

Elsi Hyttinen

1917: SUOMALAISUUDEN VARIAATIOITA

**Konrad Lehtimäen *Ylös helvetistä*, Eva M. Vitkalan
Suomalainen orjatyttö ja Mary Marckin *Eevan luokka***

Ei ollut 1910-luvun kulttuuriskribentillä helppoa:

Mutta minä sanon: koko kulttuurielämämme on rappio-elämää. Sitä todistaa se, että meillä saavat rosvoromaanit, salapoliisiseikkailut ja kirjailevain akkain – yksi- ja kaksilahkeisten – vesivelliromaanit suurimman lukijakunnan, roskaisimmat elävätkuvat suurimman katsojajoukon, korpirojuteollisuus suurimman kuluttajajoukon j. n. e. lukemattomiin esimerkkeihin.

Näin summasi 1910-luvun kirjallisuutta aikalaistodistaja Kasper Tantt *Viikko*-kirjallisuuslehdessä 22.4.1916.¹ Tuskaillen viihhteellisen kulttuurin tilaa Tantt tulee samalla tallentaneeksi meille, jälkipolven lukijoille, tiedon siitä, että tuollaista paheksuttavaa triviaalikulttuuria 1910-luvulla oli. Kirjallisuushistoriat usein muistavat kirjallisuudesta vain sen parhaimman osan, ja Suomessa tämän parhaimman osan on usein nähty edistävän erityisesti kansallisia pyrkimyksiä tai reagoivan niihin. Puolitoista vuotta ennen itsenäisyysjulistusta, kaksi vuotta ennen sisällissotaa Tantt näkee kuitenkin seisovansa kentällä, jota eivät juuri poliittiset tai taiteelliset ihanteet elähdytä. Onneksi sentään oli kansainvälisiä virtauksia: ”Ellei armas sallima joskus tyrkkäisi meitä tahtomattamme toisten kansain jälessä tallustelemaan, asuisimme vielä hiisien, jättiläisten y. m. s. hirviöiden seassa. Suuret kulttuurivirtaukset viipyvät tänne Euroopan maista matkatessaan vähintään viisi vuotta.”

Tämä keskustelu aikansa nykykirjallisuudesta jatkui lehdessä jo parin viikon päästä. Tuolloin nimimerkki Sanelma Oikotie toi tiukkaan sävyyn sukupuolen mukaan tarkasteluun. Oikotien sangen yksiselitteinen otsikko kuului: ”Miesauktoriteetti ja naishalveksunta kirjallisuudessa”. Tanttun kirjoituksessa Oikotie tarttui etenkin yllä olevan sitaatin sanavalintaan: miksi kutsua kirjallisuutta akka-

maiseksi, jos tarkoitus on sanoa sen olevan huonoa? Tällaisella puhetavalla vain uusinnetaan ajatusta naisista lähtökohtaisesti miehiä huonompina.

Etä niitä on molemmissa sukupuolissa toteaa K.T. itsekin, koska kaksilahkeisista samalla mainitsee. Miksi siis ryvettää juuri naissukupuolen mainetta ”vesivelliromaani”-käsitteellä? Yhtähyvin olisin ”kirjaillevain ukkoin” (todistettavasti) voinut sanoa. ”Akka” on hyljeksittävien ominaisuuksien kaatopaikka; siis sinnehän se ”vesivellimäisyyskin” kuuluu. (*Viikko* 13.5.1916.)

Oikotien ja Tantun kirjoitukset osoittavat, ettei kirjallisuutta 1900-luvun alussakaan mielletty jonkinlaiseksi elämäkokemuksen suoraan kirjautumiseksi paperille. Pikemminkin näiden kahden intellektuellin kiistassa korostuu, kuinka kirjallista kirjallisuus on: Oikotie ja Tanttu näkevät sen monimutkaisena, ylijäisenä kielellisenä koosteena, joka osallistuu erilaisiin ideologioihin niitä purkaen tai edistäen. Tanttu suree lukijoiden huonoa makua. Oikotien teesi taas on, että koko siihenastinen maailmankirjallisuus *Raamatusta* Shakespearen kautta Snellmaniin, Ilmari Kiantoon ja kotimaisten lehtien kulttuurikommentaattoreihin on sitoutunut ylläpitämään, nykytermein ilmaistuna, hierarkkista sukupuolijärjestelmää. Sananvaihto kertoo siitä, kuinka monimuotoinen ja maailmalle avoin kirjallinen vuosikymmen 1910-luku oli. Ajan kirjallisuutta ei suinkaan kirjoitettu kansallisessa umpiossa, päinvastoin: vesivelliromaanien maahan rantautuu sentään joskus vaikutteita maailmalta, olkoonkin viiden vuoden viiveellä, kuten Tanttu toteaa.

Olisin voinut esitellä Oikotien ja Tantun aivan toisinkin. Oikotie ja Tanttu olivat äärimmäisen poliittisia kirjallisia toimijoita, *työläiskirjallisuuden* kentän intellektuelleja, ja tiesivät sen toki itsekin. Hehän kirjoittavat *Viikko*-lehteen, joka oli nimenomaan työläisille suunnattu kulttuurilehti, osa sitä isompaa kulttuuri-instituutiota, jonka varhainen työväenliike 1900-luvun alussa synnytti (ks. Palmgren 1966a ja 1966b; Roininen 1993). Tanttu oli tunnettu työläisboheemi, joka kuitenkin käytti kriittisiä äänenpainoja etenkin ohjelmallisia työläisrunoilijoita kohtaan. Hänet tappoivat valkoiset kansalaissodan jälkimainingeissa. Oikotietä ei voitu tappaa, koska

hän ei ollut kukaan: hän oli nimimerkki, joka toimi työväenjulkisuudessa ja jota käyttivät tietävästi useammat kirjoittajat (Hyttinen & Salmi-Niklander 2008). On tiedossa, kuinka Tantun ja Oikotien kävi, millaisen kertomuksen henkilöitä heistä on tehty. Mutta he eivät sitä vielä tienneet, ja tämä on oleellista: jokaisen nyt-hetken loputon moneus. Jokaisessa hetkessä ovat nupullaan miljoonat mahdolliset tulevaisuudet. Jos käännyn tästä risteyksestä vasemmalle enkä menekään suoraan, jotain jää toteutumatta ja jotain uutta taas aukeaa.

Kun puhutaan työläiskirjallisuudesta ja sen synnystä työväenliikkeen poliittisen järjestäytymisen myötä 1900-luvun taitteessa, ajatellaan helposti, että ”työläiset alkoivat kuvata kokemuksiaan” kirjallisuudessa, tai jotakin siihen suuntaan. Mutta eivät Tanttu ja Oikotie edellä puhu kokemuksistaan, eivät edes toisten työläisten kokemuksista, vaan erilaisista tavoista käyttää kieltä. 1910-luvun kirjallisuuden poliittisuus ei nähdäkseni olekaan sitä, että alettaisiin puhua joistakin tietyistä, aiemmin vaietuista asioista. Poliittista on se, että yhteiskunta oli modernisoitunut jo siihen mittaankin, että oli syntynyt julkisuuksia, joissa muutkin kuin porvarilliseen sivistyneistöön kuuluvat miehet saattoivat omaksua puhujan paikkoja ja tulla kuulluiksi.

Kirjoittaminen tapahtuu aina nyt. Siinä samassa nykyhetkessä, jossa Tanttu ja Oikotie keskustelevat, kulkivat myös Eino Leino, L. Onerva, Ilmari Kianto ja Maria Jotuni, muutamia suuria kirjailijanimiä mainitakseni. Tämä essee ei kuitenkaan kerro heistä. Heidät historia muistaa, mutta koska historia on unohtanut pienemmät hahmot heidän ympärillään, kanonisoidut suuruudet näyttävät kaikki ainutlaatuisilta, erityistapauksilta. Kuitenkin erityistapausten vieressä, ihan siinä samassa kirjallisessa matineassa tai ehkä raitiovaunussa illalla kotiinpäin, on voinut istua joku, joka myös kirjoitti, julkaisi, haaveili ja jota kustantaja mainosti kauden tapauksena. Tässä kirjoituksessa katson heitä.

Olen valinnut esseeni materiaaliksi kolme hyvin erityyppistä kirjoittajaa ja romaania, joita yhdistää ainoastaan julkaisuvuosi: 1917. Tällaisia kirjoja kirjoitettiin ja luettiin itsenäisyyden vuonna nolla.

Katson Konrad Lehtimäkeä, joka kirjoitti yhden ensimmäisistä työväenkirjallisuuden jatkumoon lasketuista romaaneista. Hänellä oli paljon lunastettavanaan: suurta työläisromania oli odotettu jo toistakymmentä vuotta (Roininen 1999). Lehtimäki ei kuitenkaan kuvaa työmiehiä tai heidän vaimojaan, ei kaupunkiköyhälistöä eikä tehdastyön monotoniaa. Hän ei vastaa mihinkään niistä odotuksista, joita meillä jälkikäteen tulleilla saattaisi olla varhaisista työläiskirjallisuutta kohtaan. Hän kirjoittaa tieteisutopian toisesta maailmansodasta. Katson Eva Vitkalaa, suomalaissukuista siirtolaista, joka julkaisi suomeksi kirjoitetun romaaninsa *Suomalainen orjatyttö*. *Ainoa alkuperäinen suomalainen novelli valkoisesta orjakaupasta* Duluthissa, Minnesotassa toimineen Finnish Daily Publishing Companyn kautta. Kirja oli siirtolaisten keskuudessa suosittu, mutta sillä ei ole paikkaa suomalaisen kirjallisuuden historiasa. Vaikka siirtolaisuuden huippuvuodet osuvat juuri 1910-luvulle, siirtolaisuudella ja lähdön kuvittelun mahdollisuudella ei ole ollut oikein minkäänlaista funktiota siinä kansallisessa kertomuksessa, joka meillä 1900-luvun alun suomalaisesta kulttuurista on. Ja katson Mary Marckia, joka oli suomenruotsalaisen modernistin Kersti Bergrothin pseudonyymi. Marckin suomenkielinen debyytti oli viisas, kepeä, kaupunkilainen, kielellisesti ja rakenteeltaan uskomattoman hallittu tyttökirja *Eevan luokka*. Myös se ilmestyi sille kirjajalle kirjalliselle kentälle, jonka rajoja Tanttu ja Oikotie esseeni avauksessa piirsivät esiin.

Tantulla ja Oikotiellä, Vitkalalla, Lehtimäellä ja Marckilla oli kaikilla omat intohimonsa ja syynsä kirjoittaa. Heillä oli omat poliittiset kantansa ja elämäntarinansa. Ja kuitenkin he eivät voineet ihan tarkalleen tietää, missä seisoivat ja kenen joukoissa, juuri silloin kuin seisoivat. Meillä on heistä kertomus, jolla on myös loppu, tiedämme sisällissodat ja itsenäisen Suomen valtion historiatakin ehkä jotakin. Meillä on valta tulkita heidän toimintaansa kokonaisuutena ja jopa käyttää myöhempiä tapahtumia aiempien selittämiseen. Historiantutkimus tuntee hyvin joulukuun 6. päivän tai vuoden 1918 tirkistysaukoksi kutsutun ilmiön, joka saa meidät tulkitsemaan kaikenlaista aiemmin tapahtuvaa teleologisesti, niin

että aiemmin tapahtunut näyttää liittyvän ja johtavan suoraan myöhempiin historian merkkipaaluihin. Tässä kirjoittaessani yritän vastustaa sellaisen selittämisen imuvoimaa. Pyrkimykseni on katsoa kirjailijoitani siinä nykyhetkessä, jossa heidän romaaninsa vuonna 1917 ilmestyvät. Nykyhetkessä, jossa kirjailijat eivät tiedä, eivät voi tietää, millaiselle kartalle historiankirjoitus heidät myöhemmin sijoittaa.

Ylös helvetistä, eli kuinka tehdään merkkiteos

Toukokuun toisella viikolla 1917 WSOY mainosti loppukevään uutuuksia. Kirjallinen kevät näyttää olleen monipuolinen, tulossa oli niin L. M. Alcottin *Pikku naisten* suomennos, Anna-Maria Tallgrenin kirjallisuusseitit kuin Ilmari Kiannon *Vienan kansan kohtalokin*. Kuitenkin vain yhdestä kirjasta, Konrad Lehtimäen romaanista *Ylös helvetistä*, WSOY ennustaa kauden tapausta:

Tästä tavattoman vauhdikkaasta ja mielikuvitusrikkaasta romaanista, joka hehkuvin värein haaveilee uuden yhteiskunnan syntymistä kukistetun maailman-militarismien sijalle, tulee varmaankin kevään mielenkiintoisin ja kysytin kirja. Hinta n. 6:50. (Ks. esim. *Uusi Suometar* 13.5.1917; HS 13.5.1917.)

Joissakin lehdissä, esimerkiksi *Uudessa Päivässä*, mainostekstin lopussa oli vielä yksi virke: ”Tämä suuremmoinen romaani kirjoitettiin jo talvesta vuosi sitten, mutta on sitä ollut tunnetuista syistä mahdoton tätä ennen julkaista.” (*Uusi Päivä* 15.5.1917.) Nämä ”tunnetut syyt”, jotka kehystävät Lehtimäen romaanin matkaa lukijoiden luo, ovat sortokauden lopun sensuuriasetuksia, jotka olivat vasta äskettäin kumoutuneet Venäjän maaliskuun vallankumouksen myötä.

Juonen tasolla tässä tulevaisuudenkuvauksessa ei ole kyse mistään sen vähemmästä kuin maailmanrauhan saavuttamisesta. Tapahtumat sijoittuvat toiseen maailmansotaan – romaanin kirjoittamisen aikoihin Eurooppaa repivät ensimmäisen taistelut. Yksi päähenkilöistä on sankarilentäjä, toinen keksijä. He kuuluvat maan-

alaiseen liittoon, joka vastustaa sotaa ja keskusvaltaa. Lentäjä suunnittelee koneen, jolla voi lentää korkeammalle kuin millään aiemmallalla lentokoneella. Tiedemies kehittää superpommin, joka voimallaan lopettaisi kaikki sodat (ja sodankävijät siinä sivussa). Romaanin loppupuolella pommi joutuu naapurimaan johtajien käsiin, ja sitä käytetään, tuhoisin seurauksin. Viimeisillä sivuilla ollaan Sosialistien kansainvälisen liiton kokouksessa, jossa perustetaan eräänlainen hyvien voimien kansainliitto takaamaan, ettei uusia sotia enää tulisi:

– Militarismin viime rikos on hyvä kyllä myöskin kamala varoitus: ”tällainen olen”. Sen puolustajat eivät siis uskalla julkisesti enää sotaa puolustaa. Ja vaikka sodan voitto maksoi kalliin hinnan, niin tuo voitto on siksi kallis. Ajatelkaa niitä m a h d o l l i s u k s i a, kun militarismin nielemät henkiset ja ruumiilliset työvoimat, keksintökyky, tarmo ja lukemattomat miljaardit kansojen varoja joutuvat rauhallisen kehityksen hyväksi. Työpäivän t ä y t y y lyhetä, hyvinvoinnin lisääntyä, ja se merkitsee terveyttä, rodun parantumista, sivistyksen kohoamista, silloin nousee pohjakerroksista joukoittain vereksiä voimia tieteiden, taiteiden hyväksi, jotka taas saattavat kehittyä aavistamattoman pitkälle. Ei tämä mikään ihanne-yhteiskunta ole, ei silloinkaan kun yhteiskuntajärjestelmä muuttuu sosialistiseksi. Sitä ei saavuteta koskaan. Ihmiskunta menee aina eteenpäin. Miten se olonsa järjestää, emme tiedä, mutta niinkuin militarismin kukistuminen lisää hyvinvointia, tulee ihmiskunta yhä kehittymään, sivistymään, ihmiset elävät yhä täysiarvoisempaa elämää. Heidän taistelunsa ei voi olla joukkomurhaa, he katsovat säälien tätä hirveätä yötä jossa olemme harhailleet . . . Ja ajatelkaa että m e saamme nähdä sen lopun! (YH, 449–450.)

Lehtimäen romaani on toimintaa täynnä. Alussa ollaan suurella marssikentällä, armeijan joukkoja ja sotakoneita esittelevässä paraatissa. Lentonäytöksen osana sankarilentäjä syöksyy korkeuteen ja jatkaa, aina vain korkeammalle. Tarinan edetessä ollaan milloin rikkaiden huvilalla, milloin vankilassa, milloin kalliissa hotellissa, jonka ikkunoista sotaa seurataan kuin näytöstä. Hahmojen päänsisäiseen todellisuuteen ei juuri kurkisteta: Lehtimäki keskittyy toiminnan kuvaamiseen. Kielellisistä keinoista hän suosii patetiaa, paisuttelevaa suurten tunteiden kieltä, kuten esimerkki yllä osoittaa. Romaani ei toden totta ole psykologinen tutkielma, vaan ker-

ronnan mittakaava on koko ihmiskunnan kokoinen. Kun kielen keinot loppuvat, Lehtimäki turvautuu typografiaan: teksti on täynnä kolmia pisteitä ja harvennettuja sanoja. Romaani ottaa aiheensa, sodan, synty-ympäristöstään. Se ei kuitenkaan kuvaa monien konfliktien repimää aikalais-Eurooppaa, jossa harmaan sävyjä oli tarjolla enemmän kuin totuuksia. Lehtimäen käsissä sodasta tulee mustavalkoinen kamppailu, jossa sotaa haluavat voimat ovat läpeensä pahoja, ilman ristiriitaa, ja rauhanliittolaiset hyviä. Myöskään hyvydessä ei kuvata ristiriitaa, vaikka sellainen suorastaan huutaa tulla käsitellyksi – monet aikalaiskriitikotkin kommentoivat sitä, kuinka vaikeaa Lehtimäen pasifistista viestiä oli ottaa vastaan, kun rauha saavutetaan aseiden avulla.

Lehtimäen romaanin keskeinen henkilö on sotasankari, jonka rakastettu on kuollut. Sankari rakastuu kuolleen morsiamensa sisareen, muttei voi myöntää tunteitaan ennen kuin ihmeen kaupalla löytyy kirje, jossa morsian ikään kuin haudan takaa siunaa suhteen. Tällaiset juonta vauhdittavat epätodennäköiset yhteensattumat ovat tyypillisiä viihteelliselle kirjallisuudelle. Lukijan ei ole tarkoitus kiinnittää huomiota siihen, kuinka epätodennäköisiä käänteet ovatkaan. Meidän on tarkoitus hämmästyä, helpottua ja liikuttua siitä, kuinka esteet rakastavaisten tieltä poistuvat, ja ehkä saada vahvistusta uskollemme siihen, että romanttinen rakkaus on kirjoitettu kohtaloon ja että se ylittää lopulta kaikki esteet. Silloin kun kirjaa, joka tällaisia keinoja hyödyntää, pidetään viihteenä, keinoja kutsutaan yleensä melodramaattisiksi. Ja melodramaattisuudella tarkoitetaan tuolloin jonkinlaista epäonnistumista realismista, ylilyöntinä ja huonona makuna. Melodraaman tunnistaa usein mustavalkoisista asetelmista: hyvät ovat vähintäänkin sisäisesti putipuhtaita, pahat taas pahoja läpikotaisin. Mutta Lehtimäen yhteydessä keinoja ei yhdistetty melodraamaan. *Ylös helvetistä* -romaania ei luettu Tantun tuskailmassa vesivelliromaanien ja halvan viihteen jatkumossa. Kustantajan monessa lehdessä julkaisema mainoshan päinvastoin myi lukijoille romaania luonnehtimalla sitä suureksi romaaniksi militarismin lopullisesta kukistumisesta maailmassa.

Romaanin vastaanotto oli kaikinensa melko myönteistä. Sanomalehti *Työn* arvostelija toteaa, että *Ylös helvetistä* on ”merkki-teos”: ”Suomalainen kirjallisuus on yleensä kauttaaltaan ollut nurkkapatriotismin merkeissä käypää. [...] Konrad Lehtimäestä viimeisen teoksensa kautta on tullut maailmankirjailija. ’Ylös Helvetistä’ on teos, jonka aatteet ovat yhtä koko ihmiskunnalle.” (*Työ* 8.6.1917.) Lehden samalla sivulla mainostetaan myös Lehtimäen esiintymistä ”Wiipurin pit. sos.-dem. kunnallisjärjestön” kesäjuhlilla: ”Joka päivä ei näet ole tilaisuutta kuulla maailmankuulua suomalaista kirjailijaa Konrad Lehtimäkeä, joka on työväestön riiveistä kohonnut ja jonka viimeinen teos *Ylös Helvetistä* on samanaikaisesti käännetty ruotsin ja venäjän kielille, siis sangen mielenkiintoinen tilaisuus monelle tutustua kirjailija Lehtimäen ajatuksiin.” (*Työ* 8.6.1917.) Kirjailijan ”työväestön riiveistä” kohonneella hahmolla saattaa hyvinkin olla sieltä parin palstan päästä vaikutusta siihen, kuinka lehden lukija arvostelua ja mahdollisesti myöhemmin itse romaania lukee.

”Pohjalaisten äänenkannattaja” *Ilkka* ylistää kirjaa myös ja iloitsee siitä, että *Ylös helvetistä* ei ole psykologinen tutkielma, ”jonkalaiseen viime vuosikymmenien kehitys on kaunokirjallisuuden pääasiassa pysäyttänyt”:

se on joukkosielun, maailman sielun tutkimuskoe hetkellä, jolloin se kamppailee itsensä selwyiteen omasta olemuksestaan. Tästä maailmansielusta purkautuu esiin vielä tiedottomuuden eläimellinen, epätoivoinen tuska, sekä hetiperästä itsetietoisuuteen heräävä elämänilo [...]. Sellainen kirja on toista kuin itsekäs, omien sairaitten sukupuolitunteittensa analysoiminen ja kokeilu tehdä niistä muille ihmisille jumala-kuvia! Tästä surullisesta egoismista, joka on niin syvästi painanut hirvittävät jättiliskokyyntensä aikamme tietoisuuteen, vie Konrad Lehtimäki meidät ”lentokoneillaan” vallankumoukseen. (*Ilkka* 2.6.1917.)

Toisaalta esimerkiksi *Maaseudun Tulevaisuus* kaipaasi romaaniin juuri psykologista syvyyttä:

Tässä romaanissa on kehittymäisillään heikkoudeksi se Lehtimäen tähänastisen tuotannon miellyttävä puoli, että suorastaan tukehduttava sielullinen vatvominen hyljätään ja tapahtuma, ilmiö tulee arvoonsa,

sama piirre, joka Jack Londonin tekee niin raikkaaksi lukea. Mutta jos kertomus muuttuu suorastaan elävienkuvien ohjelmaksi ja henkilöt liiteiksi leikkelykuviksi, niin on koko ”uudelta suunnalta” maku pois. Tällä Lehtimäen kirjalla on väkevät vahvat puolensa ja väkevät heikot puolensa. Se on joka tapauksessa aika merkillinen nykyhetken kirja. (*Maaseudun Tulevaisuus* 21.8.1917.)

Romaanikriittikien lukeminen näin sata vuotta niissä käydyn keskustelun jälkeen on kiinnostavaa. Mille yleisölle kriitikot kirjoittavat, mitä kirjoittautuu rivien väleihin? Mitä kirjoittajat olettivat lukijoiden sanomattakin ymmärtävän? Sitä on mahdotonta tietää, ja todennäköisesti kuulen, olen kuulevinani, kritiikeissä myös sellaisia äänenpainoja, joita kirjoittajat eivät tarkoittaneet eivätkä aikalaislukijat kuulleet. Sanomalehtiä selaillessani alkaa kuitenkin joka tapauksessa näyttää varmalta, että aikalaisille, ainakaan kaikille, *Ylös helvetistä* ei ollut suuri työläisromaan. Lehtimäen romaanista innostuneet kriitikot pitivät romaania kyllä maailmanluokan kirjallisuutena, mutteivät mitenkään erityisesti puhu romaanista työläiskirjallisuutena. Kuitenkin juuri tästä viihteen keinoja kainostelematta hyödyntävästä tieteisutopiasta on tullut se romaan, jonka esimerkiksi viimeisin suomalaisen kirjallisuushistorian yleisesitys *Suomen kirjallisuushistoria 1–3* vuodelta 1999 esittelee käsitellessään 1910-luvun kaipuuta suureen työläisromaanin.

Mitä oikein tapahtui? Missä vaiheessa Lehtimäen romaanista tuli lunastaja kymmenluvun odotuksille? Oliko se tuon paikan lunastaja ilmestyessään, vai onko romaan solahtanut tuolle paikalle jossain vaiheessa myöhemmin, kun sopivampaakaan ehdokasta ei ilmaantunut? Miksei suureksi työläisromaaniksi ole nostettu vaikkapa Hilda Tihlän jo vuonna 1907 ilmestynyttä *Leeniä*, realistisia ja naturalistisia konventioita hyödyntävää kuvausta kaupungissa tuhoutuvasta maalaistytöstä? Tai miksei Lehtimäen teoksen kanssa suuren työläisromaanin tittelistä kisaa vaikkapa tässä esseessä myöhemmin käsiteltävä Eva Vitkalan *Suomalainen orjatyttö*?

Kyse ei voi olla romaanimuodosta sinänsä. *Ylös helvetistä* ei ole ensimmäinen tai edes ensimmäisiä romaanimuotoisia teoksia, jotka tavalla tai toisella on luettu työläiskirjallisuuden jatkumoon. Kyse

ei voi myöskään olla aiheesta: Raoul Palmgrenin jo vuonna 1965 lanseeraaman määritelmän mukaan työläiskirjallisuuden tulisi kuvata työväestöä työväenluokan elämännäkemyksen läpi. Lehtimäki kuvaa keksijöitä ja seikkailijoita, ylempää yhteiskuntaluokkaa. Kyse ei voi olla institutionaalisista kehyksistäkään, koska romaanin julkaisi suuri porvarillinen kustantamo ja sitä arvioivat myönteisesti sanomalehdet poliittisen kentän eri laidoilta: itse asiassa tutkija Aimo Roininen (1993, 313) on kiinnittänyt huomiota siihen, että kriittisimmät sävyt arvosteluista löytyvät juuri työväenlehdistä, erityisesti *Kansan Lehestä*. Jonkin verran saattaa olla kyse kirjailijan maineesta: ”synnynnäinen proletaari” (Roininen 1993, 307) Lehtimäki oli aiemmissa novellikokeilmissaan kuvannut suoremmin työläiselämään kytkeytyviä aiheita, ja hän myös kiersi puhumassa työväestön kesäjuhlissa ja muissa tilaisuuksissa. Tämä maine on ehkä jossain vaiheessa alkanut vaikuttaa siihen, kuinka *Ylös helvetistä* on kirjallisuushistoriaan sijoitettu.

Ehkäpä kaikkein suurimmalta osin kyse on kuitenkin historian hurjasta sattumuksesta: Lehtimäki kirjoitti teoksensa ensimmäisen maailmansodan ajamana ja kuvaa siinä sotaa. Kun Suomen sisällissota vuosi romaanin ilmestymisen jälkeen syttyi, romaania alettiin tulkita sen enteenä. Näin Lehtimäen tieteiskuvitelmasta kasvoi, *post factum*, tulkitsijoiden käsissä ennuskuva jakautuvasta Suomesta. Ja niinpä, kun Yleisradio Suomi 100 -juhlavuonna nosti Lehtimäen romaanin yhdeksi esiteltävistä teoksista 101 kirjaa -projektissaan, romaani liitettiin jo täysin epäroimättä näihin kansallisen historiamme käännteisiin: ”Itsenäistynyt Suomi oli aatteellisesti jakautunut kahtia. Konrad Lehtimäki näki jakautuneisuuden orastavat kauheudet ja pelkäsi tulevan sodan täystuhhoa.”²

Niin tai näin, totta joka tapauksessa on, että 1910-luvulla suurta työläisromania odotettiin hartaasti. Vuosisadan vaihteessa kansallinen julkisuus oli alkanut pirstoutua osajulkisuuksiksi. Näkyvimpiä ja institutionaalisella tasolla autonomisimpia osoituksia tästä on työläiskirjallisuuden synty (Roininen 1993; Hyttinen 2012). Ensimmäiset kyseisellä kentällä julkaistut tekstit olivat runoja, lyhyttä lehtiproosaa ja näytelmiä (Roininen 1993, 298–301). Työläis-

kirjallisuuden katsotaan alkavan yleensä vuodesta 1895, jolloin sanomalehti *Työmies* alkaa ilmestyä (Roininen 1993, 1–5). Kymmenluvun aikana työväenliike kehittyi koko ajan itsenäisemmäksi kulttuuriseksi voimaksi sanomalehtineen ja teattereineen, ja työläisromaanista odotettiin ehkä jonkinlaista viimeistä symbolista merkkiä kentän itsenäisyydestä. Tämä odotus ei kuitenkaan hallitse Lehtimäen aikalaisiltaan saamaa huomiota. Mutta kuten eivät Tanttu ja Oikotie vuonna 1916 kiistellessään, myöskään *Ylös helvetistä* -romaanin aikalaiskritikot eivät tarkalleen tienneet, millaiselle paikalle historia tulisi heidät ja Lehtimäen romaanin kertomaan.

Suomalainen orjatyttö – kuinka sovittaa nationalismi ja siirtolaisuus?

Kun ajatellaan suomalaisen kulttuurin kansainvälistymistä, katseet kääntyvät usein kaksikymmenluvulle ja Tulenkantajiin. Pyrkimys avata ”ikkunat auki Eurooppaan” toi varmasti paljon uusia tuulia kulttuurielämäämme ensimmäisen maailmansodan aiheuttaman eristyksen jälkeen. On kuitenkin muistettava, että lähes koko itsenäisyyttä edeltävän ajan Suomessa olivat olleet paitsi ikkunat myös porstuan ovet auki koko maailmaan. Esimerkiksi vuosien 1860 ja 1923 välillä noin 340 000 suomalaista emigroitui Yhdysvaltoihin (Korkiasaari 1989, 8). Huippuvuodet asettuvat välille 1899–1913, jolloin 10 000–20 000 suomalaista ylitti Atlantin vuosittain (Kero 1991, 25–26). Teatterintutkija Mikko-Olavi Seppälä (2016) on huomauttanut, että monessa mielessä 1920-luku olikin pikemminkin ikkunoiden sulkeutumisen kuin avautumisen aikaa.

Vuotta 1917 väritti tietoisuus siitä, että Suomesta voi lähteä myös pois. Maailmansota oli tosin katkaissut merireitit ja pysäyttänyt siirtolaisvirrat jo muutama vuosi aiemmin, mutta kukaan ei voinut tietää, että muutos oli lopullinen. Siirtolaisuudesta on jälkiä sekä Suomessa että Amerikassa julkaistussa suomenkielisessä kaunokirjallisuudessa, mutta kirjallisuushistorioissa ilmiölle ei ole pantu tarjoakaan painoa. Enimmäkseen siirtolaiskirjallisuuden

on ajateltu muodostavan oman, kansalliskirjallisuudestamme erillisen kokonaisuuden. Esimerkiksi Arja Pilli (1986) ja Jaana Into (1996) ovat tutkineet Amerikan-siirtolaisten kirjallista kulttuuria institutionaalisesta näkökulmasta tarkastellen sitä nimenomaan siirtolaisyhteisön toimintana. Aikanaan, vuonna 1917, siirtolaisuus olisikin ollut vaikea asia käsiteltäväksi osana suomalaista kulttuuria, jota elähdytti kansallisuusaate. Siirtolaisuustutkija Reino Kero on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka jo 1800-luvun puolella sivistyneistön suhde lähtijöihin oli kireä. Jo 1860-luvulla sanomalehdet kuvasivat siirtolaisia onnenonkijoiksi. Vasta työväenlehdistön myötä julkiseen puheeseen ilmaantui lähtemisen hyväksyviä äänenpainoja: ”Siirtolaisuus opettakoon kopealle yläluokalle, että työläinen ei ole mikään juhta.” (Kero 1976, 50–56.)

Tähän erikoiseen tilanteeseen, suomenkieliselle mutta Suomen suomalaisesta kirjallisuudesta erilliselle kentälle, ilmestyy vuonna 1917 Eva M. Vitkalan teos *Suomalainen orjatyttö. Ainoa suomalainen novelli valkoisesta orjakaupasta*. Romaani ilmestyi nimiölehden mukaan Duluthissa, Minnesotassa tekijän kustannuksella, ja sitä saattelee kirjoittajansa esipuhe, josta käy ilmi, että teos on ensin ilmestynyt jatkokertomuksena sanomalehdessä. Myös tämä kertomus rakentuu vahvasti melodraattisille konventioille: Romanin alussa siirtolaisvanhempien tytär Eliisa Elovirta on saapunut Chicagoon työnhakuun. Hänen kielitaidostaan ja kauneudestaan huolimatta työnvälitystoimistoilla ei ole tarjota hänelle mitään, ja rahat hupenevat. Kun viimeinenkin penni on tuhlatu leipään, Eliisa näkee, kuinka muutaman vuoden ikäinen lapsi on jäädä auton alle. Hän heittäytyy tielle, lapsi pelastuu, ja päähenkilö joutuu sairaalaan. Tästä käynnistyy tarina, jossa aseet paukkuvat, autot ajavat toisiaan takaa, pinteistä paetaan täpärästi, kauniit kuolevat nuorena ja elävät muistuttavat ulkonäöltään hämmästyttävästi kuolleita. Ja toki lopussa, päähenkilön haudalla, palautetaan hänen moraalinen kunniansa.

Kuten romaanin otsikkokin kertoo, *Suomalaisen orjatyttön* tapahtumat sijoittuvat alamaailmaan: auto-onnettomuuden jälkeen Eliisa kaapataan bordelliin, siis osaksi valkoista orjakauppaa. Val-

koinen orjakauppa oli aihe, jonka ympärillä kihisi 1910-luvun Yhdysvalloissa. Lehdet lietsoivat paniikkia, ja esimerkiksi varhaiset pitkät Hollywood-elokuvat hyödynsivät aiheilmaa innokkaasti. *The Inside of the White Slave Traffic* (1913), *Smashing the Vice Trust* (1914), *House of Bondage* (1914) ja *Is Any Girl Safe?* (1916) ovat kaikki varhaisia elokuvallisia versioita aiheesta. Vuonna 1913 julkaistu *Traffic in Souls* oli peräti kaikkien aikojen ensimmäinen kokoillan elokuva, joka ei perustunut aiempaan kaunokirjalliseen materiaaliin vaan tehtiin suoraan elokuvaksi. Näiden elokuvien taiteellista tasoa ei pidetty kummoisenakaan, mutta ne möivät hyvin. (Lindsey 1996, 1–2.) Vitkalan *Suomalainen orjatyttö* on versio tästä aiheilmasta. Se on kiinnostava sekoitelma, sillä se ottaa melodramaattisen muotonsa ja valkoisen orjakaupan aiheilmansa ympäröivästä amerikkalaisesta populaarikulttuurista mutta kertoo sen avulla tarinaa suomalaisista siirtolaisista.

Auton töytäisy aiheuttaa viikon kestäneen tajuttomuuden, jonka aikana Eliisaa hoitava tohtori Rolffe ja hänen vaimonsa rakastuvat Eliisaan kuin omaan kuolleeseen tyttäreensä – jonka täydellinen kopio Eliisa on. Kolarin aiheuttanut Raymond France käy myös päivittäin sairashuoneen ovella. Rolffet haluaisivat Eliisan kotiinsa, toisaalta France tarjoaa hänelle toimistotyötä. Lopulta Eliisa valitsee Francen tarjouksen, koska haluaa maksaa itse laskunsa – romaanin kertoja korostaa halun kytköstä suomalaiseen kansanluonteeseen. Tämä on kuitenkin virhe, joka sysää Eliisan synnin tielle. Jo matkalla sairaalasta selviää, ettei tässä ollakaan menossa millekään konttorille vaan järjestäytyneen yhteiskunnan ulkopuolelle. Eliisa viedään vangiksi likaiseen mökkiin, jota vartioi juoppo vanha nainen. Täältä hänet myydään bordelliin. Seuraa lukuisia käännteitä, muun muassa pakeneminen ruumiiksi tekeytyneenä. Lopulta Eliisan onnistuu palata kotikonnuilleen, joiden kuvaus on niin nationalistisen kielen värittämää, että lukijan on jopa vaikea muistaa, ettei nyt palata Suomeen vaan jonnekin keskilänteen:

Eliisa hymyi kaihomielistä hymyään, muistellessaan miten jälleen täällä aukeni hänen eteensä joukko ahkeran työn todistajia. Viljeltyjen maiden keskeltä kohosivat matalien tupien katot, nostaen vankat har-

jansa horjumattomina. Suomi-emon pojat ja tyttäret olivat juurtuneina työhön ja toimintaan. Tänne he olivat kotinsa rakentaneet synkän metsän keskelle ja täällä he aikoivat elää vankkojen käsivarsiensa voimasta, niiden työstä ja ahkeruudesta, toivosta ja siunauksesta. (SO, 130.)

Kansallismaisemassa sankaritarta repii tieto omasta likaisuudestaan, lankeemuksen jäljistä, jotka eivät ole sovitettavissa ympäröivän kyläyhteisön idealisoituun suomalaisuuteen. Tämän sisäisen taistelun katkaisee lopulta tulipalo, jonne Eliisa syöksyy pelastamaan muita, mutta kuolee itse. Haudalla pappi alkaa ensin puhua ihmisen hairahduksista, mutta Eliisaan rakastunut kunnon mies Kalle keskeyttää hänet. Hän pitää monipolvisen hautajaispuheen, jonka loppupuolella Eliisan synnit sovitetaan sekä jumalan että suomalaisuuden edessä:

”Rakkaat ystävät, iloitkaamme tällä surun hetkellä siitä että heimomme tytär, jonka saastaiset voimat olivat väkivallalla heittäneet maalliseen helvettiin, on sieltä kirkastettuna noussut ja tuonut tiedot tullessaan sen kauhuista ja hirmuista varoitukseksi oman heimomme tyttäriille ja koko maailmalle. [...] Hänen viattomuuttaan todistavat taivaan vallat ja luonnon voimat! Tämän sanon teille suuren Jumalan totuuk-sien puolesta, sillä hän, joka rikkoi, sovitti sen sielunsa ikuisella puh-taudella!” (SO, 219.)

Melodraamatutkija Peter Brooksian mukaan melodraama on erityisen historiallisen tilanteen synnyttämä: se syntyy valistuksen jälkeisessä Euroopassa, jossa moraaliset tai uskonnolliset rakenteet eivät enää tarjoa varmaa pohjaa hyvän erottamiselle pahasta. Melodraamassa on kyse juuri tuon eron tekemisestä: ei psykologisen selittämisen kautta, vaan absoluuttisen viattomuuden esittämisen kautta. Varhaista amerikkalaista melodramaattista elokuvaa tutkinut Linda Williams (1998, 61) tiivistää, että ”melodraamaa määrittää pyrkimys palauttaa absoluuttinen viattomuus ja hyvyys”. Williamsin (1998, 55) mukaan melodraama on keskeisimpiä tapoja, joilla amerikkalainen kulttuuri on jäsentänyt ja jäsentää yhä moraalikoodistoaan. Hän korostaa, Brooksian ja elokuvatutkija Christine Gledhillin ajatuksia mukaillen, ettei melodraamaa pitäisi nähdä jonkinlaisena epäonnistuneena, kirjallisesti vähäarvoisena rea-

lismina, vaan pikemminkin kolmantena, tasaväkisenä vaihtoehtona realismin ja modernismin rinnalla. Kaikilla näillä on erilainen suhde yhteiskunnan kuvaamiseen. Realismi ei välitä tietämyksen ristiriitaisuuksista vaan luottaa kausaalisten selitysten voimaan aukkojen täyttämiseksi; modernismi taas haluaa pakonomaisesti paljastaa maailman ja kielen väliset ristiriidat. Melodraama sen sijaan sekä vahvistaa maailman ”sellaisena kuin se on” (porvarillisen yhteiskuntajärjestyksen, kirjallisten konventioiden rajoitukset) että etsii selkeyttä: melodraaman maailmassa hyvyys ja pahuus ovat täysiä, eivät ristiriitaisia ja vajaita. Melodraama ei rakennu todenmukaisuuden odotukselle, vaan moraalisesti puhtaan sankarin kohtalolle. Mitä enemmän hän kärsii ja mitä vähemmän hän pystyy kärsimykseensä vaikuttamaan, sen puhtaampi hän on. (Williams 1998, 48.)

Ajattelen tätä vasten *Suomalaista orjatyttöä*, päähenkilön korostettua suomalaista puhtautta ja kohtaloa bordellissa. Valkoista orjakauppaa kuvaavat elokuvat ovat tyyppiesimerkkejä siitä varhaisesta Hollywood-elokuvasta, jota Williams on paljon tutkinut ja jonka hän näkee rakentuvan keskeisesti melodraaman konventioille. Tähän hyvän ja pahan kuvastoon tuo oman, suomalaisen kirjallisuuden kentän kannalta kiinnostavan lisänsä se, kuinka paljon Vitkala romaanissaan käyttää nationalistista kuvastoa ja ’suomalaisuutta’ päähenkilön puhtauden merkitsijänä. Romaanin keskeinen jännite rakentuu jollekin, mitä romaani ei suoraan sano, mutta käsittelee tunteen tasolla: nationalismin ja siirtolaisuuden jännitteelle. Romaani muuntaa pohjoiseuroopalaiseen provinssiin sitoutuneen nationalistisen ajattelun yksilön sisäisen kokemuksen asiaksi. Kansallisuusaatteesta tuleekin yksilön totuus itsestään, jonkinlaista sentimentaalista suomalaisuutta. Lopussa, kun Eliisan absoluuttinen moraalinen puhtaus palautetaan, ratkaistaan symbolisella tasolla myös jotakin muuta: nationalismin ja maanpetturuutenakin pidetyn siirtolaisuuden jännite. Eliisan kärsimyksistä ja itsepiinasta tulee hänen sisäisen, suomalaisuuteen kytketyn puhtautensa todiste.

Yhtälailla kuin moni aikansa Suomessa julkaistu teos, Vitkalan siirtolaisromaanikin yrittää siis ratkaista kysymystä siitä, mitä suomalaisuus on. Mutta kenelle Vitkala kirjoitti? Kuka aikanaan

luki *Suomalaista orjatyttöä*, jännitti takaa-ajoja ja ehkä kyynelehti hautajaisväen mukana? Mitä aikalaiset lukemastaan ajattelivat? Tästä on vain vähän tietoa. Kansalliskirjaston digitaaliseen sanomalehtiarkistoon on digitoitu tällä hetkellä kaikki suomenkieliset sanomalehdet vuoteen 1920 saakka. Kun Vitkalan nimellä tekee haun, esiin nousee useita pieniä kaunokirjallisia töitä, runoja ja lyhytproosaa, joilla hän on avustanut suomalaissiirtolaisten Yhdysvalloissa julkaisemia lehtiä. Yhtään kritiikkiä *Orjatyöstä* ei löydy. Kahteen lehteen on taltioitunut kuitenkin jonkinlaisia jälkiä aikalaisvastaanotosta. Vuonna 1917 Amerikassa ilmestynyt *Viesti: kaunokirjallinen kuukausijulkaisu* julkaisi joulunumerossaan satiirisen tarinan, jossa Vitkalaan viitataan. Kertoja kertoo uneksineensa suuresta amfiteatterista, jossa istuivat niin Cicero, Shakespeare kuin Sokrateskin. ”Mutta neekeritaivaassa, korkeammalla tasolla, istuivat *Suomalaisen orjatyön* kirjoittaja, Wm. Walton, Emil Altius ja muut ihanneihmiset.” (*Viesti* 1.12.1917) Vaikka Vitkalaa ei mainita nimeltä, hänen teoksensa mainitaan, ja yleisön oletetaan tietävän, kenestä on kyse. Vuonna 1919 *New Yorkin juhannusviesti* puolestaan julkaisi Vitkalasta kokosivun kuvan, jonka alla oli pieni teksti: ”Suomalainen kirjailijatar Eva M. Juntunen, jonka nimellä Eva M. Witkala, julkaisema esikoisromaani *Suomalainen orjatyttö* on Amerikan suomalaisten keskuudessa suuresti suosittu. Monia Amerikan suomalaisten juhlaulkaisuja on hänen tuottelias kynänsä myös ansiokkaasti avustanut.” Omana aikanaan, suomalaisten siirtolaisten keskuudessa, Vitkala siis oli luettu ja tunnettu hahmo, jokinasteinen kirjallinen julkkis, josta kannatti pilailia ja jonka kuva oli perusteltua painaa koko sivun kokoisena lehteen.

***Eevan luokka* ja oikeus kirjoittaa (huonostikin)**

Vuonna 1917 ilmestyi myös nuortenkirjailija Mary Marckin läpimurtoromaani *Eevan luokka*. Romaani tuotiin joulumarkkinoille. Ensimmäinen maininta siitä löytyy 1.12.1917 *Karjalan Aamulehden* uusia kirjoja -palstalta. Varsinaisesti kustantajan mainoskampanja näyttää käynnistyvän sunnuntaina 9.12.1917, kolme päivää

itsenäisyysjulistuksemme allekirjoittamisen jälkeen. Tuolloin sanomalehdet *Lahti* ja *Työmies* julkaisevat Otavan joulukirjojen ilmoituksen, jossa Mary Marckin romaania markkinoidaan muun muassa Joel Lehtosen *Kerran kesällä* -romaanin ja Helmi Krohnin Emilie Bergbom -elämäkerran rinnalla. Sama mainos toistuu seuraavan viikon aikana useissa lehdissä. Lähempänä joulua Marckin teos saa myös oman yksilöllisen mainoksensa, jossa siteerataan *Helsingin Sanomia*: ”Nuoret tulevat lukemaan kirjan riemulla, aikuiset nautinnolla” (ks. esim. HS 21.12.1917). Erikoista kyllä, en ole onnistunut löytämään kritiikkiä, josta tuo sitaatti olisi poimittu. Mainokseen lie pantu jonkun toimittajan yksittäinen mielipide, sillä varsinaisesti *Helsingin Sanomat* arvostelee kirjan vasta puoli vuotta myöhemmin, 29.5.1918.

Kirjailija nimimerkki Marckin takana, Kersti Bergroth, oli debytoinut jo kuusi vuotta aiemmin ja keräsi mainetta suomenruotsalaisella kentällä modernismillaan. Mary Marckin nimeä hän oli käyttänyt jo vuonna 1915 julkaistessaan ruotsiksi koululaiskuvauksen *Nanna. Eevan luokka* oli niin sanotusti jotakin ihan muuta verrattuna Vitkalan ja Lehtimäen romaaneihin: ei uskomattomia juonenkäänteitä, ei suuria tunnevyörytyksiä, ei mustavalkoista maailmankuvaa. *Eevan luokka* on kepeyden ja tarkkanäköisyyden taidetta. Samalla se on uudenlaista urbaanin suomalaisuuden taidetta, silta Eino Leinon kaupunkilaisromaaneista vaikkapa Elsa Soinin tuotantoon.

Eeva ja hänen ystävänsä käyvät yhteiskoulua. Suomalaisessa vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa oli ahkerasti kierrätetty ajatusta kaupunkiympäristöstä epäterveenä tuhon paikkana – Vitkalan Chicago edellä ei tässä ole mikään poikkeus. *Eevan luokassa* kaupunki kuvataan aivan toisin: kaupunki on yhteiskoululaisten normaali elinympäristö, jossa he osaavat liikkua ja joka määrittelee heidän ajankäyttöään. Kaupungissa ovat kerrostalokodit, koulu, Fazerin kahvila ja satamassa höyrylaiva, jolla voidaan tehdä huviretkiä saareen kaupungin ulkopuolelle. Luontoretki ei herätä henkilöissä mitään erityisiä suomalaisuuden tunteja, toisin kuin metsämaisemat vaikkapa Vitkalan siirtolaishahmoille. Marckin koulu-

laishahmoja ei aja paatos vaan pikemminkin hyvät tavat. Porvarillisia romaanit toki ovat: oppikoululaisten oman sosiaaliluokan ulkopuolelta tulevia ihmisiä ei Eeva-sarjassa juuri näy, eivätkä maan poliittiset jännitteet näy sen sivuilla.

Olen ollut suuri tyttökirjojen lukija. *Runotytöt*, *Annat*, *Pikku naiset*, Mary Marckin *Eevat*, kaikki luettu. Tältä osin kirjallinen kasvatukseni olisi ollut mahdollinen jo sata vuotta sitten – ja itse asiassa linkki noista ajoista minuun on sikäli katkeamaton, että tyttökirjoihin minut taisi tutustuttaakin vuonna 1916 syntynyt mummini. Olen lukenut tyttökirjoja ahmien, ja väliin Agatha Christien dekkareita, maagista realismia, Dostojevskia, mitä vain. Iässä, jossa tyttökirjat luetaan ensi kertaa, olin kaikkiruokainen, mutta enää en tavoita sitä tapaa, jolla luin. En miettinyt kirjallisia keinoja tai teoksien syntykontekstia. Luin ahnaasti päästäkseni toisiin maailmoihin, tai pitääkseni omani sellaisena, jossa olisi monta limittyvää kerrosta ja tasoa.

Kun tätä esseettä varten luin *Eevan luokan* uudelleen (ja uudelleen), nautin jälleen. Mutta nyt nautin kielen täsmällisyydestä, henkilöhahmojen arkisuudesta. Heidän tunteensa eivät tunnu kirjallisilta tai vanhentuneilta: heidän tavassaan olla maailmassa on edelleen sellaista jännevyyttä ja tarmoa, että alan itsekin kaivata oppikouluun. He tuntuvat niin, no, todellisilta – ainakin nyt verrattuna Lehtimäen ja Vitkalan aivan toisenlaisille logiikoille rakentuiin romaaneihin. Toisaalta *Eevan luokan* lukeminen osana juuri tätä kolmikkoa sai minut kiinnittämään huomiota piirteeseen, joka kaikkia kolmea yhdistää: melodramaattisuuteen. Mutta siinä, missä *Ylös helvetistä* ja *Orjatyttö* hyödyntävät melodraaman keinoja, Eevan luokka rakentaa kepeyden ja järkevyyden estetiikkaa nimenomaan melodraamasta erottumalla. Se tehdään lukijalle selväksi eräänlaisen tarinan sisäisen upotuksen, *mise en abymen*, kautta.

Romaanin avauskohtauksessa Eevan ystävä Marja tulee kylään silmät hehkuen ja posket palaen ja paljastaa salaisuuden: hän on alkanut kirjoittaa romaania. Romaanin nimi on ”Ilsenburgin linnassa”. Sen perusteella, mitä Marja kohtauksessa lukee, Ilsenburgin linna on jonkinlainen liioiteltu goottilainen melodraama:

Marja lensi vielä punaisemmaksi, hän yskäisi, nielaisi ja alkoi:

– ”Yö laskeutui Ilsenburgin linnan yli. Linnan nuori neiti oli vetäytynyt makuuhuoneeseensa. Hän istui peilin edessä ja kampasi sysimustaa tukkaansa. Hänellä oli ihanat mustat silmät ja musta tukka, ja hän oli tummaverinen ja kalpea. Yhtäkkiä hän nousi paikaltaan ja meni levolle. Hän oli silloin kuusitoistavuotias.”

– Sinähän kirjoitat kuin aikaihminen, huusi Essi.

Marja säteili ja jatkoi:

– ”Kun kelmeä valo leijaili purppuranvärisillä ikkunaverhoilla. Kaikki oli hiljaista. Fanny von Ilsenburg oli juuri nukahtamaisillaan, kun hän tunsu otsallaan jotakin kylmää...” Marjan ääni muuttui kuis-kaukseksi. ”Fanny koetti liikahtaa, mutta hänen hienot valkeat kätensä, joita koristi yksi sormus, missä oli neljä rubiinia, kaksi briljantisormusta ja kolme huokeampaa sormusta, olivat kuin herpaantuneet. Jäättävä tunne valtasi hänen sydämensä...”

– Voi kello! huusi Essi.

– Hertta tulee, sanoi Eeva.

Marja kätki nopeasti romaanin.

– Ette saa hiiskua, tytöt! sanoi hän hehkuvien poskin. (EL, 10.)

Kohtaus pilaillee melodramaattisten keinojen kustannuksella. Alun perusteella voisi kuvitella, että ”yhtäkkiä” tapahtuisi jotakin draumaattisempaakin kuin se, että sankaritar käy nukkumaan. Kuuntelijoiden innostus on kuitenkin aitoa, ja Eevan pikkusisar Essi kysyykin: ”Tuleeko sinusta nyt kirjailijatar? Sellainen kuin – Runeberg?” (EL, 9.) Nuoren kirjailijattaren pyrkimykseen suhtaudutaan vakavasti, ja Marjan hahmon myötä kirjoittamisesta tulee toistuva aihelma romaaniin.

Tuomalla melodraaman Eevan luokan maailman sisään romaani pääsee osoittamaan, ettei itse hyödynnä sen keinoja. Melodraama esitetään lasten ymmärryksenä ”aikaihminen” kirjallisuudesta. Vaikka teksti nauraa Marjan kirjoittamisen tavalle, häntä itseään kertoja katsoo kuitenkin lempeästi. Ihmisen arvokkuus ei ole siitä riippuvainen, tekeekö hän asioita hyvin vai huonosti: ihmisellä on joka tapauksessa oikeus tekemisiinsä ja siihen, että toiset kunnioittavat hänen rajojaan. Tämä tematisoidaan Marjan päiväkirjan kaatoamisen avulla.

Marjan päiväkirjan varastaminen on romaanin keskeinen käänne. Vihon vienyt poika lukee päiväkirjasta Marjaa kiusatakseen koko luokan edessä ääneen runon, jonka Marja itse kokee hyvin henkilökohtaiseksi mutta jonka lukija jälleen tunnistaa lähinnä melko kuluneiden runokonventioiden toistoksi. Luokan suuri persoonallisuus Hertta syöksyy, oman koulumenestyksensä vaarantaen, Marjan apuun ja repii vihon pojan käsistä opettajan paheksuvan katseen alla – ja joutuukin vaikeuksiin. Hertta ei kuitenkaan välitä siitä, sillä hänen henkilöhahmoaan ajavat kaksi asiaa: kärsimättömyys sääntöjen kanssa ja voimakas oikeudentunto. On kiinnostavaa, että Marjan kirjoitusharrastuksen avulla oppikoululuokan sisään on tuotu, pienessä mittakaavassa, romaanin ulkopuolisessa maailmassa jatkuvasti käynnissä oleva taistelu siitä, kenellä on oikeus kirjoittaa ja kenellä määritellä hyvän ja huonon raja.

Tanttu ja Oikotie olivat väsyneitä viihteelliseen muotoon, mutta *Eevan luokka* näyttää, kuinka ihmisellä on oltava oikeus kirjoittaa ja tulla kuulluksi riippumatta siitä, missä tyytilajissa ja kuinka hyvin tai huonosti kirjoittaa. Samalla *Eevan luokka* tulee muistutaneeksi, että viihde ei todella ole mitään ”kirjailevien akkain” touhua: vaikka viihteellisiä keinoja, kuten Oikotie huomautti, usein femininisoidaan ja ajatellaan niiden seuraavan jotenkin kirjoittajansa sukupuolesta, jo tämän esseen pieni aineisto osoittaa, että niitä samoja keinoja käytetään kaikenlaisessa kirjallisuudessa, myös sellaisessa, jota myydään kauden tapauksena. Viihteen ja arvostetun kirjallisuuden raja muodostuu monimutkaisista kytköksistä eikä sijoittuminen viihteen tai vakavan puolelle seuraa mistään yhdestä asiasta. Naiset eivät kirjoita naismaisesti, eivätkä nimimerkki Mary Marck ja hänen luomansa romaanihahmo Marja samalla tavalla. Kaikessa vastakohtaisuudessaan niin nimimerkki Mary Marck kuin romaanihahmo Marjakin ovat versioita siitä, millainen naiskirjailija voisi olla ja kuinka itseään ilmaista.

Eevan luokan aikalaissuosioista kertoo paljon se, että kun syksyllä 1918 Otava julkisti tietoja sesongin kirjoistaan, Marckin seuraavaa romaania markkinoitiin muistuttamalla, kuinka *Eevan luokka* oli edellisenä jouluna riemastuttanut monessa kodissa. Varsinaisen

kritiikin *Eevan luokasta* julkaisi kolme lehteä: *Kaiku* 29.12.1917, *Uusi Aura* 17.5.1918 ja *Helsingin Sanomat* 29.5.1918. Myös kriitikit ovat hyvin tietoisia Eevan luokan ansioista nimenomaan suhteessa kirjallisuuden kenttään. *Kaiku* vertaa sitä aiemmin ilmestyneisiin poikakirjojen käännöksiin, eikä pidä Eevan luokkaa aivan yhtä ihanana, mutta on silti melkoisen innostunut. *Uusi Aura* huomauttaa, että Anni Swanin *Iris rukan* (1916) lisäksi suomalaista tyttökirjallisuutta ei juuri ole, mutta että sille on tilausta. Marckilta arvostelija löytää kuitenkin liikaa Alcott-vaikutteita ja jää odottamaan kirjailijan mahdollista seuraavaa romaania, joka paremmin lunastaisi kriitikon odotukset. Myös *Helsingin Sanomat* viittaa käännöksinä tunnettuihin suosittuihin nuorisokirjoihin: ”Nythän lienee asianlaita sellainen, että meidän tähänastiset tyttökirjamme melkein poikkeuksetta ovat olleet suomennoksia, enimmältä osaltaan kai englannin kielestä: Turner, Alcott ja mitkä niiden kaikkien nimet ovatkaan. Se kirjailija, joka ’Eevan luokan’ on kirjoittanut, on tahtonut viedä nuoret lukijattarensa heidän omaan jokapäiväiseen ympäristöönsä.”

Minua hymyilyttää *Helsingin Sanomien* kriitikko, joka haluaa esitellä genren tuntemustaan ja toisaalta samalla häpeää sitä: ”mitkä niiden kaikkien nimet ovatkaan”. Miten tuskallista onkaan 1910-luvun kulttuuriskribentin olla asiantunteva suhteessa tällaiseen viih-teelliseen lajiin, tyttökirjaan!

Yhteenvetoa

Ei ole mitään yhtä syytä sille, miksi jotkut kirjailijat ja teokset jäävät historiaan ja toiset eivät. Historiaa ei kirjoita mikään pieni valistuneiden joukko, joka ajast’aikaan pyrkisi edistämään joitakin tiettyjä päämääriä ja siksi suosimaan jonkinlaista kirjallisuutta ja vaikenemaan muusta. Ei ole mitään kokonaissuunnitelmaa, ja siksi muistiin voivat jäädä ihan ”vääratkin” kirjailijat, tai vääristä tai satunnaisista syistä. (Miten kiinnostavaa olisikaan kirjoittaa kustannustoimittajien kirjallisuushistoria!)

Joitain nyrkkisääntöjä kuitenkin on. Kadonneiden kirjojen hyllyistä harvoin löytyy mestariteoksia. Hyviä ja kiinnostavia kirjoja, kyllä. Mutta mestariteoksista tietäisimme jo: suomalaisen kirjallisuuden historia on lyhyt eikä kenttä koskaan ole ollut kovin laava. Tämän ei kuitenkaan pidä ymmärtää tarkoittavan, että kaikki kanonisoidut teokset olisivat mestariteoksia. Joskus lienee ollut aika, jolloin ihan viattomasti ajateltiin, ainakin joku jossain ajatteli, että kaunokirjallisesti ansioituneimmat kirjat ovat ne, jotka jäävät historiaan. Ajatus tuntuu niin viattomalta, että melkein liikuttaisi, jollei itselleen sokean vallan edessä olisi sitten kuitenkin vähän vaikea liikuttua. Koska totta kai esteettiset arviot ovat osa politiikkaa. Miksi jotkin ilmaisun tavat tuomitaan viihteellisiksi ja toisia ei? Miksi viihteellisyys on vähempiarvoista kuin vaikeasti avautuva ilmaisu? Miksi vesivelliromaanit tuskastuttavat älykköjä, jos ne ovat kirjallisuutta, jota lukijat haluavat lukea?

Se, onko jokin kirja hyvä, ei ole kuitenkaan ainoa kiinnostava kysymys, joka kirjallisuudesta voidaan esittää. Eivät tässä käsittelemäni kirjat ansaitse huomiota siksi, että ne olisivat jollakin tavoin ainutlaatuisia, pikemminkin siksi, etteivät ole. Ne ovat sitä, mitä vuonna 1917 kirjoitettiin ja luettiin, tuossa sadan vuoden takaisessa nyt-hetkessä. Ihan tavallista kirjallisuutta, vailla tietoa omasta paikastaan muutaman askeleen tai kuukauden päässä kansallisen historianamme suurista käänteistä. Me tiedämme tuosta sijoittumisesta enemmän kuin romaanit tai niiden kirjailijat saattoivat mitenkään tietää. Ja koska tiedämme, romaaneista tulee itsessään jotenkin traagisia. Ne ovat niin viattomia siinä hetkessä, kun ilmestyvät, ja kuitenkin maailma on juuri muuttumassa.

VIITTEET

¹ *Viikko* (1915–1918) oli aloittaessaan nimenomaan työläislukijoille suunnattu kirjallisuuslehti, kuten näytenumero 1, ”marraskuulla 1915” pääkirjoituksessaan selventää: ”W i i k k o tahtoo asettua lukijoitensa kanssa mahdollisimman läheiselle, toverilliselle kannalle, kuvastaa kansan pohjakerrosten todellista ajatustapaa ja elämää sekä kohoamispyrkimyksiä. Siinä tarkoituksessa julkaistaan lehdessä etupäässä mainituksessa hengessä kirjoitettua kaunokirjallisia tuotteita, pitempiä ja lyhempiä kertomuksia, kuvauksia ja runoja, sekä alkuperäisiä että käännöksiä.”

² Ks. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2017/01/03/konrad-lehtimaki-ylos-helvetista-voiko-rauhan-saada-aikaan-aseilla> (viitattu 26.5.2017).

KOHDETEOKSET

Lehtimäki, Konrad (1917) *Ylös helvetistä*. Helsinki: WSOY. Luettavissa osoitteessa <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/130072/yloshelvetista.pdf?sequence=2> (viitattu 26.5.2017). [= YH]

Vitkala, Eva M. (1917) *Suomalainen orjatyttö. Ainoa alkuperäinen suomalainen novelli valkosesta orjakaupasta*. Duluth, Minnesota: Finnish Daily Publishing Company. Luettavissa osoitteessa <https://catalog.hatitrust.org/Record/100671592> (viitattu 26.5.2017). [= SO]

Marck, Mary (1917) *Eevan luokka*. Helsinki: Otava. [= EL]

LÄHTEET

Hyttinen, Elsi (2012) *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elviira Willmanin taistelu työläiskirjallisuuden tekijyydestä*. Turku: Turun yliopisto.

Hyttinen, Elsi & Salmi-Niklander Kirsti (2008) ”Nainen näkinkengässä”. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2008, 56–61.

- Into, Jaana (1996) *Waikk' mä lennän lehden lailla, maissa vieraiss' kuljekin. Amerikansuomalaisen kirjallisuusinstituution ja kaunokirjallisuuden kehitys "suuren siirtolaisuuden" aikana*. Pro gradu -tutkielma, Joensuun yliopisto.
- Kero, Reino (1976) *Suuren lännen suomalaiset*. Helsinki: Otava.
- Korkiasaari, Jouni (1989) *Suomalaiset maailmalla. Suomen siirtolaisuus ja ulkosuomalaiset entisajoista tähän päivään*. Turku: Siirtolaisinstituutti.
- Lindsey, Shelley Stamp (1996) "Is any girl safe? Female spectators at the white slave films". *Screen* 1/1996, 1–15.
- Palmgren, Raoul (1965) *Työläiskirjallisuus. Prolteerikirjallisuus*. Helsinki: WSOY.
- Palmgren (1966a & 1966b) *Joukkosydän. Varhaisen työväenliikkeemme kirjallisuus*. Helsinki: WSOY.
- Pilli, Arja (1986) "Tendenssiromaaneja, surullista romantiikkaa ja opaskirjasia. Siirtolaisten kirjallisuudesta ja julkaisutoiminnasta". Teoksessa Keijo Virtanen, Arja Pilli & Auvo Kostianen (toim.), *Suomen siirtolaisuuden historia III. Sopeutuminen, kulttuuritoiminta paluumuutto*, s. 123–144. Turku: Turun yliopisto.
- Roininen, Aimo (1993) *Kirja liikkeessä*. Kirjallisuus instituutiona vanhasa työväenliikkeessä 1895–1918. Helsinki: SKS.
- Roininen, Aimo (1999) "Työväenliike tuo työläiset kirjallisuuden kentälle". Teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*, s. 92–105. Helsinki: SKS.
- Seppälä, Mikko-Olavi (2016) *Suruton kaupunki. 1920-luvun iloinen Helsinki*. Helsinki: WSOY.
- Williams, Linda (1998) "Melodrama revised". Teoksessa Nick Browne (toim.), *Refiguring American film genres. History and theory*, s. 42–88. Berkeley: University of California Press.