Mirdja, fin de siècle goottityttö?
Dekadenssi ja lajit L. Onervan *Mirdja*ssa

Piritta Vartola
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisterikoulutus
Pro gradu- tutkielma
Huhtikuu 2017

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisterikoulutus

VARTOLA, PIRITTA: Mirdja, fin de siècle goottityttö? Dekadenssi ja lajit L.Onervan *Mirdja*ssa

Pro gradu -tutkielma, 79 sivua
Huhtikuu, 2017

L. Onerva oli ensimmäisiä yliopistokoulutettuja naiskirjailijoitamme. Onerva tunnetaan varsinkin lyyrisestä tuotannostaan, mutta myös muutamista romaaneistaan. Suomalaisen kirjallisuuden kaanoniin kuuluvaa *Mirdja*-teosta (1908) on luettu omaelämäkerrallisena romaanina nuoresta naistaiteilijasta, joka taistelee asemastaan vuosisadanvaihteen Helsingin miehisissä taidepiireissä. Koska sukupuolentutkimuksen näkökulma on ollut jo lähtökohtaisesti teoksen tulkintaan houkuttava ja paljon käytetty, en keskity tässä työssä paljoakaan naiseuden problematisoimiseen sinänsä. Sen sijaan pidän päänäkökulmanani dekadenssia taidekäsityksenä ja suuntauksena, sellaisenaan kuin se 1890-luvun Ranskasta 1900-luvun alun Suomeen saapuessaan näyttäytyi. Luen tässä työssä *Mirdjaa* ensin dekadentin taidekäsityksen kautta: miten tämä rappiota romantisoiva, melankolinen suuntaus läpäisee *Mirdja*-teosta ja miten dekadenssi näkyy teoksen tematiikassa, henkilöhahmoissa ja motiiveissa.

Toisena suurempana kehyksenä keskityn kirjallisuuden lajiin henkilöhahmon kautta. Tutkin sitä, miten eri lajien piirteet näkyvät Mirdja-päähenkilön henkilöhahmossa. Tutkimani hahmot ovat femme fatale, naistaiteilijaromaanin sankaritar, nuori nainen maaseudulta-hahmo ja naispuolinen kulkuri: pikara.

Uutena tutkimuksen kentälle tuon viimeisessä osiossa väitteen *Mirdja*-teoksen mahdollisista goottilaisista vaikutteista, sekä dekadenssin ja goottilaisen romaanin mahdollisista yhteyksistä. Luen *Mirdjaa* tämän 1700-luvun Englannissa syntyneen kauhua, yliluonnollisia tapahtumia ja synkkää estetiikkaa painottavan lajin kautta ja tutkin, mitkä goottilaiselle romaanille tyypilliset repertoaarit näkyvät *Mirdjassa*. Dekadenssin ja goottilaisen romaanin yhtymäkohdiksi ehdotan työssäni raunion, yksinäisyyden, äidittömyyden, miehen mustan käden, degeneraation, hulluuden, paranoian, transgression, katolisten motiivien ja latautuneen neidon tematiikkaa.

Avainsanat:

dekadenssi, Mirdja, lajitutkimus, pikara, femme fatale, goottilainen romaani, nuori nainen maaseudulta, L. Onerva

Sisällys

1 Johdanto 1
- **1.1 L. Onerva ja *Mirdja*-teoksen kontekstointi 1**
- **1.2 Tutkimuskysymys 3**
- **1.3 Teoreettinen tausta 5**

2 Dekadenssi ja symbolismi vuosisadanvaihteen Suomessa 7
- **2.1 Laji, periodi, taidekäsitys vai suuntaus? 7**
- **2.2 Naturalismista dekadenssiin 10**
- **2.3 Dekadentit piirteet *Mirdja*ssa 13**

3 Mirdjan henkilöhahmo lajin näkökulmasta 25
- **3.1 Henkilöhahmon koodeista lajin näkökulmaan 25**
- ***3.2* Mirdja *femme fatalena* 30**
- **3.3 Mirdja pikarana 39**
- **3.4 Helsinkiin muuttanut pikkukylän tyttö, nuori nainen maaseudulta 44**
- **3.5 Ilmaisutarve *Mirdja*ssa, naistaiteilijaromaani 51**

4 Mirdja goottilaisen romaanin sankarittarena 58
- **4.1 Raunio 59**
- **4.2 Yksinäisyys 61**
- **4.3 Äidittömyys ja miehen musta käsi 63**
- **4.4 Degeneraatio, hulluus ja paranoia 65**
- **4.5 Transgressio, katoliset motiivit ja latautunut neito 68**

5 Yhteenveto 74

Lähteet 76

1 Johdanto

1.1 L. Onerva ja *Mirdja*-teoksen kontekstointi

L. Onerva, oikealta nimeltään Hilja Onerva Lehtinen, 1882-1972, oli Suomen ensimmäisiä yliopistokoulutettuja naiskirjailijoita Hella Wuolijoen ja Maria Jotunin ohella. Monipuolisesti lahjakkaan L. Onervan opintoihin kuului musiikki, taidehistoria, kirjallisuus ja ranskan kieli. Hän valmisteli pro graduansa Musset`n rakkausrunoista, mutta ei koskaan valmistunut taiteellisen työn viedessä hänet mukanaan (Nevala 1989, 289). Hänen tuotantonsa pääpaino oli runoudessa, mutta hän julkaisi myös novellikokoelmia ja romaaneja. Hän teki luovan työnsä ohessa mittavan uran myös kääntäjänä. Onerva tunsi hyvin ranskalaista kirjallisuutta ja suomensi mm. Baudelairea, Voltairea, Anatole Francea ja Hippolyte Tainea (Laitinen 1998, 293). Onerva oli aikansa hahmona värikäs ja hänet tunnettiin vuosisadanvaihteen taidepiireissä uudenaikaisena, monipuolisena, aktiivisena ja älykkäänä taiteilijana. Hänen ystävyytensä Eino Leinon ja myöhemmin avioliittonsa säveltäjä Leevi Madetojan kanssa olivat oman aikansa seurapiirien otsikoissa ja ovat osaltaan edesauttaneet mutta myös häirinneet Onervan oman tuotannon tulkitsemista. Onervaa onkin luettu paljon Eino Leinon kautta.

Vuonna 1918 Onerva avioitui säveltäjä Leevi Madetojan kanssa. Avioliitto jäi lapsettomaksi ja sitä varjostivat molempien alkoholiongelmat. Onerva vietti suuren osan aikuisesta elämästään laitoksissa hermostollisten sairauksiensa vuoksi. Monissa historioissa L. Onervan epäsovinnainen yksityiselämä tuleekin paremmin kuvatuksi, kuin hänen laaja tuotantonsa, josta on vieläkin valtava määrä toimittamatta ja julkaisematta sairaala-aikojen ajalta. Elämäkerrallisuuden oletus on ollut kirjallisuudenhistoriassa varsinkin naiskirjoittajien taakka ja myös Onervan tunnetuinta romaania *Mirdjaa* on luettu paitsi nuoren taiteilijanaisen kasvutarinana, myös aikalaiskuvauksena Helsingin taiteilijapiireistä ja niiden keskusteluista ja teoksen

hahmojen esikuviksi on ehdotettu milloin Madetojaa, Leinoa, Gallen-Kallelaa kuin muitakin ajan kulttuurihahmoja.

Onerva oli omana aikanaan edistyksellinen naiseuden kuvaaja, hänen teoksissaan oli kuultavissa uuden ajan psykologisesti syvä ja ristiriitainen, älykäs nainen, joka ei mahtunut romantiikan ja realismin avioliittokeskeiseen naiskuvaan. Onerva kuvasi naisen vapautunutta seksuaalisuutta tavalla, joka aiheutti omana aikanaan kuohuntaa. Vaikka Vuosisadanvaihde ajoi emansipoituvan, koulutusta ja palkkatyötä arvostavan uuden naisen agendaa, Onervan *Mirdja*ssa kuvaama nautiskeleva, itsekeskeinen ja sitoutumista kammoava nainen oli silti monelle liikaa; teoksen ilmestymisaikaan Onerva saikin teoksesta julkisen moitekirjeen naisjärjestöiltä moraalin rappeuttamisesta.

Uransa aikana Onerva sai seitsemän valtion kirjallisuuspalkintoa ja vuonna 1944 hänelle myönnettiin Aleksis Kiven rahaston kunniapalkinto. Onerva mainitaan kirjallisuushistorioissa useimmiten uusromantiikan edustajana, vaikka hänen teoksissaan oli jo otettu välimatkaa 1890-luvun karelianismiin. Varsinkin *Mirdja*ssa näkyy paljon enemmän vaikutteita symbolismista ja dekadenssista. Onervan uran kultakausi sijoittui 1900-luvun alkuun, 1920-luvulla hän julkaisi vielä paljon, mutta vuosikymmenen loppua kohti hänen terveytensä alkoi horjua. Onerva vietti kymmeniä vuosia sairaalahoidossa mielenterveysongelmiensa vuoksi, mutta kirjoitti kuolemaansa asti. Onervan merkitys Suomen kirjallisuudelle on omana aikanaan radikaalien naishahmojen luominen, yksilön oikeuksien ja vapaan tahdon kuvaaminen.

1880-luvun naisasia- aktivismi oli kasvattanut ensimmäisen sukupolven naisia, jotka tulivat kirjalliseen elämään tietoisina ja oppineina. Vanha käsitys naiskirjalijan lahjakkuudesta jonkinlaisena intuitiivisena luonnonlahjakkuutena alkoi väistyä, myös naisen osaaminen alkoi näkyä kouluttautumisen ja lukeneisuuden kautta hankittuna ammattitaitona. Vuoden 1901 jälkeen naisten ei tarvinnut enää hakea vapautusta sukupuolestaan voidakseen opiskella yliopistossa. Tietoisuus taiteellisen työn, oman ajattelun ja oman kielen tärkeydestä oli selkeämpää myös naiskirjailijoille. Kuten Marja-Liisa Nevala kuvaa *Sain rooli johon en mahdu*- teoksessa: ”jos edellinen sukupolvi oli taistellut naisena olemisen ulkonaisten ongelmien kanssa, uusi sukupolvi kääntyi naisen sisäisen maailman erittelemiseen” (Nevala 1989, 287) Naiset pyrkivät myös

luomaan omaa kieltä; he eivät enää pyrkineet kirjoittamaan itseään sisälle kirjallisuuden traditioon, kilpailemaan miesten kanssa, vaan myös traditiosta irti, omaksi traditiokseen, ja luomaan uusia tapoja olla ja kirjoittaa. Tähän taisteluun L. Onerva toi uudenaikaset, sisäiset ja ristiriitaiset naishahmonsa ja oppineesti kootut teoksensa. Vaikka L. Onerva kuuluukin julkiseksi päätyneen yksityiselämänsä vuoksi siihen pitkään tuotantonsa kanssa henkilönä samaistettuun naiskirjailijasarjaan, hänen merkittävyyttään Suomen kirjallisuudelle ei voi kiistää. L. Onervan teokset ovat edelleen vuosisadanvaihteen lyriikalle, Suomen dekadenssille, uusromantiikalle ja naiskirjallisuudelle keskeisiä ja merkittäviä.

1.2 Tutkimuskysymys

Tutkin työssäni Mirdja-teosta dekadenssin ja lajikäsitysten valossa. Pohdin voiko dekadenssia ajatella omana kirjallisuuden lajinaan, vai onko se pikemminkin taidekäsitys, jonka tematiikkaa läpäisee erilaisia kulttuurituotteita, kuten vaikkapa romaania. Dekadenssilla Suomen kirjallisuudessa viitataan vuosisadanvaihteessa uusromantiikan kanssa yhtä aikaa syntyneelle rappiota, nautiskelua ja itsekeskeisyyttä korostavalle kirjallisuuden suuntaukseen, jota Pirjo Lyytikäinen alkoi 1990-luvun tutkimustensa perusteella kutsua Suomen dekadenssiksi. Suomen dekadenssi otti vaikutteita sitä edeltäneestä ranskalaisesta rappiota ihannoivasta, baudelairelaisesta dekadenssista, mutta synnytti myös omaa kuvastoa ja omaperäistä tematiikkaa uusintaessaan esimerkiksi Kalevalaisia myyttejä.

Mirdja on verrattain vanha teos ja sitä on tutkittu paljon, joten työni on osittain vanhan hahmottamista, mutta myös uutta tulkintaa teokselle, joka mielestäni ansaitsee tutkimukseensa vielä uusia, eri näkökulmaisia, tuoreita sivuja. Mirdjan hahmo on mielestäni uudelleen relevantti tutkimuskohde some- ajassamme tyypillisen avoimen narsistisuutensa ja performatiivisen pinnallisuutensa vuoksi. Ollakseen Vuosisadanvaihteen hahmo, hänestä löytyy hämmästyttävän paljon samaa kuin arkitodellisuudessamme vilisevistä mirdjamaisista naishahmoista: instagram-tähdistä, konemusiikkiklubien loputtomasti poseeraavia goottitytöistä ja youtuben self-made bloginäyttelijättäristä.

Lajipiirteiden havaitseminen teoksessa syventää tulkintaa ja asettaa sen dialogiin muiden lajiin kuuluvien teosten kanssa. Tässä tutkimuksessa tuon *Mirdjassa* jo havaittujen lajien kentälle uusia havaintojani suhteessa dekadenssiin ja kehitysromaanin eri tyyppeihin, ja uutena väitteenä tutkimuksen kentälle nostan *Mirdjan* mahdolliset yhteydet goottilaiseen romaaniin. Lajipiirteiden havaitsemisen kautta lukija voi suhteuttaa teosta lajiin. Goottlaisten piirteiden havaitseminen teoksissa on mielestäni erityisen tärkeää, koska goottilaisuus kuvaa ihmisen pimeitä puolia. Väkivallan, kauhun, yliluonnollisen ja maagisten elementtien tunnistaminen gotiikaksi on teoksen tulkinnan kannalta hyvin tärkeää: esimerkiksi alistamisen tai yliluonnollisen lukeminen realistisena kuvauksena saattaa tehdä teoksesta vain ”epämiellyttävän”, eikä ihmisen pimeiden puolien tai maagisen maailman kuvaaminen saa tarvitsemaansa tilaa, hyväksyntää tai etäisyyttä. Jos katsoo kauhufilmiä, pitää tietää katsovansa kauhufilmiä: muuten väkivallan kuvasto näyttäytyy vain tarkoituksettomana kärsimyksenä. Lajitutkimus on lukenut Mirdjan henkilöhahmona naistaiteilijan, femme fatalen, uuden naisen ja feminismin näkökulmista loputtomiin ja siksi mielestäni on tärkeää myös tutkia Mirdjan mahdollista goottilaista väritystä: mitäpä jos Mirdjan hulluus ja kummituspuheet eivät olekaan psykologista kuvausta, vaan ne ovatkin tietoista kauhun ilmapiirin rakentamista 1800-luvun goottilaisen romaanin jatkumona? Mirdjaa voisi gotiikan lisäksi jatkossa lukea vaikkapa kumman (weird) kautta tai nykydystopian outona, itsekkäänä tyttönä.

Tutkimukseni ensimmäisessä osassa hahmotan dekadenssia ilmiönä: onko dekadenssi laji, taidekäsitys vai suuntaus? Päälähteeni Pirjo Lyytikäinen pitää dekadenssia taidekäsityksenä, joka vaikuttaa teoksissa tuoden mukanaan tietyn repertoaarin dekadenssille tyypillisiä teemoja, motiiveita, topoksia, rakenteita, tunnelmia ja henkilöhahmoja. Dekadenssin kanssa yhtä aikaa esiintyvä symbolismi näyttäytyy dekadentin kolikon toisena puolena, ihanteellisuuden, idealismin, pinnanalaisuuden ja symboleihin vetäytymisen kuvina. Kysyn, mitkä ovat ne piirteet, jotka tekevät L.Onervan *Mirdja*- teoksesta dekadentin.

Toinen tutkimuskohteeni on Mirdjan henkilöhahmo. Teoksen päähenkilö on ammatiltaan näyttelijä, ja tutkimuksessa on väitetty, että hän esiintyy koko ajan, myös teatterilavan ulkopuolella. Mirdja hahmona on ambivalentti, pinnallinen, muuntautuva

ja epäselvä, ja toisaalta poikkeuksellisen moderni, voimakastahtoinen ja kapinallinen omassa ajassaan. Mirdjaa on luettu lähes aina poikkeusyksilönä ja taiteilijana, mutta myös paljon feministisestä näkökulmasta. Itse kysyn, voiko Mirdjaa lukea femme fatalena, pikarana ja kehitysromaanin nuori nainen maaseudulta- hahmoina- mikä näistä lajeista hallitsee *Mirdjaa*, mitkä lajit antavat vaikutteita?

Neljännessä osiossa luen häntä goottilaisen romaanin sankarittarena. Kysyn, voiko *Mirdjaa* lukea goottilaisen romaanin edustajan? Annan tälle luennalle oman osion, koska *Mirdjan* goottilaiset piirteet on tutkimuskohteena on uusi. Avaan kysymyksiä pääasiassa lajiteorian näkökulmista.

1.3 Teoreettinen tausta

Kirjallisuushistoriallisesti painottuva osioni pohjautuu paljolti Pirjo Lyytikäisen ja Riikka Rossin tutkimuksiin, joiden valossa hahmotan aluksi naturalismin ja dekadenssin yhteisiä piirteitä, kuten rappion kuvaston muuntumista liikuttaessa naturalismista kohti dekadenssia. Pohdin myös yleisemmin, mitä dekadenssi on. Koska Lyytikäinen pitää dekadenssia taidekäsityksenä, jonka tematiikka voin tulla näkyviin missä vaan kulttuurituotteessa tai taiteenlajissa, sivuan osiossa jonkin verran myös kuvataidetta ja teatteria. Henkilöhahmo- osioissa pääasiallinen tutkimuskehykseni on lajitutkimus (Alastair Fowler ja Lyytikäinen). Tutkin, miten eri lajien piirteet ja konventiot näkyvät Mirjdan henkilöhahmossa, ja miten häntä voi tulkita osana näiden lajien kulttuuriperintöä.

Lajin tunnistaminen on edellytys teoksen tulkinnalle. Jokainen teos kuuluu johonkin lajiin, muuten emme ehkä tunnistaisi sitä teokseksi. Fowlerin mukaan jokainen kirjallinen teos kuuluu ainakin yhteen lajiin, koska se käyttää tunnistettavaa konventiota (Fowler 1982, 20). Teosta hallitsee useimmiten yksi laji, mutta siinä voi olla piirteitä monesta lajista. Laji koostuu teoksia toisiinsa yhdistävien piirteiden joukosta, eli repertoaarista. Repertoaaria ovat esimerkiksi tietynlaiset miljööt, rakenteet, tyylit, motiivit, kerronta, teemat ja henkilöhahmot, joita laji käyttää. Lajilla

on konventioita ja tapoja, joilla se toimii. Konventiot ovat se kieli, jolla teos kommunikoi paitsi lukijan kanssa, mutta myös muiden teosten ja muiden kulttuurituotteiden kanssa. Lajin ajatukseen kuuluu myös sukulaisuus -suhteet ja polveutuminen eri teosten välillä; jokainen teos muuttaa lajia hiukan, laji muuttuu jatkuvasti. Lajilla tarkoitetaan kirjallisuudentutkimuksessa myös teoksen sisältämää maailmankuvaa ja ihmiskäsitystä, joka voi näyttäytyä eri aikojen teoksissa, laji ei siis ole kirjoitusajankohtaan sidottu.

Laji on kirjallisuudessa tapa jaotella teoksia. Lajin muodostavat teokset, jotka muistuttavat riittävän monilla tavoilla toisiaan, teoksilla on yhteisiä piirteitä. Esimerkkinä lajista käytetään usein tragediaa, jossa nuoret kärsivät vanhojen synneistä, lopussa hyvät kuolevat. Tosi asiassa tragedia voi olla paljon monimuotoisempi, mutta silti tunnistamme teoksessa olevat traagiset piirteet: hyvän kuolema, epäoikeudenmukaisuus, koston periytyminen. Salapoliisiromaanin laji on kaikille tuttu ja selkeä, millaisia henkilöhahmoja siihen kuuluu, miten kerronta useimmiten etenee, minkälaisissa ympäristöissä usein liikutaan. Historiallisesti lajiteoria on ollut taipuvainen normatiivisuuteen, hyvän, oikean tai huonon mekaaniseen arvottamiseen. Romantiikan ajalla syntyneen taiteilijanerokultin aikaan tämä käsitys ongelmallistui, alettiin kaivata yksiselitteisen jaottelun rinnalle kuvailevampaa lajiteoriaa. Hedelmällisimpänä typologisen lajittelun sijaan nykyvalossa nähdäänkin etsiä tyyppien ja mallien toimintaa eri teoksissa, etsiä *genres in action;* miten lajit ovat toimineet eri aikoina eri maiden kirjallisuuksissa. (Lyytikäinen 2005, 9-10).

Henkilöhahmo-osiossa käytän teoreettisena kehyksenä henkilöhahmon tutkimusta ja Fowlerilaista lajitutkimusta. Keskeisiä käsitteitäni ovat hahmo, hahmon funktio, mimeettinen, synteettinen, litteä, pyöreä, laji, konventio ja repertoaari. Viittaan henkilöhahmo-osioissa myös Fokkeman koodeihin. Goottilaisen romaanin osuudessa käytän selitetyn, selittämättömän ja epäselvän gotiikan käsitteitä.

Kirjallisuuden päälajeilla tarkoitettiin alun perin lyriikkaa, draamaa ja epiikkaa, myöhemmin lajeja on tullut paljon lisää. *Mirdja* teoksena on ollut tutkimuksessa erityisen hyvin avautuva ja paljon tutkittu juuri feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta, mutta koska sukupuolen näkökulmasta tutkimusta on jo tehty niin paljon

rajaan sen tarkasteluni ulkopuolelle. Tulkitsen *Mirdjaa* dekadenttien piirteiden kautta, sekä kolmen erilaisen kehitysromaanityypin ja goottilaisen romaanin näkökulmista.

2 Dekadenssi ja symbolismi vuosisadanvaihteen Suomessa

Dekadenssi (decadence) sanana viittaa mädäntymiseen, pilalle menneeseen. Suomen tunnetuimpiin dekandessitutkijoihin lukeutuva Pirjo Lyytikäinen luettelee toimittamassaan kokoelmassa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa* (1998*)* dekadenssin kirjallisuudelle yhdeksän tyypillistä teemaa ja piirrettä: Kulttuurien rappion ja vanhenemisen, kansakunnan moraalisen, aatteellisen tai sosiaalisen alennustilan, modernin yhteiskunnan aiheuttaman hermosairauden, yksilön moraalittomuuden tai heikkouden, biologisen, perinnöllisen rappeutuminen, rikolliset naiset ja naismaiset miehet, taiteen, jossa rappio nähdään hyvänä, estetismin, sekä anarkian ja transgression.

Eri lajien piirteet voivat matkustaa lajista toiseen, samoin ne voivat virrata toisiin maihin, muuntua, kulkea ajassa eteenpäin. Dekadentteja piirteitä löytyy jo antiikin kirjallisuudesta, mutta milloin piirteitä on riittävästi, että voidaan katsoa muodostuneen kokonaan uuden lajin? Voidaanko dekadenssia pitää lajina? Entä mikä on periodi, ja mikä taidesuuntaus?

2.1 Laji, periodi, taidekäsitys vai suuntaus?

Dekadenssin ja symbolismin isänä on pidetty ranskalaista Charles Baudelairea, ja ensimmäisenä dekadenttina teoksena hänen jo vuonna 1857 ilmestynyttä *Pahan kukkia (Les fleurs du mal)* Runoteoksen viisi osiota hahmottavat jo itsessään hyvin dekadenssin keskeistä tematiikkaa, osat on nimetty seuraavasti: Raskasmielisyys ja ihanne (*Spleen et ideal*), Pahan kukkia (*Fleurs du mal*), Kapina (*Revolte*), Viini (*Le vin*) ja Kuolema (*La mort*). (Käännöksen omat)

Dekadenssi syntyi keskelle Fin de siècleä leimannutta ikävystymistä; ennuita. Suomen kulttuurikenttää ravistivat paitsi vaihtuvan vuosisadan aiheuttama pelko tulevasta, myös venäläistyttämisen aiheuttama paine, hiljalleen vapautuva uusi nainen, sekä jonkinlainen nostalgiaan ja välinpitämättömyyteen heittäytymisen henki.

Dekadenssi esitellään usein yhtä aikaa vallinneen symbolismin kanssa. Symbolismin tematiikka näkyi vahvana vetäytymisenä idealistiseen, etäiseen ja sadunomaiseen ilmaisuun varsinkin kuvataiteessa ja teatterissa, mutta myös kirjallisuudessa. Symbolismi vetäytyi vahvasti alitajuntaan, eskapistiseen ihanteellisuuteen ja suosi muinaisia myyttejä, joista haettiin jonkinlaista pysyvyyden illuusiota. Siirtyminen modernisoitumisen tuottamasta ahdistuksesta pois, ikuiseen myyttien maailmaan, Kalevalaan, antiikkiin, uniin tai alitajuntaan, tuotti lohtua ikuisia ideoita etsivälle (Lyytikäinen 1997, 10).

L.Onervan dekadenttina pidetyssä *Mirdjassa* päähenkilö tapaa tulevan aviomiehensä Runarin esityksensä jälkeen.

> R: Kohtalon langoista…
> M: Kuka niitäkin kutoo? Jumala, sanotaan. Elämä, me kaikki, me itse, eikä kukaan…
> R: Niin, ikuista mysteriaa on elämä…
> M: Ja jotkut väittävät, että se on vain heijastusta vielä suuremmasta…ikään kuin symbolismia…
> R: Se on suuri ja objektiivinen, se uskonnon ja metafysiikan valloittama maailma…Mutta subjektiivisesti sitä omaa sisällistä pikku maailmaa ajatellessa tuntuu minusta melkein turvallisemmalta ja kodikkaammalta kutsua elämää jollakin muulla nimellä, vaikkapa sitten impressionismiksi. Se on sentään jotakin niin vaihtelevaa, alati liikkuvaa, yhden sekuntitunnelman värittämää…(M, 170)

Runar määrittää symbolismia jonkin suuremman heijastuksena, lähes uskonnollisena. Jokin suurempi määrittyi symbolismissa myös platonisena, asioiden suurempana ideana, todellisena olemuksena.

Symbolismi ja dekadenssi esiintyvät usein yhdessä. Lyytikäinen näkee symbolismin ja dekadenssin saman kolikon eri puolina, yhtäaikaisena.

Periodit käsitteenä liittyvät tiettyjen taidekäsitysten valta-asema aikaan. Päivi Mehtonen kuvaa tyylikausi- ja periodiajattelun ongelmaa ”Mihin kirjallisuushistoria päättyy?”–artikkelissaan. Mehtonen kirjoittaa 1700-1800-luvulla syntynyneen tyylikausiajattelun olevan perinne, jota sekä jatketaan, että arvostellaan. Tyylikausiajattelun alkuperäinen idea on epookkien, selkeiden aikakausien luominen (Mehtonen 2003, 46). Mehtonen pohtii sitä, miten lukitsevaa on perinteinen tapa esittää jokin tyyli kuitenkin vain aikaan sidottuna ja kuinka monimerkityksellisiä toisaalta ovatkaan vaikkapa romantiikka tai realismi. Mehtonen ehdottaakin, että kuvaavampaa olisi puhua vaikkapa romantiikoista, koska kausien sisäiset suuntaukset saattoivat olla jopa sovittamattomissa ristiriidoissa keskenään. Itse tyylikausiajattelun ja periodien jaksottaminen nähdään juuri päällekkäisyyksien ja aikarajojen yli matkustavan tematiikan, estetiikan ja ajattelun vuoksi osittain ongelmallisena ja vanhahtavana, varsinkin mitä lähemmäksi nykyaikaa tullaan. Dekadenssi ja symbolismi eivät siis mielestäni ole periodeja, koska ne eivät taidekäsityksinä koskaan olleet valta-asemassa. Dekadenssi ei myöskään ole laji, koska lajilla viitataan ylemmän tason kategoriaan; jakoa esimerkiksi fantasiakirjallisuuteen, tragedian, kehitysromaanin tai vaikkapa pastoraaliin. Palaan lajiin kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä tarkemmin pääluvussa kolme.

Ennen naturalismin ja symbolismin tuloa hallitseva taidekäsitys Suomen kirjallisuudessa oli realismi. Voidaan siis puhua 1850-luvulla Suomessa alkaneen realismin periodin, joka jatkui vuosisadan vaihteeseen asti, kuten voidaan sanoa 1900-luvun alussa alkaneen modernismin periodin. Kuitenkin sekä modernismin että realismin periodien sisältä löytyy useita eri suuntauksia, kuten naturalismi, ekspressionismi tai mi-nimalismi. Ismit eivät siis ole ulkoisesta eheydestään huolimatta yhden asian liikkeitä, vaan koostuvat useista suuntauksista. Periodit ovat siis pikemminkin kulttuurin kehittymisen suuntia.

Historialliset periodit kirjallisuudenhistoriallisessa tarkastelussa näyttäytyvät usein selkeästi perättäisinä ajanjaksoina, jolloin tietyt esteettiset ihanteet, käsitellyt aiheet tai vaikutukset, joihin pyritään, olisivat ikään kuin yhtä aikaa vaihtuneet seuraavaan. Todellisuudessa tietenkään jaksojen vaihtumiset eivät olleet selkeitä leikkauksia, vaan useiden periodien vaikutteet hiipuivat ja vahvistuivat lomittain. Periodien aikana

syntyneet temaattiset repertoaarit saattoivat muuntua tai varioitua ja jatkaa virtauksina liukuen toisiin lajeihin vaikutteiksi. Teoksessa voi siis hyvinkin olla ja onkin yhtä aikaa eri lajien ja tyylien vaikutteita. Kohdeteokseni *Mirdja* on ilmestynyt 1908, jolloin Kai Latinen (1991, 232) kirjoittaa dekadenssin katsottavan syntyneen. Lyytikäinen tosin tulkitsee dekadenssin alkaneen jo aiemmin, esimerkiksi Joel Lehtosen *Mataleenassa (1905)* huipentuneen *Mirdjaan.* (Lyytikäinen 1997, 13)

Dekadenssin ja symbolismin taidekäsityksen repertoaaria: niiden ihanteita, estetiikkaa, hahmoja, aiheita ja pyrkimyksiä voidaan siis nähdä virtauksina eri aikojen teoksissa myös ennen ja jälkeen niiden vuosisadan vaihteeseen sijoittuneen kultakauden.

2.2 Naturalismista dekadenssiin

Dekadenssi Ranskassa oli vahvasti sidoksissa naturalismin perinteeseen. Suomessa naturalismi taas oli voimissaan yhtä aikaa realismin kanssa, usein myös päällekkäin. Realismin kirjallisuudessa pyrittiin kuvaamaan todellisuutta sellaisena kuin se oli, myös köyhien ja työtä tekevien näkökulmasta. Suomessa realismi kukki varsinkin draamassa, ensimmäinen omalla nimellään julkaiseva suomalainen naiskirjailija Minna Canth raivasi tietä yhteiskuntaa kritisoivalle naiskirjallisuudelle ja esimerkiksi Juhani Aho, Teuvo Pakkala ja K.A. Tavastjerna kuvasivat kansaa ja yhteiskuntaa uudella realistisella syvyydellä, rumuuden näyttämisellä, jotta totuus tulisi kerrotuksi.[1] Realismissa rumuus tai kärsimys ei kuitenkaan ollut vielä korostettua tai estetisoitua kuten dekadenssissa, vaan pyrittiin todenmukaisuuteen.

Vuosisadan vaihdetta lähestyvää Suomalaista realismia väritti myös vaikutelmiin keskittyvä impressionismi, mutta vahvempana suuntauksena näkyi siis 1870-luvulla Ranskassa syntynyt kansainvälinen kirjallisuuden suuntaus, naturalismi, joka levisi koko Eurooppaan ja Amerikkaan. Mervi Kantokorpi kuvaa naturalismin asemaa Suo-

[1] 1800-luvun lopulla Suomen kirjallisuuteen vaikutti vahvasti myös koulujärjestelmän kautta vahvistunut Suomen kielen parantunut asema. Aiemmin, lähes kaikki suomalainen kirjallisuus oli ilmestynyt ruotsiksi.

men kirjallisuudenhistoriassa realismin periodiin upotettuna, hieman pilalle menneenä realismina, tendenssinä; inhorealismina (Kantokorpi 1998, 16). Naturalismi pyrki tarttumaan modernin maailman haasteisiin uudella tavalla ja kuvaamaan pienen ihmisen elämää, myös varjopuolia ja ennen kaikkea arkea.

Riikka Rossi on tutkinut teoksessaan *Särkyvä arki* (2009) naturalismia suomalaisessa kirjallisuudessa. Rossi kirjottaa muutoksesta, jolloin kansallisten sankarikertomusten sijaan naturalistinen kirjallisuus alkoi tarjota kuvauksia sairaudesta, rappiosta, kuolemasta, yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, perheen, avioliiton ja rakkauden rikkoutumisesta, ihmisten pettymyksestä moderniin suomalaiseen elämään (Rossi 2009, 34).

Naturalismi hahmottuu tässä työssä siis yhtenä realismin suuntauksena, jonka vaikutteet kulkivat Ranskasta muuhun Eurooppaan, myös Suomeen. Naturalismin tärkeimpänä hahmottajan pidetään ranskalaista Emile Zolaa. Zola julkaisi vuonna 1880 Kokeellinen romaani- nimisen kirjoituksen, jossa hän määritti kirjoittamisen menetelmäksi, luonnontieteen kaltaiseksi menetelmäksi, jolla tutkitaan todellisuutta. Hän peräänkuulutti objektiivista, tieteellistä tarkkuutta, jolla kuvataan kaikki juuri niin kuin se kirjailijalle näyttäytyy, ei minkäänlaisen ihanteen kuvaajana. Naturalistinen romaani jäi kuitenkin sellaisenaan toteutumattomaksi myös Zolan omassa tuotannossa, mutta ideatasolla sen ihanteet vaikuttivat kuitenkin vahvasti kirjallisuudessa vuosikymmeniä. Zola itse ei koskaan kutsunut aloittamaansa suuntausta natura-listiseksi, vaan nimitys syntyi muualla.

Naturalismissa ihmisen ja hänen elämänsä kuvaus vietiin vielä empiirisemmäksi, havainnoivaksi, yksityiskohtaisemmaksi ja lähemmäs: jokainen likaisen kehon tuoksu ja sairauden väristys, nälän kurina kuvattiin välittämättä siitä, oliko se jo joidenkin tahojen mielestä “skandaalimaista ja inhoittavaa”, kuten aikalaiskritiikki usein kirjoitti. Naturalistinen teos oli tyypillisesti kuvaus hajaantuvista pyrkimyksistä ja hukkaan valuvasta ihmiselämästä, yksilöiden pyrkimyksestä tasapainoilla toivon ja epätoivoon heittäytymisen välillä. Usein tutkimuksessa viitataan naturalismin filosofisen tason yhteydessä fysikaaliseen käsitteeseen entropiaan (Rossi 2009, 20). Yksinkertaisimmillaan entropia tarkoittaa epäjärjestyksen kasvamista, jos ei tee työtä järjestyksen lisäämiseksi; vääjäämätöntä hajaantumista. Entropiassa on kerronnan

tasolla metaforisesti kyse siitä, että teoksessa kuvattu elämä on tuomittu hajaantumaan ja heikkenemään, vaikka henkilöt tekisivät ankarasti töitä tasapainon palauttamiseksi. Elämällä hyvin ja oikein, hajantumista voi kuitenkin hidastaa, jopa kokea onnea tätä työtä tehdessään. Entropia on siis jonkinlainen epätoivoinen taistelu vääjäämätöntä vastaan, ihmisen elämä on tuhoon tuomittu ponnistelu joka parhaimmillaankin vain hidastaa tuhoa. Entropia-ajatuksen on katsottu vaikuttavan vahvasti naturalistisen kirjallisuuden taustalla, niiden usein kuvatessa juuri pienen ihmisen taistelua luonnonvoimien aiheuttamaa lakastumista, sairautta ja heikkenemistä vastaan.

Mervi Kantokorpi kirjoittaa artikkelissaan ”Naturalismin kuvotus” (1998) Minna Canthin saaneen edustaa naturalismia paljolti yksinään Suomen kirjallisuuden historiassa, ja että naturalismi Canthin ulkopuolella, selkeästi omassa muodossaan jäi jopa puhkeamatta kukkaan Suomessa (Kantokorpi 1998, 17). Hän kysyy myös, miksi suomalainen kirjallisuudentutkimus harvemmin yhdistää vuosisadanvaihteessa Suomessa alkaneen dekadentin tyylin ranskalaislähtöiseen naturalismiin, vaikka niistä löytyy paljon yhteistä tematiikkaa.

Dekadenttia tematiikkaa esiintyi siis jo realismin ajan kirjallisuudessa, varsinkin naturalistisissa teoksissa. Dekadenssi ja naturalismi ponnistavat vahvasti ranskalaisen naturalismin aikaan syntyneestä samasta rappion kuvastosta, jossa lihanhimo, sairaus ja petolliset naiset kuvataan hajoavaa ja pesemisestä huolimatta, entrooppisesti hajaantuvaa ja likaantuvaa taustaa vasten. Dekadenssi ja symbolismi Suomen kirjallisuudessa puhkesivat kukkaan kaksikymmentä vuotta Zolaa myöhemmin, lisäten naturalismiin eskapismia, itsekkyyttä, Kalevalaista rappiota, hedonismia, transgressiota ja pinnallista kauneutta muodostaen omaleimaisen suomalaisen dekadenssin. Pinnallisuus on kuitenkin dekadenssissa läpinäkyvää, teeskenneltyä ja jopa irvokasta; todellinen hajoavaisuus saa näkyä, sitä ihaillaan ja sitä tuodaan esiin. Kuluminen saa näkyä, sairaankalpeat kasvot ovat tarkoituksella hankitun turmeluksen ansiomerkki. Uskon puute on naturalismissa vielä positiivisen ja negatiivisen ajattelun vaihtelua, yritystä pinnistää vielä, jotta pääsisi eteenpäin mutta dekadenssissa usko tulevaan alkaa olla jo mennyttä, vajotaan vuoron perään apatiaan ja melankoliaan, joskus noustaan välillä maaniseen uhmaan. Se, mitä vastaan naturalismissa vielä

taisteltiin, on voittanut, jättäen dekadentit glorifioimaan oman melankoliansa, apatiansa, lahjojensa tuhlaamisen.

Määrittelen siis dekadenssin tässä työssä taidekäsitykseksi ja suuntaukseksi, joka läpäisee *Mirdja*-teoksen antaen sille dekadenttia tematiikkaa, motiiveita ja henkilöhahmoja. Dekadentti romaani ei mielestäni kuitenkaan ole oma lajinsa, vaan pikemminkin on olemassa eri lajeja edustavia teoksia, joita hallitsee tai joissa vaikuttaa dekadentti taidekäsitys ja sen temaattinen piirrerepertoaari.

Mutta mitä dekadentteja piirteitä *Mirdja*-teoksesta sitten löytyy?

2.3 Dekadentit piirteet *Mirdja*ssa

Pirjo Lyytikäinen (2005, 7) toteaa jokaisen teoksen tulkinnan edellyttävän sen lajin tunnistamista. Repertoaarilla taas (Fowler) tarkoitetaan kaikkien niiden piirteiden joukkoa joilla lajin teoksen muistuttavat toisiaan. *Mirdjan* lajina on pidetty tutkimuksessa taiteilijaromaania ja kehitysromaania, joka on dekadentin taidekäsityksen värittämä. Myös pikara- lajin repertoaarin on esitetty useiden piirteiden kautta olevan läsnä teoksessa. Kuten aiemmin totesin, en pidä dekadenssia omana lajinaan, vaan dekadentin taidekäsityksen tuottamana tematiikkana, hahmoina, tunnelmana tai motiiveina, joka esiintyvät teoksessa ja värittävät sitä. Kutsun näitä “värejä” dekadenteksi piirteiksi.

Dekadenssi ja symbolismi syntyivät naturalismin ja realismin jälkeen tarpeesta päästä irti luonnon ja reaalimaailman pakotteista. Eksistentialistiset ajatukset ihmisen vapaasta valinnasta ja omasta tahdosta naturalismin harmaan arjen ja luonnon talutusnuorassa riippumisen jälkeen haluttiin kohota kehon yläpuolelle, turmella tätä kehoa, kapinoida luontoa vastaan ja kohota symbolistisiin uni ja ideaalimaailmoihin. Naturalistis-realistisen synnyttävän, epäitsenäisen ja kärsivän naishahmon vastineeksi syntyi femme fatale, kohtalokas syöjätär, sekä itsenäinen, työssä käyvä ja omaa elämäänsä hallitseva uusi nainen.

Kohdeteokseni *Mirdjan* päähenkilö Mirdja ei halua äidiksi, koska se estäisi hänen taiteellista työtänsä, mutta taustalla vaikuttaa myös dekadenssille tyypillinen degeneraation ajatus: Mirdjan äiti oli mielisairas, ja tytär pelkää hulluuden periytyvän.

> Jo minä sukuni tunnen!---Ikuista uneksijoiden, taiteilija-alkujen ja hullujen ylen mahtavaa sukua minä olen! Jo minä sukuni tunnen ja sukuni tunsi minut, ja kaikki hullut ovat minun ääretöntä valtakuntaani! (M, 126)

Perinnöllisten sairauksien ja hermoheikkouden teemat leimasivatkin vuosisadan vaihteen taidetta ja ajattelua kauttaaltaan, maailman koettiin olevan rappiotumassa, jollakin tapaa lopussa, ja uskonnollinen häpeä oli vaihtumassa filosofis-eettiseen ahdistukseen Kierkegaardin ja Nietzschen pessimistis-sävytteisten ajatusten tahdissa. Fin de siècle- eli vuosisadanvaihde-käsite itsessään tarkoittaa hermosairautta. Syntyi ajatus ylihienosuneesta, neurootisesta nykyihmisestä, loputtomasta vivahteita tarkkailevasta rappioituvasta yksilöstä (Lyytikäinen 1998, 10). Tähän synkeään ilmapiiriin dekadenssi ja symbolismi toivat pakoa, niissä painuttiin alitajunnan, unien ja symbolien taakse, pois arjesta, estetisoituun maailmaan. Kuvataiteen puolella Axel Gallen-Kallela, joka tuli myöhemmin tunnetuksi Kalevala-aiheisista uusromanttisista maalauksistaan, kuvasi jo vuonna 1884 mädäntyneet kuhan, kuolleen sikiön, sekä muita kammottavia, mutta naturalistisena pidettyjä aiheita (Mattahaitszen 2004, 46). 1886 maalaamassaan tunnetussa Aino-taru triptyykissä Gallen-Kallela kuvaa Väinämöisen viatonta neitoa ahdistelevana vanhana rähjäisenä ukkona. Vaikka teos lienee vieläkin esillä kansallisromantiikan osastolla Ateneumissa, tässäkin teoksessa on jo aavistuksia suomalaisen dekadenssin Kalevalaisen rappion aiheistosta ja teos aiheuttikin aikanaan närkästynyttä keskustelua kansallissankarin kuvaamisesta epäsankarillisessa tilanteessa (Mattheiszen 2004, 10).

Naturalismin kuvaamana rappio oli vielä pyritty kuvaamaan sellaisen kuin se reaalimaailmassa oli, mutta dekadenssi vei tämän vielä pidemmälle. Se estetisoi rumuuden ja muutti rappion teatteriksi. Kaikenlainen liioittelu, aisteihin vajoaminen, dramaattisuus ja teeskentely ovat dekadenssin tyylikeinoja, tosin myös ironia ja keveys.

Dekadenssin ja symbolismin kuvataiteen ehkä tunnetuin kuva on lumme [2]. Lyytikäinen tulkitsee lumpeessa yhdistyvän uusplatonismista ja mystiikasta periytyvän ajatuksen kahdesta tiestä, toisesta joka johtaa ylös valoon ja samalla todelliseen itseyteen ja toisesta, joka vie alas pimeyteen ja materian vankeuteen (Lyytikäinen 1997, 64). Lumpeet kasvavat mudasta, dekadenssin syvyyksistä ja kohottavat kapean, hohtavan teriönsä kohti ihanaa valoa. Lumme on Lyytikäisen mukaan sybolismin keskeisintä kuvastoa tämän niihin liittyvän ambivalenssin vuoksi. Myös Mirdja itse vertaa taiteilijuuttansa yössä aukenevaan lumpeeseen.

> Taiteilijallakin on ihmisen sielussa lapsi-ikänsä, jolloin se kuoleman ja elämän välillä värisee. Sen ensi rukous on hento ja hiljainen ja kosketukselle arempi kuin yössä aukenevan äänettömän lumpeen…(M, 276)

Kalpeus, pinnanalaisuus ja kuihtuminen toistuvat dekadenssin kuvastossa, *Mirdjassa* viitataan myös kehon ihastuttavaan kulumiseen, elinvoimien hiipumisen viehätykseen. Tämä kulumisen kauneus hahmottuu Mirdjan lukiessa ääneen Runarin kirjoittamaa käsikirjoitusaihiota ranskalaisesta prostituoidusta Parisiennesta.

> …tahdoin nähdä, miten hänen hiilensä himmenisi; miten silmänsä säihky sammuisi, poskiensa puna kalpenisi, miten hänen loistavasta ilmestyksestään ei pian olisi jälellä muuta kuin raunio, kalpea, ruma, rääkätty varjo, ja miten minä olisin tuon muutoksen aikaansaaja…minä tahdoin nähdä ainoastaan kulutuksen, sen, jonka hän kaikilta salasi. (M, 191)

Suomen kirjallisuudessa dekadentin jakson alkupuolella useimmat dekadenttin suuntaukseen osallistuneet kirjailijat olivat uusromantikoita, mutta dekadenssia ei ennen 80-90 lukua nosteta Suomen kirjallisuushistorioissa esille omana suuntauksenaan, vaan nykyään dekadentteina pidetyt teokset sisällytetään uusromantiikkaan. Lyytikäisen 1990-luvulla tutkimukseen tuoma lisä olikin juuri se, että hän osoitti aiemman, uusromantiikkana pidetyn taidekäsityksen olevan tulkittavissa myös eurooppalaisen symbolismin ja dekadenssin kautta.

[2] Esim. Lummelampi, *Le bassin aux nympheas*, Claude Monet, 1889, National Gallery, Lontoo.

Uusromantiikka halusi irrota realismista ja kulkea kohti uusia ajatuksia ja teki sen tarttumalla uudella tavalla Kalevalaan ja kansanperinteeseesn. Uusromantiikan etujoukoissa olivat Juhani Aho ja Eino Leino, joista jälkimmäinen myös antoi jaksolle nimen kareliasnismi. Historioitsija Kai Laitinen on ehdottanut karelianismia kutsuttavan myös kansalliseksi symbolismiksi (Laitinen 1991, 232). Suomalaisen uusromantiikan ja dekadenssin johtohahmoihin katsotaan rajanvedon vaikeudesta huolimatta lähes yksimielisesti lukeutuvan Eino Leinon, mutta myös L. Onervan ja seuraavassa kappaleessa tarkempaan tarkasteluun nostamani toisenlaista dekadenttia naishahmoa kuvaavan *Mataleena* -teoksen kirjoittajan Joel Lehtosen. Dekadenssi itsessään esiintyy siis yhtäaikaisena ja historioitsijasta riippuen samanaikaisena, jopa samana suuntauksena symbolismin ja karelianismin kanssa ja jää kirjallisuudenhistoriassa melko pieneksi juonteeksi aina 1990-luvulle asti.

Suomessa dekadenssin kirjallisuus jakautuu kahteen tyyliin: resignaation kirjallisuuteen ja dionyysisen rappion kirjallisuuteen (Lyytikäinen 1997, 14). *Mirdja*-romaanissa on nähtävissä sekä resignaation että dionyysisen dekadenssin tyylejä. Resignaation kirjallisuudella tarkoitetaan romaanihenkilöiden tapaa reagoida ympäristöönsä arvotyhjiöön, rappioon ja hajaantumiseen lamaantumisella, kyynisyydellä ja päihteisiin vajoamalla. *Mirdjassa* tätä puolta edustaa varsinkin Mirdjan oppi-isä Tanne, joka on vahvasti alkoholisoitunut älykkö, jonka ajan henkeen sopivat kyyniset luennot kapakoissa julistivat haluttomuutta sitoutua normeihin.” Yhteiskunta on suuri valhe” (M, 38), ”älä koskaan niiaa poroporvarille” (M, 31). Dekadenssin ydinkuvastoa olevat nietzscheläinen yli-ihminen ja ajatus ihmiskunnan geneettinen rappioitumisesta näkyvät myös Tannen kapakkapuheessa.

> Ei, silloin tulee se suuri Ubergang ja Untergang, josta Nietzsche puhuu…yli-ihminen on lähellä, mutta sitä ennen tulemme lyödyksi…Samaa sairasta ja kelmeää sukua me kuitenkin olemme, suuret intohimot meiltä puuttuvat…heikontunut suku me olemme, eikö totta? (M, 97)

Dionyysisella, maanisella uhmalla tarkoitetaan päihtymykseen ja hulluuteen liittyvää vimmaa, ylikorostunutta käsitystä omista kyvyistään, aistillista hurmiota, pakanallisuutta, estottomuutta ja transgressiota; Jumalan käskyjen rikkomista. Dionyysista uhmaa teoksessa edustavat ihanteellisia humalaisia palopuheitaan pitävät ylioppilaat, sekä Mirdja itse.

> Nytkin hän tunsi kummallista kuumetta sielussaan. Hulluina ja rajupäisinä hyppivät kaikki riihattomat ajatukset kuvittelun kourissa: ne vaativat todellisuutta. Hänen olisi tehnyt mieli jotain oikein hurjaa, kauheata, uhkarohkeata…tehdä pahaa ja nauttia….pettää, pettää nuo typerät ihmiset kaikki…Hän pitäisi kymmenen rakastajaa yhtä aikaa ja kuluttaisi yöt rikollisissa bakkanaaliajuhlissa kuumien soihtujen, sairaiden tuoksujen hirvittävän ihanassa hekumassa…Ja hän suutelisi kaikkia…myrkyttäisi heidät…uuvuttaisi heidät…ja keskellä kirkasta aamupäivää heittäisi hän heidät ulos orgiahetaleissaan kalpeina ja näivettyneinä, ja sitten he saisivat kiertää pitkin maailman katuja kuin naurettavat narrit…mutta Mirdjalla olisi heidän sielunsa. Sillä hänelle oli annettu kaikki valta taivaassa ja maan päällä. (M, 44)

Mirdja käyttää läpi teoksen kristillisiä viittauksia ja loputtomasti sielu-sanaa. Kadotetun sielun etsintä, uskon kadottaminen ja kristillis-demoniset dikotomiat ovat piirteinä dekadentteja. Vuosisadanvaihde oli menettänyt tieteen kehittymisen myötä uskonsa myös kirkon oppeihin ja voimakkaasti kasvavan teollistumisen kuvataan synnyttäneen muutosahdistusta, jopa teollisuusraivoa (Mattheiszen 2004, 49) ja tutkimuksessa tätä on tulkittu yhtenä syynä ajan teosten synkkään ilmapiiriin. *Mirdjassa* uskonpuute näkyy päähenkilön yli-ihmiskuvitelmissa, pyrkimyksessä itse astua jalustalta pudonneen jumalan saappaisiin. Päähenkilö kokee omaavansa jumalankaltaisia oikeuksia ottaa, käyttää ja heittää pois toisia ihmisiä, koska hän kokee, että hänelle on suotu erityisasema. Kaikessa moraalittomuudessaan dekadenssi kuitenkin jatkuvasti keskusteli moraalista ja toi esiin moraalin kysymyksiä. Ikiaikainen kädenvääntö moraalisesta rappiosta näyttäytyi pilkallisena provokaationa, Jumalan ikävä näkyi Jumalan pilkassa ja profanoinnissa. Transgressioon liittyy tietoisuus synnistä, kokemus omasta syntisyydestään. Moraalittomuus ja moraalittomuuden uhmakas julistus hahmottuvat nimenomaan tuskallista moraalin vaatimuksien tiedostamista vasten. Moderni maailma, jossa ”jumala oli kuollut”, kysymykset moraalista, oikeasta ja väärästä koitettiin sivuuttaa vanhanaikaisina, mutta todellisuudessa aiheet henkisyydestä, kuolemasta ja moraalista vaivasivat kirkon vallan löystymisestä huolimatta ihmisiä edelleen (Lyytikäinen 1998, 11).

Vaikka dekadenssin kirjallisuudessa ihailtiin pakanallisuutta, *Mirdjasta* löytyy paljon viittauksia uskontoon. Mirdja ihailee naispyhimysten kuvia vimmaisesti, vaikka halveksuu muuten kaikkea perinteiseen äitiyteen liittyvää. Dekadenssin suhde äitiyteen onkin moninkertaisesti ristiriitainen ja äidittömyys yleistä varsinkin

naispuolisilla sankarittarilla. Teoksessa on myös osa joka on nimetty Madrigal-novelleiksi (viittaa Pyhään äitiin). Mirdjan äitisuhdetta onkin tutkittu paljon. Mirdjan äiti on kuollut ja tyttö on kasvanut miesten kasvattamana. Onervan tuotantoa paljon tutkinut Viola Parente-Čapková tulkitsee *Dekadenssi*-antologiassa julkaistussa ”Kuka, kuka sitoi?”-artikkelissaan (1998) Mirdjan Jumalatar-rakkauden puuttuvan äidin etsimisenä. Pariisissa ollessaan Mirdja rakastuu Neitsyt Mariaa esittävään teokseen ja käy joka päivä istumassa maalauksen luona:

> Mutta minun madonnani, jota rakastan, ei olekaan mikään oikea madonna eikä oikea nainen. Minä löysin hänet sattumalta suuren gallerian pimeimmästä nurkkauksesta…[ ]Opaalilta kuultavat hänen pitkät, hienot ja läpihohtoiset sormensa…Ja kuka tietää, mikä hänen katseensa on ollut? Auringonpistoko vai kyynel?[ ] Ah, kalpea narsissi, koskemattomaksi olet sinä kivettynyt silkkiselle varrellesi! Pyhimys olet sinä todella! (M, 146-147)

Mirdja ei tyydy ihailemaan teosta, vaan hänet valtaa “hurja himo saada hänet itselleen” (M, 147). Mirdja alkaa maalata osia teoksesta voidakseen varastaa työn pala palalta itselleen. Lopulta eräs mies sanoo teoksen olevan Mirdjan itsensä näköinen, josta Mirdja suuttuu. Mirdja kokee teoksen muuttuvan” Meduusaksi joka ilmestykselliset silmät katsovat häneen” (M, 147) ja pilkkaavan häntä hänen ”rikkirevityn sukunsa predestinaationa” *(M, 147).* Tätä hyvin kiinnostavaa ja paljon tutkittua kohtausta voisi tulkita myös tasa-arvoon pyrkivän, luovan naisen vimmastumisena siitä, että kun nainen itse katsoo ja maalaa, hänet keskeytetään ja palautetaan paikalleen passiiviseksi kauneudeksi todellisen taiteilijan (miehen) katseen alle. Mirdjasta tehdään ihailun kohde, muusa, vaikka hän haluaa itse luoda. Tähän teosta vahvasti läpäisevään tematiikkaan naisen luovuudesta palaan pääluvussa 3, jossa käsittelen teosta naistaiteilijaromaanina, sekä Neitsyt Maria-kohtauksessa goottilaisen tematiikan osiossa.

Parente-Čapková tulkitsee Neitsyt Maria- kohtausta äitiyden kautta ja katsoo Mirdjan jumalatar-rakkautta puuttuvan äidin etsimisenä. Dekadentti naiskuva ja äitiys ovatkin lähes sovittamattomalla törmäyskurssilla. Mirdja kamppailee etsiessään naista, jota voisi ihailla, mutta ainoa samastumisen kohde löytyy yliluonnollisesta pyhimyksestä. Todellista naista ei dekadentti voinut ihailla, koska 1900-luvun alun dekadenttinaiselle äidin perintö näyttäytyi negatiivisena, maallisen äidin ihailu merkitsisi perinteisen

naisen roolin taakkaa ja kaikkea sitä, mistä itsenäisyyteen ja luovuuteen pyrkivät naiskirjailijat ja heidän sankarittarensa pyrkivät vapautumaan (Parente-Čapková 1997, 101). Yliluonnolliseen äitii rakastuminen, äitisuhteen ulkoistaminen henkimaailmaan sopii Mirdjalle, koska hän on muutenkin taipuvainen mystisiin kokemuksiin ja kokee itsensä ajoittain jonkinlaisena jumal-hahmona. Hän teoksessa esimerkiksi “siunaa vainajan” jättäessään rakastettunsa, hän kokee hoitaessaan sairasta rakastajaansa olevansa ”Jumalan salaa vihitty apostoli uhraaja hiljaisten hyvien töiden alttarilla (M, 62). Uskonnollinen retoriikka on dekadenssille ja symbolismille tyypillistä kielen tyylinä, estetiikkana, mutta Mirdja todella myös uskoo ajoittain henkisiin kykyihinsä ja pyhimystöidensä epäonnistuessa hän palaa taas dekadenttiin kyynisyyteensä: ”Kirottu, kirottu kaikki muu paitsi itsekohtaisin itsekkyys*!”* (M, 70) Uskonnollisuus ja äitiys siis sekoittuvat Mirdjan mielikuvissa jonkinlaiseksi myyttiseksi yli-äitiydeksi.

Mirdjan pyhyyskuvitelmat ovat alkanet jo lapsena, jossa hänen isänsä kertoo *“*katsoneensa häntä kuin pyhää seimilasta ja kumarruin hänen edessään kädet täynnä myrhaa ja suitsutusta” (M, 125) Henkinen etsintä onkin yksi teoksen vahvimpia teemoja, Mirdja etsii loputtomasti yhteyttä suurempaan vaihtelevin menetelmin rakastajista, absintista ja noituudesta käsin ja loppupuolella heittäytyykin jo lähes Jumalan hulluksi ja saarnaa kadulla ohikulkijoille Golgatasta ja kärsivistä äideistä.

Mirdja-teoksen henkilöhahmogalleria on nähdäkseni myös vahvasti dekadentin taidekäsityksen läpäisemä. Jo 1860-luvulla Charles Baudelaire kuvaili kuljeskelijan, tarkkailijan, flanöörin, joka kuljeskelee kaduilla toimettomana, hyvin pukeutuneena, nauttii kaupungin sykkeestä. Dekadenssin taiteessa ja kirjallisuudessa on paljon näitä hahmoja, tosin usein jo vuosien lorvailun uuvuttamina, päihteisiin ja masennukseen taipuvaisina. Dekadenssin kirjallisuuden hahmot kyllästyvät asioihin helposti, ovat taipuvaisia ylitunteellisuuteen ja pinnallisuuteen. Estetikan alla on usein kokemus kaiken turhuudesta, jonkinlainen turtumus. Ajalle tyypillisiä hahmoja vaivasi loputon etsintä, pinnallinen estetismi ja myös *Mirdja* on täynnä kapakoissa istuvia rappeutuneita taiteilijoita, entisiä maistereita, jotka etsivät muista viihdykettä itselleen. Dekadentti flanööri tuntee kaupungin salatut lokerot ja sykkeen, mutta ei kykene koskaan lopulta etsimäänsä löytämään. Paitsi Mirdjan seurapiirit, myös Mirdja itse on vahvasti flaröörі, estetisoiva kuljeskelija, joka kyllästyy helposti miehiinsä, elämäänsä, kaupunkiinsa. Dekadenteissa hahmoissa keskeistä on katse, Lyytikäinen kirjoittaa”

tieteellisestä meduusankatseesta”, jolla arvioidaan henkilöä kuin hämähäkkiä purkissa. Toisenlainen dekadentti katse, melankolinen ja luovuttanut, kuvataan *Mirdjassa* Eero Selinälle.

> …kalpea nuori mies, joka säännöllisesti joka ilta korkean absinttilasinsa takana ulkoparvekkella istuu. Silmä katsoo puoleksi tylsänä, puoleksi uneksivana, ja harvoin innostuu hän ottamaan osaa toisten keskusteluun…miehen silmät katsovat Mirdjaan kuin sokean, aivan kuin ne eivät huomaisikaan (M, 59).

Symbolistis-dekadentissa ajattelussa kaikki kaunis ja täydellinen on ikuisesti saavuttamatonta, miksi Selinä siis vaivautuisi katsomaan.

Dekadentille kirjallisuudelle tyypillisistä hahmoista teoksesta löytyy flanöörien lisäksi femme fatale, Mirdjan itsensä esittämänä, kuten myös narkissos, myös Mirdjan itsensä esittämänä. Myös don(na) Juan(a) löytyy teoksesta. Tanne kertoo Mirdjalle don Juanin tarinaa.

> Sen, jonka saa, sen jättää ja unhoittaa; jota ei saa, sitä suree ikänsä kaiken. Siinä on don Juan-tarina, vanha kuin elämä itse ja kenties ei suinkaan sielusi vastaisuudelle avian vieras. Mutta muista: don Juan saa käsiinsä kaiken, paitsi unelmansa, rakastamansa hän saa omikseen, ei rakkautta…(M, 34)

Tanne viittaa tässä don Juanilla Mirdjaan itseensä naispuolisena don Juanina. Ikuisesti saavuttamattoman rakkauden, loputtomien viettelyiden ja epämääräisen kaipuun tematiikka on keskeistä *Mirdja*a ja don Juanin elämän ristiriidat silkkaa dekadenssia. Palaan dekadenssille tyypillisiin henkilöhahmoihin tarkemmin osiossa kolme.

Muodon muutoksia symbolismiin ja dekadenssin ajanjaksolla oli kertomisen musiikillisuus ja ideaalien aavistelu. Tarinaa oli tyypillistä kertoa ikään kuin “laulajana”, huudahdellen, tilittäen ja esteettisiä monologeja yksinäisyyteen suoltaen. Tätä kaikkea muotokieltä löytyy *Mirdjasta* hyvin paljon. Paitsi, että Mirdja on konkreettisestikin tarinassa laulaja (kuten myös Mirdja-niminen äitinsä), myös romaanin osioita on nimetty musiikkitermein, ohjeina siitä kuinka tämä laulu tulisi esittää, kuten esimeriksi osiot Allegro apassionati, Andante don colore. Teoksesta löytyy myös osio nimeltä Gaudeamus igitur, jolla viitataan ylioppilaiden laulamaan samannimiseen teokseen.

Mirdja-teoksen kertoja on kaikkitietävä, ja huudahteleva, tunteellinen. Kertoja jopa säälii päähenkilö-Mirdjaa toteamalla:” Voi Mirdja raukka!” Nykymittapuulla tämän tyyppinen kertoja saattaisi viedä luotettavuutta itseltään, mutta aikansa tyylikeinona se ei sitä tee. Fokalisaatio on lähes koko ajan päähenkilön, lukuun ottamatta resitatiivia (M, 49), joka on jonkilainen päähenkilön sisäinen laulu, purkaus. Kerronta on episodimaista.

Mirdja on mielestäni täynnä synestesiaa, joka on dekadenssin ja symbolismin ajan kirjallisuudelle tyypillistä eri aistien yhdistämistä kuvauksessa. *Mirdja* viittaa kirjallisten ja filososifis-esteettisten teosten lisäksi kuvataiteisiin ja useisiin säveltäjiin, musiikin kuvauksia on paljon. Nietzscheläinen kyynisyys, teoksen intertekstuaalinen runsaus ja ajanjaksolle tyypillinen ironia välittyvät ensimmäisiltä sivuilta asti päähenkilön pohtiessa sitä, miten mahdotonta on enää keksiä mitään uutta, miten kaikki teokset jo lainaavat kaikkea.

Teoksen tematiikka on vahvasti yhteydessa dekandenssin teemoihin myös muissa taiteenlajeissa, sekä siinä esiintyy tyypillisisä dekadentteja motiiveja: itämaisia näytelmiä, kalpeita kasvoja, keikaroivia asuja, poseeraavia kehoja, hekumoivia katseita, viinimaljoja, likaa, ahtaita huoneita, tupakansavua. Näistä motiiveista rakentuu dekadentteja teemoja: pinnallisuus, nautinnonhalu, itsekkyys, kaiken turhuus, nautinnonhalu, ja dekadenssin tunnelma: melankolia. Muoto on etenevä ja romaanimuotoinen, poikkeuksena resitatiivit, sekä teoksessa esiintyvä merkittävä interteksti, Mirdjan isän kirje, joka vaikuttaa voimaallisesti päähenkilöön. Taiteidenvälisyys on voimakasta, ekfrastista kuvausta löytyy sekä musiikista että kuvataiteesta.

Dekadenssiin kuuluu teatraalisuus ja ylianalyyttisuus. Lyytikäinen kuvaa dekadenttien hahmojen analysoivan puhki itsensä ja ympäristönsä ja olevan siksi kykenemättömiä todellisiin tunteisiin ja ajautuvan siksi menettämään lopulta myös kykynsä nauttia ihailemastaan paheellisesta elämästä (Lyytikäinen 1997, 12). Tällöin vaihtoehdoksi jää näytellä tunteitaan. *Midjan* tarinamaailmassa myös konkreettisesti tapahtuva näyttelijyys sopii siis hyvin päähenkilö-Mirdjalle, pääroolissaan dekadentille femme fatalelle. Parente-Čapkován mukaan Mirdjan koko elämä on myös teatterilavan ulkopuolella saman näyttelemisen jatkumista. Tämä väite on performatiivisuuden

kannalta hyvin kiinnostava. Parente-Čapkován mukaan Mirdja esittääkin miehiltä oppimiaan rooleja ja ironiaa välineenä, tietoisesti ja käyttää performatiivisuutta manipulaation välineenä. Väitöskirjassaan *Decadent New Woman (Un)bound* (2014) Parente-Čapková tutkiikin *Mirdjan* mimeettisiä strategioita sukupuolen näkökulmasta, mutta myös vallan keinoina ja manipulaationa ironian kautta. Mirdjan narsismi on verho, joka peittää hänet esitysten välissä, antaen aikaa valmistautua näyttelemiinsä elämän rooleihin. Vain pieninä hetkinä naamioiden takaa (ehkä) paljastuu ”oikea” Mirdja, joka näyttäytyy epävarmana nuorena naisena, jolla ei ole äitiä. Parente-Čapková näkee Mirdjan elämän performanssina, tietoisena esityksenä, jopa tarkoituksellisena valehteluna. Kuten Mirdja itse sanoo: ”Miksi me kaikki näyttelemme ja valehtelemme koko ajan?”(M, 38) Ajatus loputtomasti estradille saapuvasta ja varjoihin katoavasta esittävästä naisesta on samankaltainen mm. Anna Kortelaisen hysteerikon kanssa, jossa hysteerisen naisen tuhansien naamioiden takana ei ole välttämättä ketään.

Vaikka *Mirdja* on myös taiteilijaromaani, taiteilijuus tulkitaan teosta koskevassa tutkimuksessa kuitenkin lähes poikkeuksetta diletantismiksi, harrastelijamaisuudeksi. Dekadenssin aihestossa toistuu usein lahjojen hukkaamisen teema, taiteilija, joka ei jaksa tai halua toteuttaan kutsumustaan ja tämä piirre löytyy myös *Mirdjasta*. Mirdja ei pysty näyttelijän ammatin vaatimaan säännölliseen työhön vaikka hän kokee valtavaa ilmaisutarvetta. Diletantismiin kuuluu kyvyttömyys tai haluttomuus toteuttaa taiteellista kutsumustaan täydesti, vaan taiteilijuus näyttäytyy jonkilaisena pakona normaalielämän velvollisuuksista, ilman taiteelliselle työlle omistautumisen itsekuria ja vastuuta. Mirdja itse ei ole teoksen ainoa diletantti, vaan myös Mirdjan rakastama eno on haaveillut nuorena tieteellisen ensyklopedian kirjoittamisesta, mutta on luopunut unelmastaan. Myös Mirdjan opettajahahmo Tanne näyttäytyy oman alansa diletanttina, kapakassa luennoiva filosofi ei saa paljoakaan julkaisuja, koska ei ole valmis myymään itseään.

> Mutta ruveta yhteiskunnan palvelukseen…luuletko, että mitätön sanomalehtimies jaksaa sanoa: mene pois minun tyköäni saatana! Ei, hän on vain laumarakki, joka nuolee käskijänsä kättä, karkaa kiinni, kun usutetaan, ja haukkuu niin, että ääni on käheänä (M, 37).

Diletanttiuden kuvauksista rakentuukin teoksen yksi keskeisimpiä teemoja: uskon menettäminen. Dekadentti rakastaa kuvitelmaa enemmän kuin todellisuutta, mutta dekadentti on yhtä riippuvainen vallitsevasta rakenteesta kuin pikkuporvari. Toisen pitää olla olemassa sellaisenaan kuin se on, että toinen voisi sitä halveksua. Pikkuporvarillisuus esiintyykin dekadenttien vihan kohteena halki koko romaanin.

Vuosisadanvaihteen uusi nainen-liike kannusti naisia työelämään ja yhteiskunnalliseen osanottoon. Mirdja vapautui, mutta ei emansipoitunut. Idealistisen, mahdottoman vapauden teema rakentuu Mirdjan palopuheista taiteensa puolesta, toisaalta kyvyttömyydestään sitoutua mihinkään, vaihtelevasta vihastaan teatterin ohjaajia ja laulunopettajia kohtaan, silti lukkiutumisestaan yksinäiseen huoneeseen tai kapakoihin nauttimaan kyseenalaisesta vapaudestaan. Hän elää miesopettajiensa, setänsä, isänsä ja miesystäviensä hänelle rakentamaa yli-ihmisunelmaa, menettää roolinsa tavallisena naisena, mutta ei kykene kuitenkaan luomaan itselleen uutta roolia vaikkapa työtä tekevänä taiteilijana. Hänestä tulee Pirjo Lyytikäisen sanoin traaginen hybridi (Lyytikäinen 1997).

Dekadentit henkilöhahmot analysoivat loputtomasti omia sielunliikkeitään, ja niin Mirdjastaki tulee lopulta oman sielunsa hullu morsian. Loputon sielunetsintä vuosisadanvaihteen kirjallisuuden tematiikassa liitetään tutkimuksessa paitsi ennuihin, ikävään, myös yleiseen hermostuneisuuteen, jonkinlaiseen uuden vuosisadan pelkoon. Luonnontieteiden kehittyminen murensi uskonnollista maailmanselitystä, eri tieteenaloilla tutkittiin perinnöllisyyttä. Nämä aiheet siirtyivät tieteestä kirjallisuuteen ja taiteeseen, alettiin pelätä rikollisuuden, mielisairauden ja yleisen degeneraation siirtymistä tuleville polville geeneissä. Perinnöllisyystiedettä tutkittiin ja sillä selitettiin esimerkiksi rappion periytymistä. Seksuaalisuutta tutkitiin myös; listattiin perversioita, poikkeamia ja erikoisuuuksia. Darwinin evoluutio-oppia tulkittiin esimerkkinä päinvastaisen evoluution todennäköisyydestä; genetiikka rapistuu, laji kehittyy heikommaksi, sairaudet ja henkinen apatia näivettävät ihmiskunnan. Rikollisuutta ja mielisairautta pidettiin ihmisen eläimellisten kerrosten purkautumisena (Mattheiszen 2013, 47).

Ranskassa syntyneen dekadentin taidekäsityksen tyypilliset teemat, tunnelmat, motiivit ja henkilöhahmot ovat L. Onervan *Mirdjassa* vahvasti edustettuna. Monin

paikoin ne rakentuvat teoksessa jopa korostetun selkeinä. *Mirdjaa* voisi pitää hyvin monelta kannalta dekadentin taidekäsityksen läpäisemänä teoksesena. Tämä huolellisesti rakentuva ja täsmällinen dekadenssi ja hyvin kompleksinen naishahmo avaavatkin mahdollisuuden tulkinnalle tyylivalinnasta ja ylitekemisestä ironian ja satiirin välineenä, ja tämä onkin ollut varsinkin feministisen kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta yleistä.

Mirdjasta löytyy paljon dekadentin kirjallisuuden hahmotyyppejä ja lähes kaikki dekadenssin teemat. Dekadentit piirteet löytyvät teoksesta runsaina, jopa niin, että että teos saattaa olla sen vuoksi monelle liikaa. Pirjo Lyytikäinen onkin kutsunut *Mirdjaa* suomalaisen dekadenssin huipentumaksi. Fowlerin mukaan laji näyttäytyy repertoaariensa kautta paitsi rakenteessa, maailmassa tai vaikkapa kerronnassa, myös henkilöhahmojen kautta: hahmot itsessään kantavat ja välittävät lajin tematiikkaa, tunnelmaa ja motiiveita. Avaan *Mirdja*-teosta seuraavassa osiossa lajien näkökulmasta, ja ensisijaisesti Mirdjan henkilöhahmon kautta.

3 Mirdjan henkilöhahmo lajin näkökulmasta

Henkilöhahmo on aina ollut kertomusten peruselementtejä, mutta sitä ei olet tutkittu kovin paljoa. John Frow (Frow 1986) esittää tämän johtuvan henkilöhahmojen ilmeisyydestä, on liian itsestään selvää, että kertomuksessa on henkilöitä, ja tämä ei ole ollut teoreettisesti kaikkein kiinnostavinta avattavaa. Toiset tutkijat ovat nimenneet henkilöhahmon tutkimuksen kohteiksi luonteen, minuuden tai identiteetin, kun taas strukturalismissa henkilöhahmoa tutkitaan myös tekstuaalisena konstruktiona. Kompleksisuus, kehittyminen ja tietoisuuden aste ovat usein henkilöhahmon “mitattavia” ominaisuuksia (Slomith Rimmon-Kenan1995: Käkelä-Puumala 2003, 244), kuten myös hahmojen mimeettisyys, semioottisuus ja temaattisuus, mutta jätän nämä käsitteet tällä kertaa odottamaan jatkotutkimusta ja avaan Mirdjan hahmoa Fokkemanin kooditeorian avulla. Lajin tunnistaminen taass on edellytys teoksen tulkinnalle. Jokainen teos kuuluu johonkin lajiin, muuten emme ehkä tunnistaisi sitä teokseksi. Alastair Fowlerin mukaan jokainen kirjallinen teos kuuluu ainakin yhteen lajiin, koska se käyttää tunnistettavaa konventiota (Fowler 1982, 20). Teosta hallitsee useimmiten yksi laji, mutta siinä voi olla piirteitä monesta lajista. Laji koostuu repertoaarista joita se käyttää. Repertoaaria ovat esimerkiksi tietynlaiset miljööt, rakenteet, tyylit, motiivit, kerronta, teemat ja henkilöhahmot, joita laji käyttää. Lajilla on konventioita ja tapoja, joilla se toimii. Konventiot ovat se kieli, jolla teos kommunikoi paitsi lukijan kanssa, mutta myös muiden teosten, ja muiden kulttuurituotteiden kanssa. Lajin ajatukseen kuuluu myös sukulaisuus- suhteet ja polveutuminen eri teosten välillä; jokainen teos muuttaa lajia hiukan, laji kehittyy jatkuvasti.

3.1 Henkilöhahmon koodeista lajin näkökulmaan

Selkeän, yksilöllisen henkilöhahmon syntyminen kirjallisuuteen tapahtui 1700-luvun lopulla (Käkelä-Puumala 2003, 248) ja vahvasti juuri romaanitaiteen mukana, jossa yksilön kokemus ja yksilön kehitys nousivat keskeisiksi kuvaamisen kohteiksi.

“Psykologinen realismi” peräänkuulutti henkilöhahmoja, joihin lukija voisi samastua, joka käyttäytyisi sisäisesti kuten “oikea” ihminen: tuntisi kaipuuta, iloa, kehittyisi, pelkäisi ja epäilisi. Psykologisesti realistisen hahmon perinne voi vieläkin vahvasti ja hyvin, vaikka modernismin ja postmodernismin henkilöhahmogalleriasta löytyy jo paljon muutakin.

Henkilöhahmoja voidaan analysoida monilla menetelmillä, usein puhutaan litteistä ja pyöreistä henkilöhahmoista (E.M Forsters 1927; Käkelä-Puumala 2003, 246) Litteä henkilöhahmo on jonkinlainen karikatyyri, hahmo, jonka sisäinen elämä ei avaudu kovinkaan rikkaaksi tarinan edetessä, mutta hahmolla saattaa silti olla tärkeä funktio esimerkiksi päähenkilön peilinä, vastustavana tai auttavana voimana tai motiivina. Litteän henkilön luonne ei yleensä kehity. Pyöreä henkilöhahmo taas muistuttaa paljon “oikeaa” ihmistä, ja suurin pyöreys on varattu usein juuri päähenkilöille, joista lukija saa selville paljon erilaisia piirteitä, kurkistaa hänen ajatuksiinsa. Pyöreä henkilöhahmo on kompleksinen ja kehittyvä, hänen luonteensa kehittyy ja muuttuu teoksen tapahtumien aikana ja teoksen ristiriidat vaikuttavat hänen luonteeseensa muokkaavasti.

Mirdjassa päähenkilön sisäinen elämä on psykorealistista. Vaikka hahmo on poikkeuksellinen yksilö, hänen tunteensa ovat samastuttavia ja inhimilliseksi tunnistettavia. Käkelä-Puumala käyttää artikkelissaan ”Persoona, Funktio, Teksti- henkilöhahmojen tutkimuksesta” (2003) esimerkkinä Anna Kareninaa tyypillisenä realismin henkilöhahmona. Kuten Anna Karenina, myös *Mirdja* on nimetty päähenkilönsä etunimen mukaan osoittaen täten, mikä tai kuka on kerronnan keskiössä. Aleid Fokkemanin *Postmodern Characters* teoksessa kirjoittaja tarjoaa henkilöhahmojen hahmottamiseksi denotatiivisia ja konnotatiivista koodeja (Käkelä-Puumala 2003, 257). Vaikka koodit onkin kehitetty postmodernien hahmojen analysoimiseen, ne soveltuvat myös muiden henkilöhahmon hahmottamiseen. Koodeilla pyritään hahmottamaan niitä odotuksia, joita lukijalla on henkilöhahmoansa kohtaan, jotta tämän muodostuisi heidän mielessään kokonaiseksi.

Mirdja-nimi olisi tässä tapauksessa *denotatiivinen koodi*, joka viittaa päähenkilöön nimeämällä tämän etunimellä. Myös sanat “hän” ja muiden henkilöhahmojen päähenkilöä puhutellessaan käyttämät sanat ovat denotatiivisia koodeja, joilla

viitataan *Mirdja*-nimiseen henkilöhahmoon. Erisnimen tehtävä on antaa henkilöhahmolle identiteetti, joka erottaa sen muusta tekstuaalisesta ympäristöstä ja saman erisnimen käyttäminen luo henkilöhahmoon jo sen koherenssin, jota muut ominaisuudet sitten täydentävät (Fokkema 1991; Käkelä-Puumala 2003, 257).

Konnotativiset koodit taas muodostuvat erilaisista konventioista, joilla kirjallisuutta on totuttu tulkitsemaan. *Looginen koodi* edellyttää, että henkilöhahmo joko on, tai ei ole olemassa, ja että hän/se on joko inhimillinen, tai ei-inhimillinen. Henkilöhahmo ei siis voi olla yhtä aikaa esimerkiksi kissa ja lapsi. (Tämä tietysti kyseenalaistuu esim. tieteisfiktiossa). Mirdja on hahmona looginen, hän syntyy, elää ja kuolee kuten ihminen. Vaikka hän kokee kutsumusta mystiseen, näkee harhoja ja kuulee unia, ne ovat kaikki tulkittavissa mielen sisäisiksi tiloiksi, eivät erilaisen olemasasolon asteiksi.

Biologinen koodi taas edellyttää, että henkilöllä on vanhemmat, jonkinlainen keho ja ruumintoiminnot. Mirdjalla ei ole vanhempia, mutta heistä kuitenkin kerrotaan, myös tämä biologiseen koodin vaatimus täyttyy. *Psykologinen koodi* taas edellyttää, että henkilöhahmolla on realistisen henkilöhahmon ehkä keskeisin ominaisuus; sisäinen elämä, eli tunteita, tarpeita, pelkoja ja ajatuksia. Tätä sisäistä elämää voidaan kuvata joko kaikkitietävän kertojan avulla, joka “näkee” henkilön ajatuksiin ja kuvaa niitä lukijalle, tai, kuten *Mirdjassa*, pitkien sisäisten monologien ja toiminnan kautta. *Sosiaalinen koodi* puolestaan edellyttää, että henkilöhahmo kuuluu johonkin ryhmään tai yhteisöön ja omaa siinä jonkinlaisen aseman. Sosiaalisen koodin täyttävät myös yhteiskunnan ulkopuoliset hahmot, kuten rikolliset tai kulkurit, heidän koodinsa määrittyy kuitenkin yhteisöä vasten, he ovat sen ulkopuolella tai reunamilla. Mirdja on veljentytär, teatteriseurueen näyttelijä, dekadenttipiirien tunnettu osallinen, porvarisrouvien paheksuma kapakkalaulajatar, isänsä ja enonsa tulevaisuuden super-ihmistoivo, Tannen opetuslapsi, hänellä on monta asemaa.

Viimeisenä koodina Fokkema esittää *metaforan ja metonymian koodin*, joka edellyttää, että teoksessa kerrotaan tavalla tai toisella, miltä henkilöhahmo näyttää, häntä kuvaillaan ulkoisesti ja toiminnaltaan jollakin tavalla (metonymia) joko suoraa tai muiden hahmojen silmin, sekä kerrotaan tai kuvataan, minkälainen luonne ja persoona henkilöhahmolla on (metafora). Tämä on realismin henkilöhahmoille hyvin keskeinen koodi.

Mirdjassa metaforan ja metonymian koodi näkyy jopa korostetusti, päähenkilön ulkomuotoa kuvataan hurmioituneena jopa väsymiseen asti, joka itsessään taas näyttäytyy dekadenssiin kuuluvana yli-estetisoimisen ja narsismin kuvauksena. Koska *Mirdjan*
kertojakin tempautuu välillä intohimoisesti päähenkilönsä tunteisiin syöden hiukan omaa luotettavuuttaan, metonymia näyttäytyy kiinnostavana. Herää kysymys, että kuka häntä kuvaa? Mirdjaa kuvataan ”solevaksi ja nokeaksi, kuuma ja kiehtyvä kuin itämaan viini” (M, 50) ”hän on loistavista loistavin, silmiltään ja sielultaan palavin, kevein ja syvin kaikista” (M, 73). Mirdjaa kuvataan toistuvasti kauniiksi, mutta sittenkin on vaikea tietää, miltä hän todella näyttää. Kuvaus on niin liioiteltua ja viittaa pääasiassa henkisiin ja jopa mystisiin ominaisuuksiin, jotka näkyvät päähenkilön katseessa ja painossa, liikeessä, ei niinkään peilikuvassa. Valkea iho toistuu useassa kohdassa dekadenssin ja symbolismin ihanteiden mukaisena toismaailmaisen sairaalloisuuden ihailuna. Suoraa, neutraalia kuvausta esimerkiksi henkilöiden vaatteista ja ulkonäöstä ei teoksessa juurikaan ole, kun taas vaikkapa jo aiemmin mainittua Annan Kareninaa kuvataan jokaisen puvun kankaan laatua ja leikkausta myöten ulkopuolisen katseen keinoin hyvin useasti. Mirdjan todellinen keho ja ulkonäkö jää sittenkin enemmän mielikuvien ja haavekuvien varaan. Tätä piirrettä voisikin pitää esimodernistisena henkilöhahmon kuvauksena: hahmon ulkonäköä kuvataan pikemminekin sitä kautta, miten henkilöt kokevat toisensa, mielen sisäisenä metonymiana. Peilin käsite voisi olla kiinnostava jatkotutkimuksen välineenä suhteessa Mirdjan ulkonäköön, koska hänen kauneutensa ja kauneuden tuhoutuminen, on yksi teoksen (ja dekadenssin) keskeisimpiä teemoja, ilmeisen “kehottomuuden” kuitenkin olevan iso osa hahmon olemusta.

Kuten jo mainitsin, henkilöhahmo ei aina näyttäydy kokonaisena, emme voi olla varmoja, miltä Mirdja ”todella” näyttää omassa maailmassaan, mikä on kertojan värittämää tai mikä on jätetty kertomatta. Kuvausta on aina juuri sen verran kun teos tarjoaa, henkilöhahmoon jää aina jonkinlaisia aukkoja (gap), jotka lukija täyttää omilla päätelmillään. Filosofisen kirjallisuudentutkimuksen puolella henkilöhahmoa koskevaa tutkimusta puhutaan usein henkilähahmon epätäydellisyydestä (incompleteness) verrattuna reaalimaailman henkilöön. Henkilöhahmosta me tiedämme ainoastaan ne asiat, jotka meille teoksessa kuvataan, tai joihin

kerronnassa viitataan henkilöhahmon ominaisuuksina, henkilöhistoriana, äänenä tai vaikkapa ulkonäkönä. Ei ole kuitenkaan mahdollista kuvata henkilöstä (tai henkilähahmosta) kaikkea, joten saamamme informaatio on aina puutteellista. Jos todellisessa henkilössä on aukko, oletamme silti, että henkilö on silti ehjä, että hänellä on todellisuudessa kuitenkin on esimerkiksi jalat tai äiti, vaikkei niitä erikseen mainittaisi. Kirjallisuuden henkilöhahmon kanssa näin ei aina ole. Jos kummitukselle ei kuvata kasvoja, niitä ei välttämättä ole. Lisää tästä: Jannidis 2012.

Vaikka tutkimuksessa nykyään vallitsee useimmiten yhteinen käsitys siitä, että henkilöhahmo on yksittäinen rakennelma, joka muodostaa osan tarinamaailmasta, siitä on edelleen olemassa erilaisia näkökulmia. *The living handbook of narratology* erittelee kolme yleistä lähestymistapaa henkilöhahmoon: Narratologisen, mahdollisien maailmoiden teoriaan perustuvan ajatuksen siitä, että henkilöhahmo on tekstin luoma itsenäinen alue (realm), kognitiivisesta kirjallisuudentutkimuksesta ammentavan ajatuksen henkilöhahmosta lukemisen prosessina lukijan mieleen rakentuvana mallina (model) ja neo-hermeneuttisen tutkimuksen näkökulmasta lähtevän ajatuksen henkilöhahmosta hypoteettisen historiallisen ihannelukijan luomana objektina (Jannidis 2012, käännökset omia).

Henkilöhahmo ei siis ole ihminen, vaan ihmisen kuva, kaltainen, hahmo esittää ihmistä; puhutaan representaatiosta. Eikä henkilöhahmo representoi aina edes ihmistä; kirjallisuus vilisee henkilöhahmojahahmoja, jotka eivät ole ihmisiä; fantasiakirjallisuudesta löytyy laaja ei-inhimillisten hahmojen galleria, esimerkiksi kyborgit, ufot tai aaveet. Teoksen henkilöhahmoina voi myös esiintyä koiria, kaloja, puhuvia esineitä ja saduista löytyy myös ihmisenkaltaisia eläimiä, ikään kuin valepukuisia ihmisiä, esimerkiksi Nalle Puh. *(*Käkelä-Puumala 2013, 241). Henkilöhahmoja kuvataan kirjallisuustieteissä usein myös lainatuilla käsitteillä kuten minuus, identiteetti tai subjekti, jotka on lainattu muista diskursseista (psykologia, filosofia, kielitiede, yhteiskuntatieteet). En kuitenkaan lähde näihin käsitteisiin syvemmälle.

Olen tässä kappaleessa esitelly erilaisia tapoja tutkia romaanin henkilöhahmoa. Aleid Fokkeman teoksesta *Postmodern Characters* (1991) esittelin koodijärjestelmän, joilla henkilöhahmoa voidaan hahmottaa ja analysoida. Fokkeman kehitti koodit alun perin

post- modernien henkilöhahmojen analysointiin, koska uudessa kirjallisuudessa ihmisyys tai ei-ihmisyys ei ole aina yhtä selkeää kuin vaikkapa kohdeteoksessani *Mirdja*ssa, jossa kaikki henkilöhahmot ovat arkitasoisella tavalla ymmäretysti ihmisiä. Ei-inhimillisiä henkilähahmoja käyttävä laji on esimerkiksi scifi- ja fantasiakirjallisuus, joissa henkiöhahmo voi olla kone, kyborgi, kummitus, yksisarvinen tai vaikkapa pelkkä tietoisuus. Post-modernista kirjallisuudesta löytyy myös laaja repertoaari henkilähahmoja, joista on vaikea sanoa, ovatko ne inhimillisiä; bakteerimassoja, ihmiskasveja tai vaikkapa puhuva haarukka.

En jatka Mirdjan henkilöhahmon analysointia Fokkemanin pohjalta enempää, mutta haluan kuitenkin sisällyttää osion työhöni esittelynä siitä, miten erilaisilla tavoilla henkilähahmoa on tutkimuksessa lähestytty.

Seuraavissa osioissa palaan tässä työssä pääasiallisena teoriakehyksenä käyttämääni lajiteoriaan ja tutkin, miten henkilhahmoa voi tutkia lajin näkökulmasta; minkälaisten lajien vaikutteita Mirdjan henkilöhahmosta löytyy ja voidaanko hänen hahmoansa lukea osana eri lajeja, perintöä ja omaa aikaansa.

Femme fatale, kohtalokas nainen on hahmo, jota löytyy jo naturalismin ajan teoksista. Dekadenttiin taidekäsitykseen tämä narsistinen, vaarallinen nainen sopi kuin nenä päähän ja dekadenssissa siitä kehittyikin yksi keskeisimmistä ja suosituimmista naishahmoista.

3.2 Mirdja *femme fatalena*

Parente-Čapkován *Mirdja*-tutkimus perustuu monin paikoin ajatukseen Mirdjan jatkuvasta perfomatiivisuudesta, väitteestä, että Mirdja näyttelee koko ajan jotakin roolia. Dekadettia kuvastoa pohtivassa osiossani luettelin joitakin dekadentin taidekäsityksen läpäisemien teosten suosimia henkilöhahmoja, kuten don Juanin, uhmaajan, rappioituneen aatelismiehen, dandyn, flanöörin, narcissoksen, vanhan ilotytön, diletantin ja femme fatalen (Lyytikäinen, 1997). Lyytikäisen mukaan dekadenssi ei ole varsinainen kirjallisuuden laji, mutta sillä on tietty repertoaari, jolla

se operoi. Repertoaari itsessään on lajitutkimuksen käsite, joten dekadenssi kuitenkin muistuttaa läheisesti lajia. Itse en myöskään pidä dekadenssia omana lajinaan vaan taidekäsityksenä ja suuntauksena, mutta se on kuitenkin hyvin tunnistettava, lähes lajinkaltainen tekstien perintö, joka operoi dekadenssille tyypillisillä henkilöhahmoilla, tematiikalla, motiiveilla ja ympäristöillä. Avasin *Mirdjan* dekadenttina pitämiäni piirteitä jo hiukan osiossa kaksi. Tässä osiossa luen Mirdjan henkilöhahmoa femme fatalen kautta osana dekadenttien tekstien perintöä.

Populaarikulttuuri, elokuvat ja kirjallisuus ovat täynnä henkilöhahmoja, jota tunnistamme heti, ja jotka ovat aina lähes samanlaisia. Tämän kaltaisia hahmoja ovat esimerkiksi salapoliisiromaaninen kovaksikeitetty etsivä, hullu tiedemies, vanhapiika opettaja tai linnan neito. Jo antiikin draamoissa ja Commedia del arte -esityksissä muodostui galleria vakituisia hahmoja, jotka yleisö tunnisti heidän saapuessaan paikalle: esimerkiksi viaton neitsyt, pöyhkeä ritari ja juoppo kirkonmies. Arjen tasolla voimakkaasti näitä pinnallisia hahmoja toisintaa ja luo voimakkaasti televisio. Kirjallisuudentutkimuksessa näitä hahmoja kutsutaan hyllytavaraksi (stock character tai character models, Jannidis, 2016). On olemassa yhteiseen kultturimuistiimme piirtyneitä tuhansia jälkiä siitä, miltä nämä henkilöt näyttävät, miten he toimivat, ja useimmiten myös se, kuinka heille käy. Näiden henkilöiden avulla voidaan kertoa samaa tarinaa uudestaan vain pienin muutoksin (dekkarit), jolloin useimmiten jokin muu, vaikkapa yhteiskunnan epäkohdista kertominen, viihde tai rikoksen selvittäminen tarinassa on tärkeämpää, kuin itse päähenkilön sielunelämän erittely. Korkeakulttuurisissa teoksissa näitä hahmoja usein vältetään pinnallisuuden vuoksi, mutta heitä saatetaan nähdä funktionaalisissa rooleissa: auttamassa aikaansaamaan kohtauksen, jossa päähenkilö voi näyttää itsestään uuden puolen, tai tarinaa voidaan viedä eteenpäin kohtaamisessa kuvattavien asioiden avulla. Tällöin henkilöhahmolla on *funktio,* hän on konstruktiivinen yksi osa rakentuvaa tarinamaailmaa.

Dekadenssi ei kuitenkaan pelännyt henkilöhahmojen psykologista ohuutta tai pinnallisuutta, dekadenssin estetiikka pikemminkin ihaili pinnallisuutta estetiikkana. Kokonaisuuden osana pinnallisenkin hahmon avulla voidaan kuitenkin kertomuksen tasolla näyttää kompleksisempiakin väitteitä ja havaintoja maailmasta. *Mirdja* on dekadentin taidekäsityksen piirteiden värittämä henkilöhahmo, jonka syvempi sielunelämä paljastuukin hänen dekadenttien rooliensa tietoisella vaihtamisella.

Mirdja näyttelee yhtä aikaa montaa hahmoa, ja niiden kautta rakentuu kompleksiseksi ja kokonaiseksi representaatioksi nuoresta naisesta, taiteilijasta ja dekadentista naisesta. Syvemmäksi kuin hyllytavara-hahmo.

Dekadenssi sai 1900-luvun alussa osakseen kauhistelua, uteliaisuutta, ihailua ja tuomitsemista. Tämän reagointi henkilöityi voimakkaasti yhdessä dekadenssin tunnetuimmassa naishahmossa, femme fatalessa. (Lyytikäinen 1997, 10). ”Kohtalokas nainen on Salome, Eeva ja Lilith, Kleopatra, Maria Magdalena, Judith, häntä luonnehtii nimitys seireeni, vampyyri, merenneito, sfinksi, kissapeto, käärme tai upottava suonsilmä” (Lyytikäinen 1997, 11).

Dekadenssitutkija Antti Ahmala kirjoittaa kohtalokkaiden naisten kuuluneen vuosisadanvaihteen dekadenssille ominaiseen trangression[3] runousoppiin. Ahmala yhdistää femme fatalen suosion vuosisadanvaihteen kirjallisuuden tarpeesta muunnella taiteen totuttuja konventioita, mutta myös tarpeeksi käsitellä miehen ja naisen muuttuvia asemia modernisoituvassa länsimaisissa yhteiskunnissa (Ahmala, 2013, 167). Jotkut tutkijat ovat puhuneet vuosisadanvaihteen maskuliinisesta kriisistä, joka perustuu naisen aseman parantumiselle. Uutta naista oli vaikeampi asettaa passiiviseksi objektiksi kerronnassa ja femme fatale näyttäytyi tässä ympäristössä jonkinlaisena fantasiana moraalin, sopivaisuuden ja lain kouran ulkopuolella kulkevasta naisesta. Femme fatale näyttää sen, mitä vapautuneen naisen pelättiin olevan, toisaalta femme fatale kaksinaismoralistisesti tarinoiden lopuksi useimmiten tuhosi myös itsensä. Femme fatale sopi siis fantasiaksi, toisaalta paha sai myös palkkansa.

Keho on femme fatalen voiman keskus. Ei mikä tahansa keho, vaan seksuaalinen, maaginen, lähes yli-inhimillinen naisen keho. Hyvin usein femme fatale -hahmon toiminta alkaa tai huipuntuu tanssiin. Salomen tanssi tuhoaa valtakuntia. Mirdjan femme fatale ilmenee myös tanssissa kun Yrjö Särkkä lähestyy häntä.

> –Sinun ruumiisi kosketus on pehmeämpi, sinun sielusi tuli kuumempi ja kummempi kuin kenenkään, kuiskaa hän sille yhdelle.
> –Entä en olisikaan kova enkä pehmeä, en kuuma enkä kylmä, kenties vain pimeää ja tyhjää.

[3] Transgressio; Jumalan lakien vastainen.

> – Et pimeää ainakaan, sillä sinä säteilet ja loistat, mutta jos virvatuli lienet…
> –Jos sinä minun elämäni tulen tuntisit, et luokseni tulisi. Se on vaarallinen. (M, 73)

Mirdjan kuvataan ”tanssivan loputtomasti” ja tanssiessaan ”hehkuvan enemmän kuin muut”, kaikki haluavat tanssia hänen kanssaan, hänessä on maagista voimaa (M, 73). Keskustelussaan tanssiparilleen hän kertoo olevansa tyhjä, kylmä ja vaarallinen. Kohtauksen tanssittaja, Yrjö Särkkä, tuntee Mirdjaan outoa vetoa, hän havaitsee naisen olevan eri ainesta kuin muut. Särkkä jo ensimmäisten repliikkien aikana epäilee naisen olevan virvatuli, vaarallinen ja kesyttämätön ja haluaa tämän siksi vielä enemmän. Femme fatalen ambivalenssi onkin sama kuin lumpeen, juuret syvällä dekadenssin liejussa, silti kauniit kasvot kurkottaen kohti symbolismin ihanteellista valoa. Tämä ristiriita henkii vaaraa, mutta kaunis pinta houkuttaa. Femme fatalen uhri tietää astuvansa vaaraan, mutta ei voi uskoa ihastuttavan lumpeenkukan ehkä sittenkään ylettyvän pohjaan asti.

Tanssi on femme fatalen tärkeimpi toimintoja. Oscar Wilden Salome, kuningas Herodeksen viettelevä tytär tanssii muuttuen viettelevästä naisesta nautinnon jumalattareksi, myös Mirdja kokee kehonsa olevan poikkeuksellisen ylimaallinen tanssiessaan.

> Kalpea kuuvalo-tanssijatar, saavuttamattomaksi luotu, uneksi, varjoksi, pettäväksi haaveeksi ihmisille…(M, 202)

Ajatus naisesta itseriittoisena, omaa kauneuttaan ihailevana narkissoksena oli vuosisadan vaihteessa taiteilijoita innostava aihe (Lyytikäinen 1997, 153). Mirdja ihailee itseänsä avoimesti.

> Lopulta makasi hän aivan alastomana punaisella peitteellään…
> Minä olen todella kaunis. Mikä vahinko, ettei kukaan mies saa nähdä sitä, ihailla sitä, sanoa minulle miten kaunis minä olen…se lievittäisi itseihailun tuskaa (M, 41)

Femme fatale nähdään usein naispuolisena narkissoksena, joka ei kuitenkaan narkissoksen tapaan huku itserakkauteensa, vaan pikemminkin hukuttaa häntä katsovat. Lyytikäinen kuvaa femme fatalen olevan itsensä ihailija, joka ei narkissoksena ”riudu vaan riuduttaa muita” (Lyytikäinen 1997, 153). Lyytikäinen liittää

vuosisadanvaihteen naisen narsistisuuden kuvaamiseen femme fatalen kautta Freudin samaan aikaan tunnetuksi tulleisiin teorioihin narsismista yleensä, narsistisesta naisesta lapsen kaltaisena, kissana, petoeläimenä. Naisen narsismia tarkastellaan ulkoapäin turvallisen libidon tilana (Lyytikäinen 1997, 154). Narkissokselle riittää peili, hän kokee täyttymyksen rakastaessaan itseään, mutta Mirdjalla tämä kehä murtuu, koska hän kaipaa yleisöä, katsetta, miestä ihailemaan itseään, hän ei siis ole täysin itseriittoinen.
Femme fatale vaatii huomiota. *Mirdjassa* merkittävimpiä femme fatalen ylläpitäjiä päähenkilössä ovat Mirdjan miehet, jotka ruokkivat hänen narsistisia taipumuksiaan, joko fyysisesti, tai henkisesti. Mirdjan älyllis-ideologista narsismia lietsoo vahvimmin hänen kyyninen diletantti oppi-isänsä Tanne, joka vakuuttaa Mirdjan olevan henkisesti korkeammalla tasolla kuin kaikki muut naiset: ”sinä olet viisas, viisaampi kuin kaikki muut naiset…” (M, 87). Jatkuva poikkeusyksilöksi nostaminen on kuitenkin myös paholaisentyötä, se eristää Mirdjan muista naisista, tekee hänestä yksinäisen ja alttiimman miesten manipuloinnille. Lyytikäinen lukeekin tätä kehumisen kautta myrkyttämistä intertekstuaalisena kytköksenä Oscar Wilden Dorian Grayn muotokuvaan, jossa Henry Wotton rohkaisee jonkinlaisessa opastajan roolissa kyynisillä ajatuksillaan päähenkilöä vajoamaan syvemmälle oman sielunsa pimeään puoleen vaikka tämä on päähenkilölle kuluttavaa ja tuhoisaa. Samoin Tanne ruokkii älyllistä femme fatalea Mirdjassa, rohkaisee tätä irtoamaan vielä lujemmin sopivuudesta, jollakin tavalla lähes syyllistämisen kautta lunastamaan joitakin dekadenttien yhteisiä tavoitteita, joihin ei itse ei ole pystynyt.

Mirdja esittää femme fatalea myös näytelmässä teoksen sisällä, roolissa teatterissa, mutta kertoo kuitenkin, että todellisuudessa hän ei edes näyttele, vaan on oma itsensä. Hän on sisäistänyt femme fatalen osaksi itseään: ”…eikä sinun Odaliskillasi saa muuta sielua olla kuin minun.” (M, 164) Mirdja onkin esiintyessään ennemminkin rocktähti, joka on yhtä kuin oma alter egonsa, kuin näyttelijä, joka eläytyy toisen henkilön sielunelämään ja unohtaa itsensä. Femme fatale on Mirdjan psykologiselle selvitymiselle tärkeämpi kuin hänen taiteelliselle ilmaisutarpeelleen. Narsismi ei koskaan voi täyttyä, heti saavutuksen jälkeen tarvitaan uusia valloituksia ja voittoja. Esityksen jälkeen näyttämöllä seistessään Mirdja ei välitä yleisön suosionosoituksista.

> ”Mirdja ei näytä huomaavaan mitään. Tai oikestaan hän huomaa, mutta hänen sielunsa on kalsea ja välinpitämätön suuren yleisön suosiolle” (M, 165).

Mirdja etsii heti esityksen päätyttyä näytelmän kirjoittajaa Nero-Norkkoa, jonka hän on päättänyt näyttelemisellään vietellä. Mirdjaa ei siis aja tarve puhutella yleisöä, saada arvostusta eläytymistaidoistaan, halu välittää näytelmän kuvaamia ajatuksia, vaan vietellä mies. Saada peili. Siksi hän ei voinut myöskään lavalla näytellä, silloinhan mies ei olisi ihastunut häneen, vaan roolihahmoon. Ristiriitaista onkin, että usein myös Mirdjan femme fatale on jonkinlainen rooli, osa identiteettiä, mikä taas herättää kysymyksen Mirdjan pohjimmaisesta, ”puhtaasta” identiteetistä? Kuka on nainen naamioiden alla?

Femme fatale esiintyy vuosisadanvaihteessa usein itämaisena, orientaalisena, jonkinlaisena kimaltavana ja salaperäisenä haareminaisena. Vuosiadanvaihteessa hyvin tunnetussa näytelmässä *Belsazarin pidot* (Hjalmar Procopé 1905) femme fatale näyttäytyi erityisen selkeästi kahden juutalaisnaisen elämän ja kuoleman Wildeläisssä Salome-tansseissa ja varsinkin estetiikassa, jota Eija Kurki kuvaa artikkelissaan melko tyhjentävästi jo otsikolla: ”Eksotiikkaa, käärmetanssia, viulunsoittoa ja aaveita” (1998). Sibelius sävelsi näytämömusiikin teatteriversioon. Tämän näytelmän taustavaikutusta ei voi *Mirdjan* esityskohtauksissa väheksyä vaikka en suoranaisia intertekstuaalisia viittauksia nyt alakaan hakemaan, mutta femme fatalen miljöö käy näytelmästä selkeästi esiin.

Femma fataleen liitetään käärmeiden ja turkkilaisten huntujen lisäksi myös petoeläimiä, kissoja, turkiksia, punaista ja mustaa väriä. Näytellessään odaliskia Mirdja kuvataan itämaistyylisenä femme fatalena. Teoksen alkupuolella nähdään toisenlaisen fatale-hahmo.

Taiteilija Iro Bengtin kanssa Mirdja on pukeutunut ”punaa hiiluvaan pukuun ja mustaan hattuun” (M, 102). Iro Bengt tarttuu syöttiin ja haluaa maalata hänet. Iiro kuvaa Mirdjaa ”ruhtinattareiksi, ihanaksi Puolattareksi, notkeanilkkaiseksi pantteriksi, silkkiljalkaiseksi pedonpennuksi” (M, 102-103). Bengt haluaisi maalata Mirdjaa kuin ”Rubens Heleneä ja Rembrant Saskiaa”. Taiteilijapari on toisinaan fatalelle sopiva, mies joka katsoo loputtomasti naista, tämän yksityiskohtia. Mirdja ei kuitenkaan voi

suostua maalattavaksi, koska se olisi liian tavallisen, passivisen naisen rooli. ”Hullu poika, olenko minä kenties sinun mallisi! Sanoi hän. -Ihminen kuvittelee mielellään hämärissä…” (M, 103) Sen sijaan Mirdja itse katsoo Bengtiä, epäilee tämä olevan liian kaunis ollakseen älykäs ja alistaa tätä monin tavoin. Tämä katsomisen ja katsottuna olemisen aihe näyttäytyy tässä kohtaa kiinnostavana ristiriitana, joka toistuu myös madonna-kohtauksessa, jossa maalaavaa Mirdjaa painostetaan malliksi, ”naisen paikkaan”, vaikka tämä itse haluaa katsoa ja maalata. Femme fatalen kannalta kohtaus on myös kiinnostava, koska siinä femme fatalen rooli rakoilee. Mirdja siis toisinaan myös kieltäytyy olemasta katseen kohde ja katsoo itse.

Lyytikäinen kirjoittaa miehistä narsismia tyydyttävään avioliittoon kuuluvasta ekhon roolista (Lyytikäinen 1997, 162). Ekho muuttui suhteessaan narkissokseen näkymättömäksi haamuksi, joka toistaa vain rakastettunsa lauseita. Mirdja kokeilee teoksessa myös antautuvan naisen roolia hoitaessaan sairasta, dekadenttia Selinää, esittää sfinksiyttä Yrjö Särkälle, vaimoa Runarille. Kaikkia Mirdjan rooleja kuitenkin värittää vallanhalu, sairaanhoitajattarenakin hän on yhtä aikaa myös pimeää puoltansa toteuttava seireeni (Lyytikäinen 1997, 163). Femme fatalen ytimen tyhjyys houkuttaa, se, että ytimeen ei näe, ajaa miehet aina uudelleen kokeilemaan, löytyisikö sieltä jotain. Identiteetin käsite dekadenttien henkilöhahmojen tutkimuksessa voisi olla kiinnostava juuri tämän persoonallisuuden ytimen kannalta, mikä on henkilöhahmon perimmäinen rooli, vai onko edes olemassa ”puhdasta” minää, onko henkilöhahmo aina liukuva tulkinta ja useiden päällekkäisten hahmojen summa.

Toinen tunnettu femme fatale-hahmo Suomen kirjallisuudessa, Joel Lehtosen Mataleena teoksessa *Mataleena* (1905/1998) edustaa hyvin toisenlaista kohtalokasta naistyyppiä. Päähenkilö-miehellä on kaksi äitiä, teoksen nimihenkilö ja myyttinen korven Ihme. Molemmista hahmoista huokuu transgressiivista energiaa ja ne sekoittavat yhteisön järjetyksen ja miesten päät (Ahmala 1997, 166). Luonto näyttäytyy jumalan asemassa, kristillinen jumala heikkona ja naisen keho, kesyttämätön luonto, tuhoavana voimana. Mataleena on, toisin kuin Mirdja, äiti. Dekadenteille äitiys oli ristiriitaista; likaisen ja puhtaan yhdistäminen oli vaikeaa. *Mirdjassakin* paljon esiintyvä Neitsyt Maria nousi esiin Edward Muchin kiistellyssä dekadenttiversiossa julmana, kauniina, likaisena ja lempeänä (Parente-Čapková

1997, 99). Lehtosen Mataleena on dekadentti hahmo; langennut nainen ja prostituoitu äiti, jonka kautta teoksessa esitetään hulluuttaa, taiteilijuutta ja äitiyttä. Lehtosen naishahmot vertautuvat kuitenkin vahvasti luontoon, kun taas Mirdjan femme fatale on lapseton, kaupunkilaisempi, kompleksisempi ja harjoittaa kohtalokasta tuhoavuuttaan myös ideologis-älyllisellä tasollaan. Hahmojen ydin on kuitenkin samaa.

Femme fatale on Vuosisadanvaihteen maskuliiniseen kriisiin vastaava fantasia naisen kesyttämättömästä pimeästä ytimestä, joka keho ja kauneus vallan välineenään syöksee miehen tuhoon. Pelottava kuva siitä, minkälainen on vapautuva uusi nainen pahimmillaan, ja samalla tämän uhkakuvan laimentaminen estetisoimalla hahmo seksuaalisväritteiseksi objektiksi. (Ahmala 2013, 167) Femme fatalen hahmoon sisältyy kapinallisuudestaan huolimatta usein jonkinlainen moraalinen tendenssi; nämä naiset menettävät jossakin vaiheessa tarinaa useimmiten tärkeimmän aseensa, kauneutensa, sekä joutuvat monesti konkreettisesti “maksamaan” synneistään. Usein epäsuora seuraus moraalittomuudesta on keuhkosairaus, sokeus, lasten menettäminen, kuolema tai jopa lasten kuolema. Mataleena on menettänyt silmänsä ja antanut lapsensa kasvatiksi, hän makaa tuvan nurkassa sokeana, hyljeksittynä, kuihtuneena ja vanhana, Mirdja jää leskeksi, lapsettomaksi ja menettää lopulta mielenterveytensä. Prostituoidun kuva leimaa heitä loppuelämänsä, oli se sitten totuudellinen kuva tai ei. Myös Mirdjan ylpeys taittuu lopulta ja hän halveksii huonoa elämäänsä. Tendenssimäinen moraalisuus saapuu femme fatelen tarinaan usein loppupuolella, langennut nainen haluttaan saada katumaan. Katumaan kuin Magdaleena kaivolla.

> Minulla ei ole lasta, puhuu hän itselleen. Kuinka minä voisin olla Runarin vaimo hänen kuoltuaan, kun en ole ollut sitä hänen eläissäänkään…Totisesti minä olen elänyt kuin ilotyttö. (M, 292)

Vanha ilotyttö onkin yksi dekadenttien suosikkahahmoja. Dekadentteja huvitti ambivalenssi sadistisen rapistuvan kauneuden kuvauksessa ja toisaalta he tunsivat sympatiaa sosiaalisesti eristettyjä ja paheksuttuja ryhmiä, kuten prostituoitija kohtaan. (Parente-Čapková 1997, 118). Mirdja “ei tiedä, mihin ilotytöt joutuvat tultuaan vanhaksi” (M, 292) ja useimmiten myös femme fatale kuihtuu ja kuolee

ennen aikojaan, joutuu vankilaan tai unohtuu hampaattomana aviottoman lapsensa hyyryläiseksi ja häpeäpilkuksi.

Mirdja on moninkertaisesti ulkopuolinen, koska hän näyttelee paitsi dekadentteja roolejaan, hän joutuu esittämään myös yliopisto-opiskelijaa ja taiteilijaa, koska hän on useimmiten ainoa nainen näissä rooleissa ja siksi erityisen tarkkailun alla. Lisäksi hän on lapseton, joka asettaa hänet vielä kerran normaalin naisen roolin ulkopuolelle. Parente-Čapková kuvaakin Mirdjan rooleja verkostoksi (Parente-Čapková 2014, 7). Vuosisadan vaihteessa lapseton nainen, joka ei antautunut edes yhteiskunnalliseen äitiyteen vaikkapa opettajan työn kautta, oli uhka maskuliiniselle vallalle. Sekä konservatiiveille, että dekadenteille.

Tässä osiossa olen lukenut Mirdjaa femme fatale-hahmona. Femme fatale on itseään ihaileva, avoimen seksuaalinen ja partnereitansa manipuloiva, valtaa käyttävä naispuolinen narkissos. Femme fatale ei kuitenkaan miespuolisen narkissoksen tavoin näänny itserakkauteensa, vaan hän näännyttää ja tuhoaa muita ympärillään. Miespuolista Narkissosta luetaan usein läheisilleen tuhoavana hahmona, mutta kuitenkin usein jonkilaisena sankarina, naispuolinen Narkissos taas nähdään useimmiten tunnekylmänä hirviönä, luonnonoikkuna, epänaisena. Mirdja on *Mirdjassa* monin paikoin selkeästi femme fatale, hänessä on tuhoavaa voimaa ja hän käyttää valtaansa miehiin, lumoaa ja manipuloi, mutta häntä on kuitenkin luettu tutkimuksessa laajemmin kuin hirviönä, ehkä juuri siksi, että hänen ainakin osa hänen rooleistaan on nähtävissä laajemmaksi esittämiseksi, performanssiksi. Mirdjaa luetaan kuitenkin myös syvempänä ja monimutkaisempana hahmona kuin femme fatale, vaikka tämäkin rooli hänen repetoaaristaan löytyy. Mirdjan tarve näytellä dekadentteja rooleja onkin tulkittu paitsi esitykseksi, myös sisäisenä ristiriitana, epävarmuutena, ja kapinana vuosisadanvaihteen ahdasta naisenroolia vastaan (Lyytikäinen 1997, 163).

Seuravassa osiossa avaan, millä tavoin Mirdjaa on luettu pikara-hahmona.

3.3 Mirdja pikarana

Viola Parente-Čapková kirjoittaa väitöskirjassaan Mirdjan esiintyvän teoksessa paitsi femme fatalena ja taiteilijana, myös pikara-hahmona, joka on saanut verenperintönä suuren levottomuuden tutkia taidetta ja elämää (Parente-Čapková 2014, 37). Pikara-hahmo on kulkuri, naispuolinen versio veijarimaisesta pikarosta. Lajin näkökulmasta pikara- eli veijariromaani on oma lajinsa, jonka repertoaariin kuuluu päähenkilö, joka kulkee ja seikkailee paljon, joka joutuu moniin vaikeuksiin mutta selviää. Veijariromaani on usein kevyt, satiirinen ja ironinen, mutta se kommentoi keveydestään huolimatta tarkkanäköisesti yhteiskuntaluokkien eri kerrosten epäkohtia kuljeskelijan tapaamien ihmisten kautta. Rakenne on usein episodimainen, kuten *Mirdjassa.* Päähenkilö on kulkija, joka selviää matkalleen osuvista ongelmista oman näppäryytensä avulla. Veijariromaani on usein historiallinen tai ainakin osittain elämäkerrallinen.

Historiallisena lajina pikaro-teos syntyi jo 1500-luvulla. Veijariromaanit kertovat todellisen tai fiktiivisen henkilön elämästä, usein tämän matkoista ja seikkailuista. Vastakkain asettuvat pikaron levoton elämä ja paikallaan pysyvien porvarillinen rauha (Niemi-Pynttäri 2008). Päähenkilö näyttäytyy usein ympäristöänsä viattomampana tai ainakin ideologisesti puhtaampana ja hän selviytyy kuin ihmeen kaupalla matkoillaan tapahtuvista vastoinkäymisistä. Pikaro käännetään siis useimmiten veijariromaaniksi tai pikareskiromaaniksi ja päähenkilö on mies. Parente-Čapková lähtee kuitenkin liikkeelle väitteestä, että pikara, naispuolinen veijaritarina, ei olisikaan täsmällinen naispuolinen vastine pikarolle, vaan sillä olisi edellä mainittujen lisäksi myös omia lajipiirteitään (Parente-Čapková 2014, 37).

Naispuolinen kulkuri on useimmiten tumma, tai ainakin hänessä on romanin, gitanon piirteitä. Gitano on romanttisen kirjallisuuden perustyyppejä ja hänen kauttaan kuvataan vapautta ja järjestäytyneen yhteisön ulkopuolella olemista (Parente-Čapková 1997, 104). Tunnetuimpia pikara -hahmoja suomen kirjallisuudessa on Minna Canthin *Työmiehen vaimo*ssa esiintyvä Homsantuu, villi mustalaistyttö, joka uhmaa lakeja, seuraa sydäntään ja päätyy lopulta vankilaan. Pikaran voima tässä teoksessa on se, että häntä rangaistaan yhteisön kautta, vaikka useimmat teoksen henkilöt (ja lukija) tietävät sisimmässään Homsantuun olleen oikeassa. Homsantuun

kautta osoitetaan keskivertokyläläisten pelokkuus ja kaksinaismoralismi. Kuten Homsantuu, hyvin usein nämä boheemit pikarat laulavat, tanssivat ja vaeltavat.

Mirdjan äiti oli kulkija, jolla ”ei ollu mitään muuta kuin itsensä” (M 124), hän oli maantielaulajatar, joka kuoli synnytykseen. Tytär -Mirdjan kerrotaan leikkinen lapsena mustalaisprinsessaa.

> Kuinka olikaan tuo sävel päässyt hänen huuulilleen nyt! Siitä oli sentään jo niin pitkä aika, kun hän oli viimeksi leikkinyt mustalaisprinsessaa! Mutta se hän olikin sentään. Tai ei edes prinsessa, vaan pieni repalainen kulkijatyttö maailman pitkiltä, pimeitä rannoilta… (M, 202)

Dekadenssin taiteessa ihailtiin yleisemminkin orientalismia, ”itämaisuutta” (Kurki, 1998) Dekadenssin itämaisuus suhteessa naiseen oli kuitenkin kolonialisoitua; itämaisuus nähtiin varsinkin dekadenssissa pinnallisena ja seksualisoituna. Mirdjan rooli Odaliskissa on itämainen ja myös Mirdjan ja hänen äitinsä tummuuteen ja kulkuriuteen viitataan useasti, vaikka varmuutta romaniverestä ei teoksessa annetakaan. Mirdjan äiti on ”muukalainen, kiertäjätär” (M 124). Tummiin liittyvä kulkurimaisuus liittyykin vahvasti Vuosisadanvaihteen taiteessa esiintyvään diletantismiin, taitonsa hylkäävään taiteilijaan, kiinnittymättömyyteen (Parente-Čapková 2014, 39). Tätä tummuutta voikin mielestäni lukea Mirdjassa sekä dekadenttina elementtinä, kuin myös pikaralle sopivana.

Pikaran koti on tie, kulkurin täytyy liikkua. Maantie oli jo Mirdjan äidin työpaikka ja tie kutsuu myös tytär-Mirdjaa. Pikara on liikkeessä, usein jopa koditon ja tuntee jatkuvasti kaipuuta pois, kauas, jonnekin. Mirdjalla on useita koteja teoksessa, mutta niitä kuvataan ylimalkaisesti ja melko vähän. Talot ovat vain paikkoja, Mirdja ei kiinny asuntoihinsa. Mirdja on muuttanut kaupunkiin, vaikka hän tuntee paljon ihmisiä, hän on silti ulkopuolinen Helsingissä, mutta hän ei tunne kuuluvansa myöskään Lumiluodolle, vaikka kaipaa sinne vähän väliä. Saavuttuaan taas kerran Lumiluodolle kokeakseen kuuluvansa jonnekin, hän pettyy seuratessaan kansanjuhlaa kentällä:

> Kaukaa juhlakentältä kuuluu isänmaallinen laulu…[ ] Hulluutta oli tuo hänen himonsa saada yhtyä sydämensä syvyydestä tuohon lauluun, tuohon kansaan, tuohon aatteeseen…[ ]…Sillä hän oli muukalainen, hän, Lumiluodon kalpea ja kaunis neiti. Ei ollut se hänen kansansa, joka

> hänen sairasta mieltään pilkkasi, ei hänen isänmaansa tämä, jota hänen jalkansa polki, ei hänen Jumalansa, joka asui noiden juhlalippujen alla…[ ]…Missä oli hän syntynyt? Missä oli hänen isänmaansa? Missä olivat hänen veri-ja henkiheimonsa? Nämä täällä eivät olleet kumpaistakaan. Ja niin alkoi Mirdja taas kulkea. Raskas ja katkera oli hänen mielensä ja maanpakolaisen tyhjyys tykytti hänen ylpeässä ja yksinäisessä sydämessään. (M, 137)

Kotimaan puute on Mirdjalle laajempi kuin lippu tai kansallisuus, hän etsii verisukulaista, hengenheimolaista, hän kokee olevansa maanpaossa. Mirdja on orpo ja lapseton, hän haluaa selvittää juuriaan ja hänen setänsä antaa Mirdjalle teoksessa voimalliseski intertekstiksi muodostuvan kirjeen, jossa Mirdjan jo edesmennyt isänsä kertoo elämäntarinansa. Isä kuvaa eläneensä ”ammatista toiseen, nälästä ylellisyyteen” kulkeneensa kiertävien teatteriseurueiden mukana ”vapaana, nimettömänä kulkurina” (M, 122). Isä kertoo kirjeessä ensimmäisestä vaimostaan; menneensä naimisiin ”kotikissan” (M, 122) kanssa, mutta toipuneensa lopulta omaksi itsekseen ja löytäneensä ”kulkurihimonsa” uudelleen. Kaikki tämä vahvistaa kirjeen vasta aikuisena lukevan Mirdjan irtolaisviettiä, jonka hän dekadentisti tulkitsee jonkilaiseksi perinnölliseksi kiroukseksi, jota hänen on pakko noudattaa. Hän kokee löytäneensä syyn ja oikeutuksen kulkuriudelleen verenperintönsä vuoksi.

Pikaralla on aina meneillään jokin matka ja matkan tehtävä (quest). Parente-Čapková kuvaa mies- ja naispuolisen pikaro/pikaran tehtävien eroa siten, että usein miespuolinen kohtaa taisteluja, rikastumisia, rikoksia ja rakkauksia. Naispuolista pikaraa taas ajaa usein jonkinlainen henkinen tehtävä (spriritual quest), joka suuntautuu sisäänpäin. (Parente-Čapková 2014, 38) Vaikka Mirdjalla on paljon maskuliinisia ajavia voimia, valloitusvimmaa ja menestymisen halua, Mirdja lähtee Pariisiin myös sisäisen tehtävän tähden. Pariisiin lähtiessään Mirdjan ajava voima on taiteilijan identiteetin vahvistuminen ja työnteon oppiminen.

> Setä, sanoi Mirdja, anna minun lähteä ulkomaille, minä tahdon oppia tekemään työtä. Tämä elämä ei minua tyydytä. Tämä ei ole se maa, jossa vapaus, äly ja taide voisivat juhlaa viettää. Vanki olen minä täällä. Salli minun matkustaa! (M, 139)

Ensimmäinen ja tunnetuin pikareski-romaani on *Lazarillo de Tormes* (1554) jonka tekijä on tuntematon. Lazarillo kierteli erilaisten isäntien palveluksessa ja näki aikansa espanjalaisen maailman alhaalta päin (Niemi-Pynttäri 2008). Pikareski-

romaanissa yhteikunnallisesti usein alempana oleva, mutta neuvokas päähenkilö kuvaa purevasti aikansa henkilöitä, ja näiden henkilökuvausten kautta muodostuu usein kriittinen näkemys yhteisön arvoista ja henkisestä tilasta. *Mirdjan* yhteikunnallinen purevuus on voimakasta, teoksessa kritisoidaan varsinkin moraalisesti itseään päähenkilö-Mirdjaa parempana pitäviä naisia. Teoksen alussa kuvataan naistoimikunnan järjestämää juhlaa, jossa Mirdjaa on ollut määrä pyytää esiintymään. Yleisen hälinän aikana oli apteekkarin rouva vetänyt lehtorin rouvan mukaansa viereiseen huoneeseen:

> –Etkö todellakaan ole kuullut puhuttavan Mirdja Astista, sinä, jonka oma poika on ylioppilas?[ ]
> –Voi kultaseni, hän on sanan täydellisessä merkityksessä huono tyttö. Eikä siinä kylliksi, että hän itse on niin läpeensä turmeltunut, mutta hänellä on myös suuri vaikutus muihin. (M, 19)

Mirdja pikareskina hahmona on tämän ulkopuolella, hän kulkee ohitse kohtauksesta, jossa lähimmäistään tuomitsevat porvarisrouvat ovat järjestämässä hyväntekeväisyystilaisuutta ja samalla kohtelevat julmasti lähellään olevaa naista kuulopuheiden perusteella. Porvarisnaisten ilkeys ja ennakkoluuloisuus välitetään lukijalle, kulkuri paljastaa ympärillään olijoiden todellisen luonteen. Pikareskissa romaanissa päähenkilön kautta usein kuvataan ohikulkijan tarkkailijan tai lyhyen kohtaamisen tarkkuudella juuri se, mitä kulkuri näkee, tässä tapauksessa kuvataan porvarisrouvien kaksinaismoralismia. [4]

Pikareskiromaani rakentuu usein episodimaisesti, päähenkilö usein jatkaa matkaansa kohtausten välillä (Niemi-Pynttäri 2008). Myös Mirdjasta löytyy episodimaisuutta, ihmissuhteet päättyvät, kaupungit vaihtuvat, pysyvyyttä löytyy hetkeksi, mutta sitten taas levottomuus vie. Mirdja tuntee rauhaa vain liikkuessaan, onnelliset kohtaukset ovat usein teoksessa lähtemistä.

> Herääminen on taas tullut ja uudestisyntyminen, ja tästä luetaan käännekohta ihmisen elämässä…Niin hän sanoi…Lähteä taas eteenpäin, mutta jättää parempaa jälkeä kuin ennen, kohottaa taas silmäsä tähtiin…(M, 175)

[4] Mirdja mainitaan tässä kohtauksessa ylioppilaana. Yliopistossa opiskeleminen oli vuosisadanvaihteen naiselle poikkeuksellista ja opiskevien miesten äidit pelkäsivät opiskelevien naisten rapauttavan ylioppilaiden moraalia.

Mirdja siirtyy ihmissuhteesta toiseen, kaupungista toiseen, jättää aina kaiken taakseen ja aloittaa alusta. Myös roolien vaihtumiset; sairaanhoitajasta sfinksiksi, femme fatalesta katulaulajaksi, korostavat teoksen episodimaisuutta. Mirdja ei katso taaksepäin, ei palaa lähdettyään, aloittaa aina alusta, myös sisäisesti, kunnes ei jaksa enää.

Pikareskiromaanissa tapahtuu useimmiten jonkilainen maineen puhdistaminen; Lazarillo selviää huijauksista ja hankkii takaisin kunniallisen miehen maineen. Vaikka Parente-Čapková osoittaa, että Mirdja pystyy heittäytymään lähes kaikkiin dekadentteihin rooleihin, myös miesten (Parente-Čapková 2014, 67) tässä kohden pikaro ja pikara kuitenkin eroavat. Naispuolinen pikara voi puhdistaa maineensa, mikäli häntä on syytetty jostakin muusta kuin prostituutiosta ja nämä syytökset todistetaan vääriksi. Homsantuuta syytettiin varkaudesta, jos esineet olivat löytyneet, maine olisi voitu puhdistaa. Maineen likaantuminen prostituoidun leimasta on kuitenkin pysyvämpää, maineensa menettänyt nainen on vielä vuosisadanvaihteessa rikottu esine, arvonsa menettänyt (damaged goods; Merriam webster) jota ei voi korjata. Omassa ajassaan Mirdja oli maineensa vanki ja naisen likaantuminen oli vielä lopullista. Mirdja ei pysty puhdistamaan mainettaan pikareskien seikkailujensa avulla, vaikka hän neuvokkaasti selviääkin episodista toiseen, syöksykierre syvenee. Edes avioliitto Runarin kanssa ei saa Mirdjaa tuntemaan itseään ehjäksi.

> …sillä minäkin toivoin voivani kerran ehjentyä ja ehjällä rakkaudella antautua…
> -Mutta sinä et voinutkaan viedä minua pois itsestäni ja pois kaikesta siitä pimeästä ja matalasta ja valheellisesta, jota me vihasimme…(M, 223)

Vaikka teoksessa ei kertaakaan mainita, että Mirdja saisi rahallista korvausta seksuaalisista teoistaan, katuja kävelevän naisen kuva riitti vuosisadanvaihteessa leimaamaan naisen epämoraaliseksi. Vaikka 1900-luvun alun nainen sai opiskella yliopistossa ja äänestää, öinen katu ei ollut paikka, jolla naisen tuli liikkua yksin, mikäli halusi säilyttää hyvä maineensa. Julkinen tila oli vuosiadanvaihteessa vielä vahvasti miehinen, ja julkisessa tilassa nainen oli joko kaupan, tai ainakin voimakkaasti arvioivat katseen alainen (Parente-Čapková 2014, 67).

Olen lukenut tässä osiossa *Mirdjaa* pikareskiromaani-lajin näkökulmasta naispuolisena pikarana. Teos itsessään on episodimainen, tematiikka liittyy vahvasti vapauteen, kulkemiseen, maineen palauttamiseen tai ei-palauttamiseen. Mirdja hahmona on selkeästi pikara, gitano-tyyppinen kulkuritar. Mahdollinen romanitausta, yhteisön ulkopuolisuus, tummuus, yhteiskunnallinen purevuus ja hahmon kykenemättömyys asettua aloilleen ovat pikara- hahmon ydintematiikkaa. *Mirdja*-romaania voi mielestäni lukea pikareskina teoksena ja siinä on varsinkin päähenkilönsä kautta paljon pikara-lajille tyypillistä tematiikkaa.

3.4 Helsinkiin muuttanut pikkukylän tyttö, nuori nainen maaseudulta

Lieven Ameel on tutkinut kaupungissa liikkumisen kuvauksia 1900-luvun alun Suomalaisessa kaupunkikirjallisuudessa väitöskirjassaan *Moved by the city* (2013). Vuosisadan alun Helsingissä, jonne *Mirdjakin* sijoittuu, Ameel nostaa esiin 1900-luvun alun Helsinki-kuvauksista varsinki Esplanadin, joka toistuu Eino Leinon ja Maila Talvion teoksissa ja myös *Mirdjan* tapahtumapaikkoina. Esplanadia pitkin vappuna kulkiessaan Mirdja kokee surua ja yksinäisyyttä, ulkopuolisuutta suhteessa Helsinkiin, joka *Mirdjassa* näyttäytyy paljolti miesten hallitsemina taiteilija- ja filosofipiireinä. Kaupunkiin saapuminen on yksi kaupunkikirjallisuuden tutkitumpia topoksia, kuten myös erilaiset “näkemiset”, esimerkiksi panoraama ja kävelyn kuvaus. Parente-Zapkova ehdottaa artikkelissaan ”Corinnesta ja Consuelosta Mirdjaan” (2013) Mirdjaa luettavaksi pikara-romaanina, jossa päähenkilö on veijarimainen seikkailija, mutta Mirdjaa voi lukea myös kaupunkikirjallisuudessa usein esiintyvänä A young (wo)man from the provences-hahmona (A.K Chanda 1981, 321). Käytän tästä hahmosta jatkossa lyhennettä NNM, Nuori nainen maaseudulta. Kuten jo aiemmissa osiossa totesin, *Mirdja* on lajin näkökulmasta paitsi pikara-, myös kehitysromaani; naistaiteilijan elämästä ja kehityksestä, positiivisesta tai negatiivisesta, kertova teos. NNM-hahmon kautta *Mirdja* liittyy siis uudestaan kehitysromaaniin lajina, nyt vain erilaisesta näkökulmasta.

NNM-hahmo on kotoisin maaseudulta ja saapuu kaupunkiin täynnä odotuksia jonkinlaisesta nousuta; aseman, varallisuuden tai menestyksen parantumisesta (Chanda 1981, 321). [5]Joskus hahmolla on myös tehtävä, joka pakottaa hänet kaupunkiin “tasaamaan menneisyyden tilit” ja saamaan sen, mikä hänelle kuuluu, toisinaan häntä ajaa sisäänkirjoitettu menestyksen myytti, hän on päättänyt kirjoittaa itsensä historiankirjoihin (Chanda 1982, 324). Mirdja on vakuuttunut siitä, että hänellä on “keinot saada kaikki polvilleen”, hän unelmoi vallasta, sielujen varastamisesta ja kuuluisuudesta. Tätä kaikkea Helsinki voi hänelle antaa, tai pikemminkin hän voi kaupungilta ottaa. Kun Helsinki osittautuu pettymykseksi, Mirdjaan iskee ääretön väsymys “tähän elämään, tähän kaupunkiin, koska työtä varten hän oli tänne tullut, mutta elämä oli niellyt kaiken” (M, 111). Mirdja ei osaa, pysty, tai halua tehdä tarpeeksi työtä tullakseen taitelijaksi, hänen miessuhteensa ovat sekavia, ja hän ei halua “kuolla lumisohjoon kapakan takapihalle” (M, 111) vaan lähtee takaisin Lumiluodolle. Hän viihtyy siellä hetken, mutta tuntee pikkukylän olevan pysähtynyt ja olevasa sielläkin ulkopuolinen ja lähtee Pariisiin. Pariisi on elävä tuli, liikkuva kone, jossa hyönteiset räpiköivät.

> Jättiläiskaupungintulet loistavat kuin tuhansien salaisten infernojen värilyhdyt ja vielä useammat thannet ihmissielut lentävät niihin kuin kärpäset ja polttavat siipensä tai kenties palavat kokonaan. *(M, 144)*

NNM-teoksissa korostuu usein dikotomia maaseutu-kaupunki, rauha-levottomuus, turmio-puhtaus. Maaseutu näyttäytyy lempeänä, lähes pastoraalisena, ihanteellisena ja rauhoittavana, kun taas kaupunki houkuttaa ihmistä tuhoavana tulena, kärpäsiä houkuttavana anana, joka kärventää viattoman uhrinsa siivet. Maaseutu-kaupunki diktomiaan liittyy usein päähenkilön tarve vähätellä tai peitellä maalaisjuuriaan ja ihailla kaupunkia (Chanda, 1981, 321). Myös Ameel löytää *Mirdjasta* kaupungin tuhoavana tulena. Kuluttavan tulen (consuming force) tematiikka läpäisee *Mirdja*n kaupunkikuvausta. Pariisi kuvataan tulena, samoin Helsinki. Helsinki näyttäytyy teoksessa paitsi työväenluokasta voimat imevänä teollisena koneena, myös intohimoja, aisteja ja valoa tulvivana paikkana (Ameel 2014, 111).

[5] Sosiaalinen tai taloudellinen ”pyrkyrimäisyys” on yhteistä NNM-hahmolle ja myös edellä käsittelemälleni pikaralle. (A.K Chanda, 1981, 323).

> Hän katsahtaa ulos ikkunasta. Tuo suuri kaupunki mustien käärinliinojensa alla…se on petollinen, se ei nuku, se hälisee ja hekumoi, se palaa. (M, 83)

Kun taas Lumiluoto, Mirdjan lapsuudenkoti setänsä luona, kuvataan idyllisesti:

> Kuin lapsi hän oli. Tuntikausia saattoi hän istua meren rannalla polskien paljailla jaloillaan vedessä tai hyppelehtiä kiveltä kivelle punahiekkaisen, matalan poukaman ulommaiselle karille saakka…(M, 117)

> Tuli ja vesi, vesi sammuttaa tulen, viilentää, puhdistaa. Mirdja rauhoittuu luonnon ihanassa helmassa, jo nimi Lumiluoto viittaa valkoiseen, puhtaaseen, hiljaisuuteen ja rauhaan, kun taas lumi on Helsingissä likaista, maaseudulla puhdasta. Mirdja ei halua kuolla yksin huhtikuisiin lumisohjoihin kapakan takapihan laidalle, hän haluaa ihanalle Lumiluodolle". (M, 111)

NNM-teos alkaa useimmiten siitä, kun viaton ja utelias hahmo saapuu kaupunkiin täynnä odotuksia. Usein tarinan alkupuolella hahmo löytää itselleen apuhahmon, usein ylemmän yhteiskuntaluokan tai tavoitellussa asemassa pidemmällä olevan opettajan, joka ryhtyy valmentamaan nuorta ihmistä kohti uutta asemaa. Tämä hahmo on kiinnostunut niistä, joilla on voimaa, valtaa tai he edustavat kulttuuria, jolta hahmo haluaa saada arvostusta ja asemaa. (Chanda, 1981, 325.) Mirdjalle tämä hahmo ilmaantuu Rolf Tannen, dekadenttien kapakkajohtajan Onkkelin muodossa, joka alkaa kouluttaa tytöstä yhteiskuntakriittistä dekadenttia ja jonkinlaista yli-ihmistä jolla on naisen keho ja miehen mieli. Varsinaista NNM-kirjallisuudelle keskeistä kaupunkiin saapumisen toposta ei *Mirdjasta* löydy, mutta juuri kaupunkiin muuttaneena Mirdjaa kuvataan viattomaksi, kun hän harjoitteli tanssia ja lausumista onnellisena huoneessaan. Mirdja esiintyi koulutyttönä Rolfille ja haaveili näyttelijän ammatista.

> Äkkiä välähti Mirdjan mieleen kuvia vanhoilta ajoilta, jolloin hän vielä oli hyvin nuori ja hyvin lapsellinen…[ ]…mutta Rolfin huone oli vieressä, ja vähitellen pääsi Rolf osalliseksi Mirdjan sielun salaisimmista aarniotunnelmista, ja sen jälkeen Mirdja oli onnellisin, kun he olivat kahden. Silloin nimitti Mirdja vielä Rolfia sedäksi, ja kun "setä" sanoi hyvää yötä, ei hän koskaan unohtanut lisätä: "pikku Mirdja". (M, 29)

Sedäksi kutsumisen voi liittää Mirdjan orpouteen, Mirdja tarvitsi isähahmoa. NNM-hahmolle onkin tyypillistä orpous, joko todellinen, tai sitten itsensä orvoksi tekeminen,

perheen ja sukulaisten hylkääminen puolin tai toisin, tai ainakin heidän kykenemättömyytensä millään tavalla auttaa nuorta hahmoa uuden elämänsä alussa. Chanda kuvaa heitä sijaisvanhemmiksi (parent substitutes) (Chanda 1981, 325). Mirdja on yksin lukuun ottamatta setäänsä, joka asuu kuitenkin kaukana ja kuvataan heikoksi: “Arnold Ast on vanha. Arnold Ast on uneksija ja erakko” (M, 115). Setää pidetään omituisena, jopa vaarallisena, mutta koska hänestä ei ole ollut tienoolla vuosikymmeniin mitää harmia, hänet on jätetty rauhaan. Poissaoleva setä ei siis vaikuta Mirdjan elämässä paljoakaan. Toisinnaan NNM-hahmo myös sanoutuu irti vanhemmistaan, orpouttaa itseään tietoisesti, koska haluaa nousta yhteiskunnassa ilman alemman sukunsa taakkaa.

Orpous voi olla myös käänteistä tai kompleksisoitua. Ameel käyttää “mutkan kautta” orvosta hahmosta esimerkkinä Eino Leinon Olli Suurpäätä, jossa tämä orpous näkyy mutkan kautta niin, että Olli epäilee olevansa oikeasti hienompaa sukua jonkin “erikoisen perimyksen mukaisesti”, että hän todellisuudessa on parempaa verta kuin sukulaisensa. Mirdjankin veri on erityistä, käänteisesti. Mirdjaan pätee alhaisen syntymän fantasia, joka tekee hänestä lähes yliluonnollisen vapaan (Deborah Epstein Nord 1998; Parente-Čapková 2013, 202). Verenperintö ja traagistenkin kohtaloiden siirtyminen eteenpäin kirouksena tai jonkinlaisena geneettisenä virheenä on toistuvaa kuvastoa dekadenssin tematiikassa, mutta sitä voi lukea NNM-hahmolla yhteiskunnallisen nousuun tai laskuun pyrkimisen kuvana, tai haluna aseman muuttamiseen.

Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettuminen jatkuu usein niin, että viaton NNM-hahmo löytää rakastetukseen kaksi henkilöä: toisen, joka edustaa vanhaa, esimerkiksi kiltti maalaistyttö/poika ja toisen, joka edustaa kaupunkia: paheellinen tai ainakin kovaluontoisempi hahmo, josta saattaisi olla päähenkilölle hyötyä urallaan ja uudessa elämässään. Chanda kirjoittaa NNM-hahmon näiden seurustelukumppaniensa avulla rakentavan ja etsivän uutta identiteettiään uusilta, toivottua asemaa edustavista rakastetuiltaan saatavilla ominaisuuksilla, toisaalta käsittelevän peittelemäänsä menneisyyttä ”alemman” rakastetun kautta. (Chanda1981, 325). NNM-hahmo joutuu punnitsemaan näiden puolisokokelaidensa kautta todellista valmiuttansa hylätä vanhat arvonsa lopullisesti. Kaupungin ja maaseudun dikotomia rakastettujen kautta näkyy myös *Mirdja*ssa. Mirdjan tapauksessa kaupungin turmelusta edustavia miehiä on useita, toinen toistaan

huonompia, mutta juopottelua ja aistillisuuttakin syvemmällä tasolla kaupungin turmelusta Mirdjassa tukee varsinkin Rolf Tanne, joka ruokkii hänen diletantteja, narsistisia ja kapinallisia taipumuksiaan. Hyvänä rakastettuna voi lukea Runaria ja osittain myös Norkkoa, jotka yrittävät tukea Mirdjan avioliittoa ja itsetuntoa “hyvänä” naisena, Norkko myös edesauttaa hänen taiteellista työtään. Nämä hahmot *Mirdjassa* kuvataankin useimmiten maaseudulla: Norkon kanssa Mirdja kävelee merenrannalla ja metsässä, Rolfin kanssa hän matkustaa Lumiluodolle ja kesät huvilalla maaseudulla ovat heidän parempaa aikaansa.

> Viimeistä päivää maalla…[ ]…puolivalmiit matkakorit viruvat lattialla niin avuttoman ja surullisen näköisenä…[ ]…kumpikin muistavat he viimeistä tuskan talvea kaupungissa. (M, 237)

Kaupungissa Mirdjan mielenterveysongelman taas kulminoituvat, luonto parantaa häntä vain, kun maalla viipyy pidempään. Tosin teoksen lopussa luonto myös vie hänet lopulta suopursuille kuolemaan, mutta viimeinenkin rauha löytyy siis poissa kaupungin tulesta.

NNM- hahmoilla on usein mukanaan kirja tai jonkinlainen kirjallinen ohje, ”myyttinen menestysresepti” (Chanda, 1981, 324) jota he pitkin matkaa lukevat ja johon he heijastavat omaa kohtaloansa. *Mirdjassa* tämä voimallinen interteksi on kirje hänen kuolleelta isältään, joka tosin toimii menestymisen käsikirjotuksena käänteisesti predestinoiden Mirdjan alamäkeä ja tuhoutumista. Mirdjan isä Ervin on kirjoittanut veljelleen Arnold Astille elämästään. Arold ei ole näyttänyt kirjettä Mirdjalle ennen kuin tämän on aikuinen. Mirdjan isä kirjoittaa olleensa “fatalisti ja runoilija, kokonaissielultani antautuva ja kritiikitön, kiihkeä ja sairas” (M, 121). Mirdja ei ole tiennyt isästään paljoakaan, ja tämä kirje muuttaa hänen elämäänsä voimallisesti. Mirdjalle hahmottuu fatalistinen dramaturgia hänen omasta elämästään, hän kokee olevansa kohtalonsa orja, isänsä verenperimän tahdoton kantaja.

> Menneitten polvien ennustus minua seuraa, menneitten polvien sielut minussa elävät, kaikki pakanoina kuolleet vainajat ovat minun lihassani nousseet ylös…[ ]…Tälläinen olen minä Mirdja, vielä äsken orpo, nyt suuren suvun jälkeläinen ja hallitsija! (M, 126-127)

Mirdja kokee saavansa suvun ja jatkumon kirjeen kautta, hän tulee osaksi suurempaa kertomusta. Voimallinen interteksti määrittää kirjeestä eteenpäin hänen elämäänsä ja kehitystänsä.

Helsinki kuvataan Mirdjalle elävänä, lähes henkilönä, kuluttavana ja hengittävänä, mutta myös kaupallisena. 1900-luvun alun kaupungissa kaduilla kävelevät olivat joko ostoksilla, menossa kuluttamaan kulttuuria tai alkoholia tai kaupan. Mirdjalla ja tähän kuvaan kuuluvilla flaneur-hahmoilla, kahviloissa tiirailevilla joutilailla herrasmiehillä on sama taito, lukea kaupunkia ja sen liikettä syvemmin kuin “pikkuporvarit”, tuntea sen syke. Maaseudun ja kaupungin dikotomia kulkee läpi koko teoksen, vaikka varsinaisia kaupunginkuvauksia on melko vähän. Lopun kuvauksissa Helsinki ikään kuin häviää taustalta pariskunnan käpertyessä sisäisiin ahdistaviin maailmoihinsa, vain lehtien putoamista on enää näkyvissä, ja sekin ikkunasta.

NNM-seudulta hahmo on siis romanttinen sosiaalinen kiipijä (Chanda), joka onnistuessaan onnistuu olemaan yhtä aikaa ylempää ja alempaa sosiaaliluokkaa, rikas, ja silti ymmärtää köyhiä, maalainen, mutta kulkee kaupungissa kuin kotonaan. Mirdja ei tässä onnistuu, vaan hän menettää yhteyden molempiin puoliinsa ja putoaa sekä Helsingin taiteilijapiireistä että Lumiluodon yhteisöistään kääntäen tarinansa epäonnistuneen kiipijän tarinaksi.

Lajille keskeinen maaseutu-kaupunki-dikotomia ajaa NNM-teoksen useimmiten osaksi kaupunkikirjallisuutta. Kaupungit ovatkin usein merkittävästi esillä NNM-teoksissa, kuten myös *Mirdjassa.* Kaupunkikirjallisuus nousi keskeiseksi osaksi Suomen kirjallisuutta paremmin vasta modernismin ja varsinkin Mika Waltarin aikana, mutta jo vuosisadanvaihteessa maalta muutettiin paljon Helsinkiin. Kirjallisuudessa alkoi näkyä nousukaskuvauksia; toisinaan nousu onnistui, toisinaan kaupungissa turmeltui. Nousukkuus, yhteiskunnallisen aseman parantaminen, kuuluisiin, rikkaus tai menestymiseen pyrkiminen ovatkin NNM-hahmojen ydintematiikkaa. Mirdjan hahmossa on nousukaspiirteitä, mutta hän kuitenkin epäonnistuu kiipimisessään, etsimisestään huolimatta taantuu, lakkaa kulkemasta kaduilla ja siirtyy sisälle. Kaupunki julkisena tilana näyttäytyy *Mirdjassa* öisinä, miesten täyttäminä kapakoina, hämärinä puistikoina ja siltoina, joilla Mirdja tapaa rakastajiaan, odottelee katukivetyksellä ja aitojen päällä, paikoissa, joissa kunnon nainen ei koskaan istuisi.

Jo realismin aikana kirjoitettiin kaupunkikuvauksia, mutta näkökulma keskittyi enemmän sosiaalisiin suhteisiin ja sisätiloihin, varsinkin naisten tarinoissa. Väite siitä, että kadut ja julkiset tilat kuuluivat 1900-luvun alussa miehille, pitää ainakin tässä kohdassa paikkansa, mentyään naimisiin Mirdja siirtyy pois kadulta, ensin maalle puhdistumaan, sitten miehensä kotiin sisätiloihin. Sisätiloissa hän sairastuu ja lähtee kaduille uudestaan vasta menetettyään mielenterveytensä Runarin kuoltua. Lopulta Mirdja kuolee suolle Lumiluodolla vaivuttuaan syvään harhatilaan etsiessään syntymätöntä lastansa. Luonto ottaa takaisin omansa ja peittelee hänet suopursuihin. Kaupunki on tuhonnut jälleen viattoman sielun, Helsinki ja Pariisi menettävät Mirdjan maaseudulle. Loppukuvassa suohon peittyvästä kalpeasta neidosta voi nähdä viittauksia Kantelettareen, Neitsyt Mariaan, symbolismin pinnan alaisin kaloihin, pohjasta nouseviin kukkiin, pahan kukkiin, vaikka mihin. Kuollut, hullu, hillittömyyden tuhoama kaunis keho, on dekadenssin ehdotonta ydinkuvastoa ja Mirdjan tapauksessa myös käänteisen kehitysromaanin, noususaan epäonnistuvan NNM-hahmon päätepiste.

Henkilöhahmon keskeisyys liitetään toisinaan 1800-luvulla alkaneeseen kirjallisuuden kaupallistumisen kehityskeen. Hahmojen avulla on voitu myydä paremmin, luoda brändejä ja ikoneita, tähtiä. Anna Kareninan hahmon avulla on varmasti aikanaan tehty monta hattukauppaa, kirjamyynnistä puhumattakaan. Mirdja-hahmon avulla olisi varmasti ollut helppo myydä suitsukkeita, taiteilijatarvikkeita ja itämaisia mekkoja, ja hän olisi voinut poseerata mustavalkoisissa julisteissa uhmakas ilme kasvoillaan, tupakka holkissa, mutta ei huulillaan. Mirdjaa voisikin ajatella vuosisadanvaihteen dekadenttinaisen jonkinlaisena mallinukkena, fin de siècle goottityttönä, miesten luomana naispuolisena rock-tähtenä, joka oli omana aikanaan ehkä ihmisille liikaa, liian hurja jäljiteltäväksi, mutta kelpasi edustamaan tyylilajinsa ihanteita ja ymmärsi kuolla, ennen kuin menetti kauneutensa. Hahmon kaupallisuus liittää Mirdjan mielestäni myös vahvasti osaski kaupunkikirjallisuuden ja NNM-tarinoiden tematiikkaa.

Olen tässä osiossa lukenut Mirdjaa nuori nainen maaseudulta- hahmona; asemaan nousuun pyrkivänä, kaupunkiin muuttavana naisena. Kehitysromaaniin lajina kuuluu kuitenkin lukemattomia muunnelmia, versioita ja yhdistelmiä. Yksi kehitysromaanin laji on taiteilijaromaani, ja *Mirdjan* kyseessä ollessa varsinkin naistaiteilijaromaani.

Seuraavassa osiossa luen Mirdjan henkilöhahmoa taiteilijuuden ja taiteilijaromaanin näkökulmasta.

3.5 Ilmaisutarve *Mirdja*ssa, naistaiteilijaromaani

Taiteilijaromaani on kehitysromaanin alalaji, joka oli erityisen suosittu 1700-luvun Saksassa. Taiteilijaromaanin suosio liittyi vahvasti romantiikan ajan ajatukseen taiteilijasta poikkeuksellisena nerona, jonkinlaisena yli-ihmisenä, sekä romantiikan ajalla vallinneelle tavalle rakentaa taiteilijoista romantisoituja henkilöhahmoja, jonkinlaisia tähtiä. Tunnetuimpia taiteilijaromaaneja ovat J. von Goethen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796, *Wilhelm Meisterin oppivuodet*) ja *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* (1821, 1829), Thomas Mannin *Doktor Faustus (1947) ja* James Joycen *A Portrait of the Artist as a Young Man (1916).* Tailijaromaanissa useimmiten kuvataan taiteilijan lapsuutta, nuoruutta ja taiteilijaksi kypsymistä. Suomalaisia taiteilijaromaaneja ovat mm. Pentti Haanpään *Taivalvaaran näyttelijä* (1938), Paavo Rintalan *Jumala on kauneus* (1959) ja *Minä, Grünewald* (1990) sekä Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* (1967). (Esimerkkiteosluettelo Hosialuoma, 2003). [6]

Vuosisadanvaihteen taiteellista kenttää jakoivat ajatukset alkuperäisestä, uusia maailmoja luovasta taiteesta ja jäljittelevästä, imitoivasta taiteesta. Tyypillisesti ajateltiin, että uusia maailmoja luova työ kuten kirjailijuus tai kuvataide, sopivat miehelle, kun taas jäljittelevät ja imitoivat taiteet, kuten laulu ja näytteleminen, sopivat naiselle (Lyytikäinen 1997, 165). Mirdjaa pidetään tutkimuksessa useimmiten diletanttina, mutta mikä tekee teoksessa ”oikean” taiteilijan? Menestys, vallasta käsin tehty arvotus, julkinen toiminta vai aito ilmaisutarve? Kuka *Mirdjassa* määrittää taiteilijuuden, ja onko teoksessa toimivaa ”oikeaa” taiteilijaa? Viola Parente-Čapková

[6] Vaikka kirjoitan laulajan ammatin usein liittyvän kirjallisuudessa juuri naistaiteilijuuteen, Suomen kirjallisuudesta löytyy myös mieslaulajan elämää kuvaava teos, Karl August Tavastjernan *Lapsuudenystävät (Barndomsvänner,* 1886).

sijoittaa *Mirdjan* lajiperinteeseen, johon kuuluu naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja ja muita poikkeusyksilönä kuvattavia naisia (Parente-Čapková 2013, 194). Hän tutkii artikkelissaan ”Corinnesta ja Consuelosta Mirdjaan” (2013) teoksen naistaiteilijuutta paitsi intertekstuaalisuuden ja tyylien näkökulmasta, myös siitä näkökulmasta, miten naistaiteilijuus teoksessa rakentuu: elämäntyylinä, protestina porvarillisia arvoja kohtaan, näyttelemisenä myös teatterin ulkopuolella, sekä lopuksi diletantismina. Avaan näistä ensimmäisenä diletantismia. Etsin *Mirdjasta* aidon ilmaisutarpeen ilmentymisen kohtia, joilla voisi mahdollisesti todentaa hänen taiteilijuutensa aitoutta suhteessa tutkimuksessa usein annettuna esiintyvään väitteeseen hänen harrastelijamaisuudestaan ja taiteestaan pikemminkin narsismin peilinä.

Mirdja on siis tulkintani mukaan näyttelijätär, jolla on ilmaisutarve. Mirdja on lapsesta saakka huomannut voivansa ilmaista asioita. Mirdja leikki lapsena pukeutumalla, hänen päässään oli ”hullu kuvittelijakaveri” (M, 29), hän pukeutui ”huntuihin ja kukkiin kuten Ofelia, tanssi paljaiden jäseniensä läpihohtoisella välkkeellä kuin Salome” (M, 29) ja hänen ”sanansa menivät itsestään rytmiin ja riimiin” (M, 29). Hän harjoitteli huoneessaan Romeon ja Julian kohtauksia koulutyttönä, kunnes vuokraemäntä hermostui metelöimiseen. ”Se on Shakespearea!” hän huusi takaisin, ”yllätetty näyttelijätär” (M, 29). Taiteilijuuden aitoudesta kertoo myös se, että Mirdjan kuvataan käsittelevän omia tunteitaan, lohduttautuvan soittamalla myös loppupuolen vaikeina aikoinaan (M, 203) sekä näyttelevän vielä taiteilijan urasta luovuttuaankin metsässä.

> Yhä vielä huvittaa häntä leikkiä oman itsensä kera, pukeutua oman sielunsa hulluksi morsiameksi, yhä vielä…sillä hän tietää olevansa niin kaunis, tietää liikkeidensä olevan musiikkia jokaisen kuolevaisen silmille…(M, 234)

Mirdja esiintyy teoksen aikana Nero-Norkon näytelmässä, dekadenttia orientalismia pursuilevassa näytelmässä, jossa hänellä on päärooli. Hän suhtautuu näyttelemiseen dekadentin ylimielisesti, näyttämöllä ollessaan hän päättää, ettei näyttele lainkaan, on vain oma itsensä.

> Tämän ainoan kerran, ensimmäisen ja viimeisen kerran elämässäni, tahdon minä itseäni näytellä, omassa itsessäni loistaa ja ihmeellinen olla, eikä sinun odaliskillasi saa muuta sielua olla kuin minun. Ja minä takaan sinulle, että sinä iltana, jolloin minä sinun muhamettilaista paratiisisasi hallitsen, sinä iltana ei tule olemaan paholaisen voittajaa! (M, 164)

Mirdja kohdistaa Odaliskin aikana päämääränsä näytelmän kirjoittajan Nero-Norkon viettelemiseen, hänen ajava voimansa esiintymistilanteessa ei ole taide itsessään tai sen avulla ilmaista havaintojaan maailmasta, vaan narsistinen tarve saada taiteen luoja palvomaan itseään. Eikä edes palvomaan itseään taiteen tulkitsijana, vaan naisena ja rakastajattarena.

Mirdja kuitenkin onnistuu roolissaan, hän sähköistää huoneen, ”hän oli illan primadonna kaikkien silmissä” (M, 165). Mirdja kuitenkin itse tiedostaa lahjojensa pinnallisuuden, niillä ei tee mitään, jos ei ole valmis tekemään työtä.

> Mitä tekee lahjojen ihanuudella se, joka ei saa niitä käyttää? Johan minä sanoin, ettei minusta tule näyttelijää…Minä en ole koskaan osannut, enkä koskaan opi tekemään työtä, en koskaan. (M, 171)

Mirdja suhtautuu lahjakkuuteensa passiivis-aggressiivisesti ja jopa kieltäytyy nauttimasta esiintyessään, koska kokee riittämättömyyttä ja taitamattomuutta kehittää itseään taiteilijana. Sisäinen epävarmuus ajaa hänet nauramaan omille suuruuskuvitelmilleen, toisinaan dekadentin manian vallassa pitämään itseään jumalallisena lahjakkuutena.

Jo teoksen alussa kuvataan päähenkilön tuskaa siitä, miten kaikki on jo keksitty. Lyytikäinen avaa diletantin ja neron eroa sillä, luoko taiteilija teoksillaan omaa, uutta minuuttaan, vai kerääkö hän teoksia muiden nerojen jättämistä sirpaleista (Lyytikäinen 1997, 165). *Mirdjassa* mosaiikinrakentajan taakka on kaksinkertainen, yksilöllisen vaatimus vahvistuu vielä uudelleen naiseuden vuoksi. Nainen taiteilijana nähtiin luonnostaan fragmentin kerääjänä, imitoijana, miehisten ajatusten peilinä ja toteuttajana, eikä niinkään uuden kokonaisuuden luojana; oli sitten kyse tieteestä tai taiteesta.

Mirdjan takaa löytyy useita häneen toiveensa ja ajatuksensa heijastaneesta miehestä. Mirdjan isä ja setä ovat voimakkaan idealististina odottaneet tyttären täyttävän hänen toiveensa, samoin Rolf Tanne. Kaikki nämä miehet kuvataan myös

diletantteina: he odottavat Mirdjan tekevän sen, mitä he itse eivät saaneet aikaan. Mirdjan perimässä kerrotaan olevan dekadenssille tyypilliseen tapaan kirous, diletantismi ja voiman puute. Isä tunnustaa diletanisminsa avoimesti kirjeessään.

> Sitten tuli minustakin se parantumaton epäilijä, joka sinä jo alusta pitäen olit, ja minä huomasin, ettei koko ilmankannen alla ole kurjempaa, surullisempaa ilmiötä kuin diletantti. Ja siksi voi jäädä kuinka todellinen taiteilijaluonne hyvänsä, jos hänellä vaan ei ole kylliksi voimaa, eheyttä ja itseluottamusta. (M, 122)

Mirdja kokee olevansa tuomittu verenperintönsä vuoksi. Lyytikäinen vertaa tätä ”dionyysista” tai demonista verenperimää aiemmin mainitsemassani Lehtosen *Mataleena*ssa kuvattuun perintöosaan (Lyytikäinen 1997, 165), tosin Lehtosen verenperimä näyttäytyy enemmän villinä ja mahdottomana suitsia, kun taas Mirdjalla se vaivuttaa apatiaan ja kyvyttömyyteen, resignaatioon. [7]

Mirdja hylkää itse taiteilijuutensa, hän lopettaa laulutunnit ja kieltäytyy esiintymisistä. Merkittäväksi kohtaukseksi tässä taiteesta luopumisessa muodostuu Mirdjan rakastuminen pyhimyksenkuvaan Pariisissa. Hän rakastaa naisen kauneutta ”ollapa hänen kaltaisensa” (M, 146). Esiintyessään Mirdja ajattelee kauneuttaan ja myös kertoja kuvailee häntä ihaillen. Harjoituskohtauksissa kuvataan hänen kehoaan, ihoaan, ulkonäköänsä, sieluun viitataan aina sanalla sielu, ei koskaan sen eritellymmin. Tämä kehokeskeisyys voidaan lukea päähenkilön narsismina, mutta sen voi tulkita myös Vuosisadanvaihteen kyvyttömyytenä nähdä naistaiteilijaa jonakin muuna kuin miehisen katseen kohteena, jonkinlaisena naistaiteilijan anatomian puutteena: kuvataan ulkoista kauneutta kun ei osata muuta katsoa. Mirdja elää maailmassa, jossa ei enää kannata sanoa mitään, koska kaikki tuijottavat kaula-aukkoa, myös Mirdja itse. Mirdjan itseihailu on usein tiedostamatonta, mikä tekee hänen narsismiloukustaan vielä traagisempaa: hän ei tunnista itseään pyhimyksenkuvassa, ennen kuin paikalle osunut mies sen hänelle kertoo. Mirdja suuttuu, koska miehen kommentti paljastaa hänen narsisminsa. Mirdja ei ole kuitenkaan valmis maalauttamaan itseään dekadenttina, vaikka mies tarjoutuu hänet

[7] Osiossa 2. viittaan samaan asetelmaan kahtiajaolla dionyysinen dekadenssi ja resignaation kirjallisuus (Lyytikäinen).

kuvaamaan, koska hän haluaa nähdä itsensä virheettömänä, pyhänä. Lyytikäinen tulkitsee Mirdjan suuttumuksen pyhimyskuvalle tämä kohtauksen jälkeen taitelijanurasta luopumisena, Dorian Graymaisena omakuvana taiteilijasta joka tuhoaa taiteilijan (Lyytikäinen 1997, 172). Mirdja ymmärtää, ettei häntä aja taiteellinen sisältö, halu luoda uutta minuutta ja maailmaa taiteellisten töiden kautta, vaan narsistinen tarve saada ihailua jo täydellisenä pitämälleen itselle.

Mirdjan ilmaisutarve ei kuitenkaan kuole, vaan nostaa päätään vielä avioliiton alku aikoina kun Mirdja harjoittelee näyttelemistä yksin metsässä (M, 234). Mirdja haaveilee paluusta taiteen pariin, silloinkin tosin ensisijaisesti miesten ihailun ja narsistisen tyydytyksen saamiseksi, ei siksi, että hänellä olisi asioita maailmasta, joita kertoa tai kaipuuta kuulua ammattiin, olla vaikuttava osa kulttuuria ja yhteiskuntaa tai kuulua taiteilijoiden yhteisöön.

Se, onko tämä naistaiteilijan ilmaisutarpeen kapeneminen narsistiseen oman kehon ihailuun perinnöllinen kirous, ammattitaidon puutetta, vai oman aikansa ainoa tapa olla naispuolinen esiintyjä, teos ei kerro. Mielenterveysongelmat kuitenkin painavat Mirdjan teoksen lopulla alas, ja masentuneena Mirdja vaipuu kyynisyteen ja diletantismiin ja lakkaa luomasta, samaan suohon isänsä, setänsä ja Rolf Tannen kanssa. Viimeisinä aikoinaan hän tosin alkaa piirtää, kopioda kuin kone: loputtomasti samoja silmiä huoneen ympäri.

Alussa viittasin Parente-Čapkován artikkeliin *Mirdjasta* naistaiteilijaromaanin perinteen ja lajin edustajana. Parente-Čapková liittää *Mirdjan* naishahmon ranskalaisten esi- äitien seuraan, esimerkkeinä Germaine de Staelin *Corinne* (1807) ja Geroge Sandin *Consuelo* (1842-1843). Nämä teokset osallistuivat aikanaan lähes täysin kirjallisuudesta puuttuneen naistaiteilijamyytin luomiseen. Molemmat teokset kysyvät perustavia kysymyksiä luovuudesta (Parente-Čapková 2013, 196). Parente-Čapková näkee paljon yhteyksiä edellä mainittujen teosten ja Onervan *Mirdjan* välillä. Kaikki teokset hahmottavat naistaitelijan moninkertaisesti ristiriitaista asemaa kutsumuksen, rakkauden, äitiyden tai sen puutteen, naistaiteilijuuden ja naisnerouden välisiä suhteita. Corinne on älykäs, vahva ja monipuolinen taiteilija, joka lopulta murtuu rakastettunsa valitessa passiivisen, perinteisen naisen. Consuelo puolestaan elää kansainvälistä gitano- hahmolle sopivaa taitelijaelämää, hän on

älykäs, lähes myyttinen hahmo, jonka kohtaloksi koituu myös rakkaudetta jääminen aviomiehen kuoltua pian häiden jälkeen. Juuri yhteiskunnan normien sovittamattomuus on näiden naistaiteilijoiden yhteistä maaperää, ja Parente-Čapková näkeekin Mirdjan lapsettomuuden ja epäonnistuneet miessuhteet tämä saman asetelman jatkumona. Vaikka Corinnen ja Consuelon hahmot ovatkin sentimentaalisempia kuin dekadentti, itsekeskeinen Mirdja, he ovat Parente-Čapkován mukaan henkilöhahmon ilmeisiä sisar-sieluja. Poikkeavan älykäs ja luomisvoimainen nainen putoaa avioliiton, rakkauden ja porvarillisen hyväksynnän piiristä, hän maksaa kutsumuksestaan hinnan ja joutuu menetyksillä ”kompensoimaan” älyänsä. Nämä menetykset, kuten maineen, perheen tai rakkaudettä jääminen, korvataan etäisellä, lähes myyttisellä ihailulla, joka kuitenkin jättää poikkusyksilönaisen lopulta ilman ymmärrystä, ansaitsemaansa arvostusta taiteilijana ja rakkautta.

Kirjailijattarien samastaminen lähes systemaattisesti heidän luomiinsa naistaiteilijahahmoihinsa oli *Corinnen*, *Consuelon* ja *Mirdjan* aikoina tavallista ja osansa taiteilijaromaanin henkilökohtaisuuden oletuksesta sai myös L. Onerva. Teosten omaelämänkerrallisuuden oletus ja biografismsi ylipäätään oli vuodisadanvaihteessa voimakasta, ja tämä korostui entisestään naistaiteilijoilla. Tämä liittyy jo aiemmin sivuamaani käsitykseen naistaiteilijalle sopivista taiteenlajeista, joita olivat jäljittelevät taiteet kuten näytteleminen ja laulu. Ei katsottu todennäköiseksi, että nainen olisi luonut kokonaisen maailman, kuten kirjallisuudessa tapahtuu.

Vuosisadanvaihteessa uuden naisen tehtävänä oli äitiyden ulkopuolella ”yhteiskunnallinen äitiys”, eli erilaiset moraalin, hoitamisen ja opettamisen tehtävät. Näiden töiden kautta myös perheettömät naiset voivat olla merkittävä ja kunniallinen osa yhteiskuntaa. Naistaiteilijan ylenpalttinen mystifiointi tarjosi heille jonkinlaisen universaalin rakkauden antajan tehtävää. Tämä tietysti edellytti sitä, että heidän teoksensa olivat kauniita ja ihastuttavia, ja että niissä ei käsitelty naiselle sopimattomia liian vaikeita asioita. Parente-Čapková nostaa artikkelissaan esille *Mirdjan* myöhemmistä keskustelukumppaneista Marcelle Tinayren *Helle*-romaanin (1898), jonka L. Onerva itse suomensi. *Helle* on kertomus poikkeusyksilönaisesta, joka ei tosin ole taiteilija, mutta erittäin musikaalinen, älykäs ja oppinut. Hänen

tarinassaan naishahmo lopulta löytää ”universaalin rakkauden”, jolla hän lopulta kanavoi tämän lähes epäilyttävän lahjakkuutensa yhteiskuntaa hyödyttävään työhön ja sopeutuu.

Dekadenssin tekstit vastustivat, jopa pilkkasivat moraalia ja kirkkoon liitettyjä vanhoja sopivaisuus-säännöstäjä. Kuten jo työni toisessa osiossa totesin, dekadenssi oli kuitenkin moraalittomuudessaan riippuvainen moraalista; moraalittomuudessaankin dekadenssi on jatkuvaa puhetta moraalista (Lyytikäinen 1998, 11). Trangression ajatukset kielsivät jumalan olemassaolon, mutta silti dekadentteja hahmoja leimasi jonkinlaisen mystisen yhteyden kaipuu. Tämä näkyy paitsi *Mirdjassa* päähenkilön mystistinä kokemuksina, jonkinlaisena kaipuuna johonkin suurempaan henkiseen yhteyteen. Suhteessa naistaiteilijaromaaniin tämä suuremman henkisyyden kaipuu voimistuu entisestään; sekä Corinne, Consuelo että Mirdja eivät tyydy maalliseen ymmärrykseen, vaan heidän hahmojaan leimaa levottomuus, kaipuu ylimaalliseen henkisyyteen. Parente-Čapková väittää Mirdjan naistaiteilijahahmona liittyvänkin lähes suoraa näiden ranskalaisten sisartensa perinteeseen ja arvelee Onervan mm. Sandin teoksen kääntäjänä olleen näistä vaikutussuhteista ja yhteyksistä hyvinkin tietoinen. Kaikki kolme teosta kuvaavatkin naistaiteilijattarien; poikkeuksellisten naisyksilöiden rakkauden, hengellisyyden, totuuden, tiedon ja uskon lähes mystistä etsintää. Rakkaus käsitetään kaikissa kolmessa naisten osalta sekä lihalliseksi että ihanteelliseksi. (Parente-Čapková 2013, 198).

Taiteilijaromaani tuli vahvasti valtavirtaan 1700-luvun Saksassa ja on pysynyt edelleen voimissaan; haluttiin kuvata tämän poikkeusyksilön elämää lapsuudesta taiteen kukkimiseen asti. Naitaiteilijaromaani syntyi myöhemmin osittain omaksi lajikseen, jolla on oma repertoaarinsa mm. päähenkilön yksinäisyys, hengellinen kaipuu, riistiriitainen yhteikunnallinen asema naisena/äitinä/taiteilijana, poikkeuksellinen älykkyys. *Mirdja* kuuluu ehdottomasti tähän perinteeseen ja luen sitä ensisijaisesti naistaiteilijaromaanina. Tämä laji hallitsee mielestäni teosta Mirdjan henkilöhahmon kautta.

4 Mirdja goottilaisen romaanin sankarittarena

Olen aiemmissa osioissa kuvannut niitä lajeja, joiden kautta *Mirdjaa* on useimmiten tutkimuksessa tulkittu. Neljännessä osiossa haluan kuitenkin avata teosta myös vähemmän teoksen yhteydessä esiintyneen lajin, goottilaisen romaanin mahdollisena edustajan. Tutkin lajia edelleen siitä näkökulmasta, miten eri lajien repertoaarit ja piirteet näkyvät teoksen naispuolisessa päähenkilössä, eli tässä tapauksessa Mirdjassa, mutta tematiikan, tunnelman ja motiivien osalta viittaan toisinaan myös koko teokseen. Lajin tunnistaminen on edellytys teoksen tulkinnalle ja pidän goottilaisen lajin tunnistamatta jättämistä teokselle haitallisena, jopa haitallisempana kuin joidenkin toisten lajien repertoaarien tunnistamatta jättämistä. Jos lajia, jossa pelataan kauhulla, väkivallalla, kummituksilla tai vaikkapa sadismilla, ei osaa asettaa oikeaan tulkintakehykseen, vaan tulkitsee esimerkiksi alistamisen tai väkivallan ilman gotiikan lajin tuomaa estetisointia, se näyttäytyy ”liian kauheana”, eikä teosta voi ehkä pahoinvoinniltaan lukea ollenkaan. Kauhufilmiä katsoessa täytyy tietää, että ulospursuilevat suolet eivät ”ole oikeita”, muuten sellaista ei voi katsoa. Gotiikan kautta käsitellään ihmismielen pimeitä puolia liitoiteltuna ja tietyn estetiikan kautta etäännytettynä, ja juuri etäisyyden ja yliluonnollistamisen kautta me pystymme niitä katsomaan ja käsittelemään osana ihmiselämää ilman liikaa ahdistumista.

Goottilainen romaani lajina on syntynyt 1700-luvun jälkipuolen ja 1800-luvun alun Englannissa. Sen miljööseen kuuluu tuulentuivertamia linnoja, hämäriä katedraaleja, maanalaisia käytäviä, hautausmaita ja synkkiä metsiä (Savolainen 1992, 10). Termi goottilainen viittaa alun perin barbaariheimoihin, jotka kansainvaellusten aikana lopulta kaatoivat Rooman valtakunnan, taidehistoriassa sillä taas viitataan useimmiten keskiaikasten kirkkojen ja rakennusten arkkitehtuuriseen tyyliin. Vielä 1700-luvulla goottilaisuutta ei liitetty tyyliin tai hyvään taiteeseen, vaan siihen liitttyi pikemminkin barbaarisuus, taikausko ja väkivalta. Kauhua alettiin pitää taiteellisesti kiinnostavana aiheena ja tehokeinona vasta *The Castle of Oranton* (1765) jälkeen. (Savolainen 1992, 10). Ehkä tunnetuin goottilainen romaani on *Kotiopettajattaren romaani* (*Jane Eyre,* Charlotte Brontë, 1847).

Vaikka dekadenssin taidekäsityksenä sanotaan syntyneen Baudelairen ajan Ranskassa, sen repertoaariin kuuluvia teemoja ja motiiveita löytyy jo varhaisemmista teoksista. Rappion romantiikkaa kuvattiin paitsi jo aiemmin esittelemässäni naturalismissa, myös goottilaisessa kirjallisuudessa. Teatraalisesti käyttäytyviä naisia, hyveellisen ja paheellisen diktotomia henkilähahmoissa, melankoliset kalpeat linnanherrat, yliluonnollisuutta, sekä ehkä selkeimpänä goottilaisessa romanssissa usein miljöönä esiintyvä rapistuva, goottilainen sukukartano. Seuraavassa osiossa etsin *Mirdjasta* teemoja ja motiiveita, joista osan olen aiemmin tulkinnut dekadenttien tekstien repertoaariin kuuluviksi. Tälläisiä mahdollisesti dekadenssin ja goottilaisen romaanin repertoaareista löytyviä yhdistäviä piirteitä voisivat olla sankarittaren äidittömyys, miehen musta käsi, eli uhkaavan, näkymättömän mieshahmon läsnäolo, yliluonnolliset kokemukset, transgressio, hulluus ja paranoia, degeneraatio, raunio joko konkeettisena tai metaforisena, roomalaiskatoliset motiivit kuten neitsyt Maria ja kullatut taulut. Tutkin, löytyykö *Mirdjasta* näitä teemoja ja motiiveita, ja että voiko *Mirdjaa* lukea goottilaisena romaanina. Jos yhdistäviä teemoja ja motiiveita ei löydy kuin muutamia, voidaan todeta, että teoksessa on goottilaisia piirteitä, mutta niitä ei ole riittävästi, jotta teosta voisi pitää goottilaisena romaanina. Jos taas yhdistäviä teemoja ja motiiveita on paljon, totean, että voidaan katsoa goottilasen romaanin ja dekadenssin perinteen yhdistyvän *Mirdjassa.* Kysyn siis, voiko *Mirdjaa* lukea dekadenttina, goottilaisena romaanina.

4.1 Raunio

Vuonna 1992 ilmestyneessä teoksessa *Haamulinnan perillisiä*, tutkitaan goottilaista kirjallisuutta lajina. Teoksessa esitellään yleisesti käytössä olevan jako gotiikassa: Historiallinen gotiikka, selitetty gotiikka, yliluonnollinen gotiikka ja epäselvä gotiikka (Savolainen 1992, 19). Historiallinen gotiikkaa ammentaa legendoista ja vanhoista tarinoista ja tapahtuu useimmiten keskiajalla. Tapahtumapaikkana ovat linnat, luostarit tai kartanot. Näissä tarinoissa on nähtävissä mustavalkoisia asetelmia, jopa moralistista tendenssiä. Teokset varoittavat lukijaa paholaismaisista vieteistä ja vaaroista ja viaton neito useimmiten pelastuu puhtautensa avulla. Nämä teokset ovat

lähellä historiallista romaania, mutta niissä esiintyy myös vampyyreja, kummituksia, noitia. Inkvisitio oli myös yleinen aihe. Selitetty gotiikka kuvaa gotiikalle tyypillisesti esimerkiksi okkultismia ja yliluonnollista, mutta tarinan lopussa selviääkin, että kummittelu on ollut jonkun henkilön suunnittelemaa. Näissä tarinoissa talot ovat useimmiten täynnä salakäytäviä, kääntyvä seiniä, piilotettuja kulkureittejä joita hyväksikäyttäen päähenkilön piinaaminen tapahtuu. Irrationaaliset tapahtumat selittyvät lopulta salaliitolla, kostotarinalla, tai yrityksenä suojella suvun salaisuuksia. Yliluonnollinen gotiikka lähestyy fantasiaa, siinä demonit, henget ja hirviöt tunkeutuvat osaksi arkipäivää. Näissä teoksissa teho ei perustu enää hulluuden pelkoon tai säikyttelyyn, vaan usein villeihin intohimoihin, veren roiskintaan ja väkivaltaan. Tämä perinne elää vahvana esimerkiksi kauhuelokuvassa ja sarjakuvissa. Neljäntenä Savolainen esittelee epäselvän tai monimielisen gotiikan, jossa yhdistyvät yliluonnollinen ja selitetty gotiikka. Näissä tarinoissa jää yleensä epäselväksi, mikä oli tarinan maailmassa totta ja mikä henkilöiden kuvittelua. (Savolainen 1992, 19) Goottilaisuuden tunnusmerkillisiä keinoja ovat esimerkiksi fragmentti, käsikirjoitus, kirje, raunio ja uni (Johnson 1992, 49).

Goottilaisuus terminä viittaa keskiaikaiseen rakennustyyliin ja keskeistä on raunio. Anthony Johnson kuvaa artikkelissaan ”Aukot ja goottilainen sensibiliteetti” (1992) raunion olevan gotiikassa erityisen käyttökelpoinen, koska sillä saadaan jo lähtökohtaisesti viritettyä nostalgisia ja uhkaavia mielikuvia: Kuka on rakentanut nämä muinaiset rakennukset? Mikä julma tapahtuma on ne tuhonnut? Miksi niitä ei ole korjattu? (Johnson 1992, 53). *Mirdjassa* rakennuksia ei kuvata yksityiskohtaisesti, mutta koko *Mirdjan* dekadenttia seurapiiriä voisi lukea metaforisesti jonkunlaisena ihmisrauniona. Ketä nämä ihmiset ovat? Mikä heidät on murentanut? Mikä on rikkonut heidän toimintatarmonsa ja uskonsa edistykseen, miksi he kuihtuvat yökaudet juomassa? Miksi he eivät halua korjata itseänsä? Kuten teoksessa kuvataan:

> Paljon sieluja, enemmän vielä sielujen varjoja, kalpeita, harmaita naamiaissieluja, yökuluneita, kutistuneita kumarasieluja (M, 72).

Rauniomainen miljöö hahmottuu puutteellisuutena ja likaisuutena: ”Kapakat ovat pimeitä, kadut kylmiä, Mirdjan asunnot pieniä likaisia huoneita. Mirdjan mentyä naimisiin, heillä on kylmä asunto kaupungissa, ja maaseudun huvilassakin

”Takkavalkea loimottaa epätasaisesti” (M, 237). Mirdjan koteja kuvataan hajonneina: ”kaikkialla on vastassa hävitys” (M, 237). Mirdja on kodittoman naisen tytär eikä hänen kotejaan kuvata näiden harvojen katkelmien lisäksi teoksessa juuri lainkaan. Mirdjan äiti oli maantielaulajatar, sukulinna on siis maantie. Katu onkin paikka, jossa Mirdja lähes aina kuvataan. Poikkeuksen tässä tekee Lumiluoto, jossa Mirdja kokee onnen hetkiä, mutta nekin kuvataan aina ulkona, luonnossa, ei sisällä rakennuksessa. Järkevän rakennuksen puutuminen tai sen raunioituminen aiheuttaa lukijassa kaihon ja menetyksen tunteita, jopa uskonnollista melankoliaa (Johnson 1992, 53). Murentuneen yrityksen päällä kuihtuva henkilöhahmo saa miettimään olemista itsessään, mitä mieltä on elämässä ylipäätään. Johnson sanookin, että murentamalla fyysinen koti, tekemällä siitä raunio, esineet ja tavarat, joista huolehtiminen arkielämässä täyttää ihmisen mielen, luodaan tilaa ajattelulle itselleen.

Goottilaisessa romaanissa raunio on useimmiten konkreettinen rakennus, *Mirdjassa* raunio esiintyy enemmänkin metaforana ihmisraunioista. Vaikka teoksen rakennukset ovat nuhjuisia ja kylmiä, niiden rikkinäisyyttä tai romahtamista ei erityisesti kuvata. Dekadenssille tyypillistä on kuvata rikkonaisia ihmisiä, toiveita ja varsinkin idealismin romahtamista, unelmien raunioitumista. Selkeää gootilaista raunioita ei siis voi katsoa *Mirdjasta* löytyvän muuta kuin metaforisella tasolla.

4.2 Yksinäisyys

Goottilaisen romaanin sankarittareilla on siis useimmiten sukukartano, rapistuva linna ja palveljoita, mutta Mirdja näyttäytyy lähes aina yksin. Hänellä ei tunnu olevat naispuolisia ystäviä, ei myöskään palvelijoita. Kun Mirdjaa lukee goottilaisena hahmona, hän näyttää seisovan yksin linnan pihalla, joka onkin muuttunut vuokrahuoneeksi, heilautellen itämaisia huivejaan palvelustyttöjen kutsumiseksi, mutta kukaan ei tule. Yksinäisyys onkin yksi teema, joka yhdistää Mirdjaa goottilaisen romaanin sankarittariin. Goottilaisen romaanin keskeisimpiä piirteitä on naisen identiteetin mysteeri (Ovaska 1992, 127). Nainen on heikko, manipuloitu, torniin sulkemiset ja hulluksi lavastamiset ovat vallan tekoja, nainen halutaan saada kuriin.

Gootiilaisuudessa käsitellän alistamista, pelkoa, ja väkivaltaisille tai seksuaalisesti arveluttaville teoille sallitaan ilmaisu. Pirjo Lyytikäinen kirjoittaa että lajiin kuuluminen on edellytys teoksen merkitsevyydelle, sillä teos kommunikoi konventioiden kautta (Lyytikäinen 2005, 7). Lajin havaitseminen on erityisen merkittävää juuri gotiikassa, jos lukija ei tiedä lukevansa goottilaista romaania, väkivallan ja seksuaalisen alistamisen kuvat näyttäytyvät helposti vastenmielisinä ja negatiivisina, kun taas gotiikan tutkimuksessa usein ajatellaan, että niiden näyttäminen tuo esiin todellisia todellisia ilmiöitä yhteiskunnassamme, allegorisesti kuvattuna. Gotiikka antaa äänen ihmisen pimeällä puolella, joka kuitenkin löytyy meistä kaikista, jos ei muualta, niin painajaisunista.

Yksinäisyys on päähenkilölle välttämätöntä pelon ja manipulaation ahdistavuuden lisäämiseksi. Reipas ystävätär lieventäisi sankarittaren kärsimystä. Ainoa *Mirdja*-teoksessa esiintyvä mahdollinen ystävätär esiintyy satunnaisessa kohtaamisessa kadulla.

> Se on Anni Mantere, eräs vanha ystävätär, tuollainen tavallinen pieni ylioppilasystävätär…[ ] -
> –Sinä kuljet kovin yksin…Missä on tämän ritarikaartisi?[ ]
> –Hyvästi Mirdja! Turhaa on kai pyytää sinua käymään tervehtimässä…[ ]
> –Oikein hyvää ja onnellista kesää sinulle! [ ] (M, 199)

Mirjda ei naurahda, hymyilee ”vieroittavasti” ystävälleen, ei tahdo tavata uudelleen, on poissaoleva. Anni pohtii Mirdjan olevan omituinen tyttö. ”Häntä ei voi koskaan tuntea edeltäpäin, ei kukaan ihminen” (M, 199). Tämä kohtaus on kiinnostava, koska se on ainoa kerta, jossa joku naispuolinen henkilö lähestyy Mirdjaa ystävällisesti, ja myös Mirdja ajattelee Annin olevan ”yksi niitä harvoja luonnollisia, valoisia ja avosieluisia” mutta hän ei kuitenkaan halua tavata tätä. Mirdja jostain syystä torpedoi tässäkin kohdassa itse mahdollisen vapaan ja avoimen ystävyyden, tuottaa itselleen tietoisesti yksinäisyyttä, ei anna itsensä saada lohtua, iloa, seuraa. Kaikki muut teoksessa esiintyvät Mirdjan ystävyyssuhteet ovat miehiä ja lähes aina joko manipulatiivisesti tai seksuaalisesti värittyneitä. Loppupuolen kohtauksissa Mirdjan yksinäisyys tiivistyy entisestään.

> Pimeää ja yksinäistå…Yksinäinen kynttilä valaisee heikosti yksinöisen naisen huonetta…Mustan naisen…Sairaan naisen…(M, 287)

Feministinen kirjallisuudentutkimus tulkitsee Mirdjaa usein poikkeusyksilönä, koska hänen tyyppisensä naishahmo on kirjallisuudessa melko harvinen. Yksinäisyys on goottilaisen kirjallisuuden tehokeino, jolla naiseen kohdistuvaa alistamista, patriarkaalisia valtarakenteita tuodaan näkyviin ja pelon luomista tehokeinona vahvistetaan. Pieni nainen lukitaan torniin, suljetaan mielisairaalaan tai luostariin. Mirdja suljetaan yksin omaan huonoon maineeseensa, työhönsä, jota hän ei voi muiden naisten kanssa jakaa, yliopistoon, jossa ei ole juurikaan muita naisia, sekä myös lapsettomuuteensa. Häneltä katkaistaan reitit saada muiden naisten tukea. Hän jää yksi miehisille arvoille perustuvan yhteiskunnan tuomittavaksi.

4.3 Äidittömyys ja miehen musta käsi

Tuulevi Ovaska kirjoittaa artikkelissaan ”Udolphon mysteereistä Lady Oracleen” (1992) goottilaisen päähenkilön olevan yleensä nuori nainen, jonka äiti on kuollut, ja joka joutuu selvittämään salaisuutta. Naisen tietoisuuden reunalla kulkee jonkun voimallisen mieshenkilön aiheuttama, epämääräinen, tumma uhka (Ovaska 1992, 127). Myös jo aiemmin mainitsemassani *Kotiopettajattaren romaanissa* rikas ja tuima linnanherra jää opettajattaren mieleen”kuis-kimaan” ja tuntuu jollakin mystisellä tavalla hallitsevan tätä, vaikka neiti Eyre onkin jo lähtenyt pois hänen luotaan. Ovaska kutsuu tätä naishenkilöhahmoa mielen kautta hallitsevaa miestä mustaksi kädeksi. Musta käsi voi usein pyytää ja käskeä sankaritartaan lähes telepaattisesti, sekä aiheuttaa tämän mielessä pohjatonta pelkoa ja samalla kaipuuta mustan käden läheisyyteen. Tämän voimallisesti vaikuttava, synkkä mieshahmo voi olla elävä tai kuollut, oleellista on hänen jatkuva vaikutuksensa sankarittaren mieleen.

Mustan käden toimintaa helpottaa äidittömyys, henkilöhahmon orpous tai ainakin jäljellä olevan vanhemman heikkous tai poissaolo. Mirdjan äiti on kuollut. Goottilaisen labyrintin läpi kulkeekin lanka, jossa näyttäytyy usein kuollut, syrjäytetty tai poissaoleva äiti (Kahane; Ovaska 1992, 128). Edellisessä osiossa viittasin Mirdjan äidittömyyteen villin pikaran aikaansaajana, negatiivisena näyttäytyvän, perinteisen

naisenmallin puuttuessa, mutta goottilaisuudessa äidittömyyden nähdään tuottavan naisellisen identiteetin ambivalenssia, taistelua peiliä vastaan, yrityksenä erota äidinkehosta ja olla itsenäinen. Nainen ei olekaan lukittuna tornihuoneeseen, vaan hän on vankina omassa kehossaan. Sankaritar pelkää erillisyyttään: ”Olen yksin tässä huoneessa” ja toistaalta pelkää yhteyttään johonkin mahdollisen toiseen: “en ehkä olekaan tässä huoneessa yksin” (Ovaska 1992, 128). Mirdja puhuu peilille, puhuu itsekseen ja puhuu hengille. Tämä ei kuitenkaan ole konkreettista puhetta, vaan Mirdja on tietoinen yksinolostaan.

Mirdjan tietoisuuden laidalla on uhkaava tai ainakin vaativa mieshahmo, osin idealisti-isän ja osin Rolf Tannen toimesta. Hän tuntee painolastia ja syyllisyyttä Tannen odotusten pettämisestä mentyään naimisiin. Rolf ja Mirdja kohtaavat Mirdjan mentyä naimisiin.

> Elleivät kuulemani ole vääriä, olet sinä nyt kunnianarvoisen valtion kasvatuslaitoksen lehtorin rouva. Sinä olet siis oppinut pitäämään silmällä, tekevätkö ihmiset tehtävänsä yhteiskunnassa…[ ]-Voi Rolf, Rolf, miten sinä voit olla noin paha minulle, miten sinä voit olla noin paha? (M, 247)

> Toiset ovat juoneet itsensä pilalle, toiset rakastaneet itsensä haaskoiksi, toiset kieltäneet jumalansa ja myyneet itsensä kilisevään kultaan ja – toiset menneet naimisiin. Mutta että sinä Mirdja valitsit tämän viimeisen, kaikista profaanimman ja ilkeimmälle haiskahtavan tavan mennä ”herunter”, kas sitä minä en voinut aavistaa- enkä käsitä vieläkään. –Tarvitsetko sinä todellakin papin apua tullaksesi rakastetuksi! (M, 247)

Jos goottilaista sankaritarta hallitsee taustalla valtaa käyttävä, synkkä mieshahmo, Rolfin ja isän kautta Mirdjaa hallitsee dekadentin idealismin musta käsi. Hän on naimisiin menollaan pettänyt läheisten miestensä odotuksen yli-ihmisyydestä, dekadentista unelmanaisesta, femme fatalesta, taiteilijasta, vapaasta nautiskelijasta, yhteiskuntaa ja jumalaa pilkkaavasta kapinallisesta, miehestä ja naisesta yhtä aikaa. Hän on pettänyt tuottajansa, opettajansa ja oppi-isänsä, hän olikin vain käänteisen kehitysromaanin henkilö, joka ei voimaantunut löytäessään paikkansa yhteiskunnassa, vaan heikkeni. Tavallisuus ja keskiluokkaisuus, jonka Tanne näkee avioituneessa Mirdjassa, on hänen dekadentille unelmallensa punainen vaate. Tätä kohtausta voi tietysti lukea myös mustasukkaisen miehen tunteenpurkauksena, mutta

tulkitsen kuitenkin sen Mirdjaa hallitsevan mustan käden parisuhdetta laajempana poltiittis-idealistisena pettymyksenä.

Avioliitto on naiselle sekä dekadenssissa että gotiikassa syvästi ristiriitainen, koska sankarittaren pyrkimys kohti jotain parempaa on kirjallisuudessa useimmiten käännetty pyrkimykseksi kohti avioliittoa (Ovaska 1992, 145). Goottilaisessa romaanissa hyvä mies useimmiten pelastaa lopulta sankarittaren, nainen tulee onnelliseksi ja sitten hänen elämästään ei olekaan enää mitään kerrottavaa. Hän juuttuu romanssikaavaan. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa ajatellaan, että nainen ei ole vapaa kerrottavaksi, ennen kuin hän välttää romanssikaavan, tai menee naimisiin ilman, että se on hänen toimintansa pääasiallinen päämäärä. Mirdja eroaa tässä suhteessa goottilaisen romaanin sankarittaresta, hän tulee avioliitossa entistä onnettomammaksi, se ei poista hänen levottomuuttaan, mielenterveysongelmiaan eikä sammuta hänen taiteellista kutsumustaan.

4.4 Degeneraatio, hulluus ja paranoia

Suvun kuihtuminen ja heikkeneminen tematiikkana ovat naturalismin perintöä ja dekadentin taidekäsityksen keskeistä repertoaaria. Hiipuvia sukuja löytyy myös goottilaisesta kirjallisuudesta. Rauniotuvassa, goottilaisessa sukukartanossa asuu usein suvun viimeinen synkkä mies, joka ahdistaa ja hallitsee ympärillään eläviä ihmisiä. *Mirdjassa* dekadentin suvun “idealistiseksi viimeiseksi” voisi lukea Tannen, mutta myös Mirdja itse on orpo, sukunsa viimeinen. Hänellä ei ole sisaruksia eikä lasta, kuten ei myöskään hänen enollaan. Mirdja sanoo monesti olevansa hullun suvun jatke, tuhoon tuomittu, viimeinen. Goottilaisessa kirjallisuudessa suku on usein kirottu ja täynnä salaisuuksia, ja samanlainen fatalistinen, passiivinen rapistuminen kuuluu myös dekadenttiin tematiikkaan. Hulluus näyttäytyy molemmissa kärsimyksen lisäksi myös toisinaan yliluonnollisena kykynä, sekä dekadenssin että goottilaisen romaanin sankarittaret ovat usein hyvin herkkiä, he vaistoavat henkimaailman asioita tai ainakin heillä on voimakas intuitio. Jonkinlainen goottitytön taikuuteen taipuva sielunelämä on molemmista luettavissa. Ovaska kirjoittaa goottilaisen romaanin käyttävän painajaisen

rakennetta, unikuvia ja yliluonnollista, ja sitten ruumiillistaa näiden pelon (Ovaska 1992, 131). Kummitukset, päättömät miehet ja aaveet ovat toisinaan jopa fyysisesti olemassa goottilaisen romaanin maailmassa, mutta useimmiten nekin osoitetaan teoksen lopulla jonkinlaiseksi huijaukseksi, jolla päähenkilö on yritetty saada suistumaan hulluuteen. Hulluus, hulluuden pelko, ja mielisairauden ja yliluonnollisen yhdistäminen ovatkin vahvasti näkyviä teemoja sekä dekadentissa, että goottilaisessa repertoaarissa. Mirdjan mielisairaus on ilmeinen varsinkin teoksen loppupuolella, mutta jo puolivälissä jossa hän alkaa puhua hengistä, kummituksista.

> Kummittelee, kummittelee…[ ]…Noita-akat ratsastelevat ilmassa vanhoilla luudantyngillä…[ ]…varjojen irvileikki, kadotettujen henkistä veristä maskeraadia…[ ]…Ei siitä ole kauan, kun vielä luulin, että olin kivipatsas omalla haudallani. Sieluton ja suunnaton möhkäle…Sammuneen hengen hiilissä törröttävä risti. (M, 175)

Hautakivet ja ristit ovat goottilaisen romaanin ydinkuvastoa, samoin noita-akat ja myrsky-yöt. Mirdjan loppukohtauksissa hän on vaipunut jo hulluuteen, yliluonnolliseen, kuulee ”sielunkelloja” (M, 286), hänen silmänsä tuijottavat ”henkiennäkijän tylsällä kiillolla” (M, 288). Vajottuaan lopulta hulluuteensa Mirdja kääriytyy ”vaaleaan vaippaan” ja lähtee hautausmaalle puhumaan vainajille (M, 289) ja hän todella kuulee, mitä henget hänelle puhuvat. Hulluus yliluonnollisena kykynä antaa sekä goottilaiselle, että dekadentille sankarittarelle erityisherkkyyttä, kykyä nähdä enemmän kuin muut. *Mirdjassa* gotiikka hulluuden suhteen on kuitenkin selittävää, lukija ymmärtää, että kyse on Mirdjan mielen sisäisestä kokemuksesta. Kun hän laulaa kadulla, poliisi kieltää häntä. Ympäristö osoittaa, että he eivät koe samaa yliluonnollista todellisuutta kuin Mirdja. Mirdja näkee myös näkyjä, joiden hän tulkitsee olevan etiäisiä, fatalistisia kuvia tulevaisuudesta. Mirdja näkee teoksen loppupuolella näyn itsestään ja Runarista luurankoina.

> Sinä olit luuranko, juuri haudasta noussut. Sinun silmäkuoppasi tuijottivat tyhjinä, sinun luusi kalahtelivat…Minä istuin kuolleen miehen rinnalla…Minä…Ja tiedätkö kuka minä olin? Mielisairas, hullu, parantumaton aivo-ja sydäntautinen…sellaisia me olimme sinä hirveänä silmänräpäyksenä. Ja sellaisiksi me tulemme, lisää Mirdja väristen ja hilja. Minä uskon siihen. Se oli tulevaisuuden näky… (M, 280)

Mirdja ei pääse enää harhoistaan eroon, hän polttaa hautajaiskonvehdin kuviteltuaan sitä omien hautajaistensa merkiksi ja piiloutuu liekeissä sulavaa ”pahasilmäistä” konvehtia peittojen sisään. Epätodellisuuden kuvauksissa on personifikaatiota; esineet heräävät Mirdjalle henkiin, puut kuiskivat, konvehdit tuijottavat, ympäristö maagillistuu. Tämä kaikki olisi gootilaisessa romaanissa tulkittavissa joko selitetyksi gotiikaksi, jolloin nämä yliluonnollisuudet olisivat osa esimerkiksi jonkun henkilön järjestämää pelottelua, tai selittämättömäksi gotiikaksi, jolloin noidat, elävät makeiset ja luuranko-aviomies olisivat tarinan maailmassa mahdollisia ja todellisia. *Mirdjassa* lukijalle on kuitenkin selvää, että maagiset tapahtumat ovat päähenkilön päänsisäisiä harhoja, hysteeristä teatteria, draamakuningattaren esitystä (performatiivisuus) tai mielisairauden tuotetta, joten niitä ei voi lukea goottilaisen maailman elementteinä paitsi ehkä hulluuden tematiikan osalta.

Paranoia on yksi gotiikan keskeisimmistä tehokeinoista: henkilö pelkää minuutensa jakautuneen kahtia, tai että identiteettiä ei enää ole. Että hän on muuttunut tai muuttumassa toiseksi. Jokin toinen ottaa minuuden haltuunsa, ulkopuoliset voimat piinaavat mielen rationaalisuutta. Järki ja todellisuudentaju kyseenalaistetaan. Syntyy vainoharhainen tila, jossa kaikkea epäillään vihamieliseksi, epätodelliseksi. Mirdja näkee valveunta punaisista hämähäkeistä jotka täyttävät hänen huoneensa (M, 41) ja kalpeat naisenkasvot vainoavat häntä ja haukkuvat juopoksi (M, 42). Hän kuulee henkien puhuvat pahaa hänestä, luulee ihmisten tuijottavan. Runarin kuoltua Mirdjan henget muuttuvat hänelle todellisiksi, ne syyttävät häntä Runarin murhasta (M, 288). Kahtia jakautuminen viedään gootiikassa joskus äärimmilleen kaksoisolennon muodossa, jolloin persoonan toinen puoli on usein vaarallinen mielipuoli, ja toinen kärsivä ja kiltti (Jekyll ja Hyde). ”Hautasmaalla on kauneinta silloin ”kun elävät ovat siityneet pois eivätkä kuolleet ole vielä heränneet” (M, 289). Mirdjakin kokee olevansa kahtia jakautunut, yhtä aikaa elävä ja kuollut.

Goottilaisen kirjallisuuden syntymäaikaan psykologia oli kiinnostunut hypnoosista ja transsista, mutta myös laajemmin unista, tiedostamattomasta (Johnson 1992, 46). Goottilaisen kirjallisuuden henkilöhahmot näkivät jatkuvasti valveunia ja painajaisia. Heidän sisäiset mielentilansa muodostivat suuren osan tekstin varsinaisesta toiminnasta. *Mirdjassa* päähenkilön unia kuvataan paljon (M, 41), henkilön tunteet, pelot, toiveet ja harhat muodostavat suuren, jopa valtaosan varsinaisesta keronnasta.

Mirdja keskustelee aaveiden kanssa, näkee leijuvia kasvoja joita ei koskaan selitetä, jää lukijan valinnaksi, pitääkö hän niitä selitetyn gotiikan mukaisesti psykoottisina oireina, vai ovatko ne selittämättömästi totta tarinan maailmassa. Teoksesta löytyy hyvin vähän ympäristön- tai toisten henkilöiden kuvausta, teoksen keskeisin miljöö on Mirdjan aineeton mieli. Lukijan on vaikea erottaa, mikä on totta, mikä keksittyä. Fragmentaarisuus, aukkoinen kerronta, labyrinttimainen käsikirjoitus ja sisäisten mielentilojen toimiminen toimintana, määrittelivät uudelleen psykologian roolin funktionaalisena elementtinä goottilaisen romaanin kerronnassa (Johnson 1992, 46).

Mirdjan degenraation, hulluuden ja paranoian tematiikka on monin paikoin hyvin goottilaiselle romaanille tyypillistä, kuten myös dekadenssille. Varsinkin paranoian kuvauksissa jakaantuneen minän ajatus on lähellä goottilaisen romaanin hyvä-paha dikotomiaa; käsitystä voimakkaasti kahteen eri elämään jakautuneestä persoonasta, oman pimeän puolensa pelkäämisestä. *Mirdjassa* tämä tematiikka jää kuitenkin tulkinnanvaraiseksi, Mirdja näkee harhoja, kärsii kummitusmaisista näyistä ja kokee olevansa sukunsa kirotun veren alainen, mutta goottilaisesta romaanista poiketen nämä kaikki voi tulkita myös päähenkilön mielensisäiksi tiloiksi, tai jopa dekadentiksi performanssiksi jossa hullutta ja sairautta estetisoidaan. Suhteessa goottilaiseen romaanin Mirdja tuntuu pikemminkin teatraalisuudellaan rakentavan itsestään goottilaisen romaanin sankaritarta voimakkailla mielikuvillaan, toisaalta on vaikea sanoa, missä vaiheessa hänen esityksensä loppuu ja todellinen, sairauden aiheuttama kauhu alkaa.

4.5 Transgressio, katoliset motiivit ja latautunut neito

Romantiikan aikaan roomalaiskatolisuus oli muotia (Kivimäki 1992, 97) ja myös uusromantiikan (dekadenssi) aikana katoliset kuvat ja motiivit yleistyivät kirjallisuudessa. Varsinkin englanitaiselle goottilaiselle romaanille oli tyypillistä valita miljööksi Espanja tai Italia, jolloin katolinen estetiikka saapui eksoottisena ja jännittävänä lisänä teoksen ympäristöön. Neitsyt Maria dikotomisen huora ja madonna asetelman puhtaana esikuvana esiintyy voimakkaana myös *Mirdjassa*:

päähenkilö rakastuu Pariisissa Neitsyt Mariaa esittävään maalaukseen, käy päivittäin viettämässä aikaa teoksen luona, ja yrittää myös saada sen mukaansa piirtämällä itselleen kopion. Tulkitsin tätä kohtausta aiemmassa osiossa puuttuvan äidin ikävänä, mutta goottilaisen kirjallisuuden yhteydessä voisi ajatella Mirdjan hankkivan ”vastavoimia” taisteluunsa paholaisen tarjoamaa dekadenssia vastaan. Hän tuntee olevansa persoonallisuutensa pimeällä puolella ja hakee gotiikan tyypilliselle kahtia jakautuneelle identiteetilleen lisää voimaa valon puolelta. *Mirdjan* raamatulliset motiivit eivät estetiikaltaan ole luterilaisia, vaikka luterilaisuus olikin Suomen valtauskonto vuosisadanvaihteessa, vaan nimenomaan roomalaiskatolisia goottilaisen romantiikan perinteeseen sopivasti. Jeesus mainitaan vain lopussa ”anteeksiantavana Nasaretin miehenä”. Pariisin katolinen Neitsyt Maria pystyy vastaamaan Mirdjan tarpeisiin paremmin kuin Jeesus, koska hän elää goottilaises-katolisessa maailmassa hohtavien pyhimyskuvien ja suitsukkeiden kanssa, eikä ahkeruuden ja anteeksiannon ja pienieleisyyden protestanttisessa jumalkuvassa.

Gotiikan ja dekadentin kirjallisuuden yhdistäviä teemoja on myös niiden transgressiivinen luonne. Molemmissa näkyy transgression esteetiikka; jumalan sääntöjen rikkominen. Molemmissa veljeillään paholaisen kanssa, toisaalta rakennetaan voimakasta dualismia hyvän ja pahan, puhtaan ja likaisen, huoran ja madonnan välille. Mirdja kokee olevansa toisinaan pyhimysmaalauksen aihe, ylivertainen, toisinaan taas Jumalan hylkäämä, dekadenssin ja myös gotiikan tematiikalle tyypillisesti rappiotunut, kirottu. Hän toisaalta uskoo jumalaan, koska uskoo helvettiin, muttei koe olevansa taivaspaikan arvoinen.

> Ei ikinä katsottu Anna tädin harmailla lapsensilmillä sellaisen ihmisen sieluun, jossa paloi itse helvetti- Taivasta varten olivat lapsen silmät! ”Ja ellette tule kuin lapset, ette ikinä tule taivaan valtakuntaan”. Niinhän se heidän oppinsa kuului. Tosi kenties, mutta alhainen ja tyhmä oppi sittenkin! (M, 233)

Ensimmäisistä kauhuromantiikan torneihin ja salahuoneisiin lukituista neidoista alkaen goottilainen kirjallisuus on ollut eroottisesti latautunutta (Savolainen 1992, 11). Teosten neitojen latautuneisuus on ollut romantiikalle tyypillisen puhdas-likainen diktomian mukaista, useimmiten teoksista löytyy hyvä nainen ja hullu nainen. Kotiopettajattaren romaanin Jane Eyre on pidättyvän poikkeuksellisen hyveellinen,

lähes aineeton kehollisesti, kun taas tornissa viruva huoneeseen lukittu mielisairas vaimo on himokas ja kehollinen. Naisen seksuaalisuus on jaettu kahtee eri kehoon ja kahteen eri huoneeseen, hyvään ja pahaan, huoraan ja madonnaan. Miehen ei tarvitse pystyä ”ratkaisemaan” naista kokonaisena, vaan voi koittaa selvitä aina puolikkaasta kerrallaan. Tutkimuksessa on puhuttu goottilaisen kirjallisuuden eroottisesta sensibiliteetistä, jossa seksuaalisuus näyttäytyy vallan, alistamisen ja tabujen alueena. *Mirdjan* on ilmestymisestään asti herättänyt pahennusta sillä, että goottilaisen romaanin asetelmaan päinvastaisesti nainen on avoimen vallanhaluinen, ja käyttää seksuaalisuuttaan manipulaatioon, silti avoimesti nauttien.[8] Mirdjan seksuaalisuus on hyvinkin goottilaisen sensibiliteetin läpäisemä, tosin miehen roolista käsin, varsinkin hänen teatraalinen manipulointinsa, fantasiansa rakastajien alistamisesta, suuruuskuvitelmansa. ”Aiotko olla paholaisen voittaja?” Mirdja kysyy itseltään näytellessään Odaliskissa ja pysähtyy toistamaan lausetta myös repliikkien ulkopuolella (M, 163). Lauseen voi tulkita viittaavan häneen itseensä, että hän itse on se paholainen, jonka tässä kohtauksessa Nero-Norkko joutuu kohtaamaan; hänen manipulointikykynsä, kykynsä houkutella moraalittomuuteen, kykyynsä hallita. Toisaalta Mirdja kokee jollakin tavalla haastavansa paholaisen itsensä, toimivansa transgressiivisesti jumalan moraaleja vastaan pelatessaan pelejä ihmissieluilla. Goottilaisen romaanin näkökulmasta voisi lukea Mirdjan olevan daimonin vallassa ja siten suorassa yhteydessä vanhaan vihtahousuun ja kysyvänsä tässä kohtauksessa mestarilta, pitääkö tuo mies tuhota paholaisen tarjoamilla eritysvoimilla kuten kauneudella, kyvyllä houkuttaa ja tuhota.

Dekadenssi oli puhetta moraalittomuudesta ja siihen kuuluu kirkon edustamien arvojen pilkkaaminen, toisaalta dekadentit veljeilivät mielellään paholaisen kanssa, kuten myös goottilaisen romaanin tematiikkaan monesti kuului. Usko paholaiseen edellyttää kuitenkin uskoa vastavoimaan, miten voi olla paholaista jos ei ole kerran jumalaa? Transgressio uhmaa käskyjä, mutta on kuitenkin tavallaan valmis hankkimaan taustavoimia vaikkapa paholaiselta, koska usko Jumalan olemattomuuteen ei kuitenkaan ole täysin varma. Uskon vastakohtahan olisi se, ettei moraalin kysymyksiä käsiteltäisi minkään super-olennon kautta, vaan vaikkapa

[8] Goottilaisen romaanin näkökulmasta Mirjdan seksuaalisuus on lähempänä tornihuoneeseen lukittua hullua naista.

psyyken ominaisuuksina; ihmisen kykynä hyvään ja pahaan, omantunnon etiikkana. *Mirdjassa* kuitenkin jäädään kiukuttelemaan jumalan portille, uhmataan häntä, mutta ei olla kuitenkaan varmoja, ettei häntä olisi.

Käydessään tapaamassa Loviisaa, imettäjäänsä, Mirdja löytää sairaan naisen löyhkäävästä mökistään. Loviisa kertoo kärsineensä miehensä pahoinpitelystä koko elämänsä. Loviisa ei halua enää lääkäriä, vaan papin: ”Jumalan kanssa on vielä tili jäljellä” (M, 132). Mirdja kiroaa naisen kohtaloa ja ihmettelee sitä, miten levollisesti nainen alistuu. ”Uskontoko tuollaisiksi mursi ihmiset? Ei, ei uskonto, vaan papit” (M, 313). Transgressio näyttäytyy tässä kohtaa nimenomaan kirkon järjestäytyneen vallan vastustamiseksi, teeskentelevien, ihmisen kärsimystä vähättelevän papiston vastustamiseksi. Jumalan olemassaoloa hän pohitii sairasvuoteen äärellä.

> On olemassa jotakin voimakkaampaa kuin ihmisen voima. –Mutta kuka on opettanut, että se voima on hyvä?! Pitikö sitä kutsua Jumalaksi! Ah, hirveä, väkivaltainen luonnonvoima on Jumala, kun se heikkoa ihmistä kurittaa ja omaa jumaluuttaan hänestä etsii. (M, 132)

Mirdja haluaa vielä vielä hetkinään saada anteeksiannon Nasaretin mieheltä, mutta epäilee, että armoa ei heru. Mirdja kokee, että taivaaseen pääsyä ei ole, hän on helvetin oma. Gotiikka on optimistisen ja idealistisen romantiikan vastavoima, joka ei pyri sovittelemaan ristiriitaisuuksia, vaan hyväksyy ihmisen paradoksit ja epäselvyydet (Savolainen 1992, 11). Mirdja jää teoksen loppuun asti rosoiseksi, selvittämättömäksi, eikä lukija pysty selvittämään, joutuiko hän tilille tuonpuoleisessa paheellisesta elämästään.

Goottilaisen romaanin ja dekadenssin naisia yhdistää edellä tutkittujen lisäksi myös arjen puuttuminen. Naturalismin ja realismin kirjallisuus vilisi naisten arkea; Minna Canthin naiset pyykkäsivät, tekivät ruokaa, hoitivat lapsiaan ja vaikka aiemmin esittelin naturalismista löytyvän myös dekadentteja aineksia, naturalismissa rappio näyttäytyi kuitenkin vielä entropiana ja epätoivottavana, jonakin, joka on pakko kestää ja jota vastaan koitetaan taistella. Goottilaisen romaanin ja dekadentin taidekäsityksen värittämillä naishahmoilla taas ei tunnu olevan arkea. Goottilaisen romaanin ja dekadenssin henkilöhahmot ovat usein yläluokkaisia, mikä tietysti osittain selittää arkitöiden puuttumista. Mirdja ei koko romaanin aikana tee ruokaa,

käy kaupassa tai siivoa, ja goottilaisen romanssin sankaritar ilmestyy kartanon valmiiseen pöytään jos tunteiltansa ehtii, eikä silloinkaan syö mitään. Molempien asuja kuitenkin kuvataan upeiksi ja heidän ulkomuotoaan ihastellaan lähes poikkeuksetta. Heillä täytyy siis olla joku muu, joka pesee heidän pyykkinsä. Mirdjaa kuvataan ”Lumiluodon hienoksi neidiksi”, eikä hänellä tunnu olevan rahahuolia, vaikka ei teekään työtä. Vuosisadanvaihteessa nuoren naisen köyhyys yksin kaupungissa, olisi ollut suoranaista nälkää ilman jonkinlaisia suvun varoja. Mirdjaakin voi siis pitää ylemmän luokan edustajana, vaikka hän dekadenttiin tyyliin haluaakin ”vajota” eikä välitä maallisista turhuuksista.[9]

Vuosisadanvaihteen naisasialiike vastusti goottilaista romaania, Bremeriläisesti valveutuneet lukijat pitivät sitä takapajuisena ja naisen asemaa huonontavana lajina. Suomen ensimmäinen naisen kirjoittama romaani *Muratti* (Fredrika Carstens, *Murgröna* 1840) oli ollut sentimentaalinen kasvukertomus, kun taas realismin ajan naiskirjailijat olivat pyrkineet kohti edistystä, järkeä ja arjen kuvausta rehellisesti, Mirdjan kaltainen epäkäytännöllinen, arkista työtä karttava ja huonomaineinen nainen ei sopinut uuden naisen ihanteisiin. Mirdja oli poikkeusyksilö vuosisadanvaihteen naisyhteisöissä, hän ei kuulunut realistiseen, ei naturalistiseen eikä edes uusromanttiseen Kalevala-henkiseen naisgalleriaan, jossa kuitenkin oli dekdenttiinkin naishahmostoon joskus luettava Louhi, eikä emansipaatiota, ahkeeraa työtä, siveyttä ja koulutusta ajava uusi nainen –liikekään voinut häneen myöskään samastua, pääasiassa seksuaalisen häpeilemättömyyden vuoksi.

Mirdja teoksena on tulkittu lajin näkökulmasta useimmiten taiteilijaromaaniksi, joka on dekandentin taidekäsityksen läpäisemä. Teosta on luettu myös pikara-romaanina ja kehitysromaanina, jonka yksi laji on tässä työssä myös esittelemäni Nuori nainen maaseudulta-tyyppi. *Mirdja*a voi lukea myös goottilaisen romaanin sankarittarena koska teoksesta löytyy usieta goottilaiselle romaanille tyypillisiä piirteitä, mutta koska goottilaisen romaanin keskeisimpiä tavoitteita on herättää pelon tunteita ja tähän teos ei pyri, goottilaiset piirteet jäävät kuitenkin vaikutteiksi, eivät hallitsevaksi. *Mirdjan* keskeisimmät pyrkimykset eivät keskity goottilaisen romaanin tapaan mysteerin ratkaisemiseen, eikä teoksessa esiintyviä yliluonnollisia elementtejä kuten haamut ja

[9] Paheellisuuteen vajonnut aatelismies oli jo ranskalaisen dekadenssin ydingalleriaa. Yläluokalla oli aikaa käyttää päihteitä, irstailla ja tehdä siitä taidetta, toisin kuin työväenluokalla.

harhat, voi lukea tarinamaailmassa todellisiksi, vaan ne tulevat luontevammin tulkituiksi henkilöhahmon sisäisinä kokemuksina. Motiivien, kerronnan ja teemojen tasolla teoksessa on kuitenkin luettavissa useita edellä avaamiani goottilaisia piirteitä kuten raunio, aukkoinen kerronta, äidittömyys, miehen musta käsi, degeneraatio, transgressio, roomalaiskatoliset motiivit, hulluus, paranoia ja latautunut neito.

Fowler (1982, 34) korostaa lajinäkökulman merkitystä kritiikissä: ryhmittely antaa tilaisuuden tutkia teoksen yksilöllisyyttä peilaamisen kautta, vertaaminen sukulaisteksteihin, lajitovereihin ja toisiin lajeihin, avartaa kokemusta teoksesta. Teos käyttää aina jotakin konventioita, teoksen on ”pakko” kuulua aina ainakin yhteen lajiin, jotta lukija voisi tunnistaa tekstin ylipäätään teokseksi.

Mielestäni *Mirdja*a voi lukea romaanina, jossa on useiden lajityyppien piirteitä, myös goottilaisen romaanin. *Mirdjan* keskeisin kertomus on kuitenkin nuoren naisen kehittyminen, tässä tapauksessa kohti tuhoa, ja naistaiteilijan elämän kuvaus, kun taas goottilaisessa romaanissa useimmiten keskeisenä on mysteerin ratkaiseminen ja kauhun tunteiden luominen lukijaan, joten goottilaisena romaanina sitä ei voi pitää.

Mirdjasta löytyy siis kehitysromaanille, pikara-romaanille ja goottilaiselle romaanille tyypillilisiä piirteitä ja vaikutteita, vaikka teoksen vahvimmin edustettuna oleva laji onkin taiteilijaromaani, ja nimenomaan naistaiteilijaromaani. Taiteilijuus oli vuosiadanvaihteessa miesten aluetta, mutta joitakin naistaiteilijaromaaneja oli silloinkin jo tehty. *Mirdjaa* taiteilijaromaanina värittää kuitenki se, että hänen luomistyötään ei paljolti kuvata, eikä hänen aito ilmaistutarpeensa tai luomiskykynsä ole teoksen keskiössä, vaan suurimman tilan vievät päähenkilön miessuhteet ja mielenterveysongelmat. Mirdja näyttäytyy tutkimuksessa siksi usein diletanttina, taiteilijana, joka ei tee taiteellista työtä.

5 Yhteenveto

Tässä työssäni olen ensin tutkinut dekadenssia taidekäsityksenä ja miten dekadentteina pitämäni piirteet näkyvät L.Onervan *Mirdja*-teoksessa. Olen myös tutkinut, minkälaisten kirjallisuuden lajien edustajana Mirdjaa voi lukea ja miten näiden lajien piirteet näyttäytyvät *Mirdja*-teoksen päähenkilössä. Neljännessä osiossa luen *Mirdjaa* goottilaisena romaanina. Etsin teoksesta myös dekadenttia taidekäsitystä ja goottilaista romaania yhdistäviä piirteitä: tematiikkaa, motiiveita, tunnelmia, ympäristöjä ja henkilöhahmoja.

Sanotaan, että lajin tunnistaminen on edellytys teoksen tulkinnalle. Teos kuuluu aina johonkin lajiin, useimmiten yksi laji hallitsee ja teoksessa voi olla piirteitä monista muista lajeista. Lajin repertoaarilla tarkoitetaan niitä keinoja, joilla teos operoi: esimerkiksi kerronta, tunnelma, teemat, motiivit, miljöö, topokset, intertekstuaaliset viittaukset ja tietynlaiset henkilöhahmot. Lajiin kuuluu konventioita, tapoja, jotka lukija tunnistaa. Konventioiden tunnistaminen voi olla tutkimuksen aihe, mutta se tapahtuu myös alitajuisesti kaikille lukijoille uutta teosta luettaessa. Teoksen kuuluminen johonkin lajiin mahdollistaa sen, että teos voi ylipäätään kommunikoida lukijansa ja ympäröivän kulttuurin kanssa.

Tässä työssäni päädyn toteamaan, että *Mirdja* on vahvimmin kehitysromaani ja nimenomaan naistaiteilijaromaani. Teos on vahvasti yhteydessä ranskalaiseen, sentimentaaliseen naistaiteilijaromaanin perinteeseen. Dekadenttien tekstien perintöä *Mirdjassa* edustaa vahvasti henkilöhahmon tasolla femme fatale, joka hallitsee teosta varsinkin dekadenttina rappion estetiikkana, Mirdjan seksuaalisena avoimuutena, narsismina, valloitushaluna, ja kykynään manipuloida ja tuhota miehiä. Teoksen naispäähenkilöstä löytyy myös pikaran, naispuolisen kulkurin piirteitä, ja tapa, jolla hänen kauttaan kuvataan ympäröivät yhteiskunnan eriarvoisuutta ja pikkusieluisuutta purevasti, on hyvinkin veijarimainen. Mirdja on tumma, ulkopuolinen ja kokee olevansa vailla kotimaata, ja hänellä on myös sisäinen tehtävä. Kerronnan episodimaisuus on mielestäni myös pikara-romaanimainen piirre *Mirdjassa*. Nuori nainen maaseudulta teoksen piirteitä päähenkilössä on varsinki teoksen alkupuolella, Mirdja janoaa menestystä ja taiteilijapiirien arvostusta, mutta teoksen loppupuolella

menestysresepti kääntyy: Mirdjan menestyksessä ja sosiaalisessa arvostuksessa kiipiminen epäonnistuu ja voimallisesta intertekstistä, isän kirjeestä, tuleekin tuhoa predestinoiva epäonnistumisen käsikirjoitus. NNM-tematiikkaan liittyvä kaupunki-maaseutu dikotomia jatkuu koko teoksen läpi, kaupungissa ihmiset turmeltuvat ja maaseudulla puhdistuvat. Omaa uutta tutkimustani olevia Goottilaisen romaanin piirteitä *Mirdjasta* löytyy paljon ja monet niistä yhdistävät goottilaista romaania myös dekadenttien tekstien perintöön. Tälläisia teemoja ja motiiveita ovat esimerkiksi raunio, yksinäisyys, äidittömyys, miehen musta käsi, degeneraatio, hulluus, paranoia, transgressio, katoliset motiivit ja latautunut neito.

Mirdja on useiden lajien hybridi, josta on tunnistettavissa useiden lajien piirteitä ja keinoja. *Mirdjan* hallitseva laji on tämän tutkimuksen perusteella naistaiteilijaromaani, jossa on piirteitä pikara- ja goottilaisesta romaanista ja joka on dekadentin taidekäsityksen läpäisemä.

Lähteet

Kohdeteos:

Onerva, L 1908. *Mirdja,* kokoelmassa *Valitut Teokset*. Käytetty painos vuodelta 1956. Otava, Keuruu.

Muut lähteet:

Ahmala, Antti 2013. Hentoja kärsijöitä ja kohtalokkaita äitejä*,* artikkeli antologiassa *Kirjallisuuden Naiset*, toim. Riikka Rossi & Saija Isomaa. SKS, Helsinki.

Ameel, Lieven 2013. *Moved by the city, Experiences of Helsinki in Finnish prose fiction 1889-1941.* Unigrafia, Helsinki. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/39407/ameel_dissertation.pdf?sequence=1

Brax, Klaus 2003. Imitaatiosta kommunikaatioon-Laji kirjallisuudentutkimuksessa. Artikkeli kokoelmassa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, Helsinki.

Chanda, A.K 1981. The young man from the provinces. Artikkeli julkaisussa Comparative Literature, Vol. 33, No. 4. pp. 321-341.

Fokkema, Aleid 1991. *Postmodern Characters*. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, 2003, Helsinki. Sivu 257.

Forsters, E.M 1927. *Aspects of the Novel.* Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, 2003, Helsinki. Sivu 246.

Fowler, Alastair *1982. Kinds of literature.* Oxford university press, Oxford.

Frow, John 1986. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, 2003, Helsinki. Sivu 248.

Hosiaisluoma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. WSOY, Helsinki.

Jannidis, Fotis: "Character". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University Press.
URL = hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Character&oldid=2042
[view date: 04 Apr 2017]

Johnson, Anthony 1992. Aukot ja goottilainen sensibiliteetti, teoksessa *Haamulinnan Perillisiä*. Gummerus, Helsinki.

Kantokorpi, Mervi 1998. Naturalismin kuvotus, teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa.* Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki.

Kurki, Eija 1998. Eksotiikkaa, käärmetanssia, viulusoittoa ja aaveita: Sibeliuksen näyttämömusiikkia vuosisadanalun näytelmäteksteihin, teoksessa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa.* Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki.

Käkelä-Puumala, Tiina 2003. Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta, artikkeli teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, Helsinki.

Laitinen, Kai 1991. *Suomalaisen kirjallisuuden historia.* Otava, Helsinki.

Lehtonen, Joel 1905/1998. *Mataleena*-laulu synnyinseudulle. Alkuperäinen teos Otava, Helsinki, käytetty painos SKS, Helsinki.

Lyytikäinen, Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. SKS, Helsinki.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe teoksessa *Lajit yli rajojen.* SKS, Helsinki.

Mattheiszen, Mirkka 2004. *Rappio ja renessanssi, dekadenssi Suomen kuvataiteessa ja kirjallisuudessa*. Plantaani OY, Espoo.

Mehtonen, Päivi 2003. Mihin kirjallisuushistoria päättyy? Artikkeli kokoelmassa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos. SKS, Helsinki.

Nevala, Maria-Liisa 1989. *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Otava, Keuruu

Niemi-Pynttäri, Risto 2008. Pikareskiromaani- nettiartikkeli. https://koppa.jyu.fi/avoimet/taiku/kirjallisuuden_aikajana/renessanssi/espanja/suuruuden-aika/pikareskiromaani (Katsottu 21.11.2016 klo 15.48)

Ovaska, Tuulevi. 1992. Udolphon Mysteereistä Lady Oracleen: Naisten gotiikka Ann Radcliffesta Margaret Atwoodiin, teoksessa *Haamulinnan Perillisiä*. Toim. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Gummerus, Helsinki.

Parente-Čapková, Viola 2013. Corinnesta ja Consuelosta Mirdjaan, artikkeli antologiassa *Kirjallisuuden Naiset*, toim. Riikka Rossi & Saija Isomaa. SKS, Helsinki.

Parente-Čapková, Viola 1998. Kuka, kuka sitoi? Artikkeli kokoelmassa *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa.* Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS, Helsinki.

Rossi, Riikka 2009. *Särkyvä arki, Naturalismin juuret Suomalaisessa kirjallisuudessa.* Gaudeamus, Helsinki.

Savolainen, Matti 1992. Goottilainen romaani, goottilainen sensibiliteetti, esipuhe teoksessa *Haamulinnan perillisiä*, Gummerus, Helsinki.

Slomith Rimmon-Kenan 1995. Viittaus teoksessa teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala, toinen painos, SKS, Helsinki. Sivu 245.

Sähköiset lähteet:

Kehitysromaani:
http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kehitysromaani (14.10.2016)

Goottilainen romaani:
http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:goottilainen_romaani
(20.10.201