

Mirka Iiskola

**NAISTAITEILIJAN POIKKEAVUUDEN
KUVAUS L. ONERVAN TEOKSESSA *MIRDJA***

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Pro gradu -tutkielma

Huhtikuu 2022

TIIVISTELMÄ

Mirka Iiskola: Naistaiteilijan poikkeavuuden kuvaus L. Onervan teoksessa *Mirdja*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustieteen maisteriohjelma

Huhtikuu 2022

Pro gradu -tutkielmani kohdeteos on L. Onervan *Mirdja*, jota tarkastelen naistaiteilijuuden ja poikkeavuuden näkökulmista. Teoreettinen tausta tutkielmassani sijoittuu sosiologisen, ja osittain feministisen, kirjallisuudentutkimuksen sekä henkilöhaamokuvauksen tutkimuskenttään. Keskeisiä käsitteitä tutkimuksessani ovat *naistaiteilija*, *nero*, *naiskuva*, *poikkeavuus* ja *normi*, sillä analysoin naistaiteilijan mahdollisuutta nerouteen ja naiskuvasta ja normista poikkeavuutta. Hyödynnän naiskuvatutkimuksessa erityisesti mies/naisvertailua.

Tutkimukseni tavoitteena on tarkastella, miten kysymystä naistaiteilijuudesta ja naistaiteilijasta käsitellään teoksessa *Mirdja* Astin henkilöhaamon kuvaamisen kautta. Erittelen sitä, miten naistaiteilija poikkeaa miestaiteilijasta ja toisaalta, miten poikkeavuus näyttäytyy teoksessa muuten, etenkin *Mirdja* Astin henkilöhaamon kohdalla. *Mirdja* on aiemmin tutkittu etenkin lajitutkimuksen näkökulmasta, mutta taiteilijuutta tai poikkeavuutta ei vielä tyhjentävästi feministisestä näkökulmasta. Nostan tutkielmassani esiin ironian poikkeavien tulkintojen esiintuonnin välineenä, mitä kohdeteokseni kohdalla ei ole vielä tehty.

Tutkimustulosteni perusteella voi todeta, että teoksen tarinamaailmassa nais- ja miestaiteilijoille on erilaiset standardit ja heihin sovelletaan erilaista normistoa. Taiteilijaelämäkin eläessään nainen ei pääse eroon naiseudelle muutoin asetetuista normeista, jotka teoksen henkilöhaamoista muodostuva yhteisö asettaa. Tutkimukseni osoittaa, että yksi hyvä keino tuoda esiin eroja normeista on tutkia poikkeavuutta. Ironian avulla käänteisyyttä voidaan tehdä näkyvämmäksi. Poikkeavuutta voi olla sekä tarkoituksellista ja tahatonta, positiivista ja negatiivista.

Avainsanat: naistaiteilijuus, taiteilijaneros, poikkeavuus, normi, ironia

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Kohdeteos ja sen aiempi tutkimus	2
1.2	Teoria, metodit ja keskeiset käsitteet	3
2	(Nais)taiteilija <i>Mirdjassa</i>	13
2.1	Taiteilija nerona	13
2.2	Nainen kohteena, ei tekijänä	24
2.3	Mirdja Ast taiteilijana	31
3	Poikkeavuus <i>Mirdjassa</i>	44
3.1	Mirdjan poikkeavuus	48
3.2	Ironia poikkeavuuden esiintuojana	65
4	Johtopäätökset	70
	Lähteet	74

1 Johdanto

Käsittelen tutkielmassani L. Onervan eli Onerva Lehtisen vuonna 1908 ilmestynyttä esikoisromaanin *Mirdja* (myöhemmin = M). Teos on taiteilijaromaani, ja tutkin erityisesti sen naistaiteilijan poikkeavuuden kuvausta. Poikkeavuuden tarkasteluni motivoituu havainnostani, että Mirdja Astin henkilöahmo esitetään teoksen maailmassa muista henkilöahmoista, naisista ja taiteilijoista, poikkeavana hahmona. Tarkoitukseni on tarkastella, minkälaisia kuvia naistaiteilijuudesta ja naistaiteilijasta teos esittää ja tarkastelee. L. Onervan *Mirdjaa* on aiemmin tarkasteltu kirjallisuustieteessä pitkälti lajitutkimuksen näkökulmasta.

Tarkastelen teosta siis kahdesta limittyvästä näkökulmasta, naistaiteilijan ja Mirdja Astin henkilöahmon poikkeavuuden. Teorialähteinäni käytän muun muassa Kati Launiksen (2005) ja Griselda Pollockin (1989) ajatuksia naiskuvasta. Hyödynnän myös hieman Alan Palmerin (2004) ajatuksia fiktiivisestä mielestä, mutta tutkimukseni keskiö on muualla. Tarkasteluni nousee ajatuksesta, että taiteilijuus ja tietynlainen ”hulluus” tai poikkeava mieli, on historiallisestikin liitetty pitkälti toisiinsa ja *Mirdjassa* tämän ilmentymää ei ole vielä tarkasteltu. Käsittelen ”taiteilijaneroutta” haluttuna poikkeavuutena. Tutkin, miten Mirdjan poikkeavuus, niin tahaton kuin tarkoituksellisesti tavoiteltu, näyttäytyy teoksessa. Pyrin tutkimuksessani vastaamaan kysymyksiin: Voiko nainen olla taiteilijanero ja tekijä eikä vain kohde? Miten naistaiteilijuuutta käsitellään Mirdja Astin henkilöahmon kautta? Miten Mirdjan henkilöahmo poikkeaa teoksen tarinamaailman hänelle asettamista normeista ja kuinka ironiaa käytetään teoksessa poikkeavuuden esiintuomisen välineenä?

Naiskuvan tarkastelusta johtuen nojaan myös feministiseen kirjallisuudentutkimukseen, sillä sen keskeisiä kysymyksiä ovat, miten sukupuoli ja/tai seksuaalinen identiteetti ilmenevät tekstissä, millä tavoin sukupuolta kirjallisuudessa voi tutkia ja miten tekstissä esiintyvä sukupuoli suhteutuu oman aikansa käsityksiin sukupuolesta ja seksuaalisesta identiteetistä (Malmio 2011, 185).

Keskityn tutkimuksessani Mirdjan taiteilijuuteen muun muassa sen takia, että vaikka hän etsii itseään ottamalla itselleen erilaisia persoonallisuusrooleja, halu taiteilijaksi on henkilöahmolle pysyvintä pirstaloituneimmissakin hetkissä. Näyttelijänä erilaisten roolien kokeilemisen voisi nähdä olevan vain osa Mirdjan taiteilijuutta, mutta mielestäni kyse on laajemmasta identiteetin etsinnästä.

1.1 Kohdeteos ja sen aiempi tutkimus

Onervan teos *Mirdja* kertoo Mirdja Ast nimisestä naisesta, laulajasta ja näyttelijästä, joka pyrkii taiteilijaksi, mutta tekee sen miesten asettamien roolien kautta eikä omasta ja muiden henkilöahmojen mielestä lopulta siihen pääse. Taiteilija kun on joku, joka tekee taidetta sisäisestä inspiraatiosta elääkseen, muttei rahallisen korvauksen vuoksi. Mirdjan lisäksi teoksen keskeisiä henkilöitä ovat hänen niin sanottu oppi-isänsä Rolf Tanne, hänen aviomiehensä Runar Söderberg ja muut Mirdjaa liehrittelevät miehet, kuten maalari Iro Bengt. Setänsä Arnoldin kasvattama orpopyttö Mirdja saa vaikutteita myös isältään haudan takaa, kun hän saa luettavakseen isänsä veljelleen jättämän kirjeen ja hänelle selviää, että isäkin oli taiteilijasielu. Tieto lisää Mirdjan halua ryhtyä suureksi taiteilijaksi, mutta vahvistaa myös hänen elämänsä miehiltä omaksumaansa elämänfilosofiaa – päästäkseen lähelle tasavertaisuutta naisen tulee olla kuin mies, mutta pysyttävä silti naisena. Eheän minäkuvan puutos ja sen syyt ovatkin iso osa Mirdja Astin henkilöahmoa.

Teos jakautuu kuuden ensimmäisen luvun jälkeen kuuteen osaan: ”Madrigal-novelleja”, ”Lumiluodolla”, ”Yksinpuhelua maailmalla”, ”Runar”, ”Runarin rouva” ja ”Sielukellot”. Otsikot kuvaavat hyvin osioiden sisältöjä. ”Madrigal-novelleja”-osa kuvaa Mirdjan kanssakäymistä eri miesten kanssa ja se on jaoteltu eri lukuihin miesten mukaan: ”Allegro apassionato” Mauri Etson, ”Andante con dolore” Eero Selinän, ”Allegro capriccioso” Yrjö Särkän, ”Barcarola” Torildin, ”Nocturno” Rolf Tannen, ”»Gaudeamus igitur...»” on luku, jossa miesjoukko keskustelee Mirdjasta ja viimeisenä ”»Post jucundam juventutem»” -lukuun, jossa Mirdja keskustelee Iro Bengtin kanssa. Lukujen nimet kuvaavat omalta osaltaan Mirdjan suhdetta niissä esiintyviin miehiin tai tilanteisiin. Suomeksi käännettynä ne ovat ”Iloinen ja

intohimoinen”, ”Menee kivun kanssa”, ”Iloinen ja oikukas”, ”Barkaroli” eli venetsialainen gondolilaulu, ”Yö”, ”Gaudeamus igitur” on laulu, jota suomalaiset ylioppilaat laulavat, ja ”Post jucundam juventutem” suomentuu ”Mukavan nuoruuden jälkeen”.

”Lumiluodolla”-osa kuvaa Mirdjan elämää ja keskusteluja hänen setänsä Arnold Astin kanssa tämän omistamilla Lumiluoto-nimisillä tiluksilla. ”Yksinpuheluja maailmalla” -osio kertoo Mirdjan vaiheista ulkomailla, kun hän on etsimässä itseään ja luomassa siellä laulajanuraa. ”Runar” -osiossa Mirdja tapaa Runar Söderbergin ja suostuu tämän vaimoksi ja ”Runarin rouva” kertoo heidän aviovuosistaan. Teoksen viimeinen osio ”Sielukellot” kuvaa aikaa, jolloin Mirdja on sairastunut mieleltään ja Runar on kuollut. Oman tutkimukseni kannalta oleellisia ovat etenkin ”Madrigal-novelleja”, ”Yksinpuheluja maailmalla” ja ”Runar”, kun käsittelen taiteilijuutta ja ”Lumiluodolla” sekä ”Runarin rouva”, kun käsittelen poikkeavuutta muuten.

Pirjo Lyytikäinen (2002) on tutkinut *Mirdjaa* myös taiteilijaromaanina, mutta erityisesti dekadenttina romaanina ja hän on käsitellyt taiteilijuuden teemaa dekadenssin kehityksessä. *Dekadenssi* kirjallisuudessa oli virtaus, joka yhdisti monitulkintaisesti ja ristiriitaisesti rappion ihannoinnin ja kauhistelun sekä taiteellisen rappiotyylin kehittelyn. (mt. 2002, IX.) *Mirdjassa* onkin erittäin paljon dekadenssin piirteitä, dekadenssista ja dekadenteista puhutaankin tekstissä jopa suoraan. Lyytikäisen lisäksi Viola Parente-Čapková on tarkastellut *Mirdjaa* dekadenssin kautta (2001). Oma tutkimukseni keskustelee laajasti Parente-Čapkován *Mirdja*-tutkimusten kanssa. Hän on kuitenkin myöhemmin argumentoinut teoksen olevan myös pikareski- eli veijariromaanin (2013, 194–226) sekä uusimmillaan dekadenssipiirteisen tilan kautta (2020). Piritta Vartola (2017) löysi pro gradussaan teoksesta aiemmin mainittujen lajipiirteiden lisäksi goottilaista tematiikkaa. Mirdja Astin roolien kanssa kamppailevaa henkilöä on siis tutkittu lajipiirteiden valossa, mutta ei varsinaisesti hänen pyrkimystensä kautta.

1.2 Teoria, metodit ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni kannalta keskeisiä käsitteitä ovat *naistaiteilija*, *naiskuva*, *poikkeavuus*, *normi* ja *arvo* sekä *ironia*. Lisäksi käsittelen *taiteilijaromaania* ja *taiteilijuutta* ja niihin liittyen

dekadenssia ja *diletantismia*. Tuon esiin myös *uuden naisen* -käsitettä, koska se on yhteydessä modernismin ajan nais- ja taiteilijäkäsitykseen.

Naistaiteilijasta ja *naistaiteilijuudesta* puhumisen voisi katsoa ongelmaksi, koska se sisältää itsessään jo erotuksen ”naiseen” verrattuna johonkin muuhun, tässä tutkimuksessa ”mieheen”. Nojaan termien käytössä täysin Saija Isomaan ja Riikka Rossin (2013, 11) argumenttiin, jossa he tiedostivat feministisen essentialismikeskustelun esiin nostaman kysymyksen sukupuolten käsitteestä, mutta pitäytyivät silti ”suomalaisen kieliyhteisön joustavissa ja pragmaattisissa tavoissa käyttää sanaa nainen”. Kuten he, en sitoudu rajaaviin käsityksiin sukupuolesta, vaan pyrin tarkastelemaan kohdeteokseni historiallisesti latautunutta tapaa ymmärtää ja esittää ”nainen”. Isomaan ja Rossin mukaan käsitteet saavat kulttuurisesti ja tilanteisesti erilaisia merkityksiä, eivätkä jäljittele todellisuutta, mutta ne toimivat kommunikaation välineinä. Niiden avulla pystymme puhumaan ja keskustelemaan jaetusta todellisuudesta tai sitä koskevista käsityksistä ja tulkinnoista. Avaan kuitenkin Isomaan ja Rossin mainitsemaa feministisen tutkimuksen piirissä käytyä essentialismikeskustelua myöhemmin tutkielmani kolmannessa luvussa.

Kati Launiksen (2005, 29) mukaan kirjallisuudentutkimuksessa *naiskuvan* käsite liittyy alun perin 1970-luvun alussa nousseeseen naiskuvatutkimukseen (*images of women criticism*), jossa alettiin analysoida kirjallisuuden naiskuvia ja osoittaa niiden yhteys naisten alistettuun asemaan. Varhaisessa vaiheessa käsite liittyi ajatukseen siitä, että on olemassa todellinen nainen, jota kirjallisuus heijastaisi oikein tai väärin. Myöhemmin ajatus naiskuvien taustalla olevasta ”todellisesta naisesta” on pitkälti kuopattu samalla, kun luovuttiin ajatuksesta, että taiteen tulisi heijastaa elämää yksityiskohtaisen tarkasti (mt. 2005, 29–32).

Käytän tässä tutkimuksessa hyödykseni naisen ja miehen vertailua teoksen tarinamaailman sisällä, sillä naiskuvia tutkinut Griselda Pollock (1989, 41) on todennut, että naiskuvien (*Images of Women*) termi implikoi vastakkainasettelun kahden eri elementin välillä – naiset sukupuolena (gender) tai sosiaalisena ryhmänä vastaan naisten representaatiot, tai todellinen entiteetti, naiset, vastaan väärennetyt, säröiset tai miesnäkökulmat naisista. Pollock jatkaa, että on yleinen väärinkäsitys nähdä kuvat vain reflektioina, hyvinä tai huonoina, ja verrata ’huonoja’ kuvia (kiiltäviä lehtikuvia, muotimainoksia jne.) ’hyviin’ kuviin naisista (’realistisiin’

valokuviin naisista työskentelemässä, kotirouvista, vanhemmista naisista jne.). Pollock vaatii, että tämä käsitys pitää korvata ajatuksella naisesta merkitsijänä ideologisessa diskurssissa, jossa voidaan identifioida naiseen eri kuvissa liitetyt merkitykset ja sen, kuinka merkitykset on rakennettu suhteessa toisiin merkitsijöihin tuossa diskurssissa. Joten sen sijaan, että vertailtaisiin erilaisia kuvia naisista, täytyy tutkia naiskuvien määrittelemiä merkityksiä verraten, esimerkiksi, mieskuviin. Pollockin mukaan hyödyllinen väline tällaisen työn aloittamiseen on mies/nainen käänteisyyden käyttö. (mt. 1989, 41.) Käytän tutkimuksessani mies/nainen vertailua välineellisesti tarkastellakseni teoksen naiskuvia, en siksi, että allekirjoittaisin binaarisen sukupuolikäsityksen naisesta ja miehestä.

Anu Koivunen (1995) taas on määritellyt *naiskuvan* diskursiiviseksi muodostumaksi, sekä kulttuuriseksi että rakennetuksi kuvaksi, joka jäsentää aktiivisesti merkityksiä ja sosiaalista todellisuutta. Tällöin huomio kiinnittyy siihen, miten kuva on tuotettu ja mistä elementeistä se koostuu. Konteksti ei ole jotakin, jota kuvat heijastavat, vaan ne ehdot, jolla kuvia tuotetaan. Kuvien luomisella on kulttuuriset, poliittiset, historialliset ja kirjalliset ehtonsa, kuvittelulla rajansa. (mt. 1995, 25, 29.) Oman tutkimukseni diskursiivinen muodostuma, konteksti, on teoksen henkilöhahmojen tuottama.

Mirdjaa on pidetty hyvin paljon L. Onervan omasta elämästä aineksia saaneena, tosin fiktiivisenä teoksena (Lyytikäinen 2002, VIII) ja siksi peilaaminen osittain historialliseen kontekstiin on luontevaa. Teoksen mahdollisten kytkösten todellisen maailman kanssa sijaan, keskityn kuitenkin tarkastelemaan naiskuvaa teoksen tarinamaailman henkilöhahmojen naiskuvan kontekstissa. Kattaakseen tarinamaailmaa suuremman aikapaikallisen kontekstin tutkimukseni täytyisi laajentua huomattavasti, mitä en pidä tutkimuskysymykseni kannalta järkevänä.

Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis (2015, 19) ovat todenneet, että *uusi nainen* monenlaisine erilaisine muunnelmineen tuli suomalaisen modernismin määrittelyjen purkamisen keskiöön *Vampyyrinainen ja Kenkkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus* -teoksen (1992) julkaisun jälkeen. Ritva Hapulin, Anu Koivusen, Päivi Lappalaisen ja Lea Rojolan artikkelissa ”Uutta naista etsimässä” käsitellään uusi nainen -keskustelua suomalaisessa kontekstissa ja hahmotetaan

naisten erillisen modernismin mahdollisuutta. Käsite *uusi nainen* oli pitkään feministisen kirjallisuudentutkimuksen kentän tutkimuksen kohteena, ja sen avulla on pohdittu feminiinisyydelle asetettuja rajoja, naisten mahdollisuuksia julkisuuteen sekä naiskirjailijoiden mahdollisuuksia oman subjektiuden muovaamiseen. Tutkimuksessa on nostettu esiin se, kuinka uuden naisen roolin ottaminen ja siihen mukautuminen ei ollut mitenkään ongelmatonta. (mt. 2015, 19.)

Pirjo Lyytikäinen, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus (2020) ovat huomanneet, että on havaittavissa pohjoismainen vastine *uuden naisen* hahmolle, joka tunnettu anglo-amerikkalaisesta kirjallisuudesta ja jota on yleensä luonnehdittu neuvottelujen hahmoksi 1800-luvun seksuaalisuus- ja emansipaatioidiskurssien keskellä. *Fin de siècle*n pohjoismaisessa kirjallisuudessa, uusi nainen hahmona tarkoitti itsenäisyyden ja naisen subjektiivisuuden etsintää, usein kietoutuneena taiteellisen ilmaisun etsintään. Dekadentit naiskirjailijat pyrkivät rakentamaan uutta ja erilaista subjektiivisuutta, mikä joutui usein ansaan mieskirjailijoiden tekemiin dekadentin feminiinisyyden tyyppeihin, jotka kirjoittaja (protagonistinsa hahmossa) kukisti, anasti, miimikoi ja ironisoi. Tämän ”dekadentin uuden naisen” paradoksin voi löytää romaaneissa kuten Stella Kleven *Bertha Funcke* (1885), L. Onervan *Mirdjassa* (1908) ja hänen muissa teksteissään, Dagny Juelin runoissa, novelleissa ja näytelmissä, sekä Marholmin teoksissa. (mt. 2020, 23.)

Lyytikäisen (2002, XIV, kursivointi allekirjoittaneen) mukaan dekadentit näkivät myös taiteilijan rappion uhrina ja ajattelivat, että kulttuurin rapautuessa taiteilijatkin voivat olla enää vain *diletantteja*, jotka jäljittelevät entisaikojen suuria mestareita. Toisaalta diletantit olivat tietoisia ongelmistaan ja juuri tietoisuus oman keskittymiskyvyn puutteesta, ja luomisvoiman heikkoudesta on vuosisadan vaihteen kuvaamien taiteilijahahmojen suurin ongelma. Tuon tutkimuksessani diletantismin esiin muun muassa tarkastellessani Mirdjan pyrkimyksiä taiteilijaksi.

Parente-Čapková kollegoineen (2015) ovat sitä mieltä, että ”taiteilijaromaani on ollut naisille tärkeä laji, jossa he ovat tutkineet omaa kirjailijuuttaan, subjektiivuttaan ja taiteilijuuttaan, ja siksi aihe on ollut myös tutkijoiden suosiossa”. Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa on tuotu esiin, miten taiteilijaromaani on perinteisesti määritelty poissulkemalla naisten

taiteilijuutta ja naisten kirjoittamia romaaneja. Taiteilijaromaanille asetetut ehdot ovat ristiriidassa muiden naiseudelle asetettujen ehtojen kanssa. (mt. 2015, 21.) Näen tämänkaltaista ehtojen ristiriitaisuutta *Mirdjan* tarinamaailman sisällä.

Tutkiessaan Aino Kallaksen *Katinka Rabea* identiteetin rakentumisen kuvauksena Päivi Lappalainen (1995) on tuonut esiin, miten omaelämäkerrallisessa teoksessa taiteilijuuteen ja äiti–tytär-suhteeseen liittyvät kysymykset yhdistyvät. Äiti on este, joka on raivattava pois tieltä, jotta tyttären taiteilijuus olisi ylipäättään mahdollista. Eron ja erilaisuuden korostuminen kääntymällä isän puoleen taas merkitsee mahdollisuutta omaan identiteettiin. Se saavutetaan vain maskuliinisuuteen samastumalla. Teos on siis Lappalaisen mielestä ”tyttären kirja, jossa äiti mykistetään ja äiti–tytär-suhte osoittautuu suhteeksi, jolle ei ole kulttuurista kieltä”. Suhdetta ei voi ilmaista muuten kuin samastumisen pelkona ja tuskallisena eroamisena. (Parente-Čapková et al. 2015, 22.) Parente-Čapková on tutkinut myös *Mirdjan* suhdetta äitiyteen artikkelissaan ”Kuka, kuka sitoi? Dekadentti äitiys L. Onervan *Mirdjassa*” (1998) ja siksi jätän äitiyden suurimmaksi osaksi oman tutkimukseni ulkopuolelle.

Ironian tarkastelu osana tutkimustani motivoituu huomiosta, että teoksessa etenkin *Mirdja Astin* henkilöahmo käyttää ironiaa tuodakseen näkyväksi poikkeavuutta tai asenteellista eroa kirjaimellisesti sanotusta. Myös Päivi Lappalainen (1992) korostaa artikkelissaan Elsa Soinin *Isänsä tytär* -romaanista keskittyvänsä *ironiaan* lukutapanaan, koska se mahdollistaa aikaisemmista tulkinnoista poikkeamisen. Lappalainen nostaa esiin ironian sukupuolen, retorisen luonteen sekä tulkintojen kontekstisidonnaisuuden. Feministisessä tutkimuksessa ironiaa naisten strategiana ovat hyödyntäneet muun muassa Mary Ellmann (1968) teoksessaan *Thinking About Women* ja Johanna Russ (1983) *How to Suppress Women's Writing* -teoksessaan. Suomalaista kirjallisuutta käsittelevässä tutkimuksessa aihetta on käsitelty esimerkiksi Parente-Čapková (2014). Tarez Samra Graban (2015) taas on tutkinut naisten ironiaa retorisisissa historiikeissa.

Douglas Colin Muecke (1982, 7) on nostanut esiin, että käsitys *ironiasta* on hyvin paikka- ja aikariippuvainen. Sana ’ironia’ ei tarkoita nyt samaa, mitä se on tarkoittanut ennen ja historiallisesti, olemme käyttäneet sitä joskus intuitiivisesti, joskus tarkoituksellisesti, ja tarkoittaneet sillä ilmiöitä, joilla on näyttänyt olevan tarpeeksi samankaltaisuuksia muihin

ilmiöihin, joihin olemme jo käyttäneet sitä. Muecke (1982, 18–19) arvioi, että 1700-luvun lopussa ja 1800-luvun alussa käsitys ironiasta muuttui jostakin periaatteessa intentionaalisesta ja instrumentaalisesta, joksikin joka voisi olla tahatonta, tarkasteltavissa ja siksi representoitavissa, jotakin, mikä tapahtui tai jonka tiedosti tai pystyi tehdä tiedostetuksi.

Sari Salinin (2000, 135) mukaan nykykäsityksessä ironian sanottu ja ei-sanottu eivät ole selkeästi vastakohtansa keskenään, vaan ne ovat olemassa yhtä aikaa ja luovat yhdessä ironisen merkityksen. Sari Kivistö (2007, 236–237) määrittelee ironian esitystavaksi, joka perustuu yleensä ristiriidalle esitetyn ja tosiasiasa tarkoitetun, oletetun tapahtuman ja todella tapahtuvan asian, pintavaikutelman ja todellisuuden tai tekojen ja niiden lopputulosten välillä. Kivistö (2007, 237) jakaa ironian sanalliseen tai verbaaliseen ironiaan, tilanneironiaan, maagiseen tai draamalliseen ironiaan, sokraattiseen ironiaan, rakenteelliseen ironiaan, romanttiseen ironiaan ja koomiseen tai kohtalon ironiaan.

Oman tutkimukseni kannalta merkityksellisimmin ironiaa on tutkinut Linda Hutcheon (1995). Toisin kuin metafora tai allegoria, jotka vaativat samankaltaisen lisämerkityksen, ironialla on arvioiva kärki ja se onnistuu aikaansaamaan emotionaalisia reaktioita niissä jotka ”tajuavat” sen ja niissä, jotka eivät, sekä sen kohteissa ja heissä, joita jotkut ihmiset kutsuvat sen ”uhreiksi”. Linda Hutcheon käsittelee yksinkertaisesti verbaalisia ja rakenteellisia ironioita tilanteellisen ironian, kosmisen ironian, kohtalon ironian ja niin edelleen sijaan. (mt. 1995, 14–15.)

Tulkitsijan (*the interpreter*) näkökulmasta, ironia on tulkinallinen ja intentionaalinen teko: se on merkityksen luominen tai päättely sen lisäksi, mitä on mainittu ja erilainen siitä, yhdistettynä suhtautumiseen sekä sanottuun että sanomattomaan. Teko on yleensä laukaistu (ja sitten ohjattu) konfliktisista tekstuaalisista tai kontekstuaalisista ilmauksista tai merkeistä, jotka ovat sosiaalisesti sovittuja. Kuitenkin siitä näkökulmasta, josta Hutcheonkin, varauksin, kutsuu ironikoksi (*the ironist*), ironia on tarkoituksellinen informaation ja arvioivan asenteen välitys, mikä poikkeaa nimenomaisesti esitetystä. (Hutcheon 1995, 25.)

Ironia voi olla provokatiivista, kun sen politiikat ovat konservatiivisia tai autoritaarisia yhtä helposti kuin silloin, kun sen politiikat ovat oppositionaalisia ja alistavia: se riippuu siitä, kuka

on käyttämässä/yhdistää sitä ja kenen kustannuksella sen nähdään olevan. (Hutcheon 1995, 30.) Koska ironia, kuten Hutcheon sen tutkimuksessaan määrittelee, tapahtuu jossakin ”diskurssiksi” kutsutussa, sen semanttisia ja syntaktisia ulottuvuuksia ei voi pohtia ilman sen käytön ja attribuution kontekstien sosiaalisia, historiallisia ja kulttuurisia Aspekteja. (mt. 1995, 33.)

Kyse ei Hutcheonin (1995) mielestä ole siitä, että ironia luo yhteisöjä tai sisäpiirejä (*in-groups*). Hän haluaa argumentoida sen sijaan, että ironia tapahtuu, koska yhteisöt, joita voisi kutsua ”diskursiivisiksi yhteisöiksi”, ovat jo olemassa ja antavat kontekstin ironian käytölle ja muodoille. Me kaikki kuulumme samanaikaisesti moniin tuollaisiin diskursiivisiin yhteisöihin ja jokaisella näistä on omat säätelevät, mutta myös mahdollistavat kommunikaation konventiot. (ks. Hutcheon 1995, 33.)

Klassisten retoriikkojen, viime aikoina lingvistien uudelleen artikuloima, hallitseva näkemys on ollut, että ironiaan sisältyy tiettyjä syyttäviä asenteita, yli perus kritiikin, ironikon eli ironian käyttäjän puolella, asenteita, kuten pilkka ja iva (Hutcheon 1995, 56). Siten ironian on yleensä sanottu sisältävän asenteen ilmaisun (tai sen päätelmän), joka on kuvattu ”poikkeuksetta torjuvana tai paheksuvana”. Hutcheon (1995) viittaa useisiin teoreetikoihin todetessaan, että ironian arvostelma nähdään ”vihamielisenä tai halventavana”; jos arvostelma on leikkisä, se ei voi olla ironinen. Tämä äärimmäinen positio, mitä tulee negaatioon tai arvon alentamiseen, on yhteydessä näkemykseen, jonka mukaan ironia on ironistien käyttämä tuomitsemisen ase — ja siksi olemassa joko hajottaakseen toisten asenteet tai laittaakseen (ja pitäääkseen) ihmiset paikoillaan. (ks. Hutcheon 1995, 61.)

Näin katsottuna ironia on aina poleeminen, ”kiistelyn asevarastoon kuuluva, eikä sovitettavissa mihinkään rauhalliseen tapahtumaan” (ks. Hutcheon 1995, 59). Viimeisimpänä, yksi tietty näkökulma huumorista — sen hajottavasta kumouksellisesta potentiaalista — on liittoutunut ironian kanssa tietyissä feministisissä naurun ja satiirin teorioissa, joissa niiden käyttäjä on ”vihainen nainen”. (ks. Hutcheon 1995, 61.)

Edellä mainittua näkemystä päinvastaisesti Hutcheonin (1995) mukaan jotkut väittävät, että tehdäkseen ironian tapahtuvaksi, tulkitsijoiden täytyy olla ”jollain tasolla tietoisia varmasta

epätietoisuudesta tai havaintokyvyttömiä” (Muecke 1969, 30) jossain toisessa yleisössä. Toisin sanoen, kyseisten mallien mukaan mikään lausuma ei ole ironinen itsessään; täytyy olla mahdollista kuvitella jonkin toisen ottavan sen täysin kirjaimellisesti: “Muuten ei ole kontrastia ilmiselvän ja oletetun merkityksen välillä eikä tilaa ironiselle leikille”. (ks. Hutcheon 1995, 62–63.)

Hutcheon (1995) määrittelee ironian tehtävän johdetuksi tai päätellyksi operatiiviseksi motivaatioksi. Päätellyksi, koska ironia ei välttämättä ole ironistin tarkoitus (ja siksi implikaatio), tosin se voi olla; se on aina, kuitenkin, tulkinnan ja attribuution asia. Hän käyttää termiä operatiivinen merkitäkseen kiinnostuksensa siihen, kuinka ironia “toimii” tai tapahtuu, ja tarkoittaa motivaatiota suoraviivaisessa tavassa tarkoituksenmukaista asennetta (vaikkakin, tässä, pääteltyä) kohti ironisoinnin tekoa. Hutcheonin työskentelyn oletus on yksinkertaisen kaksiosainen: ensinnäkin, että erilaiset (heijastetut, päätellyt) motivaatiot johtavat erilaisiin ironian attribuution (tai käytön) syihin ja, toiseksi, että ironian monien mahdollisten funktioiden erottamattomuus on yksi syy sille hämmennykselle ja erimielisyyksille, jotka sen soveltuvuuteen ja painoarvoon liittyy, merkityksestä puhumattakaan. (mt. 1995, 66.)

Hyödynnän omassa tutkimuksessani *ironian* käsitettä, kun tutkin *Mirdjassa* esiintyvää poikkeavuutta ja argumentoin, että ironia on yksi poikkeavuuden esiintuomisen tavoista etenkin, kun Mirdjan henkilöahmo käyttää sitä muiden henkilöahmojen kanssa. Ironia ilmenee mielestäni erityisesti henkilöahmojen, mutta paikoin myös teoksen kertojan ironisuutena. Omassa tutkimuksessani poikkeavuus, jonka ironia tuo pääasiassa esiin, on naisten ja lähinnä miesten välillä, mutta muun muassa *Writing and Madness* -teoksessaan Shoshana Felman (1985) on tutkinut sen avulla hulluuden kautta poikkeavaa mieltä kirjallisuudessa.

Taiteilijaromaanin ja *taiteilijuuden* käsitteiden määrittelyssä nojaan vahvasti Jasmine Westerlundin (2013) määritelmiin. Westerlund pyrkii hahmottamaan taiteilijaromaanin jo alkujaankin perinteisestä hahmottelusta poikkeavalla tavalla. Taiteilijaromaani on usein nähty kehitysromaanin alalajina, sillä taiteilijaromaanin määritelmien keskiössä on päähenkilön yksilönkehityksen, taiteilijaksi kehityksen, pohtiminen. Taiteilijaromaanien tutkimuksissa on

myös yleensä listattu erilaisia tyyppisiä, joihin teoksen päähenkilön ja hänen taiteilijakehityksensä voi sijoittaa. (mt. 2013, 7–8.)

Westerlund (2013) toteaa, että hänen tutkimuksessaan *naistaiteilijaromaani* ei hahmotu kehitysromaaniksi eikä siksi ole selitettävissä kyseisten määritelmien avulla. Olennaiseksi Westerlundille ei nouse kehittyminen taiteilijaksi, koska hänen tutkimansa teokset eivät seuraa päähenkilöitään johdonmukaisesti lapsesta aikuisuuteen, ei voida puhua varsinaisesta kehittymisestä: taiteilijuus ei muodostu yhtenäiseksi janaksi vaan on pikemminkin tarinan ympärille sijoituvia palasia. Westerlund hahmottaa taiteilijuuden tutkimiansa naistaiteilijaromaanien perusteella tietäntyyppisenä läpikulkutilana; kysymys naistaiteilijaromaaneissa ei ole taiteilijaksi tulemisesta, vaan siitä, kuinka taiteilijuus toteutuu naisen muiden roolien lomassa. Westerlundin mukaan kyse voi olla myös taiteilijuudesta luopumisesta. Miesten kirjoittamien taiteilijaromaanien kohdalla taiteilijuus on ollut jotain, jonka kokonaisvaltaista, kaiken muun ohi menevää merkitystä on korostettu, nais-taiteilijaromaanien kohdalla taiteilijuus on vain yksi osa elämässä. Tutkimistaan teoksista Westerlund on huomannut, että naiset tekevät taidetta tilan ja etenkin ajan salliessa. (mt. 2013, 7–8.)

Määrittelen *poikkeavuuden* ennen kaikkea jonakin, joka eroaa jollain tavalla yhteisön normeista. Tutkimukseni yhteisö on teoksessa kuvattujen henkilöhahmojen muodostama yhteisö, jonka normeista ja arvoista poikkeamista etenkin Mirdja Astin henkilöhahmon kohdalla tarkastelen. *Normit* ovat käyttäytymissäantöjä, jotka heijastavat tai ilmentävät kulttuurin arvoja. *Arvot* ovat abstrakteja ideoita, jotka määrittävät mitä pidetään tärkeänä, kannattavana ja haluttuina. Ne antavat merkityksen ja tarjoavat ohjausta ihmisille, kun he ovat vuorovaikutuksessa sosiaalisen elämän kanssa. (Giddens 2004, 22–30.) Määrittelen epätoivottua ja toivottua poikkeavuutta myöhemmin, kun käsittelen naisen, taiteilijan ja Mirdjan poikkeavuutta. Tuon poikkeavuutta käsittelevässä luvussa esiin lyhyesti myös kertomuksen tutkimuksen termistöä 1. persoonan kerronnan, kun määrittelen, miksi en halua määrittää Mirdja Astin henkilöhahmoa ”hulluksi” tai *Mirdjaa* hulluuskertomukseksi.

Vaikka tutkimusta on tehty aiemmin, mielestäni naistaiteilijuuden tutkiminen on edelleen ajankohtaista. Arla Kanervalta ilmestyi vuonna 2019 miestaiteilijoiden historiallisesta

erivapaudesta keskusteleva teos *Taiteen musta kirja: Miesten mielivallan historiaa*. Teos jatkaa vuonna 2017 kansainvälisesti laajalle levinnyttä #meetoo-kampanjaan liittyvää keskustelua. Kampanjalla pyritään kiinnittämään huomiota seksuaaliseen ahdisteluun ja hyväksikäyttöön. (Kanerva 2019, 7). On hätkähdyttävää, että samojen teemojen, nais- ja miestaiteilijoille asetettujen vapauksien poikkeavuutta toisistaan, käsittelyä löytyy vuonna 1908 ilmestyneestä teoksesta.

Olen jakanut varsinaisen tutkimukseni kahteen päälukuun. Luvussa kaksi ”(Nais)taiteilija *Mirdjassa*” käsittelen teoksen taiteilijuutta ja pyrin tutkimuskysymyksistäni vastaamaan siihen, voiko nainen olla taiteilijanero ja tekijä eikä vain kohde sekä miten naistaiteilijuutta käsitellään Mirdja Astin henkilöhaamon kautta. Alaluvussa 2.1 ”Taiteilija nerona” erittelen sitä, kuinka taiteilijuus ja taiteilijaneros on nähty tutkimuksessa ja kuinka se näyttäytyy *Mirdjassa*. Alaluvussa 2.2 ”Nainen kohteena, ei tekijänä” puhu siitä, kuinka nainen on perinteisesti nähty objektina tai muusana, mutta ei itse tekijänä. Alaluvussa 2.3 ”Mirdja Ast taiteilijana” tarkastelen Mirdja Astin halua tulla suureksi taiteilijaksi. Luvussa kolme ”Poikkeavuus *Mirdjassa*” paneudun siihen, miten poikkeavuus näyttäytyy *Mirdjassa* muuten kuin taiteilijuuden tavoitteluna. Pyrin vastaamaan tutkimuskysymyksiini siitä, miten Mirdjan henkilöhaamo poikkeaa teoksen tarinamaailman hänelle asettamista normeista ja kuinka ironiaa käytetään teoksessa poikkeavuuden esiintuomisen välineenä. Alaluvussa 3.1 ”Mirdjan poikkeavuus” tutkin muun muassa Mirdja Astin ympäröimästä yhteisöstä poikkeavaa taustaa ja alaluvussa 3.2 ”Ironia poikkeavuuden esiintuojana” tarkastelen sitä, miten ironiaa voidaan käyttää hyväksi, kun halutaan tuoda esiin poikkeavuutta ja kuinka *Mirdja* tätä työkalua hyödyntää. Siirryn siis seuraavaksi tarkastelemaan *Mirdjan* taiteilijuutta.

2 (Nais)taiteilija *Mirdjassa*

Taidehistorioitsija Kristen Frederickson (2003, 3–4) on Sarah E. Webbin kanssa toimittamassaan artikkelikokoelmassa *Singular Women: Writing the Artist* tuonut esiin taiteen kaanoniin liittyen kiinnostavan kysymyksen naistaiteilijuudesta. Frederickson on pohtinut ajatusta, jonka mukaan koko tärkeiden historiallisten hahmojen muistamisen konstruktio olisikin maskuliinisen ideologian korruptoima. Hän jatkaa edelleen kysymällä, mitä jos jokaisen unohdetun naispuolisen taiteilijan määrittäminen sen mukaan, miten hän suhteutuu johonkuhun kuuluisaan miespuoliseen taiteilijaan, on vain toinen instanssi traditionaalisesta kulttuurisesta käytännöstä, jossa naiset identifioidaan pääasiassa sen mukaan, kuinka he suhteutuvat miehiin?

Kirjallisuudentutkija Päivi Lappalainen (1990, 75, 83) on todennut, että naiset on marginalisoitu kirjallisuushistoriassa tekemällä heidät näkymättömäksi tai esittämällä heidät irrallisina ilmiöinä, ilman jatkuvuutta ja kytköstä toisiin naiskirjailijoihin. Liisi Huhtala (1987, 97) antaa tästä esimerkkinä Minna Canthin, jota on hänen mukaansa esitetty ilman yhteyksiä muihin naiskirjailijoihin, eräänlaisena ”kunniamiehenä” eli miehuuden mitat täyttävänä naisena, ja asetettu tällaisena erikoistapauksena marginaaliin. Mielestäni juuri tämä dilemma ja sen eri muodot ovat keskiössä Mirdjan taiteilijuudessa. Sekä Mirdja itse, että muut henkilöhahmot vertaavat ja suhteuttavat Mirdjaa miehiin, mutta hänelle on kuitenkin eri standardit, minkä osoitan seuraavissa alaluvuissa.

2.1 Taiteilija nerona

Käsittelen tässä alaluvussa neroutta ja pyrin vastamaan johdannossa esittämistäni tutkimuskysymyksistäni siihen, voiko nainen olla taiteilijanero. Riitta Konttisen (2017, 53) mukaan ”1900-luvun alkupuolen taidemaailmassa naistaiteilijan paikan kiperyys tiivistyy sanaan ’nero’”, sillä ”taiteen neron on ajateltu olevan poikkeusyksilöksi syntynyt mies”.

Nainen voi olla vain lahjakas, ei nero ja käsitys neroudesta miehisenä ilmiönä liittyy Konttisen sanoin tiukasti modernismiin.

Jasmine Westerlundin (2013, 22) mukaan Christine Battersby ja Linda Huf väittävät, että ”taiteilijanero on lähestulkoon aina ollut mies”. Pia Livia Hekanaho (2006b, 259) on todennut, että antiikinajan Roomassa genius, nero, oli miesten elämää ja maskuliinista seksuaalista kykyä inspiroiva suojelushenki. Naisten suojelushenki taas oli Juno, joka liittyi avioliittoon ja äitiyteen. (mt. 2006b, 259.) Taava Koskisen (2006, 21) mukaan renessanssissa ajateltiin, ettei naisella voinut olla geniusta eli neroutta, koska hän ei voinut itse olla luonnonlahjakas. Tuolloin sai alkunsa myös ajatus luovasta ihmisestä riivattuna ja yliherkkänä olentona eli nerona (mt. 2006, 21).

Pia Livia Hekanahon (2006a, 214) mukaan Immanuel Kantille nerous on synnynnäinen, sisäsyntyinen lahjakkuuden laji, jonka avulla luonto antaa taiteelle säännöt. Kaiken neron luoman tuli olla originaalia – uutta ja ennen näkemätöntä, neroutta ei voinut osoittaa vain seuraamalla taitavasti jo aiemmin tunnettuja sääntöjä. Neron luomusten tuli olla myös muille esikuvaksi kelpaavia, mallikelpoisia. Nero itse ei pysty selittämään luomisensa luonnetta, sillä juuri luonto toimii nerouden kautta. (mt. 2006a, 214.) Hekanaho (2006a) viittaa muun muassa Battersbyn todetessaan, että Kantilla nero on nimenomaan ylevä, sillä neroutta eivät selitä vaisto tai intuitio, vaan rationaaliset kyvyt, kuten järki, arvostelukyky, muisti ja mielikuviutus. Hän liittää nerouden nimenomaan taiteelliseen luomiseen, ei esimerkiksi tieteeseen tai filosofiaan. (mt. 2006a, 214.)

Hekanaho (2006a, 214) mainitsee naisten ja nerouden suhdetta tutkineen Christine Battersbyn todenneen ironisesti, että nerosta kirjoitettiin poikkeusihmisenä, joka kulki ylevää polkuaan luomisvoiman ja hulluuden sekä hirviömaisyyden ja yli-ihmisyyden rajalla.

Hekanahon (2006a, 216) mukaan nero oli keskeinen termi juuri romantiikan ajan kirjoittajille. Sen avulla avattiin taiteen olemistavan ja luovuuden kaltaisia erityisongelmia. Oli perintöä aikaisemmasta keskustelusta, että nerous liittyi tiiviisti yksilöllisiin kykyihin – olihan nero juuri poikkeusyksilö ja lahjoiltaan ylivertainen. Varhaisemmasta keskustelusta nero peri myös

miehisen sukupuolensa. Samat uljautta ja ylivertaisuutta korostavat kielikuvat, joilla aikaisemmin kuvattiin ylevää, kävivät nyt neron ja nerouden kuvailuun. (mt. 2006a, 216.)

Westerlund (2013, 22) viittaa Anne Boydiin (2004) ja Rita Felskiin (2000) puhuessaan siitä, että ajatus neron sukupuoleettomuudesta olisi noussut esiin 1800-luvulla. Naisilla ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta nerouteen, koska ”nerous oli vain jotain feminiinistä, jonka mies omisti”. Nainen oli vahvasti rajoitettu kehoonsa ja kotiinsa eli yksityiseen. Jotkut näkivät naisten nerouden jopa miehistä suurempana. Kuitenkin luomishaluiset naiset joutuivat usein taistelemaan itsekkyyden tunteiden kanssa ja kokemaan luomisen halunsa synnilliseksi houkutukseksi. (Boyd 2004, 132–135; Felski 2000, 176.)

Susan Lanser (1992, 156) näkee romantiikan mieskeskeisenä liikkeenä, jossa naiset kamppailivat ankaran maskulinistisia ennakkoluuloja vastaan. Feminiinisyyttä oli rutiininomaisesti sidottu miessubjektiin romantiikan kaksois- ja androgynyynin kuvina, mutta keskeinen hahmo liitossa pysyi miehenä. Nainen oli miehen etsinnän muusa, objekti tai palvelija, surun tai hurmion lähde, parhaimmillaan miehen kaksoisolento, hänen itsensä ”narsistinen projektio”. (mt. 1992, 156.)

Artikkelissaan ”Kirjallisuuskritiikin suhtautuminen naisiin romaanikirjailijoina 1800-luvun puolivälin Suomessa ja Ruotsissa” Mari Hatavara (2001, 68–106) tuo esiin, että kirjoittava nainen oli poikkeustapaus suhteessa sekä miehiin että ”normaaleihin” naisiin, sillä suhtautumistapa perustui essentialistiselle ajatukselle siitä, kuinka tiettyjen piirteiden nähtiin olevan naiselle ominaisia, luonnollisia ja siten kyseenalaistamattomia. Kirjoittavan naisen naisellisuus kyseenalaistettiin, mutta silti heitä ja heidän teoksiaan arvosteltiin niiden perusoletuksien mukaan ja pidettiin vähemmässä arvossa, tunteellisina eikä kykenevinä viimeistelyyn tai loogisuuteen. Hatavaran mukaan naisten aluetta oli rajattu yksityiseen, kotiin ja tunteisiin, eikä porvarilliseen perheideologiaan sopinut arkiongelmien käsittely. Hatavara toteaa artikkelinsa loppusanoissa (2001, 97):

Naisen ja naiskirjallisuuden ensisijainen tehtävä oli miellyttäminen. Nainen saattoi ehkä toimia miehen luomistyön muusana, mutta itsenäiseen, varsinkaan kantaottavaan kirjallisuuteen hänellä ei ollut oikeutta. (Hatavara 2001, 97.)

Itävaltalaisen filosofin Otto Weiningerin vuonna 1903 julkaistu ja vuonna 1906 englanniksi käännetty, alun perin väitöskirja oli Hekanahon (2006a, 226–230) mukaan pitkään aiheesta kuohuttanut teos, jonka keskeinen teesi oli, ettei nerous ollut naiselle mahdollista. Weininger määritteli nerouden tarkoittamaan omaperäisyyttä, yksilöllisyyttä ja edellyttämään omintakeista luovuutta. Hänen mukaansa myös suuret filosofit ja uskontojen perustajat pystyivät olemaan neroja, toisin kuin Kantille pelkät taiteilijat. (mt. 2006a, 227.)

Weiningeristä naiset eivät voi olla neroja, heiltä puuttuu jopa kyky tunnistaa nerot ja kunnioittaa näitä asiaan kuuluvalla tavalla. Hän varoitti, että se joka periaatteessa haluaisi laajentaa neron käsitettä niin paljon, että naisetkin löytäisivät käsitteen alta edes pienen tilan, tuhoaisi menettelyllään nerouden käsitteen. Nainen on sieluton olento, josta puuttuu syvällisyys, eikä nainen sellaisena voi olla nero. Nerous sitä vastoin on korkeamman tason miehekkyyttä. Nerokas ihminen sisällyttää itseensä kaiken, myös naisen. Mutta nainen ei voi sisällyttää itseensä kokonaisuutta eikä siis myöskään neroutta. (Hekanaho 2006a, 228.)

Westerlundin (2013) mukaan roomalainen genius tarkoitti alkujaan miehen seksuaalista voimaa ja taiteilijuus on tehty naisille vaikeasti saavutettavaksi, koska taiteeseen on usein yhdistetty miehinen seksuaalisuus. Seksuaalisuus on esitetty miesten kohdalla taiteen lähteenä, voimavarana, josta saada luovuutta, mutta naisten kohdalla on vedottu heikkoon seksuaaliviettiin taiteilijanerouden kieltämiseksi. (mt. 2013, 22–25.)

Nainen on nähty olemukseltaan huolehtivana, vastaanottavana ja hoivaavana, ei luovana, seksuaalisuus mukaan lukien. Naisella on voinut olla vain muusan, avustajan ja välittäjän rooli. Heitä on voitu pitää luonnostaan taiteellisina, kun taiteellisuudella on tarkoitettu omistautumista kauneudelle ja tunteellisuutta, mutta samalla naisten on koettu olevan kykenemättömiä taiteelliseen arvosteluun tai luovuuteen. Siksi luova nainen on näyttäytynyt luonnonoikkuna, jonain, joka ei oikeastaan ole nainen ollenkaan. Westerlundin (2013) mukaan näitä ajatuksia esittivät muun muassa Cesare Lombroso ja Immanuel Kant 1700-luvulla ja 1800-luvulla. ”Taustalla näkyy pelko naisen kontrolloimattomasta seksuaalisuudesta. Naistaiteilijat yhdistettiin usein prostituoituihin.” (mt. 2013, 22–25.)

Westerlund viittaa useisiin tutkijoihin todetessaan, että seksuaalisuus ja järjellisyys eivät ole yhteensovittavissa, kun puhutaan naisista. Jos naiset on kulttuurisesti määritetty seksuaalisin käsittein, heidät on poissuljettu taiteilijuudesta. (ks. Westerlund 2013, 22–25.) Taiteilijuuden valitseva nainen taas on tällöin jäänyt naiseuden ulkopuolelle (DuPlessis 1985, 87). Naisen ruumis on länsimaisessa rationaalisessa ajattelussa yleensäkin ollut maskuliinisen rationaalisuuden este (Melkas 2006, 131).

Käsitystä taiteilijaromaanista on myös vaivannut Westerlundin (2013) sanoin ahtaus. Hän viittaa Kristina Fjelkestamin todetessaan, että taiteilijaromaanikäsitys on ollut siinä mielessä kapea, että se on olettanut taiteilijan kuvataiteilijaksi tai runoilijaksi, kun naiset ovat useimmiten olleet näyttämötaiteilijoita. Tämä ei Westerlundin mielestä ole yllättävää, sillä vielä 1900-luvullakin ajateltiin, että naisille soveltuivat paremmin ”alemmat” taiteenlajit, esittävät ja visuaaliset taiteet abstraktien säveltämisen tai kirjallisuuden sijaan. Näissä taiteenlajeissa naiset saattoivat toteuttaa luontoaan: koska naiset, joilla ei itsellään ollut neroutta, eivät pystyneet luomaan mielikuvituksesta ja he voivat olla vain amatöörejä tai kopioijia. (mt. 2013, 22–25.)

Parente-Čapková (2001, 216–237) mukaan *Mirdjassa* näkyy dekadenssin halveksunta ”todellista naista” kohtaan. Olen Parente-Čapková kanssa samaa mieltä ja jako miehisyyden ja naiseuden välillä, ja niiden arvottaminen, käy mielestäni ilmi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Mirdjan torjuma mies nimeltä Bellman kertoo miesporukalle, mitä tapahtui hänen rakkaudentunnustukselleen:

- Harrasta totuutta jokainen sana! Niin, minä olin siis rakastunut ja täydellisesti inhimillisten luonnonlakien alainen. Tulin hentomieliseksi, rupesin laulamaan hiutuvia lemmenlauluja ja käyttäydyin hyvin narrimaisesti kaikin tavoin, kuten muutkin vilpittömät Amarin palvelijat. Mirdja oli tietysti lopulla hyvin kyllästynyt vetistelemissiini ja kerran sitten tokasi hän vihlaisevan pilkallisesti: »Pitääkö miehen välttämättä olla kuin nainen ollakseen suuri runoilija?»... Voitteko ajatella myrkyllisempää rakkauden esi-
nettä! Minä tietysti heti vetäydyin nahkaani, koko sairauteni oli kuin pois puhallettu ja uljaasti paiskasin minä vastaan: »Pitääkö naisen välttämättä olla kuin mies ollakseen suuri nainen?» (M, 103.)

Miehisyys on järki ja loogisuus, kun naisellisuuden piiriin kuuluvat tunteet. Bellman kertoo tarinansa kuultuaan lopun keskustelusta, jossa Rolf puhuu Eero Selinälle siitä, kuinka ”mies, joka puhuu vivahduksista, ei ole enää mies” ja ”kun kerran mies alkaa tuntea nyansseissa tai nainen ajatella maksiimeissa, silloin ovat asiat jo hullusti” (M, 101–102). Rolfin mielestä ”Mies voi kestää elämäkäsitänsä juuri siksi, ettei hän sekoita siihen tunnettaan, ja nainen säilyttää sen tunne-arvot siksi, ettei hän käsitä mitään... Mutta yhdessä molempia!...” (M, 102) ja toteaa silloin Nietzsche’n yli-ihmisen olevan lähellä, mutta että sitä ennen he, Rolf ja Selinä, tulisivat molemmat lyödyiksi. Rolf myöntää, ettei hän itse myöskään ole oikea mies, koska hän voi ”itkeä kuin akka”, mutta se on kuitenkin hyväksyttävää, koska hän ”on jo vanha...”. (M, 102.) Tästä huolimatta hän sanoo Selinälle: ”Mutta Mirdja, Mirdja, hän on sekä heikko että voimakas, yht’aikaa mies ja nainen.” (M, 102.) Huolimatta yli-ihmisyydestä, Rolf selvästi arvottaa naiselle ja miehelle ominaisiksi näkemänsä piirteet, tunteet ovat heikkoja ja siten niiden ilmaiseminen soveliasta vain naisille tai vanhoille.

Rolf on aiemmin sanonut kantansa Mirdjalle suoraan:

Sinulla on miehen rohkea henki ja naisen pehmeä, monivärinen sielu, sinä olet intelligentti kuin mies ja naisellinen kuin naisellisin nainen maailmassa. Se juuri vetää, se lumoo, Mirdja! Sinä uskallat katsella miehen silmillä ja tuntea sen sentään naisen äärettömällä herkkyydellä. (M, 89.)

Rolf yhdistää puheessaan ”rohkean hengen” mieheen ja ”pehmeän, monivärisen sielun” naiseen aivan kuten järjen ja tunteetkin. Rohkean hengen voisi ajatella luovaksi, idearikkaaksi, joka rohkeasti ajattelee normien ulkopuolelta. Mirdja on Rolfista tällä tavalla ”intelligentti kuin mies” ja ”naisista naisellisin”. Mirdjan kohdalla tämä voisi olla kohteliaisuus, koska Rolf on nostanut häntä jalustalle, yli-ihmiseksi. Kuitenkin juuri ennen tätä ylevöittävästä julistuksesta Rolf sanoo:

Sinä olet kummallinen tyttö, Mirdja. Minä en tiedä oikein, mitä sinusta sanoisin. Paljon sinä säilytät — ja kuitenkin on sinulla taito unhottaa, unhottaa niinkuin ei kukaan kuolevaisista. Minä en tiedä, kutsuisinko sitä suuruudeksi vaiko heikkoudeksi. Muut ostavat juuri muistonsa kärsimyksillään. Mistä he paljon ovat antaneet, mille paljon uhranneet, sen he itseään varten säilyttävät. Heille on mahdotonta unohtaa, että he palasia itsestään ovat repineet, sydänverellään velkakirjansa allekirjoittaneet, sillä he rakastavat itseään. Mutta sinä Mirdja, sinä voit antaa kaikki, kärsiä kaikki, heittää pois itsesi — ja sinä et sentään muista mitään jälestäpäin. Sinä et pidä mitään kassakirjaa

kaikista muille lahjoitetuista aarteista ja arvoista, sielusi vähittäisestä jakelemisesta, sen julmasta viviseksionista. Sinä olet kumma tyttö, egoistisessa altruismissasi, särjetyssä eheydessäsi, huolettoman ylpeässä itsetunnossasi. (M, 88.)

Rolf on itse ollut kasvattamassa Mirdjasta ”kummallista tyttöä”, joka on liian ylpeä itsetunnossaan eikä hän osaa itsekään sanoa kutsuisiko sitä ”suuruudeksi vaiko heikkoudeksi”.

Mutta Rolfin ajattelumaailmaan kasvanut Mirdja ajattelee miehistä ja tunteista samalla tavalla. Jos miehessä on liiaksi naisellisia tai feminiinisiä piirteitä, ei epäillä vain hänen miehisyttään vaan myös taiteilijanerous joutuu vaakalaudalle:

Miten kaunis mies oli Bengt! Miten ylhäinen oli viiva, joka yhdisti pään ja olkapään! Liian kaunis mies! Se panee aina helposti epäilemään miehen neroa... Sitä paitsi oli kai todellakin Bengtin neron laita niin ja näin, mutta sivistynyt oli ainakin hän sen sijaan, ei yhtään viljelemätöntä kohtaa, ei muokkaamatonta maata... (M, 109.)

Mirdja pitää Bengtiä liian kauniina ja se on osasy, mikä saa Mirdjan epäilemään Bengtin neroutta ja alentamaan hänet taiteilijanerosta vain sivistyneeksi. Aivan kuten nainen voi olla ”vain lahjakas”, Bengt on vain sivistynyt, oppinut, eikä yllä nerouteen.

Mirdja on omaksunut ajatuksen siitä, että nero on jotain poikkeuksellista, originaalia. Hän tuskailee sekä sukupuolensa että siihen liitettyjen rajoitteiden kanssa, mitä tulee taiteilijanerouteen:

Ah, miksi minä yhä ajattelen toisten ajatuksilla? Siksikö että olen nainen vai siksikö että olen keskinkertaisuus? Ja enkö lie tuntenutkin aina vain toisten tunteilla, minä tusinatunteilija. Neroko vain ajattelee ja tuntee omaansa...? Mutta minä en ole vielä kertaakaan tavannut neroa... (M, 166.)

Weiningerin mukaan nainen ei voi tunnistaa neroja, hänessä voi olla ”nerokkaita piirteitä, mutta ei ole olemassa naispuolista neroa” (Hekanaho 2006a, 228), joten hän ei joko tunnista neroutta itsessään tai muissa, tai ei ole sitä yrityksistään huolimatta. Mirdja ei tiedä, johtuuko hänen kopiainnin kykynsä siitä, että hän on nainen vai siitä, että hän ei yksinkertaisesti yllä nerouteen. Katkelman voi ajatella myös Mirdjan pohdintana siitä, kuinka hänen omat ajatuksensa ovat muotoutuneet ”toisten ajatuksilla”, kuten häntä ympäröivien miesten.

Mirdjassa puhutaan yhdestä miesnerosta nimeltä, Mirdjan tulevan aviomiehen Runar Söderbergin ystävästä Kaarlo Norkosta, jonka neroutta Mirdja ensikuulemalta ja myöhemminkin epäilee:

Kuuluisa säveltäjämme Toivo Salava on tehnyt siihen musiikin, ja vielä kuuluisampi nuori kirjailijamme Nero-Norkko on kirjoittanut tekstin, vakuutettiin suositukseksi.

- Kuka, mikä? hämmästeli Mirdja.

- Sehän on totta, neiti on ollut ulkomailla, eikä siis voi tuntea kaikkia meidän uusimpia nerojamme.

- Taitaisi käydä vaikeaksi pitää lukua niistä kaikista, vaikka ne vallan vierestä nousisivat. Aika on paha. Neroja aivan sataa...

- Ei, mutta totta puhuen, tämä Nero-Norkko on herra, johon kannattaa tutustua. Hänen kirjoihinsa nimittäin. Sillä sangen harvapa se taitaa olla, joka hänet persoonallisesti tuntisi. Eipähän häntä salongeissa näe. Jostakin maalta hän niitä novellejaan meille lähettelee. Hänen olinpaikastaan ei ole paljon tietoa kellään. Tätä nykyä hän kuitenkin

on sattumalta kaupungissa ja luultavasti saapuu hän katsomaan omaa kappalettaan. Ei hänen nimensä kuitenkaan Nero-Norkko ole. Se on ainoastaan joku vanha, toverien antama haukkuma-nimi, joka äkkiä jollain tavoin on päässyt leviämään. Niin, että nyt ei kukaan puhu muusta kuin Nero-Norkosta, vaikka hänen kristillinen ja samoin kirjallinen nimensä onkin Kaarlo Norkko.

Mirdja otti käsikirjoituksen vastaan sangen epäluuloisesti. Erään maalais-Norkon nerontuote! Mahtoi se olla ihanaa. Ja keksiä sille nimeksi "Odaliski." Epäilemättä tietokirjasta löydetty! Jonkun nälistyneen kansakoulun-opettajan romantiikkaa kaikki tyyni

tietystikin! Mutta se oli aivan omiaan arpajais-yleisölle... (M, 186–187.)

Katkelmassa Mirdja on palannut Pariisin-matkoiltaan Helsinkiin ja on lupautunut esiintymään osakunnan suurissa arpajaisissa. Mirdjan epäily kohdistuu osittain siihen, kuinka "maalais-Norkko" olisi voinut saada aikaan "nerontuotteen". Näkemys kaupungista jonakin, jonne suuret taiteilijat keskittyvät, on selvä ja ajatus siitä, että neronleimauksia voisi syntyä myös maaseudulla, ei sovi Mirdjan mielikuviin. Lisäksi Mirdja ajattelee Norkon olevan "nälistynyt kansakoulun-opettaja" eli joku, joka tekee ammatikseen jotain muuta ja ei siksi ole oikea taiteilija, joten miten tämä voisi yltää nerouteen? Mirdjan kommentin "Taitaisi käydä vaikeaksi pitää lukua niistä kaikista, vaikka ne vallan vierestä nousisivat. Aika on paha. Neroja aivan sataa..." voi tulkita ironiaksi ja käsittelen sitä tarkemmin tämän tutkimuksen kolmannessa luvussa.

Mirdja on aluksi kieltäytynyt Odaliski-näytelmän roolista, mutta muuttanut mieltään omien sanojensa mukaan, koska ”oli vähitellen tullut esille sangen paljon hellyttäviä asianhaaroja” (M, 186):

Ensinnäkin oli se hänen oma osakuntansa, joka toimeenpani iltaman, toiseksi vallitsi sillä hetkellä kaupungissa täydellinen puute esiintymiskelpoisista lauluvoimista ja kolmanneksi piti uuden kappaleen olla varsin kiitollinen esittä. (M, 186.)

Esiintymään pyytäjien viittaaminen siihen, että kaupungissa olisi ”täydellinen puute esiintymiskelpoisista lauluvoimista” on siis ollut vetoomus Mirdjan ylpeyteen, mikä on tehonnut. Myöhemmin Mirdja on laulanut ja näytellyt Norkon Odaliskissa ja on ajatellut tätä tuntematonta miestä koko ajan, sillä Mirdja tunsi käsikirjoituksen perusteella, että tämä tunsi hänet. Hän on muuttanut epäilevän mielipiteensä, koska on samaistunut hahmoonsa syvästi:

Ei! huudahti hän sitten ylpeällä ja ylimielisellä hymyllä, mitä minä enää turhia pohdin! Koska sattuma nyt kerran on lahjoittanut minulle näin mainion roolin, tahdon minä sen myös näytellä. Mutta älä ihmettele sitten sinä, joka tietämättäsi olet minun kuvaani tavoitellut ja yhtä tietämättäsi saanut minut luomistoveriksesi, älä ihmettele sitten, jos tutun muotosi alta löydätkin tuntemattoman sielun! Sillä sinä hetkenä, jolloin minä astun lavalle, on sinun sielusi lakannut ja minun alkanut. Tämän ainoan kerran, ensimmäisen ja viimeisen 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 paratiisiasi hallitsen, sinä iltana ei tule olemaan paholaisen voittajaa! (M, 188.)

Niin, tänä iltana, jolloin hän itseään ylempänä on palanut, on se tapahtunut ainoastaan tuon miehen tähden. Tuota ainoaa on hän tahtonut ihanuudellaan huikaista, nerollaan hämmästyttää ja kumarruttaa. Tuolta ainoalta tahtoo hän nyt kuulla riemuitsevan tunnustuksen iltaisesta menestyksestään... (M, 189–190.)

Ensimmäisessä katkelmassa Mirdja ajattelee, että roolista on tullut Norkon ja hänen yhteinen, heistä on tullut ”luomistovereita” eikä Mirdja näyttelijänä vain esitä toisen luomusta. Jälkimmäisessä katkelmassa Mirdja julistaa, kuinka ”tuota ainoaa on hän tahtonut ihanuudellaan huikaista, nerollaan hämmästyttää ja kumarruttaa”. Mirdjalle on aina vakuuteltu, kuinka hänessä on ainekset taiteilijaneroksi ja nyt hän haluaa näyttää tämän Nero-Norkolle saadakseen ihailua osakseen. Siitäkin huolimatta, että hän on juuri ulkomailta palattuaan pohtinut jättävänsä suuruudenkuvitelmansa:

Mutta nyt tiesi hän vielä jotakin muuta; hän tiesi, että hänenkin vuoronsa tulisi antautua... Hänenkin täytyi välttämättä saada jotakin kouriin tuntuva elämän sisältöä,

oli se sitten mitä tahansa. Hänenkin täytyi tahtoa jotakin, tehdä jotakin, ja uskoa sitten ainoastaan tekojensa näkyväisiin tuloksiin. Hänenkin oli jo aika tulla realistiksi. Pois kaikki lapsellisuudet ja pilventakaisuudet tästä lähin!... Koska hän nyt kerran oli tehnyt sen tyhmyyden, että oli tullut tänne takaisin... (M, 185.)

Mirdja tyrmistyy, kun Norkko lähteekin heti esityksen jälkeen. Hän tapaa Runarin, joka toteaa ystävänsä olevan ”hieman omituinen eikä viihdy laisinkaan suurissa seuroissa...” (M, 190).

Mirdja raivostuu:

Lähti pois! Miten oli se mahdollista! Miten oli mahdollista, että he näin vähän ymmärsivät toisiaan. Ja tuota miestä oli Mirdja tahtonut inspireerata! Miten ylenkatsottavalle tyhmyrille oli hän sielunsa tuhlanut! Miten ylenkatsottavaan tomuun oli hän henkensä puhaltanut! Mutta sittenkin... Omituinen hän oli, kun hän lähti... Arvoitus, selittämättömyys, ijankaikkinen haira ja odotus Mirdjan sielulle, ja sentähden niin vihattava, vihattava...

Hyvin pieni ja hyvin ilkeä hymy lepää Mirdjan huulilla. Ja hän virkahtaa kuin itselleen:
- Nerojen ammattiin kuuluu olla omituisia... (M, 190–191.)

Katkelmassa näkyy, kuinka Mirdja pettyy, kun hänen kuvitelmansa ymmärryksestä ei toteudukaan. ”Ja tuota miestä oli Mirdja tahtonut inspireerata!” Eli sen kerran, kun Mirdja olisi suostunut muusaksi, ei mies häntä huolinut. Mutta paljon myöhemmin, Norkko tulee vierailulle Mirdjan ja Runarin kotiin ja viihtyy Runarin seurassa viikkotolkulla, vaikka he eivät ole nähneet sitten Odaliskin. He jättävät Mirdjan yksin eivätkä tunnu ollenkaan ikävöivän häntä, mistä Mirdja on harmissaan ja mustasukkainen, muttei tiedä kummalle miehelle. Kerran Mirdja pääsee keskustelemaan Norkon kanssa, kun Runar jättää heidät kahden, joko sattuman kautta tai tarkoituksella. Mirdja kysyy, miksei Norkko ole julkaissut mitään pitkiin aikoihin, johon hän vastaa, ettei hänelle ei ”ole sattunut pahempaa rahapulaa, joka olisi pakottanut”. Mirdja tyrmistyy, sillä hän oli odottanut puheen kääntyvän joko häneen itseensä tai Odaliskiin. (M, 320–322.) Mirdja sanoo Norkolle:

- Siltä kannaltako te otattekin koko kirjallisen toimintanne? Sepä on arvotonta.
- No mitäpä julkaiseminen on muuta kuin kauppaa ja vielä sitä kaikkein ilkeintä laatua. Niin totta kuin minä pidän sieluani korkeammassa arvossa kuin ruumistani, niin totta minusta julkaiseminen on suurempi synti kuin orjakauppa... Myydä itsensä rahasta kaikille, ohhoh!
- Mutta eikö ole synti sitten kätkeä kynttilänsä vakan alle? Sielujakin täytyy antaa muille.
- Antaa, mutta ei myydä, siinä on ero. Täytyyhän saada valita kelle antaa, antaa arvokkaimmalleen, rakkaimmalleen, parhaimmalleen.
- Miks'ette tahdo olla kuin Jumalan aurinko, paistaa sekä pahoille että vanhurskaille...?

- En minä tahdo olla hyvä jokaiselle, jollekin vain.
- Tepä olette itara... (M, 322–323.)

Norkko ajattelee Mirdjan tavoin, että taiteensa myyminen rahan takia ei ole arvokasta. Norkosta julkaiseminen on jopa ”suurempi synty kuin orjakauppa”. Mirdja sanoo Norkkoa itaraksi eli kitsaaksi, kun tämä ei halua antaa taidettaan kaikille. Kuitenkin Mirdjan oman mielipiteen tietäen, kyselyn ”eikö ole synty sitten kätkeä kynttilänsä vakan alle? Sielujakin täytyy antaa muille” voi ajatella muuksi kuin vilpittömäksi. Mirdjan voi tulkita väittävän vastaan vain väittämisen ilosta. Norkko kuitenkin jatkaa, että hän on liiallisesta säästeliäisyydestä, itaruudesta, huolimatta välillä tuhlanut taitojaan:

- On sitä tullut tuhlatuksikin.

Nyt hän ajattelee "Odaliskia", päätteli Mirdja ja hän sanoi:

- Kaduttaako teitä perästäpäin kaikki rahalliset pakkoluovutukset. Kumma että tuollaisia mielipiteitä omaten olette koskaan edes nälän hädässä levittänyt sieluanne kirjoissa.

- En minä ole sitä tehnytkään.

- No mutta tehän olette julkaissut.

- Aivan ulkopuolelta itseäni.

- Entä "Odaliski", ei Mirdja nyt malttanut olla huomauttamatta, olihan se vahvalla temperamentilla piirretty?

Norkko naurahti omituisesti ja yskähti, ja naurahti taas. — Sitten hän sanoi:

- Vain niin, vai ette tiedä siitä mitään. No se on juuri Runarin kaltaista... "Odaliskin" tekasimme yhdessä kerran huviksemme erään Runarin päiväkirja-sivun johdosta. Oli tositapahtumakin siinä pohjalla, jostakin Pariisista, mistä lie ollut.

Mirdja jäi sanattomaksi.

- Vai ei ole mies sanonut edes vaimolleen! No siinä on uskollisuutta. Pelkäsi kai minun maineeni kärsivän. Runarinhan se oli oikeastaan koko juttu. No voi nyt kaikkea... Siinä on teillä hieno mies. Siinä on yksi, joka ei ole myynyt itseään, vaikka varsin olisi voinut, vieläpä oikein korkeasta kurssista... Hänkin on antanut vain sille, jolle on tahtonut antaa... (M, 323.)

Tuo muidenkin ylistämä nero onkin koko ajan ollut Mirdjan tietämättä hänen miehensä. Ja Runar on vielä tehnyt, kuten Mirdjan ihailemat taiteilijat eikä ole myynyt itseään.

Parente-Čapková (2013, 208) toteaa *Mirdjan Odaliski*-näytelmästä:

”Odaliskin repliikit ovat täynnä dekadentteja orientalisovia kliseitä ja tuntuvat dekadenttien teosten tapaan samalla ”vakavilta” ja itseään ironisoivilta ja parodioiviltakin. ”Odaliskin” orientalismi viittaa, kuten Kate Chopinin ”The Egyptian Cigarette” (1900) ja moni muu uusi nainen -teos, ajan tapaan projisoida liiallisia

intohimoja vieraisiin, varsinkin ”orientaalsiin”, toisiin kulttuureihin, Suomessa usein myös läheisempiin toisiin, kuten venäläisiin ja romaneihin.” (Parente-Čapková 2013, 208.)

Parente-Čapkován mainitsemien yhtymäkohtien lisäksi Onervan tarinamaailman ulkopuolinen intertekstuaalinen viittaus Odaliski-näytelmälle voisi myös olla Fredrika Runebergin vuonna 1900 suomenkielisenä käännöksenä osana ”Kuvauksia ja unelmia – Valikoima kertomuksia” -novellikokoelmaa julkaistu novelli ”Odaliski”. Kertomuksen päähenkilö Vaali pyrkii pääsemään naisen, jonka ainoa tarkoitus on olla nöyrä ja kaunis, sekä myöhemmin orjan osastaan pois. *Mirdjan* Odaliski-näytelmässä Mirdjan vuorosanoissa henkilöhahmo käy vuoropuhelua:

- Minä en ole orja.
- Erehdyt, kaunis, tyttö, ihminen on aina orja... kohtalonsa orja...
- Ihminen, mutta ei nainen, nainen on ihmistä voimakkaampi...
- Ivaat itseäsi, kaunis paholainen.
- Aiotko olla paholaisen voittaja? (M, 188.)

Tematiikaltaan Onervan *Mirdja* olisi novellin jatkumoa ja tarinamaailman Mirdjan ihmetys näytelmän nimestä, ”Ja keksiä sille nimeksi ”Odaliski.” Epäilemättä tietokirjasta löydetty!” (M, 186) voisi selittyä myös epäuskolla siitä, että Nero-Norkko tuntisi Fredrika Runebergin ”Odaliskin”, varsinkin kun Mirdja myöhemmin samaistuu rooliinsa.

Olen käsitellyt tässä alaluvussa taiteilijaneron käsitettä ja tutkimuksessa käsiteltyä ajatusta siitä, miten miehen ja naisen mahdollisuudet nerouteen eroavat toisistaan. Olen kritisoinut tätä ajatusta ja näkemystä siitä, kuinka nainen ei voinut olla nero, sillä hänellä ei nähty olevan itsellään kykyä luovaan ajatteluun. Erittelin myös Mirdjan pyrkimyksiä nousta itse poikkeukselliseksi taiteilijaksi ja sitä, kuinka hän kohtaa neroiksi tituleeratun miehen. Käsittelen seuraavaksi sitä, kuinka naisia on pidetty perinteisesti tekijyyden kohteina, objekteina tai taiteilijan muusina, eikä itse tekijöinä.

2.2 Nainen kohteena, ei tekijänä

Käsitellessään naiskirjailijoita ja kaupunkia Susan Merrill Squier (1984, 4) on todennut, että naisilta on perinteisesti kielletty pääsy kulttuurisiin piireihin sekä biologisiin ja että sosiaalisesti vahvistettuihin stereotyyppisiin perustuen. Koska heidän fyysiset kokemuksensa, kulttuurisesti jaetut psyykkiset rakenteet ja sosiaaliset roolinsa ovat yhdistyneet kaikkialla läpi historian, jotta taattaisiin, että heidät nähdään lähempänä luontoa (ja ”luonnollista” kodin tilaa) kuin miehet, naiset on perinteisesti karkotettu maalaismaiseen tai sisämiljööseen, niin elämässä kuin kirjallisuudessa. Squier (1984, 4–5) jatkaa, että naiselle ”soveliaasta” sosiaalisesta elinympäristöstä on tullut niin kapea, että hänet on usein tuomittu ”vähemmän soveltuvaksi” julkisen elämän, etenkin urbaanien markkinapaikan, laajemmille vaatimuksille. Tästä johtuen, naisten kokemus kaupungista on yleensä ollut miesten välittämää. Mutta vaikka kaupunki voi olla hyväksymättä naisia mukaansa, se voi myös ensimmäistä kertaa vapauttaa naiset yksityisten kotiensa eristyksistä. Kaupunki voi antaa naisille tilan ja kulttuuriset työkalut, joilla ylittää pakotetun kotikäskynalaisuuden.

Esseessään brittiläisestä estetiikasta ja dekadenssista Regenia Gagnier (2002, 241) toteaa, että naisten tuottelias toiminta, usein alennettuna ’käyttötaiteeksi’ kuten ’kodin sisustukseen’, alkoi haastaa taidemaalma 1800-luvun lopussa, jossa naiset itse oli esineellistetty esteettisiksi objekteiksi. Gagnier (2002, 241) jatkaa ymmärtäneensä estetiikan viime vuosina, ei filosofisesti monoliittiseksi, vaan moninaiseksi, vaikkakin usein päällekkäisiksi, taiteesta ja kulttuurista tehtyjen väitteiden ryhmäksi, joilla jokaisella on omat erityiset motivaationsa ja spesifi yleisö sosiaalisten suhteiden verkossa. Tässä verkossa, he, jotka olivat esteettisiä objekteja toisten kulutettavaksi, kuten naiset, voisivat muuttua esteettisiksi subjekteiksi.

Nainen on siis perinteisesti nähty vain miehen katseen ja taiteen kohteena, objekteina, ei itse tekijöinä. Mirdjassa tämä perinteinen ajattelutapa näkyy muun muassa keskustelussa, jonka miesjoukko käy keskellä vapun juhlintaa.

- Viime vuonna oli Mirdja mukana. Hän on jättänyt meidät nyt, virkahti äkkiä eräs kovalla äänellä.
- Siitä sai keskustelu käänteen.
- Hän on tietystikin kyllästynyt näyttelemään rykmentintytärtä ylioppilasnulikoille. Hän avanseeraa. Tänään istui hän primadonnana eräässä taiteilijaseurassa.
- Vaihtelu huvittaa, lisäsi kolmas.

- Niin, etenkin häntä. Mutta taiteilijoiden daamiksi on hän muuten aivan omiaan. Hänessä on väriä ja temperamenttia.
 - Hän on itse aivan harvinainen taiteilijaluonne. Hänestä voi tulla jotakin.
 - Oh, kuninkaan alkuja on maailma täynnä.
- Sana antoi toisen, ja pian olivat melkein kaikki mukana keskustelussa.
- Tänään ajeli Mirdja-neiti landoossa tuon puolihullun maalarin Bengt Iron kanssa, viskasi eräs.
 - Älä sano Iroa puolihulluksi; hän on meidän ainoa impressionistimme. Taiteilijat ovat aina eriskummallisia. (M, 96)

Mirdja on kelvollinen ”taiteilijoiden daamiksi”, ”primadonnaksi”, mutta ei itse taiteilijaksi. Sananmukaisesti primadonna-termillä voidaan tarkoittaa oopperaesityksen tai -seurueen naispuolista esiintyjää, mutta katkelman kontekstissa luen sen sanan toisessa merkityksessä ”henkilö, joka pitää itseään erittäin tärkeänä, koska hän on hyvä jossain, ja joka käyttäytyy huonosti, kun hän ei saa haluamaansa” (Hornby 2010, 1203). Tai esineenä, objektina, koska Mirdja ”istui hän primadonnana”. Mirdjalla on seurueen mielestä ”taiteilijaluonne”, mutta sekin alennetaan heti: ”Oh, kuninkaan alkuja on maailma täynnä.” Puhuja viittaa siihen, kuinka niitä, joilla on potentiaalia ja halua taiteilijoiksi on suuri määrä, mutta he eivät kuitenkaan yllä siihen. Kontrasti suhtautumisessa maalarin Iro Bengtiin, miestaiteilijaan, on suuri. Puhujaa torutaan heti, kun hän nimittää Bengtiä puolihulluksi. ”Taiteilijat ovat aina eriskummallisia.” Taiteilijoiden, nimenomaan suurten, on hyväksyttävää olla erilaisia, mutta hyväksyntä yltää vain miestaiteilijoihin, ei naisiin, jotka ovat jo valmiiksi toisia. Mirdjan väri ja temperamentti, taiteilijaluonteelle ominainen, tekee hänestä hyvän muusan muttei itse taiteilijaa. Parente-Čapkován (2001, 226) tulkinnassa miespuoliset taiteilijat kutsuvat Mirdjaa ”taiteilijoiden daamiksi” painottaakseen myönteistä, ystävällistä ja ihailevaa suhdettaan häneen, mutta myös pitääkseen hänet turvallisen välimatkan päässä luovasta toiminnasta.

”Taiteilijaluonteesta” puhutaan Onervan teoksessa myös muulloin, kun viitataan Mirdjaan. Muun muassa impressionisti ja taidemaalari Iro Bengt tekee näin Mirdjan tavatessaan:

- Mutta mehän olemme ystäviä jo kehdosta alkaen, te olette harvinainen taiteilijaluonne, te Mirdja, Mirdja...!
- Silloin oli Mirdja melkein närkästynyt. Tuossa hänelle niin vanhassa lauseessa oli hän ollut näkevinään vain yli-ylpeän salonkimiehen armoittavaa itse-ihailua, ja jälleen kopean, pilkallisen itseryhtinsä kannattamana oli hän vastannut:
- Te pyydätte olla kovin ritarillisia, te miehet. Mitä te vaaditte naiselta? Ette mitään, tai korkeintaan heijastuksen itsestänne, ollaksenne valmiit upottamaan hänet omien ansio-nimienne tulvaan! Miten liikuttavan luonnollisesti luovuttaakaan mies

vaimolleen tittelinsä... Mutta te, herra harvinainen taiteilija-luonne, olette vähän liian rohkea heittäessänne sen ensimmäiselle tuntemattomalle. (M, 106–107.)

Taiteilijaluonne on leima ja kuvaus, jota Bengt käyttää ja mikä saa Mirdjan melkein närkeästä, koska hän kokee, ettei Bengt oikeasti tarkoita sitä. Bengt on vain jälleen yksi mies, joka pitää naista vain peilinä, josta miehen oma taiteilijuus heijastuu. Nainen ei itse ole mitään eikä häneltä vaadita mitään, kunhan hän suostuu miehen jatkeeksi. Vaikka Bengt ja Mirdja pääsevät asiasta yli, selviää kahden vuoden tuntemisen jälkeen, ettei Bengtin ajatusmaailma ole pohjimmiltaan muuttunut. Bengt kertoo Mirdjalle, mitä hän on ajatellut juuri ennen kuin Mirdja on saapunut paikalle heidän sen päiväiseen tapaamiseensa vappuna:

-- olisinpa minä se mies, joka osaisi maalata sinut, huomaatko, todella osaisi maalata sinut! Minusta tulisi nykyään elävän taiteilijamaailman suurin mestari. Aina minä maalaisin sinua. Sinä olisit minulle samaa kuin Monna Lisa Leonardolle, Helene Fourment Rubensille, Saskia Rembrandtille tai Mrs Siddal Rosettille. (M, 109.)

Mirdja ottaa asian leikillä, mutta perimmäinen ajatus naisesta taiteen kohteena, eikä taiteilijana, välittyy kohtauksesta läpi ja on toistuvaa Mirdjan kohdalla.

Pariisissa ollessaan Mirdja on törmännyt suuren gallerian pimeimmässä nurkassa kuvaan naisesta, johon rakastuu, Crivellin Madonnan:

Sillä nyt minä olen löytänyt itselleni kappelin ja pyhäkuvan, jota minä rakastan. Jumalani, miten nainen sentään voi olla kaunis! Tekisi välistä mieleni olla mies vain sentähden, että voisin enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni. Eikö lie parempi osa sillä, joka nauttii, kuin sillä, josta nautitaan? Mutta minun madonnani, jota rakastan, ei olekaan mikään oikea madonna eikä oikea nainen. (M, 167.)

Mirdjan tekisi mieli olla välillä mies, jotta hän voisi ”enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni”. Mirdja on sisäistänyt ajatuksen siitä, että vain mies voi nauttia naisesta ja etenkin sen, että nainen on jotain, joka on tehty nautittavaksi. Myös essentialistisen ajatuksen siitä, että olisi jonkinlainen tietty oikea nainen. Koko elämänsä ajan miesten ympäröimä Mirdja ei tunne ”oikeita” naisia, taikka madonnia, mutta kuvaa naisesta hän voi rakastaa ja toteaa, että ”kullakin ihmisellä on oma Medusansa ja hän oli minun” (M, 168):

Jos minä olisin hänen sijassaan, tuo ylimyksellinen aave, jonka hysteerinen kauneus vielä kuolemankin jälkeen kultapuitteissa kummittelee, en todellakaan löytäisi arvokkaampaa ilmestymismuotoa kuin hänen.

Ah, kalpea narsissi, koskemattomaksi olet sinä kivettynyt silkkiselle varrellesi!

Pyhimys olet sinä todella!

Vai ettekö ole ihailleet muutkin, kuten minä, Crivellin ihmeellistä vanhaa pyhimysnaista?...

Mutta minä en ole tyytynyt vain siihen. Minuun on mennyt hurja himo saada hänet itselleni. Ja minä olen alkanut varastaa häntä, väärentää häntä, kuljettaa häntä kotiini pala palalta. Kaiket aamupäivät olen katsellut häntä ja kaiket iltapäivät olen koettanut palauttaa hänen jalokivettyntä ihanuuttaan maalikankaalle. Minä en ole mikään maalari ja kuin unissakirjoitusta on ollut työni. Mutta jotakin olen kuitenkin saanut hänestä itselleni...

Ja olisin kenties saanut enemmänkin, mutta nyt on kaikki lopussa auttamattomasti...

Yhden ainoan kerran elämässäni olen ihailut naista ja silloinkin on — mies tullut väliin.

Niin, mies on ryöstänyt minulta madonnani, enkä minä edes tiedä, kuka se mies on. (M, 168–169.)

Onervan varhaistuotantoa käsittelevässä artikkelissaan ”Nainen – Kenen toinen? 1900-luvun alun uusi nainen sukupuolirajojen rikkojana” Viola Parente-Čapková (2005,155) näkee kohtauksen ”ambivalentissa jännitteessä” sen, että sisäinen toinen voidaan nähdä mahdollisuutena, joka voi olla tuhoisaa, mutta joka kätkee itseensä tulevaisuuden mahdollisuuksia. Parente-Čapkovásta kohtauksen voi nähdä varoituksena siitä, kuinka yritys sukeltaa omankuvan syvyyksiin voi olla vaarallista, mutta on jotain, mitä taiteilijaksi pyrkivä nainen ei voi välttää.

Maalatessaan Madonnasta omaa versiotaan mies keskeyttää Mirdjan työn viiden päivän jälkeen, kun on ensin kaksi päivää seurannut Mirdjan maalaamista tämän selän takana, sanomalla: ”Te mahdatte olla äärettömän itserakas ihminen, joka jaksatte yhä istua ihailmassa omaa kuvaanne...” (M, 169.) Parente-Čapková (1998, 12) tulkitsee artikkelissaan ”Decadent New Woman?” miehen haluavan sanomisellaan tuhota naisten luontaisesti kumouksellisen taipumuksen narsismiin tai mahdollisen suhteen toisen naisen kanssa, ja naishahmon peilauksen, siihen samaistumisen. Seuraavana päivänä mies on istunut Madonnan eteen mukanaan maalaustarvikkeita, kun Mirdja menee galleriaan myöhemmin kuin yleensä:

Minä aioin mennä hänen ohitsensa, mutta kun hän huomasi minut, nousi hän nopeasti tuoliltaan, tuli luokseni ja sanoi: "Hyvä neiti, ken te lienettekin, sallikaa minun maalata teidät!"

Ja kun minä en vastannut, jatkoi hän kuin itsekseen yhä katsellen minua: "On todellakin harvinaista nähdä naista, jolla on malaaria. Jumala on ollut suurempi dekadentti kuin Crivelli luodessaan teidät..." (M, 169–170.)

Olen täysin samaa mieltä Parente-Čapková (1998, 12) tulkinnan kanssa katkelmasta:

"Todella Dekadenttiin tyyliin, hän yrittää muuntaa elävän naisen, Mirdjan, joka voisi puhua suoraan ja tulla hänelle vaaralliseksi kilpailijaksi, äänettömäksi muusaksi, kaiuksi, ja lopulta vangitakseen hänet maalaukseen esineellistetyksi koristeeksi." (Parente-Čapková 1998, 12.)

Toin aiemmin esiin katkelman, jossa Bellman toi miesporukalle esiin kertomuksen Mirdjan ja hänen välisestä keskustelusta. Keskustelussa Mirdja tokaisee pilkallisesti "Pitääkö miehen välttämättä olla kuin nainen ollakseen suuri runoilija?", johon Bellman vastasi "Pitääkö naisen välttämättä olla kuin mies ollakseen suuri nainen?" (M, 103). Lea Rojolan (1992, 49–50) mukaan Bellmanin kertoma keskustelu hänen ja Mirdjan välillä koodaa *Mirdjassa* taiteelliseen luomiseen ja taiteilijuuteen sidottua kysymystä sukupuolten välisistä ongelmallisista suhteista sekä kysymystä seksuaalisesta erosta luomistyössä ja seksuaalisen eron diskursiivisesta tuottamisesta. Hän tuo myös esiin Bellmanin ja Mirdjan lauseiden epäsymmetrisyyden, "suuri nainen" on korvannut naisrunoilijan. Rojolasta nainen suurena runoilijana on teoksessa läsnä poissaolona, mahdottomuutena, loogisesti välttämättömänä, mutta tyhjänä merkinä. Miestaiteilija täyttää merkin omalla merkitsijällään, Suurella Naisella. Rojola toteaa, että "näin nainen eksklusoidaan taiteen maailmasta itsenäisenä, luovana subjektina" (1992, 50). Olen samaa mieltä Rojolan tulkinnan kanssa ja mielestäni naisen poissulkeminen näkyy Onervan teoksessa myös miesten (ja Mirdjan itse) toistuvana yrityksenä tehdä hänestä jotain muuta kuin nainen.

Luce Irigaray (1977) on pohtinut naissukupuolen artikulaation ongelmaa keskustelussa. Hänestä jäljellä olisi diskursiivisen mekanismin 'tuhoaminen'. Prosessin alkuvaiheen ainoa tie, on se, mikä on historiallisesti määrätty feminiiniselle: mimiikka. Nainen voi vain imitoida taidetta, ei tuottaa.

- Niin, niin, minä olen sanonut sen jo ennen. Siitä nyt näet, miten kulunut minä olen, en keksi enää mitään uutta. Aina minä vaan siteeraan ja kopioin.

- Ja minä kopioin sinua. Kaksinkertainen kunnia! (M, 91.)

Mirdjan ystävä ja oppi-isä Rolf Tanne toteaa olevansa loppuun kulunut taiteilija, koska ei keksi mitään uutta. Mutta Mirdja, naistaiteilija, ei ole loppuun kulunut, vaikka hän kopioi Tannea. Lausahduksen voi tulkita yhtäältä siten, että koska nainen voi vain imitoida eikä olla itse uutta luova taiteen tekijä ei Mirdja näe tässä mitään väärää, ja toisaalta ironisesti, josta puhun myöhemmin luvussa kolme. Ensimmäisessä tulkinnessa naiselle toisten kopioiminen on luonnollista, jopa kunniakasta, jos alkuperäinen on suurmies, mutta miehelle ei. Mirdja ei ole tästä kuitenkaan samaa mieltä koko teoksen ajan:

- Ai, ai muistutanko minä todellakin kaikkia noita suuria sieluja? Se on aina pienten sielujen epäämätön tunnusmerkki. Jolla on jotakin uutta tarjottavana maailmalle, hän ei muistuta ketään muuta kuin itseään. Ettekö te tiedä sitä, te, josta tulee taiteilija... Te ajatte todellakin ihmeteltävän huonosti asiaanne. Sitä paitsi olette tässä puolen tunnin sisällä kehoittanut samaa ihmistä rupeamaan yhdellä haavaa laulajaksi, näyttelijäksi ja kirjailijaksi ja vielä lisäksi luvannut hänelle joka ammatista diplomit etukäteen. Se on sangen varomatonta ja ennen kaikkea tyhmää. Ihminen ei voi olla suuri kuin yhdessä asiassa kerrallaan, tai ehkä te luulettekin, että naisen korkein kunnianhimo tähtää ainoastaan kymmenennen luokan taiteilijaa... (M, 176–177.)

Katkelmassa Mirdja on musisoinut ennestään tuntemansa nuoren miehen kanssa, minkä lopuksi tämä on ehdottanut Mirdjalle, että hänen tulisi julkaista laulujaan. Maailmanmaine olisi taattu, sillä niin suuresti Mirdja muistutti lukuisia kuuluisuuksia. Mirdja suivaantuu, koska saadessaan kehuja hän on silti vain jonkun toisen kaltainen, kopio.

Teoksen viimeisessä osiossa ”Sielukellot” Mirdja on jo vanha, mutta tuntee itsensä edelleen vain kopioijaksi:

Jumala, miten kaikki on vanhaa, ennen keksittyä, ennen elettyä!

Vanhaa ja elettyä tietysti Mirdjakin ja Mirdjan kohtalo! Kalpea jäljittelijä on hän vain ollut, perijätär, joka on kulkenut kädet täynnä ammoin koottua tavaraa. Ja viitsinyt sentään elää uudestaan, keksiä uudestaan! Miten mitätöntä ja naurettavaa onkaan syntyä ihmiseksi! Kuluneheksi tuoreimmillaan, ikälopuksi jo ennen elämänsä alkua!

Ei ainoatakaan uutta ajatusta ole ainakaan Mirdjan elämän halki välähtänyt. Paljon lavertelua, paljon suurien sanojen heittelemistä, mutta kaikki vain toisintoja, poimintoja vuosisatojen romuläjiltä ja kalmistoista... (M, 339.)

Ajatus jäljittelevyydestä, kopioimisesta, on tuolloin jo laajentunut koskemaan koko ihmiselämää, sillä Mirdja huudahtaa: ”Miten mitätöntä ja naurettavaa onkaan syntyä

ihmiseksi!” Mirdja ei ole poikkeava, sillä ”ainakaan” hänen elämäkuluksaan ei ole ollut ”ainoatakaan uutta ajatusta”. Paljon on puhuttu ja laverreltu, mutta ”kaikki vain toisintoja, poimintoja vuosisatojen romuläjiltä ja kalmistoista”. Mielestäni katkelman voi tulkita myös niin, että kaikki nuo paljot sanat ovat olleet nimenomaan miesten sanojen toistamista.

Parente-Čapková (1998b, 10) toteaa artikkelissaan, että dekadentille kirjailijalle naiset ja kieli olivat molemmat ornamentteja, esteettisen kokeilun, pakkomielteen, kohteita; ”muodosta” tuli hallitseva näkökohta niin kielessä kuin naisissakin. Kuitenkin tämä toimi vain abstraktilla esteettisellä tasolla; naisen ja kielen välillä ei ollut mitään vuorovaikutusta tai yhteyttä. Naisella ei ollut kieltä, ei omaa ääntä; hänen ainoa ilmaisukeinonsa oli hänen fyysinen näytäntönsä; hänet oli estetisoitu ja vangittu ornamenttiin. Dekadentti nainen oli mykkä; jos hän puhui, hän oli pelkkä kaiku miehen äänestä.

Myös Pirjo Lyytikäinen (2002, XV) näkee Mirdjan diletantismia, eli hänen hukkaan heitetyn taiteilijuutensa, joka voi vain kopioida omaa elämäänsä, saavan lisävärinsä siitä, että nainen sinänsä käsitettiin vain jäljittelyssä taitavaksi olennoiksi. Nainen ei ajan ajattelun mukaan voinut olla aidosti luova, mutta saattoi olla imitatiivisesti lahjakas. Siksi ajateltiin, että vain esittävät taiteet luontuivat naiselle, että näyttelijättärenä tai laulajattarena nainen saattoi olla miestä etevämpikin, muttei kirjailijana, säveltäjänä tai kuvataiteilijana.

Yhdyn Lyytikäisen (2002, XV) arvioon, jonka mukaan Mirdjalle ei ole helppoa tunnustautua diletantiksi, neron ja diletantin, oman minuutensa rakentajan ja mosaiikin sirpaleiden keräilijän ero pidetään teoksessa voimassa. Olen tässä alaluvussa tutkinut naisen roolittamista muusan tai katsottavan esineen rooliin eikä itse tekeväksi subjektiksi. Tarkastelen seuraavaksi lähemmin Mirdja Astia taiteilijana ja sitä, kuinka halu taiteilijaksi saa Mirdjassa myös laajoja mittasuhteita.

2.3 Mirdja Ast taiteilijana

Taiteilijuuteen ja nerouteen on yleensä liitetty myös hulluus (Kanerva, 2019). Ollakseen nero, täytyi olla ainakin vähän hullu, taiteilijaa pidettiin hulluna tai hulluuden ja nerouden välillä

nähtiin olevan vain pieni ero riippuen siitä, keneltä kysyttiin. Mirdja tuntee itsensä taiteilijaksi nuoresta iästä asti. Takaumassa 15-vuotias Mirdja asuu Rolfin kanssa rouva Maleniuksen luona ja hänelle muodostuu tapa saattaa ryyppyreissulta palaava Rolf vuoteeseensa ja peittelemään tämän. Rouva Malenius alkaa vakoilemaan Mirdjaa saatuaan tietää, että Mirdja oli ollut yöllä Rolfin huoneessa. Hän löytää Mirdjan harjoittelemasta William Shakespearen Romeo ja Juliet -näytelmää:

- Ja sitten kerran tapahtui, että Mirdja itsekseen harjoitteli Juliaa. Hän kuvitteli seisovansa Capulettien palatsin parvekkeella, keveä laskosvaippa kuuvalovalkeilla harteillaan ja käsivarret ojennettuina... Yön kuulakkuus vain viilentämässä lemmensairaita sanoja... Vähitellen Mirdja unohtaa itsensä... Olemattomat oliot vastaavat ja draaman vauhti kiihtyy. Mirdja näkee vain unensa varjokuvat, silmät hohtavat, sielun kielenä värähtelee ääni:

»Oi kivinen sydän kukkakuoren alla!
Noin kaunisko se louhikäärmeen luola?
Kiusaaja enkel! ihanainen julmuus!
Kyynele kyyhky! raateleva lammas!
Sikiö rietas...»

- Tyttö oletko hullu! kajahtaa ankara ääni tuskissa vääntelehtivän Julian takana. (M, 20.)

Maleniuksen negatiivinen reaktio Mirdjan taiteilijuuteen toisintuu Mirdjan kohtaamien naisten kanssa koko teoksen ajan. Nuo reaktiot vaikuttavat Mirdjaan toivotulla tavalla vain hyvin vähissä määrin.

Mirdjan ollessa illanistujaisissa, hän keskusteleee nuoren muusikon Torildin kanssa, ennen kuin tämän täytyy lähteä ulkomaille. Mirdja tunnistaa sekä Torildissa että itsessään taiteilijan:

Taiteilija sinä olet, ajatteli Mirdja, joka noin kauneuden sammuvan nopeuden jaksat ymmärtää, – kuten minä. (M, 79.)

Tämä taiteilijuuden tunnistaminen tuottaa kuitenkin hankaluuksia, sillä Mirdja ”ei sanonut mitään, lähetti vain vastaukseksi silmiensä kauneimman säteilyn. Ja se oli Torildista kuin rakkautta se katse.” (M, 79.). Pelkkä halu taiteilijaksi ei kuitenkaan Mirdjalle riitä, vaan hän haluaa nimenomaan suureksi taiteilijaksi:

Minusta tulee nyt todellakin taiteilija, ensi luokan taiteilija. Nyt minä vasta olenkin kypsä taiteelliseen työhön. Turhaan minä valitin puuttuvani tunteita. Minä omaan

päinvastoin juuri ne harvat ja valitut, jotka ovat omiaan tekemään ihmisestä suuren taiteilijan. Minussa on itserakkautta ja kunnianhimoa. (M, 166.)

Mirdja kokee hetkellisesti olevansa yliveräinen, hän omaa ”juuri ne harvat ja valitut” tunteet, jotka tämän mahdollistavat. Voidaan puhua jopa suuruudenhullusta taiteilijasta. Välillä Mirdja tunnistaa itsekin ”suuruuden-unelmansa”, kun hän muistelee aikaa, jolloin hän oli ”ollut uljainta taitelija-uskoa tulvillaan”:

Tuhansittain muistoja piili tämän pimeään porraskäytävän varjokoissa... ja kauniita muistoja kauttaaltaan... Muistoja hetkistä, jolloin hänen sielunsa oli ollut uljainta taitelija-uskoa tulvillaan, jolloin itseluottoinen työ-into oli polttanut aivoissa ja mielikuvitus autuaana lennellyt yli-ihmisten ilmatarhoissa... suuruuden-unelmien muistoja... (M, 107.)

Ajattelutapaa Mirjasta suurena taiteilijana etenkin Rolf on viljellyt, mutta vain siinä määrin, että Mirdja voi olla vain toinen, nainen tai taiteilija:

-- Mutta tiedätkös myös, mikä on sinun sielusi luonnollinen valikoiminen? Se on sama kuin nerojen, itsevaltioiden ja kaikkien voimakkaiden henkien ylipäänsä: itseään alarvoisemman he valitsevat. Sillä kun he valitsevat, valitsevat he itselleen valtakunnan, ei muuta. Alamaisia, palvelijoita he tarvitsevat, mutta toista aurinkoa he eivät siedä... (M, 299.)

Rolf näkee Mirdjassa samaa kuin neroissa ja muissa voimakkaissa hengissä, hänestä Mirdja ei voi sietää toista samanarvoista kuin hän itse, vaan valitsee rinnalleen alamaisten. Rolf on nostanut Mirdjan eräänlaiselle jalustalle, madonnaksi muiden yläpuolelle ja siksi saavuttamattomaksi:

- - Mutta minä kun olin niin varma sinun saavuttamattomuudestasi, minä kun olin tuominnut itseni ja kaikki miehet mahdottomiksi sinulle alarvomme tähden, minä en voinut enkä voi vielääkään uskoa tästä yhdestä sitä elämän rikkainta, nerokkainta, korkeinta ja voimakkainta, joka sinut jaksaa tyydyttää... - - Mutta ole mitä oletkin, joka pieninkin elämän-ilmaus sinussa on sinun omaasi, sinua itseäsi... Ja jos minä en ymmärrä sinua, on sinun olemuksesi vaatimus pysyä salassa miesten järjeltä. Ihminen ihailee sellaista, jota ei kykene selittämään... (M, 301.)

Rolf jatkaa vielä, kuinka hän tulee aina ihailemaan Mirdjaa. Rolf on lokeroinut Mirdjan uudelleen miesten järjen, maskuliinisen ulkopuolelle ja siitä poikkeavaksi, vaikka hän on ennen vaalinut Mirdjassa nimenomaan sitä, kuinka hän ajattelee, kuin mies.

Ulkomaanmatkallaan Mirdja on ollut pois laulutunneilta katsellakseen Madonna-taulua. Hänen opettajansa nuhtelee ja toteaa, että hänen täytyisi vastedes ”pitää kovalla” Mirdjaa hänen omaksi parhaakseen, sillä opettaja ei halunnut nähdä Mirdjan kykyjen valuvan hukkaan. Mirdja kuuntelee tätä järkevää puhetta, mutta alkaa kuitenkin ajattelemaan:

Minä seisoin ja kuuntelin ja ymmärsin, että se puhe oli järkevää. Mutta mitä ankarammaksi ja johdonmukaisemmaksi se kävi, sitä useampia perkeleitä meni minuun... Ja lopuksi minä kuuntelin häntä vain puoleksi, ja pimeässä uhmassa minä ajattelin pimeitä ja ylpeitä ajatuksia.

Pitäisikö minun sinun käskystäsi puristaa kuoliaaksi koko ihmiseni, siten muka puristaakseni esille sen suuren taiteilijan, joka minussa mahdollisesti piilee. Sitä en ikinä tee, enkä kenenkään pakotusta minä tottele. Ja jos minussa kerran elää se suuri taiteilija, niin mikä olet sinä minua vangitsemaan! Eikö meidän vapautemme ole rajaton ja te tahtipuikkoa heiluttelevat peruukit ainoastaan meidän astinlautojamme lavalle!

Ja minä pahojen henkien palvelija vastasin siihen viisaaseen puheeseen:

- Olen pahoillani, mutta minun on mahdotonta ehtoihinne suostua, sillä en voi edeltäpäin sitoutua noudattamaan järkähtämätöntä järjestystä. Mahdollisesti minulta joskus taas saattaa puuttua inspiratsioni... Minä toivon, että minun sijalleni löydätte toisen yhtä etevän, mutta helpommin taltutetun oppilaan. (M, 172.)

Katkelmassa Mirdja on kahden näkökannan välissä. Toisaalta, jos hänessä on syntyjään suuri taiteilija aivan kuten hänelle ovat muut aiemminkin sanoneet, kuka opettaja on häntä käskemään: ”Ja jos minussa kerran elää se suuri taiteilija, niin mikä olet sinä minua vangitsemaan!” Ja toisaalta, vaikka taiteilija olisi olemassa, pitäisikö Mirdjan unohtaa täysin kaikki muu: ”Pitäisikö minun sinun käskystäsi puristaa kuoliaaksi koko ihmiseni, siten muka puristaakseni esille sen suuren taiteilijan, joka minussa mahdollisesti piilee.” Katkelman voi tulkita myös siten, että Mirdja epäilee, voiko koko ihmistä puristaa kuoliaaksi, tukahduttaa.

Mirdja on kuitenkin hetimiten pahoillaan päähänpistostaan:

Niine hyvineni minä lähdin ja sillä tiellä minä yhä olen. Taas ilman työtä, ilman sisältöä, ilman tulevaisuutta. Mutta minä en enää voi kääntyä takaisin. Kerran olin jo vähällä sen tehdä, mutta silloin taas muistui mieleeni isäni, joka ei myöskään koskaan oppinut tekemään työtä eikä pakottamaan mielialojaan ja josta siksi ei koskaan tullut suurta taiteilijaa... Mitä minä tekisinkään ankaralla opettajalla! Voiko mikään ankaruus maailmassa tappaa ihmisestä perinnöllistä diletantismia...?

Se oli vain kohtalo...

Mutta ylen raskaisiin ajatuksiin olen minä taas vaipunut. Se on kuin pettymystä, toivottomuutta...

Ja yhtä asiaa en minä voi kieltää: minun on tuskaisen ikävä sitä suurta laulajatarta, jonka minä yhdestä ainoasta oikusta olen heittänyt pois. (M, 172–173.)

Mirdjan suhtautuminen on edelleen kaksijakoinen. Toisaalta hän on ”taas ilman työtä, ilman sisältöä, ilman tulevaisuutta”, mitä hän pitää huonona, mutta ei ylpeyttään voi kääntyä takaisin. Hän syyttää päätöksestään ”perinnöllistä diletantismia” ja ”kohtaloa”, vaikka sureekin menetettyä mahdollisuuttaan.

Mirdja kokee syntyneensä väärään aikaan, kun nykyaikana pitää olla ”spesialisti” eli ”mahdollisimman käytännöllinen työjako-kone” (M, 177). Taiteilijuus on kuitenkin jotain tavoiteltavaa sillä:

Yksi ainoa laji spesialisteja kuitenkin löytyy, joiden suuruuden ehtona on heidän ihmisensä säilyminen. Ne ovat taiteilijat. Sentähden onkin taiteilijan olemus täydellisintä ja suurinta, mitä luomakunnassa löytyy, ja vain ani harvat jaksavat sen saavuttaa. Moni uupuu tielle ja joutuu silloin oman taiteensa ammattiipiiskalla kuritettavaksi... Se on todellakin surullinen kohtalo. Minä olen nähnyt niin paljon näitä epäonnistuneita... Ja minä itse sitten? Mutta nyt lienen ainakin siitä surkeudesta pelastettu... (M, 178.)

Mirdjasta moni hylkää varsinaisen taiteilijuuden ryhtymällä tekemään sitä ammatikseen, jolloin he joutuvat ”oman taiteensa ammattiipiiskalla kuritettavaksi”. Luopumalla aiemmin laulutunneista hänet on ”ainakin siitä surkeudesta pelastettu”. Mirdja pohtii kuitenkin itseään ja omaa taiteilijuuttaan:

Mutta tarvinneeko kukaan minunlaistani ihmistä, joka on kaikkea eikä mitään? Puolinaisuus on olemukseni nimi. Tähän asti olen sille kaikkeni antanut, pitäneekö minun tästä lähin ruveta tinkimään kaikki takaisin...? Uskallanko sanoa, että olen itseni löytänyt? (M, 178.)

Molemmat sivun 178 katkelmat ovat teoksen ”Yksinpuheluja maailmalta” -osiosta, jossa Mirdja kulkee ympäri Pariisia. Puhuin aiemmin siitä, kuinka Susan Merrill Squier (1984, 4–5) on todennut, että naisilta on perinteisesti kielletty pääsy kulttuurisiin piireihin sekä biologisin ja että sosiaalisesti vahvistettuihin stereotyyppisiin perustuen. Naiselle ”soveliaasta” sosiaalisesta elinympäristöstä on tullut niin kapea, että hänet on usein tuomittu ”vähemmän soveltuvaksi” julkisen elämän, etenkin urbaanien markkinapaikan, laajemmille vaatimuksille.

(Squier 1984, 4–5.) Määritellessään modernia ja moderniteettia uuden naisen yhteydessä Ritva Hapuli kollegoineen (1992, 99–102) viittaavat muun muassa Richard Sennettiin ja Marshall Bermaniin sanoessaan, että modernin kokemus liittyy suurkaupunkielämään; rahan ja kulutuksen keskeisyyteen, muuttuneeseen elämänrytmiin, populaareihin vapaa-ajan viihdykkeisiin ja lisääntyneeseen psyykkiseen ja hermostolliseen ärtymykseen. Eurooppalaiset moderniteetin määritelmät perustuvat nimenomaan miesten kokemukseen julkisesta, mikä sulkee ulkopuolelle naisten kokemukset modernista kaupunkielämästä. (Hapuli et al. 1992, 99–102.) Mirdja ei kuitenkaan Rolf Tanneen ja muihin elämänsä miehiin identifioituna tunnista mahdollisuuksiensa eroa, vaan uskoo löytäneensä itsensä ja pyrkii etsimään ”elämän yöparmailta” toisia, jotka ovat kenties samanlaisia kuin hän (M, 179):

Syrjäytettyjä, väärin-ymmärrettyjä, herjattuja ja syntisiä he ovat; sillä he ovat kaikki sellaisia, jotka ovat voineet heittää pois tulevaisuutensa yhdestä oikusta, kieltää lahjakkuutensa mitättömästä mielijohteesta ja arpoa muille onnensa yhdestä silmäniskusta. Ja köyhiä he ovat; sillä he ovat kaikki sellaisia, jotka eivät koskaan ole myyneet itsestään hiuskarvaakaan spesialistien suurilla markkinoilla, tietäen vallan hyvin, että heidän ihmisyytensä olisi tullut myydyksi polkuhinnasta kahdennenkymmenennen luokan tavaraksi lajiteltuna. Siksi ovat he säilyttäneet itsensä. Ja siksi ovat he niin äärettömän köyhiä kaikessa rikkaudessaan, siksi niin äärettömän onnettomia onnessaan. (M, 179–180.)

Katkelmassa näkyy dekadenssin kaupungin kapakoista löytyvä rappioitunut taiteilija, joka on kuitenkin jotain ihailtavaa, sillä he ”eivät koskaan ole myyneet itsestään hiuskarvaakaan spesialistien suurilla markkinoilla”. Mirdja näkee heissä itsensä, toteaa ”heidän mutkaisista poluistaan luen minä oman kohtaloni” (M, 179), mutta näin ei käykään. Ensi tapaamisellaan Runarin kanssa Odaliski-näytelmän jälkeen Runar sanoo Mirdjalle, että hänellä on ”ihanat lahjat” (M, 197), johon Mirdja vastaa:

- Tuo kuulostaa tutulta, mutta mitä tekee lahjojen ihanuudella se, joka ei osaa niitä käyttää? Johan minä sanoin teille, ettei minusta silti tule näyttelijää... Minä en ole koskaan osannut enkä koskaan opi tekemään työtä, en koskaan. Ja sentähden on jokaisen ammatin ajatuskin jo minulle kauhistava... (M, 197.)

Mahdollisen laulajanuransa kariuduttua Mirdja ei usko, että hän osaisi käyttää lahjojaan, vaikka hänellä olisikin rahkeita taiteilijuuteen. Siksi hänestä ei voi tulla näyttelijää, mutta Arnold-setänsä vapaasti, työväenluokan ulkopuolella, kasvattamana hän ei kuitenkaan ”ole koskaan osannut” eikä ”koskaan opi tekemään työtä”. Siihen Runar toteaa:

- Mutta vapaalla työllä ja ammattityöllä on toki suuri ero. Kuka on vielä ikimaailmassa kuullut minkään taiteilijan valmistelevan luomistyötään ammatin rakkaudesta tai viraston viisarin käskystä! Päinvastoin ovat juuri taitelijat ne ainoat viisaat ja rohkeat koko luomakunnassa, jotka ovat uskaltaneet leimata ammatin ja ammatin-etsinnän ennakkoluuloksi. Sillä sitä se on. (M, 197.)

Vastauksessaan Runar vaikuttaa siltä, että jakaisi Mirdjan ajatuksen taiteilijan erityisyydestä. Aiemmin Mirdja julisti taiteilijan olemuksen olevan ”täydellisintä ja suurinta, mitä luomakunnassa löytyy” (M, 178) ja nyt Runar julistaa, että ”ovat juuri taitelijat ne ainoat viisaat ja rohkeat koko luomakunnassa, jotka ovat uskaltaneet leimata ammatin ja ammatin-etsinnän ennakkoluuloksi”. Kuitenkin, kun Mirdja naurahtaa ”mutta tähän olette yhteiskunnalle vaarallinen” (M, 197) ja jatkaa yhteiskunnan olevan kuritustyöväkylä, joka teettää työtä ja elättää, ”Elättääpä vielä oikein pulskastikin, sitä pulskemmin, mitä enemmän pakkotyötä ja aisoitettua vapautta on lyödä pöytään (M, 197)” Runar vastustaa:

- Lopettakaa, lopettakaahan jo toki! huudahtaa nyt Söderberg; säästäkää minua, nähkääs minullakin on arat kohtani. Ja teidän suussanne kuuluu tuo kaikki vielä monin verroin julmemaalta. Jättäkää nuo katkerat ja kovat sanat pikemmin meille muille, jotka jo parhaillaan kamppailemme vankilantirehtörien kanssa ja jotka nähtävästi jo piankin saamme antautua pakkotyön armoille... Meillä on sentään useimmilla verrattain vähän menetettävää teihin verrattuna. Mutta mitä teillä onkaan tekemistä yhteiskunnan kanssa? Ettekö te ole siinä asemassa, että voitte elää vapaana siitä? Te ette tarvitse sitä ja sille olette te todellakin liian kallisarvoinen korukalu. Mutta yksilöt tarvitsevat sellaisia korukaluja. Ihminen ei elä ainoastaan leivästä. Oi, Mirdja neiti, pysykää kauniiden sielujen lohtuna ja pelastuksena! Siinä on teille ammattia tarpeeksi. (M, 198.)

Kehottamalla Mirdjaa jättämään ”katkerat ja kovat sanat pikemmin meille muille, jotka jo parhaillaan kamppailemme vankilantirehtörien kanssa ja jotka nähtävästi jo piankin saamme antautua pakkotyön armoille” ja viittaamalla siihen, kuinka ”on sentään useimmilla verrattain vähän menetettävää teihin verrattuna” Runar vaikuttaa sanovan, että Mirdjan lahjoilla hänen ei tulisi olla huolissaan siitä, että hän menettäisi taiteilijuutensa ammattityöhön. Hän jatkaa silti nostamalla esiin Mirdjan luokka-aseman, ”ettekö te ole siinä asemassa, että voitte elää vapaana siitä”, joka Mirdjalla hänen mielestään on. Runarin kysymyksessä näkyy miehen näkökulmasta virheellinen oletettu samuus miehen ja naisen kokemuksen välillä. Runar olettaa, että Mirdjalla on samat sosiaaliset ja taloudelliset vapaudet ja vastuut, kuin hänen yhteiskuntaluokassaan olevalla miehellä olisi. Lisäksi Runar vie Mirdjalta tekijyyden toteamalla

”te ette tarvitse sitä ja sille olette te todellakin liian kallisarvoinen korukalu”. Mirdja on nainen ja siksi vain objekti, ”korukalu”, jota ”yksilöt” eli miehet tarvitsevat, koska ”ihminen”, mies, ”ei elä ainoastaan leivästä”. Se, että Mirdjan tulisi pysyä ”kauniiden sielujen lohtuna ja pelastuksena”, kuin madonnakuva ja ”siinä on teille ammattia tarpeeksi” on viimeinen niitti Mirdjan tekijyydelle.

Mielestäni Mirdjan ja teoksen miesten kokema ero taiteilijuudesta kuvastaa hyvin naisten ja miesten kokemuseroa kaupunkielämässä. Charles Baudelairin ja Walter Benjaminin mukaan modernin kokemus ruumiillistuu *flanöörin*, kadunmiehen, hahmoon; välinpitämättömään kuljeskelijaan, vapauden ja etuoikeuden liikkua kaupungin julkisilla näyttämöillä symboliin (Hapuli et al. 1992, 101). Flanööri ”kokee vapauden liikkua kaupungissa tarkkaillen ja ollen itse tarkkailtuna kuitenkin koskaan joutumatta tekemisiin muiden kanssa” (mt., 101) ja näen *Mirdjan* Rolf Tannen tällaisena hahmona. Hapuli et al. (1992) kirjoittavat:

Moderniteetin sankareilla on mahdollisuus matkustaa yksin, irtautua juuristaan ja saapua tuntemattomana uuteen paikkaan. Elämä väkijoukossa yhtäältä takaa anonymiteetin, mutta toisaalta se kiihottaa siitä erottautumiseen, näkymiseen ja itsensä esittämiseen. - - Itsensä näytteillepanosta ja muiden tarkkailemisesta syntyvä katseiden peili ei kuitenkaan ole sukupuolisesti neutraali. (Hapuli et al. 1992, 101.)

Mirdja Ast on ihailut flanööreja, kuten Rolfia ja myöhemmin isäänsä Edviniä, ja sisäistänyt heidän erottautumishalunsa, mutta naisena hänelle samanlainen vapaus ja erottautuminen ei ole suotavaa. Griselda Pollockin mukaan nainen ei voinut hukuttautua väkijoukkoon häneen kohdistuvan kontrolloivan, erotisoivan ja objektivoivan katseen takia. Naisella itsellään ei ollut oikeutta tarkkailla, katsoa tai tuijottaa. Nainen ei voinut siis olla flanööri samalla tavalla, kuin mies, koska julkinen maailma ja elämänpiiri on sukupuolieron ideologialla määritelty miehiseksi alueeksi. Toisin kuin miehille, naisille julkisissa tiloissa liikkumiseen liittyi hyveellisyyden menettämisen ja itsensä likaamisen, kunniaattomuuden, vaara. Suomen kielessäkin kadunmies tarkoittaa ketä tahansa miestä, katunainen prostituoitua. (Hapuli et al. 1992, 102.)

Myöhemmin Mirdja kokee menettäneensä taiteilijuutensa. Hän on mennyt naimisiin Runar Söderbergin kanssa, mutta ensimmäinen talvi yhteisessä kodissa ei suju toivotusti. Mirdja on

levoton ja aviopari kinastelee. Mirdja puhuu ja Runar vaikenee. Mirdja on hakenut avioliitolta eheyttävää vaikutusta, mutta hänen kuvitelmaansa eivät ole toteutuneet:

Tämäkö nyt oli sitä suurta sielun eheyttä, sitä elämän ja rakkauden tasapainoa, sitä ihanaa yhteispyrkimystä ihmisen tarkoitusta kohti, jota hän oli tavoitellut! Tämä ijankaikkinen istuminen neljän seinän sisällä, tämä hiljainen, määrätön virkaileminen ainoastaan miehensä vaimona!... Tuhansille muille naisille se kuului riittävän elämän sisällöksi, tämän yhden suhteen ylläpitoon keksitty ammatti... Mutta mitä oli se Mirdjalle? Samaa nähtävästi kuin miehelle. Alistettua jollekin suuremmalle, välikappale, ei päämäärä, elämän täydennys, ei elämä itse... Ja sittenkin oli hän pudottanut itsensä yksinomaan tämän suhteen varaan, heittäytynyt kuin hullu mielikuvitelmiensa repeäviin verkkoihin... Ja ajautunut hirvittävän kauas päinvastaiseen suuntaan siitä, mihin oli pyrkinyt... (M, 248.)

Katkelma on yksi niistä harvoista kohdista teoksessa, jossa Mirdja vertaa itseään toisiin naisiin: ”Tuhansille muille naisille se kuului riittävän elämän sisällöksi, tämän yhden suhteen ylläpitoon keksitty ammatti...” Ja jälleen kerran ammatti vertautuu johonkin epätoivottavaan, tavalliseen ja tylsään, jolla elätetään, muttei eletä. Ammatin harjoittaminen on alkanut häiritä Mirdjaa Runarissakin:

Mirdjaa kiusaa Runarin läsnäolo ja Mirdjaa kiusaa Runarin poissaolo. Ja Mirdjaa kiusaa sekin, että hän tekee työtä... Tuollaista työtä: ammattityötä, leipätyötä, rahatyötä... Mutta pyytää jäämään häntä Mirdjan kannalle, tuolle veltolle, työttömälle tyhjäätoimittajan kannalle, ijankaikkiselle diletantin kannalle, sehän olisi ollut sulaa hulluutta!

Sillä eniten kaikesta kiusaa Mirdjaa kuitenkin se, ettei hän itse voi tehdä mitään... Mutta tässäkin asiassa kääntää hän kärjen Runariin: Hänestä olisi sittenkin tullut taiteilija, ellei Runar olisi tullut hänen tielleen eräänä heikkona hetkenä... Ja hänestä tulisi vieläkin taiteilija, ellei Runar olisi hänen tiellään nyt... (M, 249–250.)

Mirdja on kateellinen Runarille siitä, että tämä tekee jotain eikä hän voi pyytää Runaria jäämään, kuten hän itse on, ”ijankaikkiselle diletantin kannalle”. Runar on muodostunut Mirdjan mielessä esteeksi hänen taiteilijuudelleen. Riita kärjistyy, kun Runarin vanhemmat ilmoittavat postilla tulevansa käymään ja Mirdjasta kyse on ”tarkastusmatkasta”, johon Runar pyytää Mirdjalta ymmärrystä:

- Niin tietysti minä ymmärrän. Mitä olen minä muuta saanut tehdä kuin ymmärtää ja ymmärtää aina siitä asti, kun menimme naimisiin. Mutta nyt en minä tahdo enää ymmärtää mitään. Ymmärrys tappaa ihmisessä kaiken hänen omaperäisyydestään kumpuavan toimintakyvyn. Ymmärrys tekee ihmisen liikkumattomaksi patsaaksi... Ja tätä holhousa, tätä holhouksen suurta rakkautta, minä en jaksa ymmärtää. Kuoliaaksi

se minut kuluttaa... Ja sitä paitsi, mitä liikuttaa minua kaiken maailman rakkaus! Mitä minulla on tekemistä sen kanssa? Minä olen mennyt naimisiin vain yhden ainoan kanssa... (M, 252–253.)

Mirdja kokee, että hän on menettänyt itsenäisyytensä avioliitossaan ja asuessaan poissa kaupungista. Tuottoisan, luova toimeliaisuuden, ”kaiken hänen omaperäisyydestään kumpuavan toimintakyvyn”, joka teki hänestä taiteilijan. Hänestä on tullut miehensä holhouksen alla vain ”liikkumaton patsas”, objekti, eikä enää tekevä subjekti.

Jonkin ajan kuluttua Mirdja ja Runar pääsevät yhteisymmärrykseen ja Mirdja ainakin hetkellisesti tyytyy tilanteeseensa: ”Hän oli naimisissa. No niin. Se ei ollut mikään erikoinen onni. Mutta sen ei myöskään tarvinnut olla mikään erikoinen onnettomuus.” (M, 285.) Avioliitto olisi vain muodollisuus, ”yksi yhteiskunnan monista ontoista pakkomuodoista” ja ”ainoastaan hullut koettavat niin karkeissa puitteissa toteuttaa täydellisyyttä ja ihannettaan. Hullu oli ollut Mirdjakin.” (M, 285–286). Mirdja on päättänyt olevansa tulevaisuudessa vapaa ja elävänsä kuten ennen avioliittoa.

Ah, kahden vuoden sisäisen toivottomuuden jälkeen tarvitsi hän takaisin itseluottonsa ja ylpeytensä. Sitten, sitten voisi hänestä vielä tulla vaikka taiteilija... (M, 287–288.)

Mirdja palaa siis kaupunkiin, jossa hän käy ulkona ja ”liikkuu erilaisissa seuroissa aivan niin kuin entis-aikaan” (M, 289). Hän kuitenkin tapaa Rolfin ja riitelee tämän kanssa Mirdjan naimisiinmenosta Runarin kanssa. Rolf säälii Mirdjaa, sillä hänen mukaansa avioliitto on, se johon ihminen hautaa itsensä, kun tällä ei ole enää mitään elämässään. Hän toteaa, että avioliitossa ihminen voi esiintyä vain miehensä vaimona, ”kaikki muut tiet ovat ummessa”. Rolf väittää, että ”kaikki mikä ihmisessä on ollut ylvästä ja korkeaa, muuttuu siinä tuokiossa myös arkipaheiksi” ja siteeraa Nietzschen vertausta siitä, kuinka se on ”säällittävä portti kahdelle”. (M, 296–297, oma suomennos.) Mirdja haluaa peittää onnettomuuttaan ja puolustaa itseään:

- Että sinä olet saattanut nähdä yhtä ja toista surkeaa ja että sinä yhä vielä osaat Nietzschesi ulkoa, sen kaiken minä kyllä uskon. Mutta tämä ei laisinkaan oikeuta sinua tekemään vääriä johtopäätöksiä minun suhteeni.
- Sinä olet naimisissa...
- Entä sitten. Kellä ihmisellä ei olisi suhteita johonkin...
- Sehän on aivan toista – mutta sinä olet naimisissa.

- Sehän on vain nimi, muoto. Riippuu sinusta, miksi suvaitset kutsua suhdettani.
- Sellainen muoto ei sovi sinulle. Sinä olet tavallista rikaslahjaisempi nainen. Ja nyt. Miten käy sinun lahjojesi?
- Mitä sinä voit tietää naisesta ja maaperästä, jossa hänen lahjansa paraiten itävät! (M, 297.)

Kohtauksessa Rolf tekee eron avioliiton ja muiden suhteiden välille. Mirdja toteaa naimisiinmenon olevan ”vain nimi, muoto”, mikä käy yhteen hänen aiemman päätöksensä kanssa, mutta Rolf nostaa esiin asian, jonka Mirdja on itsekin huomannut: ”Sellainen muoto ei sovi sinulle.” Syyksi Rolf antaa sen, että Mirdja olisi ”tavallista rikaslahjaisempi nainen”, kuten hän on aina aiemmin nostanut esiin. Mirdja tulistuu väitteestä, että hänen lahjansa menisivät hukkaan hänen ollessaan avioliitossa ja viittaa siihen, että Rolf ei miehenä voi ”tietää naisesta ja maaperästä, jossa hänen lahjansa paraiten itävät”. Rolf avaa ajatustaan:

- Rikaslahjainen nainen voi viljellä lahjojaan kahdessa maaperässä, joko miehen toverina, jolloin hän saavuttaa suurimman henkisen luovuutensa, tai miehen rakastajattarena, jolloin hän on maallisista olennoista hurmaavin... Ja ne muut naiset, heillä on kaksi kohtaloa: joko jäävät he ilman miestä ja kutistuvat elottomiksi muumioiksi, tai menevät he kristillisen avioliiton porttovankilaan lämmittelemään, ja nämä viimeiset, joihin useimmat kuuluvat, ovat sentään ne kaikista sääliittävimät... Mutta se on heidän kutsumuksensa, he eivät kelpaisikaan muuhun. Sinä sitä vastoin... (M, 297–298.)

Rolf kokee, että Mirdjan lahjakkuus menee hukkaan, sillä hän on nyt luopunut taiteilijan, aktiivisen subjektin, maskuliinisesta roolista ja ottanut feminiinisen, vaimon ja kodin sisällä toimijan, roolin. Rolfin jaottelusta paistaa aiemmin mainitsemani Hatavaran (2001, 68–106) ja Westerlundin (2013, 22) esiintuoma seikka siitä, kuinka nainen oli, varsinkin avioiduttuaan, sidottu kotiin. ”Rikaslahjainen nainen” voi päästä lähimmäksi miestä, aktiivista subjektia, olemalla joko ”miehen toveri”, jollaiseksi Mirdjakin on pyrkinyt, tai pelkkä ”miehen rakastajatar”, joksi miehet, ja Mirdja itsekin, ovat hänet laskeneet teoksen ”Madrigal-novelleja”-osiossa. Muilla, tavallisilla naisilla, on valittavana joko kokonaan miehettömän ”elottoman muumion” tai aviovaimon rooli.

Samaa mieltä Mirdjan lahjakkuuden hukkaanmenosta on maalari Bengt Iro, kun Mirdja tapaa hänet uudelleen iltamissa, joissa hän on ollut Runarin kanssa. Mirdja oli tuntenut, ettei hän voinut liittyä taiteilijoiden pöytäseurueeseen, kuten ennen, koska oli Runarin kanssa. Mirdja

etsi tilaisuuden puhua Bengtin kanssa kahden, mutta tapaaminen ei mennytkään niin hyvin kuin Mirdja oli odottanut. Bengt sanoo:

- Mikä vahinko, että sellainen nero kuin sinä menit hukkaamaan itsesi tuollaisen tuiki tavallisen miehen tähden! Viisaimmatkin naiset voivat välistä tehdä käsittämättömän typeriä tekoja. Kyllä te olette ihmeellisiä. Sitäpaitsi en minä ollenkaan saata ymmärtää, miten sinä yleensä voit elää ulkopuolella taiteilijapiiriä, johon sinä sentään kokonaan sisällisesti kuulut. Taiteilijat ovat sittenkin ainoat ihmiset, jotka voivat sinua ymmärtää ja innostaa, samoin kuin sinä heitä. Ja miksi sinä et jatkanut loistavasti alkamaasi uraa? Miksi et ole antanut maailman saada nauttia taiteestasi, sinun ihanasta sielustasi ja äänestäsi, joka helisee ihmeellisemmin kuin kaikki myyttein sireenit. On kerrassaan synty vaihtaa loistava taiteilija-ura tavallisen perhe-emännän osaan ja uhrata noin herkän hieno sielu porvarille, joka ei tee sillä mitään. – Synti, synti. (M, 312.)

- Taiteilijakin vaatii määrättyä maaperää ja ilmanalaa... Muuten hän voi mennä hukkaan. Korvaamaton vahinko on, että sinä tapat itsessäsi taiteilijan. (M, 313.)

Katkelman keskustelu on myös siitä erityinen, että Mirdja erottaa itsensä taiteilijoista puhumalla ”teistä taiteilijoista” ja rinnastamalla itsensä porvareihin, vaikka hän tunteekin puhuneensa liian korulausein noista ”ammatti-nimettömistä ihmisistä” Bengtille.

Erittelin tässä alaluvussa Mirdjan pyrkimyksiä taiteilijaksi ja sitä, kuinka naisille ja miehille on eri standardit modernistisessa kaupunkiympäristössäkin.

Olen käsitellyt tässä luvussa taiteilijuutta ja etenkin naistaiteilijuutta *Mirdjassa* ja sitä, miten halu suureksi taiteilijaksi näkyy Mirdja Astin hahmon kohdalla. Mirdjan pyrkimys poikkeukselliseksi taiteilijaneroksi on alkujaankin tuohon tuomittu, sillä neroutta pidettiin lähtökohtaisesti naisille mahdottomana. Nainen pystyi olemaan vain muusa, objekti, eikä aktiivinen toimija ja tekevä subjekti. Tehdessäänkin hän pystyi parhaimmillaan vain kopioimaan, koska hänellä ei nähty itsellään olevan luovuutta. Tästä huolimatta Mirdjaa ympäröivät miehet ylistävät hänen lahjojansa. Myös vapaammassa, modernissa kaupunkimiljöössä Mirdjan pääsy osaksi piirejä estyy, sillä hän on nainen. Mies pystyi liikkumaan kaupungissa vapaasti flanöörinä ja luomaan itsensä aina uudestaan, mutta nainen oli kaupungissakin aina tarkkailun ja arvioinnin kohteena. Mirdja hakee stabiiliutta avioitumalla, mutta kokee sen vaikuttavan negatiivisesti taiteilijuuteensa. Hänen valintansa saa myös osakseen kritiikkiä etenkin häntä ympäröiviltä miehiltä, joiden mielestä hän on hukannut poikkeukselliset mahdollisuutensa taiteilijuuteen.

Olen tähän mennessä vastannut tutkimuskysymyksistäni siihen, voiko nainen olla taiteilijanero ja tekijä eikä vain kohde sekä miten naistaiteilijuutta käsitellään Mirdja Astin henkilöhaamon kautta. Pysin tutkimuksessani vastaamaan vielä kysymykseen siitä, miten Mirdjan henkilöhaamo poikkeaa teoksen tarinamaailman hänelle asettamista normeista ja kuinka ironiaa käytetään teoksessa poikkeavuuden esiintuomisen välineenä. Keskityn siis seuraavassa luvussa erittelemään, kuinka poikkeavuus näkyy teoksessa muilla tavoin kuin taiteilijuudessa.

3 Poikkeavuus *Mirdjassa*

Käsittelen tässä luvussa ensin lyhyesti poikkeavuutta, sen jälkeen Mirdja Astin poikkeavuutta ja lopuksi ironiaa poikkeavuuden esiintuonnin välineenä. Avaan seuraavaksi, mitä tarkoitin johdannossa mainitsemani feministisen tutkimuksen essentialismikeskustelulla, kun puhutaan *naisesta*, sillä se liittyy tutkimuksessani tarinamaailman naisiin.

Lea Rojolan (2004, 159–176) mukaan käsitys sukupuolierosta on feministisen ajattelun perustana ja sen tutkimuksellisessa käsittelyssä on historian saatossa tapahtunut muutos ”eron häivyttämisestä eron korostamiseen”. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen saralla Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin (1984) teos *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* argumentoi, että naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa on nähtävissä yleinen naisen impulssi pyrillä irti kirjallisista ja sosiaalisista rajoituksista strategisten itsen, taiteen ja yhteiskunnan uudelleenmäärittelyiden avulla (mt. 1984, xi–xii). Naisen ero mieheen on siis ollut pitkään tutkimuksen keskiössä, mutta kaksinapainen käsitys on auttamatta vanhentunut ja esimerkiksi Susan Lanser ja Robyn Warhol (2015) ovat pyrkineet laajentamaan binaariajattelua toimittamallaan teoksella *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*.

Nainen-käsitteen problematiikka feministisessä tutkimuksessa on moniulotteinen. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström (2004, 28) ovat esittäneet yhdeksi eri näkemysten jaottelutavaksi niiden suhde naiseuteen, jolloin voidaan erottaa ”naisuus biologisena tai filosofisena olemuksena (essentialismi) ja historiallisesti ja kulttuurisesti tuotettuna kategoriana, jolla ei ole mitään vakaata olemuksellista perustaa (anti-essentialismi, sosiaalikonstruktioismi)”. Katariina Honkanen (2004, 152) viittaa tällaiseen ajatukseen biologisesta tai sosiaalisesta sukupuolesta:

Nämä ”olemukselliset totuusmääritelmät” näkevät naiseuden tuottamisen usein pinnallisena, kulttuurisena sukupuoliroolikokoelmien sosialisena, joiden takaa vasta voidaan löytää ”ihmisyyden pohjimmainen merkitys” (olennainen totuus, olemuksellisuus). Käsitys itsensä määrittelevän subjektin päälle konstruoidusta ”naisuudesta” tai ”miehuudesta” nojaa siis usein käsitykseen jostakin ”totuudellisesta”, ”biologislunnollisesta” tai ”essentialistisesta” olemuksen

perustasta, jonka päälle sosio-kulttuuriset sukupuolikonstruktiot ja käsitykset rakentuvat. (Honkanen 2004, 152.)

Johdannossa sanomani mukaisesti nojaan termien käytössä täysin Saija Isomaan ja Riikka Rossin (2013, 11) argumenttiin, jossa he tiedostivat edellä mainitsemani feministisen essentialismikeskustelun esiin nostaman kysymyksen sukupuolten käsitteestä, mutta pitäytyivät silti ”suomalaisen kieliyhteisön joustavissa ja pragmaattisissa tavoissa käyttää sanaa nainen”. Kuten he, en sitoudu rajaaviin käsityksiin sukupuolesta, vaan pyrin tarkastelemaan kohdeteokseni historiallisesti latautunutta tapaa ymmärtää ja esittää ”nainen”. *Mirdjan* tarinamaailmassa henkilöhahmot näkevät Mirdja Astin naisena, ja sovittavat häneen yhteisönsä naisen normia. Anu Koivunen (1995) on määritellyt *naiskuvan* diskursiiviseksi muodostumaksi, sekä kulttuuriseksi että rakennetuksi kuvaksi, joka jäsentää aktiivisesti merkityksiä ja sosiaalista todellisuutta. Tällöin huomio kiinnittyy siihen, miten kuva on tuotettu ja mistä elementeistä se koostuu. Naiskuvat ovat Koivuselle diskurssien artikuloijia, joiden ulkopuolella naiseutta ei voi käsittää. (mt. 1995, 25–29.) Teoksen naiskuvat tuotetaan henkilöhahmojen muodostamassa yhteisössä ja he näkevät Mirdjan normista eroavana, niin hyvässä kuin pahassa riippuen siitä, kenestä ja minkä yhteisön jäsenestä on kyse.

Kuten totesin tutkielman johdannossa, määrittelen poikkeavuuden ennen kaikkea jonakin, joka eroaa jollain tavalla yhteisön normeista. Sosiologi Anthony Giddensin (2004) mukaan kulttuuri tarkoittaa niitä ihmisyyhteisöjen osa-alueita, jotka ovat opittuja, eivätkä perittyjä. Yhteiskunta ja yhteisö ovat suhteiden systeemi, järjestelmä, joka yhdistää yksilöt. Jokaisella yhteisöllä on omat arvonsa ja norminsa. *Arvot* ovat abstrakteja ideoita, jotka määrittävät mitä pidetään tärkeänä, kannattavana ja haluttuina. Ne antavat merkityksen ja tarjoavat ohjausta ihmisille, kun he ovat vuorovaikutuksessa sosiaalisen elämän kanssa. *Normit* ovat käyttäytymissääntöjä, jotka heijastavat tai ilmentävät kulttuurin arvoja. (mt. 2004, 22–30.)

Sosiologi Jon Elster (2009) jakaa *normin* käsitteen edelleen neljään osaan: sosiaaliset normit (social norm), moraaliset normit (moral norm), näennäismoraaliset normit (quasi-moral norm) ja lakinormit (legal norm). *Sosiaaliset normit* ovat Elsterin mukaan sosiaalisia siksi, että niitä pidetään yllä sanktioiden avulla, jotka muut antavat normin rikkojille ja koska ne jaetaan ja tiedetään jaettavan, muiden kanssa. Sosiaaliselle normille on tärkeää, että muut havainnoivat

ne. *Näennäismoraaliset normit* muodostuvat muita seuraamalla. Elster erottaa sosiaaliset normit *moraalisista normeista* niitä ylläpitävien emootioiden ja kausaalisten rakenteiden kautta, jotka liittävät emootiot normien rikkojiin. Moraalisen normin rikkoja tuntee itse syyllisyyttä. *Lakinormeilla* on ulkoinen, juuri tehtävään tarkoitettu sanktioiden jakaja. Sosiaalinen normi eroaa konventiosta siinä, että jälkimmäisen rikkomisesta ei tule sanktioita. Sosiaalisen normin rikkomisen julkitulo voi johtaa häpeään toimintatendensseihin: piiloutumiseen, pois lähtöön tai itsemurhaan. (mt. 2009, 195–201.) Lisäisin normin rikkomisen käsitteeseen vielä liudennuksen, jossa normia ei suoranaisesti rikota, vaan henkilö on vain *epätyypillinen* normiin nähden, ja siksi siitä poikkeava.

Mirdja Ast ei riko teoksessa lakinormeja, mutta sosiaalisia normeja kyllä. Mirdja pyrkii rikkomaan sosiaalisia normeja tullakseen suureksi taiteilijaksi, minkä katson positiiviseksi poikkeavuudeksi. Vastaavasti negatiivissävytteinen poikkeavuus liittyy teoksessa häntä Suomessa ympäröivään porvarilliseen yhteisöön. Yksi esimerkki tästä on, kun yhteisön ihmiset epäilevät Mirdjan syyllistyneen moraalisten normien rikkomiseen, mutta Mirdjan itsensä kohdalla ne osoittautuvat näennäismoraalisiksi normeiksi. Katkelmassa rouva Pilvenpää kertoo, kuinka hänen tyttärensä ”suorastaan katsoi velvollisuudekseen huomauttaa Mirdjaa hänen elämäntapojensa sopimattomuudesta” (M, 8):

Arvaapas mitä tämä vastasi? Nauroi vasten kasvoja ja sanoi: »Tämä osoittaa vaan, etten minä sovi teidän seuraanne, ettekä te minun!» Hän on kokonaan kaiken moraalin ulkopuolella. Niin se on, joka kuritta kasvaa, se kunniatta kuolee. (M, 8.)

Pilvenpää pitää Mirdjaa ”kaiken moraalin ulkopuolella” ja viittaa raamatulliseen sananlaskuun ”joka kuritta kasvaa, se kunniatta kuolee”. Tulkitsen hänen tarkoittavan sillä sitä, että henkilö, jota ei ole kasvatettu kurillisesti, ei tule kunnialliseksi eläessään. Toisin kuin Pilvenpää olisivat toivoneet, Mirdja ei tunne syyllisyyttä, eikä ole rikkonut moraalista normia ainakaan omalta puoleltaan katsottuna, sillä hän ei ole sisäistänyt sitä omakseen. Näin ei ole kuitenkaan aina, sillä oltuaan yhden yön Torildin kanssa:

Miten Herran nimessä oli hän tuon vieraan miehen kanssa yhdessä? Mikä oli hän, Mirdja? Viittauksen saatuaan suudeltavaksi tullut! Ja vieras mies oli tuo... Mirdjaa hävetti... Ja sitten hän häpesi uudestaan omaa häpeämistään, poroporvarillista, matalaa ajatustapaansa. (M, 82.)

Tuntiessaan hetkellisesti häpeää Mirdja osoittaa sisäistäneensä porvarisyhteisön moraalिनormeja, mutta samaan aikaan taiteilijapiirin normiston, kun hän ”häpeää omaa häpeämistään”.

Näen *Mirdjassa* siis sekä negatiivis- että positiivissävytteistä poikkeavuutta ja niiden tavoittelua. Myös Lea Rojola (1992) on pohtinut Mirdjan poikkeavuutta liittyen hänen taiteilijuuteensa:

Koska Mirdja poikkeaa pikkuporvarillisesta yhteisöstä ja sen normeista, hän näyttäisi täyttävän taiteilijuuden ehdot ja potentiaalisesti myös nerouden ehdot. Kuitenkin pääsy taiteilijuuteen on hänelle koko elämän ajan kestävä ongelma, jonka ratkaisuyritys päättyy ensin hulluuteen ja lopulta kuolemaan. (Rojola 1992, 54.)

Rojolan (1992, 55) mukaan naisten ongelmat ovat laajemmat, kuin miestaiteilijoilla, koska he eivät kapinoidu vain yhteiskuntaa vastaan. Hänestä myös naiset löytävät vihollisensa ulkopuolelta, ympärillä olevasta pikkuporvarillisesta yhteisöstä, mutta taiteilijanaiset löytävät usein vihollisen myös itsestään, omasta sisimmästään. Tämä vihollinen saattaa olla yhtä vaikeasti voitettavissa kuin ulkoiset esteet. Rojolan tavoin näen tämän *Mirdjassa*.

Vaikka puhuin edellisessäkin luvussa suuruudenhullusta taiteilijasta, tarkoitukseni ei ole lukea kohdeteostani *hulluuskertomuksena*. Lars Bernaerts (2014) on todennut kuvatessaan perinteistä hullun 1. persoonan kerrontaa (mad first-person narration), että hullu kerronta (mad narration) aktivoi tiettyjä mentaalisia skeemoja (mental schemata) lukemisprosessissa. Lukijoilla on aikaisempaa tietoa henkilötyypeistä (esim. *femme fragile* tai *hullu tiedemies*), kulttuurisista konventioista ja kirjallisuuden ulkopuolisista tietoraameista, kuten mielenterveyshäiriöistä (esim. paranoiasta tai melankoliasta). Tällaisen skeeman aktivointi vaikuttaa tulkintaamme. Esimerkiksi ”hullujen huoneesta” tai ”mielisairaala” on tullut kirjallisuuden topoksia, jotka aiheuttavat odotuksia niin teemaan, henkilöhahmoin, kuin tapahtumiin. (mt. 2014, 187.) Tästä syystä kartan Mirdjan henkilöhahmon määrittämistä ”hulluksi” ja puhun mieluummin poikkeavuudesta. En myöskään halua diagnosoida Mirdjaa.

Argumentoin, että Mirdja Ast näyttäytyy epäkoherenttina, ei ehyenä, pirstaloituneena omien tekojensa kautta. Alan Palmerin (2004, 175–176) termi jatkuvan tietoisuuden kehys (the

continuing-consciousness frame) on oleellinen osa ajatustani. Palmerin mukaan lukija käyttää olemassa olevaa tai aikaisemmin tallentamaansa tietoa muista mielistä todellisessa maailmassa prosessoidakseen muotoutuvan tiedon, jonka fiktiivisten mielten presentaatiot antavat. Työ, jonka laitamme toisten todellisten mielten rakentamiseen, valmistaa meidät lukijoina fiktiivisten mielten rakentamiseen. Koska fiktiiviset olennot ovat pakostakin keskeneräisiä, kehys, skriptejä ja mieltymyssääntöjä tarvitaan antamaan ne oletukset, jotka täyttävät tarinamaailman aukot ja tarjoavat edellytykset, joiden avulla lukija rakentaa jatkuvan tietoisuuden mieliä tekstistä. Tämä mahdollistaa teoksen henkilöhahmojen analysoimisen.

Esseessään ”Women and Madness: the Critical Phallacy” Shoshana Felman (1993, 135–138) viittaa Luce Irigarayn (Felmanin (1993, 135) mukaan Irigaray 1974) kritiikin argumenttiin. Teoreettisesti alistettuna maskuliinisuuden konseptille mies näkee naisen *hänen* vastakohtanaan, toisin sanoen, *hänen* toisenaan, positiivisen negatiivina eikä omasta ansiostaan, erilaisena, toisena, toiseutena itsessään. Felmanin (1989, 136) mukaan Irigaray nostaa esiin piilevän suunnitelman torjua naisen puheen tuottamisesta, koska nainen, ja toinen sellaisenaan, ovat filosofisesti alistettuja identiteetin loogiselle perusolettamukselle – identiteetti käsitetään ainoastaan *maskuliinisena* samuutena, ymmärrettynä *miehen* itseläsnäoloksi ja itsetietoisuudeksi.

Irigarayn tavoin ajateltuna Mirdja Astin henkilöahmon pirstaleisuus näyttäytyy jopa perinteisenä mallina miehen ja naisen vastakkaisuutena. Jos mies on itsetietoinen, Mirdjan hapuilu on sitä vastassa. Olen tarkastellut tässä alaluvussa feministisen tutkimuksen määritelmiä naisesta ja erosta sekä sitä, miten naiskuvatutkimus avaa tätä poikkeavuutta. Olen tällä tavoin perustellut, miksi käytän mieluummin poikkeavuuden käsitettä, kuin puhuisin esimerkiksi toiseudesta. Seuraavaksi siirryn erittelemään Mirdja Astin henkilöahmon poikkeavuutta häntä ympäröivistä normeista.

3.1 Mirdjan poikkeavuus

Mirdjassa poikkeavuutta käsitellään monelta näkökannalta. Toisaalta Mirdja Astin henkilöahmon poikkeavuus siitä, mikä nähdään naiselle soveliaana käytöksenä tai olemisena ja toisaalta taiteilijan poikkeavuus, joka on jotakin tavoiteltavaa. Myös hänen orpo perhetaustansa setänsä kasvattamana tyttönä, on normin suhteen epätyypillinen. Mirdjan poikkeavuus yleisesti hyväksytystä tuodaan esiin ensimmäisen kerran jo teoksen alussa, kun joukko ihmisiä on kokoontunut neuvottelemaan puolueen järjestämän iltaman ohjelmasta. Soololaulun yhteydessä Mirdjan nimi nousee esiin, kun nuorilta miehiltä kysytään, eikö ylioppilaspireissä olisi ketään nuorta lupaavaa kykyä, jonka puoleen voisi kääntyä. Puheenjohtajana toimiva lehtori Kailon innokas rouva Elli Kailo on saanut ajatuksen, että kaikilla esiintyjillä tulisi olla suomalaiset nimet:

- Meidän piirissämme löytyy ainoastaan yksi, jonka laulua voi suosittaa.
 - Nimi on sitten eri asia, naurahti toinen.
- Kuka hän on? kysyttiin joka taholta.
- Mirdja Ast.
 - ???
 - Puoli vuotta sitten tuli ylioppilaaksi, vallan nuori, hurmaavat lahjat, ihanat edellytykset...
 - Hyväkö yhtä paljon kuin pahaan? ehätti väliin rouva Pilvenpää.
 - Tunnetko sinä hänet? kysyi rouva Kailo uteliaana.
 - En minä niin hyvin kuin kaikki kaupungin nuoret herrat. Mutta juuri herrat ylioppilaathan ovatkin häntä rekommendeeranneet, lisäsi hän pisteliällä painolla.
 - Hänen nimensä on todellakin hyvin tuntematon ja siitä päättäen lienee sen kantajakin vieras meidän yhteiselle aatteellemme. Ja suotavaa olisi, että kaikki esiintyjät olisivat saman päämäärän elähyttämiä, puhui rouva Kailo, joka ystävättärensä apteekkarinrouva Pilvenpään sanojen alta oli keksinyt epäedullisen arvostelun.
 - Eikö laulajattaren päämäärä ole laulaa ja laulaa hyvin? virkkoi Eino Kailo.
 - Mutta tällaisessa tilaisuudessa, etkö ymmärrä, ovat esiintyjät valittavat myös niin sanoakseni sisällisesti.
 - Näytättepä te valitsevan ulkonaisestikin, kuten nimen mukaan. Jumaliste, mitä se nimi esiintyjän esityksiin vaikuttaa? (M, 4.)

Huolenaiheena on siis Mirdjan normista poikkeava nimi ja mahdollisesti poikkeava ajatusmaailma, sillä hän ei ole puolueen jäsen, kuten käy ilmi rouva Kailon puheesta: ”Hänen nimensä on todellakin hyvin tuntematon ja siitä päättäen lienee sen kantajakin vieras meidän yhteiselle aatteellemme. Ja suotavaa olisi, että kaikki esiintyjät olisivat saman päämäärän elähyttämiä”. Kailon voi tulkita puhuvan arvoperustasta, kun hän toteaa, että esiintyjät tulisi valita myös ”niin sanoakseni sisällisesti”. Poika Eino Kailo nostaa kuitenkin esiin sen, että äitinsä puheista huolimatta tämä vaikuttaa aristavan myös aatemaailman ulkoisia seikkoja,

kuten outoa nimeä. Nimen outouden voi ajatella joko vieraan kuuloisena ja siksi outona tai vähän tunnettuna heidän piireissään, koska Mirdja ei ole käynyt yhteisön tilaisuuksissa ja sen tähden ”lienee sen kantajakin vieras meidän yhteiselle aatteellemme ” Keskustelu Mirdjan soveltuvuudesta jatkuu edelleen apteekkarin rouva Pilvenpään ja rouva Kailon välillä. Rouva Pilvenpää haluaa varoittaa ystäväänsä siitä, että Kailon poika Eino on rakastunut Mirdjaan, mutta Mirdja on ”hyvin vaarallinen tyttö”.

- Mitä sinä sanot! huudahti lehtorin rouva, hytkähtäen ylös tuoiltaan. Ja hän ei ole mikään hyvä tyttö?...

- 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.

- Niin, niin, tietysti kuten kaikilla huonoilla ihmisillä. Ja hän on vielä lisäksi ylioppilas, niinkö?

- Sepä se tässä juuri onkin surullista. Minua aivan itkettää, kun ajattelen, että saamme ruveta pelkäämään naisylioppilaitammekin, jotka tähän asti ovat olleet nuortien miesten paras ja suojelevin seura. Jaa, jaa, siitä nyt näkee, miten vähän kirjasisivistys ihmistä auttaa, jos kotisisivistys puuttuu, puhumattakaan Mirdja Astista, joka ei ole saanut edes koulukasvatusta. (M, 6.)

Rouva Pilvenpään mukaan Mirdja on ”sanan täydellisessä merkityksessä huono tyttö” ja ”läpeensä turmeltunut”. Päivi Lappalaisen (1992, 154) mielestä ”viittauksilla katutyttöön ja miesten kanssa seurusteluun ilmaistaan Mirdjan uhmaavan naisen asemaa yhteiskunnallisesti määrittävää julkisuus/yksityisyys -jakoa” ja olen tulkinnan kanssa täysin samaa mieltä. Mirdjan tilannetta pahentaa naisten mielissä se, että hän ei ole ”vain lapsellinen” eli tietämätön siitä, kuinka hänen käytöksensä voi tulkita. Kun rouva Kailo arvelee tätä ja pohtii, tulisiko Mirdjaa varoittaa tai ”ottaa kovalle”, rouva Pilvenpään vastaus on jyrkkä:

- Kuka sen tekisi? Eivät suinkaan miehet ja naisten kanssa ei neiti Ast suvaitse seurustella. Ja hänkö olisi lapsellinen! Kaikkea muuta. Häijy ja pirullinen hän on, eikä säästä loukkauksiltaan ketään, joka häntä lähestyy kääntämismielessä. Minun tyttäreni on myöskin saanut kokea hänen hävyttömyyttään. Kerran hän nimittäin suorastaan katsoi velvollisuudekseen huomauttaa Mirdjaa hänen elämäntapojensa sopimattomuudesta. Arvaapas mitä tämä vastasi? Nauroi vasten kasvoja ja sanoi: »Tämä osoittaa vaan, etten minä sovi teidän seuraanne, ettekä te minun!» Hän on kokonaan kaiken moraalin ulkopuolella. Niin se on, joka kuritta kasvaa, se kunniatta kuolee. (M, 8.)

Edes naimisiinmeno ei muuta naisten käsityksiä Mirdjasta. Runar ilmestyy töihin opettajana kalpeana ja vaiteliaana, johon oppilaat virkkoivat, ettei hän ollut terve ja jotkut sen olevan ”vastanaineen väsymystä” (M, 247). Kaikki eivät kuitenkaan olleet syystä samaa mieltä:

Mutta kaupungin rouvat tietävät, että Runar Söderbergillä on sopimaton rouva...
 Ah, miten sopimaton rouva! Kukapa ei tuntisi hänen vanhaa huonoa mainettaan! Kukapa ei tietäisi että hänen keltaisella silkillä peitetyn pintansa alla tykytti petollinen, rietas ja itsekäs sydän! Kukapa ei ymmärtäisi, että avioliitto hänen kanssaan oli sulaa hulluutta ja onnettomuutta! Mutta että juuri tuon kelpo Söderbergin piti joutua hänen lopulliseksi uhrikseen. Miten saattoikin viisas mies olla noin sokea valitessaan itselleen vaimoa! Ja niinkuin ei muka hänellä olisi ollut varaa valita. Vaikka itse kuun tyttären taivaalta olisi hän saanut. Sellainen hieno ja siivo mies, edessään varma virka-ura ja takanaan kunnianarvoisen pitkä ja kaunis sukuuettelo! Mikä hirveä isku mahtoi tämä mesallianssi olla hänen vanhemmilleen! Perheen ainoa poika vielä lisäksi!
 Ja suuri päivittely ja sadattelu ja siunaus käy läpi satojen lämminsydämisten ja puhdashenkisten kotien noiden kahden vastanaineen ympärillä. (M, 247.)

Mirdjan poikkeavuus ja samuus vaimon normista näkyy teoksen ”Runarin rouva” -osion tekstissä myös kerronnan tasolla:

Ja millaista on sitten tämä elämä, josta kaikki puhuvat, mutta jota kukaan ei ole nähnyt?
 Ah, huhu on arvannut liiankin oikeaan. Mirdja on sangen sopimaton rouva. (M, 247.)

Mirdjaan on tarttunut tavallisen porvarisrouvan tavallisia luonteen-ominaisuuksia: hänestä on tullut pikkumainen ja häijy... (M, 250.)

Myöhemmin Mirdja vielä osoittaa, että hän on ollut hyvin tietoinen ainakin jälkikäteen tekemästään mielikuvista:

Olikohan siellä kaikki ennallaan? Hänen teki mieli kokeilla. Ja kaikki ne monet sielut? Olikohan mikään nainen voinut täyttää ainoatakaan niistä paikoista, jotka hän oli jättänyt tyhjiksi? Eikö hän vieläkin ollut naisista ihanin ja ihmeellisin ja kaikkien sielujen hallitsija?
 Ah, kahden vuoden sisäisen alennuksen ja kurin jälkeen himosi hän jälleen nähdä itsensä oikealla paikallaan, korotettuna, ihailtuna, tuhansien turhien toivojen tavoittamana... (M, 287.)

Tuokin ikivanha ajatus, jonka hän vielä yhä uudelleen ja uudelleen sai lukea kaikkien miesten silmistä ympärillään, tuo »madame ich liebe sie», tuntui hänestä taas melkein huvittavalta. (M, 289.)

Paljon aiemmin Mirdja on riidellyt Mauri Etson kanssa siitä, ”eikö yksi päivä voi olla suurempi kuin kymmenen vuotta ja yksi hetki todellista rakkautta sisällöltään parempi kuin tuhat valheellista?...” (M, 45). Etson vastatessa uskovansa rakkauden todellisuuteen vasta kymmenen vuoden kokemuksen nojalla Mirdja hymähtää itsekseen:

Hän näki itsensä tuon miehen käsissä kymmenen vuotta koe-esineenä ... koe-eläimenä... Ja hänen silmänsä ohi liukui monia kymmeniä pareja samanlaisia kuin he: mies pulskana, rehevänä, raakavoimaisena; nainen pelästyneen kyyhkyn katseisena, kalpeana ja kärsivänä, vanhenneena ja kuihtuneena liian monista lapsivuoteista, liian suurista rakkaudenosoituksista. Todellakin mallivaimon kuva: kuuliainen, nöyryytetty, kesytetty, raiskattu, jällellä vain heikon aviopuolison arka epäitsenäisyys; todellakin mallivaimon kuva! Ja hekin olivat aikoinaan olleet hienoja, naisten naisia, jotka peläten särkyä omaan arkatekoisuuteensa, olivat himonneet tukea ja imeytyneet kiinni fyysilliseen voimapisteeseen, luonnonrajuun ja julmaan lempeen. He olivat juosseet satimeen, kuten nyt hän itse oli ollut vähällä juosta. Mirdjaa värisytti inho. Se oli sitä kymmenen vuoden koe-rakkautta. (M, 46.)

Tästä huolimatta riidellessään Rolfin kanssa naimisiin menostaan Mirdja puolustaa tekoaan argumentoimalla vasten aiempaa ajatustaan, kun Rolf syyttää hänen kadottaneen sisällisiä arvoja:

- Päinvastoin. Olen löytänyt arvoja, joista minulla ennen ei ollut aavistustakaan. Vai luuletko, että nainen kartuttaa sisällisiä arvojaan kuuntelemalla ohikulkevain miesten imarruksia, kuten minä ennen tein? Tuoksua, haihtuvaa kauneutta he kyllä osasivat imeä minusta, mutta ainoakaan ei olisi jaksanut seurata minua sinne, missä sieluni raskas yksinäisyys ja pimeys alkaa... Perhoset, mitä olette te antaneet minulle...! (M, 298.)

Mirdja toteaa aiemmin saamansa ihailun olleen pinnallista. Miehet, ”perhoset” eivät ole antaneet hänelle mitään substanssia, johon Rolf vastaa:

- ”Samaa kuin sinä meille. Sinä et muistakaan. Meillä oli laaja sydän siihen aikaan. Mutta jos kerran rupeaa itaraksi, silloin on paras mennä hirteen. Sillä elämässä maksetaan aina samalla mitalla takaisin, jolla itse mittaa. Ja mitäpä on elämä, joka ei enää tuhlaa!” (M, 298.)

Rolf on siis sitä mieltä, että Mirdja on vastaanottanut vain sitä, mitä on itsekin antanut. Samassa riidassa Rolf osuu myöhemmin toiseen Mirdjalle arkaan paikkaan, hänen kyvyttömyyteensä sopia aviovaimon normiin:

- Mirdja, ystävä, älä toki itke, lohdutteli Rolf, minähän ainoastaan sanoin mitä ajattelin: Ainoastaan, ettet sinä ole luotu vaimon tehtävään... Sinullahan ei ole lasta... (M, 300.)

Mirdja raivostuu tästä, koska hän tuntee, että Rolf on tullut liian lähelle. Rolf kuitenkin jatkaa:

- Se olisi sinun pelastuksesi nykyisessä asemassasi, jatkoi Rolf. Se on ainoa, joka sitoo sinunlaistasi naista. (M, 300.)

Mirdja kutsuu Rolfia hulluksi ja vakuuttaa, että häntä ei sido mikään eikä kukaan. Rolfin vastaus on jotain, mitä Mirdja on itsekin ajatellut:

- Se vapauttaisi samassa. Sinä olisit mallikelpoinen lehtorinrouva huomaamatta sitä itsekään. Nyt sinä sitä vastoin kidut... (M, 300.)

Merkillepantavaa on, että Rolf pitää ”mallikelpoista lehtorinrouvaa” roolina, jota Mirdjan tulisi haluta tavoitella. Mirdja onkin avioliittonsa alkuaikoina pyrkinyt aviovaimon normiin, jonka hän on kokenut kahlitsevaksi, kuten nostin aiemmin esiin. Hän kuitenkin pyrkii välillä siitä pois takaisin poikkeavaksi hyvällä tavalla:

Itseään oli hänen ainoastaan toteutettava, ei mitään muuta. Silloin olisi hän vapaa. Ja ne muut saisivat hänestä riemuita tai kärsiä, rakastaa tai vihata. Mitä se kuului häneen! Ei koskaan heltyisi hän enää suojelemaan pehmeitä sydämiä oman itsensä hinnalla, niin kuin oli joskus tehnyt. Ne, jotka eivät kestäneet häntä, saattoivat siirtyä syrjään tai sortua. (M, 286.)

Mirdja on päättänyt, että hän ei pyri enää mukautumaan toisten normeihin itsensä kustannuksella, hän olisi poikkeava. Katkelmassa näkyy myös hänen aiemmin esiin tuomansa ajatus nimenomaan poikkeavuudesta paremmuutena, sillä muut ”saattoivat siirtyä syrjään tai sortua”, jos eivät hänestä pitäneet.

Teoksen alkupuolen ”Madrigal-novelleja”-osan ”Allegro capriccioso” -luvussa Yrjö Särkkä sanoo Mirdjalle, kun he istuvat Mirdjan luona pitkän kävelyn jälkeen:

Sinun lävitse ei koskaan voi nähdä kuten muiden ihmisten, sinä paha, oikullinen, selittämätön Mirdja. Päivän-kova ja yön-pehmeä olet ollut minua kohtaan. Kumma sinä olet, ihme sinä olet, arvoitus sinä olet, Mirdja. Minä en voi lakata sitä toistamasta. — Niin kutsuva ja niin poistyöntävä, niin viettelevä ja niin välinpitämätön yht'aikaa!

En ole koskaan vielä tavannut naista, jonka käsivarren kaartto olisi heikumallisempi, jonka liikkeet pehmeämmät ja kiehtovammat kuin sinun, Mirdja. Kun kaulaani kiertää käsivartesi hivelevä kosketus, hukkuu koko olemukseni sinun sitovaan silmänräpäys-huumaasi, sinun ihanan taipuvan ruumiisi naisellisen himollisuuden hiljaiseen rytmiin. Ja sinä et sentään tee mitään, sinä et tunne mitään, ja niinpä huumioni kuume aina säpsähtää sinun jääkylmää osaaottamattomuuttasi, kun se tahtosi yhteisen iloliekin ääressä palaa. Sinä olet nainen etkä ole nainen. Turmeltunut olet ja viaton. (M, 74.)

Särkkä pitää Mirdjaa ”kummana”, ”ihmeenä” ja ”arvoituksena”, halunsa kohteena, joka ei ”tee mitään”, ”tunne mitään”. Särkästä Mirdja on nainen haluttavuudellaan, mutta ei ”jääkylmän osaaottamuutensa” takia. Särkkä ei voi ymmärtää, miksi Mirdja ei ”puhkea” hänelle ”punapaloiseksi yölijaksi” ja ihmettelee: ”Kenelle, kenelle se aukee, ellei sille, jota rakastat!” (M, 75.) Hän löytääkin Mirdjalle yhden roolin: ”Mutta sinähän rakastat, muuten olisit kuin ne keveät ja kurjat, muuten olisit — epäsiiveellinen nainen.” Mainitsin aiemmin, kuinka Westerlundin (2013, 25) mukaan naistaiteilijat yhdistettiin usein prostituoituihin. Vapaassa taiteilijamaailmassa nainen ei kuitenkaan voinut tehdä samaa, mitä miehet. Särkkä tunnustaa virheensä: ”Minä en jaksanut sinua ymmärtää, minä aloin ahdistaa sinua poroporvarillisten valintamahdollisuuksien sisälle.” (M, 76.) Mirdjan ja Särkän tiet eroavat loukkauksen johdosta, mutta Mirdja ottaa leiman kuitenkin itseensä ja nai osittain sitä paetakseen myöhemmin Runarin.

Mirdjaa ympäröivistä miehistä ”Andante con dolore” -luvun Eero Selinä eroaa hiukan muista. ”»Gaudeamus igitur...»” -luvussa Selinä on ollut yksi miesjoukosta, jotka ovat keskustelleet Mirdjasta. Keskustelun hiivuttua Selinä pohtii itseksensä:

Mutta Selinä itse, Nirvanan kelmeä apostoli, ei voi unhottaa... Hän muistaa vielä kaksi asiaa nimittäin lauseen: ”jos tahdot kunnioittaa itseäsi, niin halveksi naisia”, ja sen, että nainen merkitsee hänelle yhä vielä Mirdjaa, kaikesta huolimatta yhä vielä Mirdjaa, ja eikö tullekin aina merkitsemään sitä samaa... Miten hän onkin taistellut nämä pari vuotta vain kahden vastakkaisen ajatuksen ja kahden vastakkaisen tunteen välillä...! Niin, niin, nainen on Mirdja... Mutta miksi halveksisi hän Mirdjaa? Siksikö että hän oli sfinksi? Pikemmin sitten itseään, siksi että hän oli ollut naurettava... Nainen oli tehnyt hänet naurettavaksi... Nainen on Mirdja. Mutta Mirdja ei ole nainen, hän on Jumalan valkoinen ihme-olento, joka kantaa hänen sieluaan... Ryöstäjä, pettäjä!... Vaiti, vaiti, pikku pirut! Mirdja ei ole nainen. Mirdja on Mirdja... Ja mitä merkitsee halveksinta tai rakkaus tai mikään! Ei mitään... suuren vapauttavan tylsämielisyyden edessä... (M, 103–104.)

Selinä ei pysty yhdistämään ajatuksiaan naisesta, jota edelleen rakastaa ja misogyynisistä, naisvihaakin lähenevää ajatusta siitä, että kunnioittaakseen itseään miehen tulisi halveksia naista. Hän yrittää Rolfin tavoin nostaa Mirdjaa yli-ihmiseksi, ”Mirdja ei ole nainen, hän on Jumalan valkoinen ihme-olento, joka kantaa hänen sieluaan”, siinä kuitenkin onnistumatta, sillä viedessään hänen rakkautensa Mirdja on ”ryöstäjä” ja ”pettäjä”. Lopulta hän tulee siihen tulokseen, että ”Mirdja ei ole nainen. Mirdja on Mirdja”, mutta sillä ei ole kuitenkaan merkitystä, jos asian voi haudata absintin tuomaan ”suureen vapauttavaan tylsämielisyteen”.

Parente-Čapková (1998, 16) analyysissa androgyyni tai ”ihmisyys” ratkaisuna naissubjektin ongelmiin olikin selvästi *uuden naisen* ulottumattomissa. Tästä näkökulmasta, yritys paeta binaarisia vastakohtia ja naisen traditionaalista roolia muuttamalla joksikin nietzscheläiseksi yli-ihmiseksi näyttäytyy melkein groteskina. Siitä huolimatta hänen ”hengellisen isänsä” Rolfin vaikutuksen alaisena Mirdja yrittää tätäkin tapaa. Mutta koska hän identifioi Dekadenttien naisten stereotyyppien kanssa, joita miehet asettavat hänelle, Mirdja ei pysty ajattelemaan muuta varianttia vahvasta naisesta kuin ”miestennielijä”, seksipakkomielteinen femme fatale, kuten on ilmiselvää hänen yli-ihmisen ajatuksen inspiroimasta päiväunestaan:

Hän pitäisi kymmenen rakastajaa yht'aikaa ja kuluttaisi yöt rikollisissa bakkanaalia-juhliissa... Sillä hänelle oli annettu kaikki valta taivaassa ja maan päällä. Hän oli luotu sitomaan sieluja. — Sen oli Rolfkin tunnustanut... (M, 35–36.)

Silti myöhemmin, Mirdjan on itse pakko myöntää: ”Puolinaisuus on olemukseni nimi...” (M, 178.) Mirdja on ”liian voimakas totellakseen ketään” mutta ”liiksi heikko ollakseen jumala...” (M, 282). Parente-Čapková (1998, 16) mielestä Onervan *uudet naiset* päätyvät ”puoliolennoiksi”, jakautuneiksi persoonallisuuksiksi ja epäonnistujiksi, traagisiksi versioiksi dekadenssin välitiloista. *Mirdjassa* tämä ilmaistaan esim. sankarittaren taiteilijuuden diligentatississa, dekadentissa kuvassa demi-viergestä, neitsyellisestä huorasta (toinen mies rakennelma, jonka kanssa Mirdja identifioi) ja hänen lopullisena skitsofreniassaan. (Parente-Čapková 1998, 16.) Parente-Čapková viittaa jälkimmäisessä Mirdjan varsinkin teoksen lopussa näkemiin harhoihin ja hallusinaatioihin, mutta kuten sanottua, en itse pidä fiktiivisten henkilöhahmojen diagnosointia mielekkäänä. Yhdyn kuitenkin Parente-Čapková analyysiin siinä määrin, että androgyyni tai yli-inhimillisyys ei auta Mirdjaa löytämään itseänsä. Yhdistän

itse *Mirdjan* esittämään androgyynin ja yli-ihmisyyden jo toisessa luvussa analysoimaani taiteilijanerona ajatukseen, jossa androgyyni tai yli-ihminen on kuitenkin lopulta mies, sillä vain mies voi olla kokonainen, vaikka en itse ajatusta allekirjoita.

Mirdjan poikkeavuus normista näkyy myös hänen orvon perhetaustansa kautta. Orpouden takia Mirdjan oletetaan olevan ”huonoa verta” ja hänet kasvattanut setä on antanut Mirdjan ”kasvaa kuin minkä villin ikään” (M, 6–7). Tämä tausta tekee Mirdja Astista epätyypillisen yhteisön normiin nähden. Teoksen alun keskustelussa apteekkarin rouva Alma Pilvenpään ja lehtorin rouva Kailon välillä Pilvenpää tuo Mirdjan totutusta poikkeavan perhetaustan esiin negatiivisävytteisesti:

- Aivan sattuman kautta minä tiedänkin Mirdja Astista yhtä ja toista, joka ei suinkaan ole omiaan lisäämään hänen ansioitaan. Ensinnäkin hän on jo huonoa verta. Hänen isänsä oli hyvin omituinen, seikkailija, jolla ei koskaan ollut mitään kunniallista ammattia. Lopuksi karkasi hän vielä ulkomaille jättäen täällä kiikkiin vaimonsa ja velkojansa ja sen koommin ei hän enää näyttäytynyt kotimaassaan. Varmaankin tappoi hän itsensä irstailullaan. Joka tapauksessa elää vielä jossakin maaseudulla hänen veljensä, muuan entinen maisteri, jonka päässä ruuvit kaikesta päättäen myös ovat hyvin höllällä. Hän on kalastanut itselleen jostakin tämän veljensä tyttären Mirdjan, joka lie syntynyt missä maailman äärissä lienee, kaiken lain ja kunnian ulkopuolella tietenkin. Ja nyt tuo setä muka on kasvattanut tyttöä s.o. antanut hänen kasvaa kuin minkä villin ikään. (M, 6–7.)

Vähän Pilvenpään ja rouva Kailon keskustelun jälkeen, Mirdja on torjunut lehtorin rouvan pojan Eino Kailon ja lähtenyt keskustelemaan siitä Rolfin kanssa. Rolfin mukaan ihmiset uskovat omiin valheisiinsa, koska kasvatusta on naisten käsissä. ”Pois pitäisi kasvatustoimi otettaman naiselta, joka paitsi typeryyttään ei voi lapselle antaa mitään muuta kuin sen ainoan suuren ominaisuuden, jonka hän itse omaa: petollisuuden ja petollisen maailmankatsomuksen.” Tämän näkökannan huomioon ottaen Rolfin usein esiintuomat naisista ja naiselle ominaiseksi mielletystä piirteistä heikkona, eivät ole yllättäviä. Rolfin mielestä Mirdjan tulisi kiittää kohtaloa, kun se on säästänyt hänet naisen vaikutukselta. (M, 29.) Mirdja ei pidä asiaa kuitenkaan kiittämisen arvoisena:

Minulta puuttuu jotakin aivan olennaista ihmiselle, sen olen aina tuntenut. Minä en tiedä millaiselta tuntuu, kun omistaa äidin ja isän... Ja sen tietää yksin jokainen luontokappalekin, mutta minä, minä en ole milloinkaan heitä nähnyt... Millaiselta

tuntuu, kun on äiti...? Sinä olet orpo kuten minä, mutta sinä muistat vanhempasi, niin olet sanonut... Oi Rolf, kerro minulle jotakin äidistäsi!

Rolf kertoo Mirdjalle äitinsä olleen onneton, mutta lempeä häntä kohtaan. Rolfin vanhemmat olivat hänen sanojensa mukaan, kuten hän itse ja juominenkin oli isän perintöä. Hänellä on äidistään vain yksi vallitseva kuva, yksi muisto, sellaisena kuin hän oli kuollessaan. Tähän Mirdja:

- Millaiset mahtoivat olla minulla isä ja äiti! virkahti Mirdja pehmeästi. Jossakin luulen kuulleen kuin äänen varjon, kuin kuiskahduksen, ettei isäni olisi ollut aivan viisas kuollessaan. Jospa hän eläisi, että minä voisin jakaa hänen hulluutensa! Usein juuri kun tunnen olevani setääni niin äärettömän lähellä, säpsähdän äkkiä aavistusta: toisenlainen oli minun isäni. Parempi ja viisaampi ei hän tosin voinut olla ... mutta hänhän olikin vain hullu... (M, 30.)

Mainitsin aiemmin, kuinka Griselda Pollock (1989) vaati, että aiempi käsitys naiskuvasta piti korvata ajatuksella naisesta merkitsijänä ideologisessa diskurssissa, jossa voidaan identifioida naiseen eri kuvissa liitetyt merkitykset ja sen, kuinka merkitykset on rakennettu suhteessa toisiin merkitsijöihin tuossa diskurssissa. Joten sen sijaan, että vertailtaisiin erilaisia kuvia naisista, tutkittaisiin naiskuvien määrittelemiä merkityksiä verraten, esimerkiksi, mieskuviin. Pollockin mukaan hyödyllinen väline tällaisen työn aloittamiseen on mies/nainen käännoksien käyttö. (Pollock 1989, 41.) Mirdja tekee tällaista vertailua etenkin suorassa vuorovaikutuksessa teoksen mieshenkilöhahmojen kanssa.

Puhuin myös siitä, kuinka Anu Koivunen (1995) on määritellyt naiskuvan diskursiiviseksi muodostumaksi, kulttuuriseksi rakennetuksi kuvaksi, joka jäsentää aktiivisesti merkityksiä ja sosiaalista todellisuutta. Huomio kiinnittyy siihen, miten kuva on tuotettu ja mistä elementeistä se koostuu. Konteksti ei ole jotakin, jota kuvat heijastavat, vaan ne ehdot, jolla kuvia tuotetaan. Kuvien luomisella on kulttuuriset, poliittiset, historialliset ja kirjalliset ehtonsa, ja myös kuvittelulla rajansa. (Koivunen 1995, 25, 29.) Mirdjan poikkeavuus tuodaan esiin vertaamalla sitä tarinamaailman muihin naisiin, mutta sen lisäksi myös, kuten hänen taiteilijuutensa kohdalla, vertaamalla sitä tarinamaailman miehen kokemukseen. Hän on orpokin eri merkityksessä, kuin Rolf. Mirdja jatkaa vertailua myöhemmin, kun hän yrittää rakentaa kuvaa isästään ja miettii hänen yhtäläisyyksiään tähän. Erottuaan maalari Iro Bengtistä Mirdja menee setänsä Arnold Astin luokse Lumiluodolle.

Niin, kuka oli hän, miksi hän oli sellainen kuin oli? Oliko se hänen syynsä? Eikö hänkin ollut elämän järkähtämättömien luonnonlakien alainen, eikö hänkin, tietämättään ja tahtomattaan, elänyt ja jatkanut menneitten polvien sukuperintöä? Olihan Rolfkin sanonut, että hänen syntinsä oli perittyä. Kuuluiko ehkä Mirdja hullujen sukuun? Hän muisti kuulleensa takanaan kerran kuiskailtavan, että siinä se nyt menee sen hullun Astin tytär. Tai ehkä ne olivatkin vain tarkoittaneet setää, silloinkin... Ja setä ei ollut kertonut siitä mitään koskaan. (M, 130–131.)

Pirjo Lyytikäisen (2002, XIV) mukaan perinnöllisyyden merkityksen keksiminen ja taiteilijuuden pohdinta liittyvät vuosisadan vaihteen ja dekadenssin suuriin teemoihin, kuten hukkaan heitetty taiteilijuuskin. Mirdjan setä Arnold Ast oli pitkälti vaiennut veljestään. Mirdja mietteittensä pohjalta vaatii vastauksia:

- Setä, sano minulle, oliko minun isäni samanlainen kuin sinä?
- Ei, tai kukapa sen uskaltaa varmaan sanoa, vastasi setä hiljaa.
- Oliko hän samanlainen kuin minä?

Setä vaiken.

- Ah setä, sinä et tahdo sanoa mitään. Hyvä Jumala miksi, miksi? Hänhän oli minun isäni. Ymmärrätkö, mitä se minulle merkitsee, minulle joka olen suvuton kuin taivaan tähti tai meren simpukka? Sano minulle edes yksi seikka, kuoliko minun isäni hulluna?
- Kenties, en minä sitä tiedä, vastasi setä harvaksen.
- Etkö sinä sitten todellakaan tiedä enempää kuin minäkään? Isäni oli rauhaton sielu, matkusteli paljon, äitini ulkomaalainen ja kuoli minun synnyttyäni, sen olet kertonut. Entä sitten, riittääkö se, kun on kysymys minun isästani ja äidistäni! Heillä on täytynyt olla sielunsa, elämänsä, kohtalonsa, hetki hetkeltä, päivä päivältä. Ja minä, minä toteutan ja jatkan heitä nyt; heidän sielunsa seuraavat minua alati, enkä minä edes tunne heitä. Minä onneton, minä onneton! (M, 131–132.)

Vaikka Mirdja tietää vain, että hänen isänsä oli ”rauhaton sielu”, joka matkusteli paljon ja hänen äitinsä oli ulkomaalainen ja kuoli Mirdjan synnyttyä, Mirdja on vakuuttunut siitä, että hänen kohtalonsa on toistaa ja jatkaa heidän elämäänsä. Arnold Ast antaa Mirdjalle vaatimuksen jälkeen ainoan ja viimeisen kirjeen, jonka veljeltään sai. Siinä valkenee Mirdjan isältä Erviniltä ehkäpä periytyvä kohtalo diletanttina:

Minä luulin itseni runoilijaksi ja yleensä taiteilijaksi, joksi minua muuten kutsuttiinkin. Sillä sieluni poltti minussa kuin kirvelevä kipuna ja olentoni sisimmässä leimusi korkeita, kesyttömiä aarniovalkeita ja minä uskoin niihin — uskoin ensin. Aloin hakea aarteita niiden alta. Minä etsin niitä monesta kohden — liian monesta. Muruja, muruja! Sitten tuli se tavallinen suuri pettymys. Minä heitin romulaatikkoon kaikki unelmieni pikkukorut. Siten 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 taitelijaluonne hyvänsä, jos hänellä vaan ei ole kylliksi voimaa, eheyttä ja itseluottoa. Silloin ei hänellä myöskään ole tuotantotarmoaa, joka takaisi tuotannonylpeyden ja luomisen riemun, ja ilman sitä ei mikään taitelija jaksa elää... Ja onnettomuuksista suurin on se, ettei hänellä myöskään ole voimaa sammuttaa tuota kasvavaa onnettomuuden-tulta; se palaa, se kytee sentään. Sellainen on täysverinen diletantti ja sellainen olin minä. (M, 135–136.)

Aivan kuten Mirdjaa, myös isää ovat kutsuneet taiteilijaksi muut, kuin hän itse, ja heidän sanoihinsa Ervin on ensin uskonut, mutta ”todellisen taiteilijaluonteen” omaaminen itsessään ei ole riittänyt. Ervin-isä kertoo myös, kuinka hän jätti vaimonsa Annan, joka oli ”pieni porvaristyttö, maalainen ja orpo” ja ”liian tyhmä ollakseen aivan onneton ja liian hyvä näyttääkseen sitäkään vähää” (M, 137) ja tapasi sitten Mirdjan, veljelleen lähettämänsä lapsen äidin:

En tiedä, mistä hän oli, kuka hän oli. Muukalainen, kiertäjä, maantielaulajatar oli. Mutta minä rakastin häntä. Hohhoo, veikkonen, vanha sana tuo rakkaus ja kulunut, hyvin kulunut, mutta en muutakaan voi käyttää. Me sytytimme yhteisen nuotiotulen ja leikimme yössä räiskyillä, taivaaseen asti kohoavilla liekeillä, vapaina kuin mustalaiset, kuin taivaanlinnut. Hän ei ollut tyhmä eikä raaka eikä poroporvari. Hän oli syntynyt rikkaaksi ja elänyt itsensä vielä rikkaammaksi. Hän ei kuulunut niihin, kumma kyllä, jotka sallivat elämän harjoittaa ryöstövarkautta. Mutta hänellä ei ollut mitään muuta kuin itsensä ja elämänsä. (M, 138.)

Ervin kuvailee Mirdjaa vaimonsa Annan vastakohtana, ja poikkeukselliseksi siltäkin osalta, että hän ”ei kuulunut niihin, kumma kyllä, jotka sallivat elämän harjoittaa ryöstövarkautta”. Mutta Ervin jatkaa kuitenkin heti johtoajatustaan jostakin suuremmasta:

Ja sitten minä aloin taas kaivata jotakin muuta, jotakin vielä rikkaampaa, monimutkaisempaa muotoa ja vaikeatajuisempaa sisältöä... jotakin, joka yhdistäisi itsessään luonnon ja kulttuurin, alkuperäisyyden ja hionnan vastakohtat. Niin alkoi itää minun suurin ajatukseni, minun täydellisyys-unelmani, jonka tähden minua nytkin hulluna pidetään... (M, 138–139.)

Ervin kyllästyy ja alkaa taas kaipaamaan jotain muuta, mutta tällä kertaa hän on saanut kiinni Rolfin Tannenkin vaalimasta yli-ihmisestä, jostakin, ”joka yhdistäisi itsessään luonnon ja kulttuurin, alkuperäisyyden ja hionnan vastakohtat” ja uskoo löytäneensä sen lapsestaan:

Minä olen ollut näin pitkäpuheinen vain siksi, että sinulla olisi suuremmat edellytykset ymmärtää minua ja ennenkaikkea — lasta. Sillä siinä lepää nyt minun painopisteeni, minun unelmani, minun uskonni, minun hulluuteni, sanalla sanoen kaikki... Vihdoin olen löytänyt sen, jonka luo aina palaan maailmalta, vaikka mitä etsisin... Ja helppohan minun nyt on sanoa, mitä etsin, millaiseen unelmaan minä nukun. Naista, yhä vielä naista minä unelmoin, mutta hänen pitää olla kaikkeus-olento, joustava kuin järki ja välitön kuin vaisto, syvä ja keveä, kaikkea yht'aikaa ja ennenkaikkea ihminen, ihminen, joka

voi huudahtaa: en luule mitään inhimillistä vieraaksi itselleni! Ja enkö minä tietämättäni juuri sitä ole aina elämältä pyytänyt? Oh, halki maailman olen minä vaeltanut ja yhtä etsinyt. Sen yhden piti olla nainen ja sen naisen piti olla ihminen ja sen ihmisen

piti koko elämä sisältää. Ymmärrätkö nyt? Minä menen pois ja sinun pitää jatkaa minun etsintääni, se on minun viimeinen tahtoni, ja minä johdan sinut oikealle tolalle: Mirdjasta pitää sinun etsiä sitä, ainoastaan Mirdjasta. Muualta sinä et sitä ihmistä löydä, minä todistan sen, minä, joka olen köyhtynyt ja kulunut siinä pitkässä pyhiinvaellusretkessä maailmalla enkä mitään löytänyt. Mutta nyt minä tunnen jo hänen henkäyksensä, hän elää täällä aivan lähelläni, mutta minä en löydä häntä vielä. Minun Mirdjassani hän ehkä elää. Minä katselen häntä kuin pyhää seimilasta ja kumarrun hänen edessään kädet täynnä myrhaa ja suitsutusta. Hulluksi minua sanotaan. Mitä minua liikuttaa yhteiskunnan hullut tai viisaat! Minä näen edessäni vain yhden kutsumuksen, sen jälkeen kun taitelija minussa särkyi diletantiksi, yhden kutsumuksen: löytää nainen, joka olisi kaikkeus-olento. Ja omaa lastani minä nyt palvelen. Tämä on kenties

vain myöhään heränneen isäntunteen sairaloista liikavoimaa, selitän itselleni välistä, mutta se ei minua paranna päähänpistostani. Hän on nyt suurin kaikista minun huimapään-suurista unelmistani. (M, 139–140.)

Parente-Čapková (2013, 201) tulkitsee Mirdjan äidin olleen romanisukua ja perustaa tulkintansa Mirdjan 'tummaan olemukseen' ja tämän taipumukseen leikkiä "mustalaisprinsessaa" (M, 234). Yhdyn tulkintaan, koska vaikka Ervin-isä puhuu eläneensä Mirdja-äidin kanssa "vapaina kuin mustalaiset" (M, 138) verraten heidän eloaan stereotypiaan mustalaisen kiertolaisen yhteiskunnan kahleista vapaasta elämästä, Mirdja itse puhuu itsestään mustalaisena muun muassa riidellessään Runarin vanhempien tervehtimään tulemisesta vuosi naimisiinmenonsa jälkeen. Mirdja kokee olevansa näytetavara, Runarin vanhempien kummastelun ja arvioinnin kohde:

No enkö sitä arvannutkin! Tarkastusmatkalle taas tietystikin. Oh, millaista näytetavaraa olen saanut olla tämän vuoden! Se on inhoittavaa!" (M, 252.)

Runar ihmettelee, kuinka Mirdja ottaa "kaiken niin pahalta kannalta" ja kuinka vanhemmat rakastavat heitä ja Mirdjan tulisi ymmärtää (M, 252). Mirdjan vastatessa, että hän ei ole muuta

tehnyt kuin ymmärtänyt siitä lähtien, kun he ovat menneet naimisiin, Runar sanoo hiljaa, puristetulla äänellä:

Sinä olet ikäsi elänyt ilman minkäänlaisia sosiaalisia siteitä. Kaikkein luonnollisimmat tunteet ovat sinulle tuntemattomia. Siksi saatat sinä puhua noin. Mutta koetahan kuvitella, että sinullakin olisi isä ja äiti, ja he tulisivat... (M, 253.)

Mutta Mirdjan mukaan hänen vanhempinsa tulo olisi toinen asia, sillä ”He olivat vapaan elämän vapaita mustalaisia, jommoisiksi minäkin olen syntynyt” (M, 253). Parente-Čapková (2013, 202) toteaa äidin perinnön synnyttävän miellelyhtymän eroottisesti ladattuun, porvarillisia normeja vastustavaan ”naismustalaishahmoon”, joka toimi hänen mukaansa joillekin 1800- ja 1900-luvun naisille voimauttavana identifikaation mahdollisuutena mutta pysyi kuitenkin samalla mieskatseen kohteena. Parente-Čapková (2013, 202–203) viittaa Deborah Epstein Nordiin (1998) todetessaan mustalaisnaisen hahmon olevan osa 1800-luvun naiskirjailijoiden mustalaismotiivien käytön perinnettä, alhaisen tai stigmatisoidun syntymän fantasiaa. Kuvitelma itsestään ”mustalaisena” toimii ulospääsynä konventioista ja konventionaalaisesta naiseudesta. Joskus alhaisen syntymän fantasia voi Parente-Čapkován sanoin toimia ylhäisen syntymän fantasian rinnalla ja näin hänen mukaansa tapahtuu omalla tavallaan *Mirdjassa*. (Parente-Čapková 2013, 203.)

Omalle tulkinalleni se, mihin spesifiin vähemmistöön Mirdjan äidin tausta liittyy, ei ole niin oleellista kuin se, että perhetausta on jälleen yksi asia, jolla Mirdja poikkeaa ympäristöstään. Mirdja tuntee perimänsä poikkeavuuden, kun hän on yrittänyt osallistua Kanniston kentän lähellä kansanjuhlaan:

Kaukaa juhlakentältä kuului nyt joku isänmaallinen laulu. Mirdja pysähtyi ja kuulosti. Sitten hän naurahti katkerasti ja kovasti painaakseen tuskansa alas. Hulluutta oli tuo hänen himonsa saada yhtyä sydämensä syvyydestä tuohon lauluun, tuohon kansaan, tuohon aatteeseen. Hulluutta se oli ja luonnottomuutta. Sillä hän oli muukalainen, hän, Lumiluodon kalpea ja kaunis neiti. Ei ollut se hänen kansansa tuo, joka hänen sairasta mieltää pilkkasi, ei hänen isänmaansa tämä, jota hänen jalkansa polki, ei hänen Jumalansa, joka asui noiden juhlalippujen alla. Vieras oli täällä Lumiluodon kalpea ja kaunis neiti, sairas ja koditon. Missä oli hän syntynyt? Missä oli hänen isänmaansa? Missä olivat hänen veri- ja henkiheimonsa? Nämä täällä eivät olleet kumpaistakaan. (M, 156.)

Poikkeavuuden tuoman ulkopuolisuuden tunteen lisäksi ajatus perinnöllisestä taiteilijuudesta ja diletantismista on se, mikä sai alkujaan Mirdjan lähtemään Lumiluodolta maailmalle ja Pariisiin. Mirdja kokee, että ”epäonnistunut lähentely-yritys kansanjuhliissa taas osapuilleen paransi hänet kaikista avuttomista uhraantumis-unelmista” ja ryhtyy tarkkailemaan itseään. ”Tai oikeastaan ei Mirdja itse kysellyt, vaan jotkut salaiset tahdontoiminnasta riippumattomat äänet hänen sielussaan.” (M, 157.):

- Mirdja, Mirdja, jokainen hetki, jonka viivyt täällä, on jumalien herjausta. Sinä olet luotu elämään elämäsi nopeasti ja jättämään jälkeesi kuolemattoman maineen. Riennä, riennä; elämäsi murenee! Sinä olet määrätty toteuttamaan sukusi suuruuden-unelman, kulkemaan ylitse sen sillan, joka esi-isiesi alta on murtunut. Sinä olet syntynyt häikäisemään maailmaa. Nyt anna kaiken väistyä, elämäsi ehtii, taitelijakutsumuksesi odottaa, vainajien unet vartioivat sinua...
- Ah, hullu tyttö, älä tartu mielipuolena kuolleiden uskoihin! Se on ansa. Jos kerran olet joksikin syntynyt, joksikin luotu, et enää ole vapaa etkä oma luojasi. Määrättyjen itujen, voimien, vaikutusten yhteistulokseksi olet silloin ennakoita valittu, kehdestä alkaen. Oletko varma siitä, ettei diletantismi ja hulluus, joka sukusi on murtanut, ole mennyt perinnöksi itsellesi? Ja ellet kerran ole varma tulevasi suurimmista suurimmaksi, niin kavahda kaltevaa rataa!
- Ainoastaan nuo ainaiset epäilyt ovat suuruutesi tiellä. Miksi onkaan ajatuksesi tahkottu ijankaikkiseksi epäilyksi?
- Se on järjen työtä hulluutta vastaan.
- Jumalainen ja ihmeellinen on sinun olemuksesi ja valtaistuinta varten. Sinä olet nähnyt, miten kaikki ovat kumartuneet...
- Etkö muista, että olet kyllästynyt ylistelyihin, joita olet saanut kuulla aivan liian paljon koko elämäsi ajan? Sinähän olet tottunut jo kaikelle haukottelemaan.
- Sinä olet aivan sairas oman itsesi yltäkylläisyydestä. Sinun pitää löytää jotakin itseäsi suurempaa, jonka voima ja kirkkaus saattaa varjoon sinun oman minuutesi. (M, 157–158.)

Pirjo Lyytikäisen (1997, 119) on todennut, että 1800- ja 1900-luvun vaihteessa taiteen teemoina sekoittuivat mies naisensa muovaajana ja taiteilija ihanteensa veistäjänä ja ”reaalimaailman naiset ovat vain raaka-ainetta, josta mies muodostaa ihanteensa”. Lyytikäisen (1997, 121) mukaan ajan kärjistyneessä ideologiassa aito nainen oli tyhjä taulu, johon mies puhalsi hengen. ”Ideaali ilmenee miehen väkivaltaisena vallanhaluna, milloin naismateria tekee vastarintaa” (mt. 121.) Lyytikäinen (mt. 122) tulkitsee Mirdjan henkilöhaamon olevan Rolf Tannen Ideaali, mutta mielestäni Mirdja on enemmän tai vähemmän kaikkien teoksessa esiintyvien miesten muovaamisen yritys.

Rolfin ja muiden Mirdjan ympäröivien miesten kaksijakoinen vaatimus olla nainen, joka on kuin mies, muttei kuitenkaan, ja vieläpä jotain yli-vertaista, on saanut Mirdjan itsensä epävarmaksi omasta itsestään:

”Ja ajatus, että minä ennen pitkää saan itselleni kaikki ne sielut, jotka täyttävät maailmankaupunkien loistavat oopperasalit, antaa minulle työ-innon, joka lähenee intohimoa. Työ on minun täydellinen onneni. Tai kukapa sen tietää? Mikä on oikeastaan onni?

”Maan lasten korkein onni on persoonallisuus.” (Teoksessa saksankielinen lainaus, suom. allekirjoittanut.)

Olenkohan minä persoonallisuus? Ainakaan sitä persoonallisuuttaan ei pitäisi niin rajusti metsästä kuin minä olen tehnyt. Parempi sitten pyydystellä ”onnea” sellaisenaan, mutta siitä minä en ole koskaan välittänyt. Itseäni etsimässä minä vieläkin olen, vaikka itsetietoisuus juuri on elämäni särkenyt. Sillä minkä minä voin sille, etten koskaan ole osannut katsoa itseäni, hartaasti ja uskonnollisesti kuin hiljainen jumalankuvankumartaja! Vaan luonnontieteilijänä olen itseäni alati lähestynyt, levittänyt kaikkein sisimpäni tutkintopöydälle ja armottomasti sitten kaikki, jokaisen solun hajalle leikannut särkien siten kaikki, jokaisen tunteen ja tunnelman, jokaisen tahdonilmauksen ja toimintahalun, jokaisen uskon ja innostuksen. Ja vielä pahempikin olen minä ollut itselleni, kuin itsemurhaaja olen minä ollut. Jokainen itseäni tähdätty ajatus on ollut kuin päästään leikattu luoti, joka on räjähtänyt sielussa ja revellyt pirstaksi kaiken.

Sellainen olen ollut, ja kun tätä ajattelen, tuntuu minusta kuin olisi kaikki, mitä minä elämän kiihkeäksi paloksi olen luullut, ollutkin vain kuoleman kaipuuta, haudan hiljaista, itsetiedotonta himoa.

Mikä minä oikeastaan olen?” (M, 166–167.)

Katkelmassa näkyy hyvin sisäinen ristiriita, jonka kanssa Mirdja on kamppaillut. Mirdja pohtii, onko hän persoonallisuus ja toteaa, että ”ainakaan sitä persoonallisuuttaan ei pitäisi niin rajusti metsästä kuin minä olen tehnyt”. Pirjo Lyytikäisen (1997, 108) käyttää omassa tulkinnassaan katkelman ”Sillä minkä minä voin sille – – jokaisen uskon ja innostuksen” -osaa ja hänen mukaansa katkelmassa näkyy kuinka *Mirdjassa* ”asetetaan kaksi itseä kohdistuvan suhtautumisen tapaa vastakkain”:

Itseihailu ja itseanalyysi hahmottuvat vastakohtiksi: toinen mahdollistaisi elämän ja toiminnan nietscheläisen vallantahdon ja luovan itsensä antamisen merkeissä, toinen hyydyttää tarkkailuun, joka tuhoaa oman kohteensa, tekee itsestä esineen ja halvaannuttaa sen. (Lyytikäinen 1997, 108.)

Allekirjoitan Lyytikäisen tulkinnan muuten, mutta mielestäni juuri itsensä etsinnässä Mirdja ei ole jäänyt esineeksi. Itseanalysointi ei ole ollut vain katsomista, vaan myös tutkimista. Mirdja

kuitenkin tunnistaa häneen kohdistuneet muovausyritykset ja hänen omien normistoon mukautumisyrittystensä jättämät jäljet: ”Jokainen itseeni tähdätty ajatus on ollut kuin päästään leikattu luoti, joka on räjähtänyt sielussa ja revellyt pirstaksi kaiken.” Mirdja tuo itse-etsintänsä esiin myös ensitapaamisellaan Runarin kanssa:

- Te puhutte katkerasti ja kuitenkin omistatte jo kaiken sen, mitä minä turhaan tähän asti olen etsinyt...
- Mitä se on?
- Itsenne. Sen osoittaa koko olemuksenne.
- En ymmärrä, mitä tarkoitatte... Teidän suussanne kuulostaa tämä melkein ivalta. Tai te ette tiedä, mitä sanotte. Ainakaan ette ikinä ole voinut etsiä sitä itseä, jonka minä omistan ja jolle minä kyllä jo olen ehtinyt löytää nimen. Tunne-ihminen, jolla ei ole tunteita, järki-ihminen, jolle järki on ansa, etsijä, jolla ei ole enää mitään etsittävää, kaikkea yht'aikaa, ja omaan tyhjyyteensä lyyhistynyt!... Kaunis löytö todellakin! Ja se olen minä! Pelastakaa minut itsestäni! Se on kurjuus...
- Koska saatatte puhua näin, osoittaa se vain, että olette vielä liian kallis itsellenne. Teillä on vielä sittenkin jotakin etsittävää ja löydettävää elämästä... jotakin teitä itseänne kalliimpaa... Siinä on se pelastus... (M, 194.)

Parente-Čapková (2005, 151) mukaan Mirdjan tekemä loputon itse-etsintä on dekadentille subjektille tyyppillistä. Mielestäni merkittävää etsinnässä on se, että kaikista häntä ympäröivistä vaikutteista huolimatta, Mirdja ei ole ollut täysin passiivinen etsinnässään, vaan aktiivinen subjekti. Hän on etsinyt itseään, vaikka häntä ympäröivät miehet ovat yrittäneet antaa hänelle valmiita malleja.

Ainakaan ette ikinä ole voinut etsiä sitä itseä, jonka minä omistan ja jolle minä kyllä jo olen ehtinyt löytää nimen. Tunne-ihminen, jolla ei ole tunteita, järki-ihminen, jolle järki on ansa, etsijä, jolla ei ole enää mitään etsittävää, kaikkea yht'aikaa, ja omaan tyhjyyteensä lyyhistynyt!... Kaunis löytö todellakin! Ja se olen minä! (M, 194.)

Etenkin edellä mainitussa katkelmassa Mirdjan puheesta kulminoituu henkilöahmon koko teoksen aikainen itse-etsintä. Mirdja on kokeillut kaikkia hänelle tarjottuja muotteja eikä ole vain tyytynyt niistä ensimmäiseen.

Käsittelin tässä aluvussa Mirdjan moninaista poikkeavuutta häntä ympäröivistä normeista. Erittelin Mirdjan poikkeavuutta naisen ja aviovaimon normeista sekä hänen normille epätyypillistä perhetaustaansa. Lisäksi tutkin sitä, miten tämä monipuolinen poikkeavuus, jota häntä ympäröivät ja häntä kasvattaneet miehet olivat Mirdjaa muovanneet, on vaikuttanut Mirdjan identiteetin kehitykseen ja tarkemmin hänen jatkuvaan itse-etsintäänsä.

Olen tässä luvussa tarkastellut tähän mennessä naisen käsitettä feministisessä tutkimuksessa ja kuinka naiskuvan käsitteellä tätä poikkeavuutta voidaan avata. Lisäksi tutkin Mirdjan moninaista poikkeavuutta häntä ympäröivistä normeista. Käsittelen vielä viimeiseksi ironiaa poikkeavuuden esiintuonnin välineenä.

3.2 Ironia poikkeavuuden esiintuojana

Toin johdannossa esiin sen, että ironiaa on hyödynnetty paljon naisten strategiana feministisessä tutkimuksessa (Parente-Čapková et al. 2015) ja kuinka Päivi Lappalainen (1992) on todennut ironian mahdollistavan aikaisemmista tulkinnoista poikkeamisen. Mielestäni ironian käyttö on yksi tapa tuoda näkyväksi poikkeavuutta. Linda Hutcheonin mukaan (1995, 33) ironia tapahtuu, koska yhteisöt, joita voisi kutsua ”diskursiivisiksi yhteisöiksi” ovat jo olemassa ja antavat kontekstin ironian käytölle ja muodoille. Kaikki kuuluvat samanaikaisesti moniin diskursiivisiin yhteisöihin, ja jokaisella näistä on omat säätelevät (Hagen 1992, 155), mutta myös mahdollistavat kommunikaation konventiot. (Hutcheon 1995, 33.) Tästä syystä yhteisöstä poikkeavuuden on mahdollista nostaa näkyväksi ironian keinoin. Mielestäni *Mirdjassa* voidaan lukea sekä Kivistön (2007, 237) jaottelun mukaista tilanneironiaa, että sanallista tai verbaalista ironiaa, jota Linda Hutcheonkin (1995) on tutkinut. Yksi esimerkki tilanteeseen liittyvästä ironiasta on, kun Mirdja on rakastunut taulun naiskuvaan:

Jumalani, miten nainen sentään voi olla kaunis! Tekisi välistä mieleni olla mies vain sentähden, että voisin enemmän nauttia naisesta, niin, ja miksei silloin myös itsestäni. Eikö lie parempi osa sillä, joka nauttii, kuin sillä, josta nautitaan?
Mutta minun madonnani, jota rakastan, ei olekaan mikään oikea madonna eikä oikea nainen. (M, 167.)

Katkelmassa Mirdja ihmettelee sitä, kuinka ”nainen sentään voi olla niin kaunis”. Tilanne näyttäytyy ironisena, kun sitä vertaa teoksen alkupuolen katkelmaan, jossa Mirdja on eronnut Eino Kailon kanssa, tavannut Rolfin ja riisuutunut päästyään yksin kotiin:

Minä olen todella kaunis. Mikä vahinko, ettei kukaan mies saa nähdä sitä, ihaila sitä, sanoa minulle, miten kaunis olen... Se lievittäisi itse-ihailuni tuskaa. — Näin ajatteli tyttö. (M, 32.)

Tilanneironian sijaan mielestäni poikkeavuus tulee selkeämmin esille verbaalisen ironian avulla, etenkin Mirdja Astin puheessa miehille, mutta myös toisille naisille. Kuten selvitin johdannossa, Hutcheon (1995) määrittelee verbaalisessa ironiassa, että tulkitsijan näkökulmasta, ironia on tulkinnallinen ja intentionaalinen teko: se on merkityksen luominen tai päättely sen lisäksi, mitä on mainittu ja erilainen siitä, yhdistettynä suhtautumiseen sekä sanottuun että sanomattomaan. Teko on yleensä laukaistu (ja sitten ohjattu) konfliktisista tekstuaalisista tai kontekstuaalisista ilmauksista tai merkeistä, jotka ovat sosiaalisesti sovittuja. Kuitenkin ironikon näkökulmasta, ironia on tarkoituksellinen informaation ja arvioivan asenteen välitys, mikä poikkeaa nimenomaisesti esitetystä. (mt. 1995, 25.)

Puhuessaan Rolfin kanssa Mirdja tuo esiin nais- ja miestaiteilijaan kohdistetut oletukset, kun puhutaan kopioinnista:

- Niin, niin, minä olen sanonut sen jo ennen. Siitä nyt näet, miten kulunut minä olen, en keksi enää mitään uutta. Aina minä vaan siteeraan ja kopioin.
- Ja minä kopioin sinua. Kaksinkertainen kunnia! (M, 91.)

Miestaiteilija on ”kulunut”, kun hän kopioi, mutta naistaiteilijalle se on oletus, koska hän ei voi itse luoda mitään originaalia, hänellä ei ole neroutta. Mirdja tuo asian terävästi esiin näpäyttämällä, kuinka hänen Rolfin kopioimisensa on ”kaksinkertainen kunnia”. Ironian mekanismi, jolla se kääntää asioita tuomalla kirjaimellisesti mainittuun toisen, usein vastakkaisen, merkityksen, tekee ristiriidan ilmeiseksi. Verbaalisen ironian tulkitsijan, katkelmassa Rolfin, on tulkittava Mirdjan lausuma ironiseksi esimerkiksi siitä, että Mirdja huudahtaa sanansa sen sijaan, että hän toteaisi asian.

Tulkintani mukaan Mirdja käyttää ironiaa tarkoituksellisena informaation ja arvioivan, nimenomaisesti esittämästään poikkeavan asenteen välittäjänä, kun hän puhuu Odaliski-näytelmän organisoojille, jotka kehuvat hänelle Nero-Norkkoa:

- Sehän on totta, neiti on ollut ulkomailla, eikä siis voi tuntea kaikkia meidän uusimpia nerojamme.
- Taitaisi käydä vaikeaksi pitää lukua niistä kaikista, vaikka ne vallan vierestä nousivat. Aika on paha. Neroja aivan sataa... (M, 186.)

Mirdjan ilmauksen ”Neroja aivan sataa” voisi lukea yksiselitteisenä, mutta yhdistettynä tietoon siitä, kuinka Mirdja itse on pyrkinyt pääsemään nerouteen siinä kuitenkin onnistumatta, päivittely näyttäytyy ironisena ihmettelynä siitä, kuinka ”aika on paha”, neroja tuntuu syntyvän kuin sieniä sateella. Mirdja jatkaa samankaltaista kärjistämistä puhuessaan Runarille, kun tämä pahoittelee ystävänsä outoutta siinä, ettei tämä viihdy ihmisjoukoissa:

Hyvin pieni ja hyvin ilkeä hymy lepää Mirdjan huulilla. Ja hän virkahtaa kuin itselleen:
- Nerojen ammattiin kuuluu olla omituisia... (M, 191.)

Mirdjaa on aina pidetty poikkeavana, outona, mitä hän on pitänyt hyvänä merkinä erityislaatuisuudestaan, koska ”nerojen ammattiin kuuluu olla omituisia...”. Mutta hän ei ole taiteilijanero, vaan on palannut ulkomailta epäonnistuneena laulajattarena, joka on nyt suostunut Nero-Norkon näytelmään.

Teoksessa myöhempi Mirdjan Norkkoon osittain liittämä ironia tapahtuu, kun Mirdja on närkästynyt, koska Nero-Norkko on ollut heillä jo viidettä päivää ja hän ihmettelee Runarille:

Kummallista, sanoi hän, että sinä ja Norkko olette noin äärettömän hyviä ystäviä. Eikö se vivahda naiselliseen?
- Ystävyys tulee kysymykseen ainoastaan miesten kesken, ei koskaan naisten... Ja Norkon sydän on siinä suhteessa kultaa. Hän ei vaihtelee tunteitaan...
- Sehän on yksitoikkoista... Rakastaako hän vielä sisartasi?
- Mutta hänhän on kuollut... Vaikka enpä luule, että hän ketään muutakaan tulee rakastamaan... Hän on niitä... Hän uskoo yhteen rakkauteen.
- Ah, kuten oikeat naiset... (M,322.)

”Ah, kuten oikeat naiset” letkautuksessa Mirdja tuo esiin, kuinka hän ei ole oikea nainen. Keskustelu viittaa Mirdjan ja Runarin edellisen päivän keskusteluun, jossa Mirdja kysyy Runarilta hänen kuolleesta sisarestaan, jota Norkko tietävästi edelleen rakastaa. Hän aloittaa keskustelun kysymällä, oliko hän kaunis:

- Kaunisko? Olihan hän sitä omaa lajiaan. Aivan sinun vastakohtasi. Yhtä vaalea kuin sinä olet tumma, yhtä hento kuin sinä olet voimakas, yhtä yksinkertainen kuin sinä olet monimutkainen. Sellainen, jonka elämään mahtui vain yksi ajatus, ja sydämeen vain yksi tunne... Sellainen oikea nainen...
- Onko oikea nainen sellainen? Mutta sehän on kaunista, puhui Mirdja hiljaa, hyvin kaunista. Vahinko, ettei sisaresi elä... Minä en ole tuntenut ainoatakaan oikeaa naista... Minä olen nähnyt aina vain itseni ja oman vereni muissa. Muulle olen ollut sokea. Kuule, Runar, ehkä sinä olisit voinut rakastaa enemmän sellaista oikeaa naista, jolla on

sydän yksi-syisestä silkistä, ja sydämessä vain yhden miehen kuva elämän iän... Minä olen paljon rumempi, Runar. Voitko sinä rakastaa minua? (M, 321.)

Katkelmassa myös Runar tuo näkyväksi ajatuksensa siitä, kuinka Mirdja poikkeaa normin mukaisesta ”oikeasta naisesta”. Normin nainen on vaalea, hento ja yksinkertainen, ”sellainen, jonka elämään mahtui vain yksi ajatus, ja sydämeen vain yksi tunne”.

Mirdja tuo poikkeavuutta esiin ironian avulla myös hieman epäsuoremmin. Esimerkiksi keskustellessaan Runarin kanssa vasta tavattuun:

- Ettekö te tiedä, hän naurahtaa, että näyttelijät ovat vain ihmissielujen apinoita? Kaikkea he antavat ja omistavat paitsi itseään, se on varma... (M, 192.)

Lausahdusta ennen Runar on sanonut, että Mirdja ei ”ole kuin kaikki muut” (M, 191). Mirdja tarkastelee miestä, joka vaikuttaa erittäin tyyneltä, koskettamattomalta, ja Mirdja miettii, ”mikä oikeus hänellä on tulla muita koskettamaan – – Todellakin etevästi valittu johdatus!”:

Ja kuten maailman-nainen ikivanhaan imarteluun, hän keveällä, välinpitämättömällä olkapään-kohauksella vastaa, teeskennellen:

- Ooh, mistä te sen tiedätte?

- Tehän annoitte itsenne lavalta, sanoo toinen hiljaiseen, pehmeään tapaansa.

Mirdja suupielissä värähtää. Tämähän oli noiduttua. Milloin oli hän tullut näin läpinäkyväksi? Tai tämä Norkko ja tämän Norkon ystävä, olivatko he syntyneet vetääkseen häntä nenästä. (M, 191–192.)

Tästä syystä tulkitsem Mirdjan ”ihmissielujen apinat” ironiaksi. Luen toisen vastaavan ironian käytön, kun Mirdja tulistuu Runarin vanhempien tervehtimään tulosta:

No enkö sitä arvannutkin! Tarkastusmatkalle taas tietystikin. Oh, millaista näytetavaraa olen saanut olla tämän vuoden! Se on inhoittavaa!” (M, 252.)

Mirdjan huudahdus ”Oh, millaista näytetavaraa olen saanut olla tämän vuoden!” nostaa esiin poikkeavan tavan, jolla hänen appivanhempansa ovat hänen mielestään häntä kohdelleet sen jälkeen, kun he ovat Runarin kanssa menneet naimisiin. Hän ei ole ollut uusi perheenjäsen, vaan ”näytetavara”, jota on tultu tuijottamaan. Vastaava ironian käyttö on mielestäni yksi tapa, jolla *Mirdjassa* normista poikkeavuus tuodaan näkyväksi.

Toin tässä alaluvussa esiin sitä, kuinka ironian monenlaiset tulkinnat mahdollistava ja asioita kääntävä mekanismi auttaa näkemään poikkeavuutta ja Mirdjan henkilöhaahmon käyttämä verbaalinen ironia tuo myös esiin hänen kriittisen asenteensa. Koko kolmannessa luvussa tarkastelin toisessa luvussa esiin nostamani poikkeuksellisesta taiteilijasta eroavaa poikkeavuutta käsitteellisellä ja Mirdjan henkilöhaahmon tasolla sekä vastasin tutkimuskysymyksistäni siihen, miten Mirdjan henkilöhaahmo poikkeaa teoksen tarinamaailman hänelle asettamista normeista ja kuinka ironiaa käytetään teoksessa poikkeavuuden esiintuomisen välineenä.

4 Johtopäätökset

Olen tässä tutkielmassa tutkinut *Mirdjassa* erityisesti sen naistaiteilijan poikkeavuuden kuvausta. Tarkoitukseni oli tarkastella, minkälaisia kuvia naistaiteilijuudesta ja naistaiteilijasta teos esittää ja tarkastelee. Tarkastelin teosta siis kahdesta toisiinsa limittyvästä näkökulmasta, naistaiteilijan ja naiskuvasta poikkeavuuden.

Tarkasteluni nousi ajatuksesta, että taiteilijuus ja tietynlainen ”hulluus” tai poikkeava mieli, on historiallisestikin liitetty pitkälti toisiinsa ja *Mirdjassa* tämän ilmentymää ei oltu vielä tutkittu. Käsitelin ”taiteilijaneroutta” haluttuna poikkeavuutena. Tutkin, miten *Mirdjan* poikkeavuus, niin tahaton, kuin tarkoituksellisesti tavoiteltu, näyttäytyi teoksessa. Lisäksi pyrin tutkimuksessani vastaamaan kysymyksiin siitä, voiko nainen olla taiteilijanero ja tekijä eikä vain kohde, miten naistaiteilijuutta käsitellään *Mirdja Astin* henkilöhaahmon kautta sekä miten *Mirdjan* henkilöhaahmo poikkeaa teoksen tarinamaailman hänelle asettamista normeista ja kuinka ironiaa käytetään teoksessa poikkeavuuden esiintuomisen välineenä.

Taiteilijaromaani on perinteisesti nähty kehitysromaanin alalajina, sillä taiteilijaromaanin määritelmien keskiössä on päähenkilön yksilönkehityksen, taiteilijaksi kehityksen, pohtiminen. Naistaiteilijaromaani sen sijaan ei haahmotu kehitysromaaniksi vaan kysymys on siitä, kuinka taiteilijuus toteutuu naisen muiden roolien lomassa. Kyse voi olla myös taiteilijuudesta luopumisesta, kuten *Mirdjassa*.

Naiskuvan käsite liittyi alun perin 1970-luvun alussa nousseeseen naiskuvatutkimukseen, jossa alettiin analysoida kirjallisuuden naiskuvia ja osoittaa niiden yhteys naisten alistettuun asemaan. Varhaisessa vaiheessa käsite liittyi ajatukseen siitä, että on olemassa todellinen nainen, jota kirjallisuus heijastaisi oikein tai väärin. Mutta myöhemmin tämä korvattiin ajatuksella naisesta diskursiivisena muodostumana, sekä kulttuurisena että rakennettuna kuvana, joka jäsentää aktiivisesti merkityksiä ja sosiaalista todellisuutta. Huomio kiinnittyi siihen, miten kuva on tuotettu ja mistä elementeistä se koostuu. Konteksti ei ollut jotakin, jota kuvat heijastavat, vaan ne ehdot, joilla kuvia tuotetaan. Joten sen sijaan, että vertailtaisiin erilaisia kuvia naisista, voitiin tutkia naiskuvien määrittelemiä merkityksiä verraten,

esimerkiksi, mieskuviin. Käytin tutkimuksessani hyödykseni tätä naisen ja miehen vertailua teoksen tarinamaailman sisällä. Tutkin henkilöhahmojen asenteita ja käsityksiä naisten ja miesten eroista ja taiteilijuudesta. Lisäksi tutkin teoksessa kuvattujen fiktiivisten yhteisöjen käsityksiä ja suhtautumista Mirdjaan sekä Mirdjan omia käsityksiä ja kokemuksia itsestään, taiteilijuudestaan ja muista henkilöhahmoista.

Nainen on teoksen ilmestymisajankohtana ja sitä ennen nähty vain miehen katseen ja taiteen kohteena, objekteina, ei itse tekijöinä. Nerous ei ollut naiselle mahdollista, sillä se tarkoitti omaperäisyyttä, yksilöllisyyttä ja edellytti omintakeista luovuutta. Nainen pystyi olemaan vain miehen muusa, palvelija tai objekti. Naisilta kiellettiin pääsy kulttuurisiin piireihin sekä biologisiin ja että sosiaalisesti vahvistettuihin stereotyyppisiin perustuen ja modernistinen kaupunkielämäkin kuvattiin pitkälti miesten kokemuksen kautta. Mies oli kaupungissa vapaa, mutta nainen ei pääse pakoon näkymättömyyteen häntä aina ympäröiviltä arvottavilta ja esineellistäviltä katseilta.

Määrittelen poikkeavuuden ennen kaikkea toimintana, joka eroaa jollain tavalla yhteisön normeista. Normit ovat käyttäytymissääntöjä, jotka heijastavat tai ilmentävät kulttuurin arvoja. Ne voidaan jakaa sosiaaliin, moraalisiin, näennäismoraalisiin ja lakinormeihin. Lisäsin vielä epätyypillisyyden normiin nähden, kun ei puhuta varsinaisesta normin rikkomisesta.

Toin tutkimuksessani esiin, että poikkeavuuden voi nostaa tarkasteluun ironian avulla. Ironia on esitystapa, joka perustuu yleensä ristiriidalle esitetyn ja tosiasiasa tarkoitetun, oletetun tapahtuman ja todella tapahtuvan asian, pintavaikutelman ja todellisuuden tai tekojen ja niiden lopputulosten välillä. Verbaalisessa ironiassa tulkitsijan näkökulmasta, ironia on tulkinnallinen ja intentionaalinen teko: se on merkityksen luominen tai päättely sen lisäksi, mitä on mainittu ja erilainen siitä, yhdistettynä suhtautumiseen sekä sanottuun että sanomattomaan. Teko on yleensä laukaistu (ja sitten ohjattu) konfliktisista tekstuaalisista tai kontekstuaalisista ilmauksista tai merkeistä, jotka ovat sosiaalisesti sovittuja. Kuitenkin ironikon näkökulmasta, ironia on tarkoituksellinen informaation ja arvioivan asenteen välitys, mikä poikkeaa nimenomaisesti esitetystä.

Tarkastellessani Mirdja Astin henkilöahmoa näistä näkökulmista havaitsin, että Mirdjalle annetaan erilaisia normeja, joihin muovautua, mutta hänelle ei lähtökohtaisesti ole mahdollista päästä niihin. Ensimmäisessä analyysiluvussa ”(Nais)taiteilija *Mirdjassa*” tutkin ensimmäiseksi sitä, kuinka Mirdja pyrkii rakentamaan taiteilijanuraa, mutta ennen kaikkea kuinka hän pyrkii suureksi taiteilijaksi. Mirdjalle sanotaan usealta eri taholta, että hänellä olevan lahjoja suureksi taiteilijaksi, mutta naisena hän ei kuitenkaan pääse taiteilijaneroksi. Loistaessaankin hänet nähdään vain miestaiteilijoiden muusana tai kopioijana. Moderni kaupunkielämä mahdollistaa porvarisyhteisön normistosta vapaan taiteilijaelämän, mutta vain miehille. Yrittäessään elää kaupungissa flanöörinä Mirdja joutuu huomaamaan, että arvioiva katse kohdistuu häneen naisena myös taiteilijan rooliin pyrkivänä ja hän pakenee leimaantumista avioliittoon.

Tutkimukseni toisessa analyysiluvussa ”*Poikkeavuus Mirdjassa*” tarkastelin sitä, miten Mirdja poikkeaa ympäristöstään muulla tavoin. Pyrkimys taiteilijaksi oli positiivista poikkeavuutta ympäristön normeista, mutta muissa yhteyksissä poikkeavuus on Mirdjalle lähinnä negatiivista. Miesten vapaamielisesti kasvattama Mirdja aiheuttaa paheksuntaa ympäröivän yhteisön naisissa silloinkin, kun hän yrittää muokkautua aviovaimon normiin. Sama päätös aiheuttaa vastustusta hänen tuntemissaan miehissä, jotka näkivät hänessä osin miehen, osin naisen, ja siksi jonkun, jolla oli mahdollisuus lahjakkuuteen. Mirdja on miesten mielestä heittänyt hukkaan lahjansa, tulemisensa yli-ihmiseksi, joksikin heidän muovaamaksi ideaaliksi. Mirdja sortuu vääjäämättä eroavien odotusten ja vaatimusten alle, mutta hän ei ole prosessin aikana vain passiivinen objekti, vaan aktiivinen subjekti ja tekijä. Hän kokeilee kaikkia hänelle tarjottuja muotteja, itsereflektoi ja etsii aktiivisesti itseään.

Viimeiseksi tutkimuksessani tarkastelin ironian käyttöä poikkeavuuden esiintuojana niin tilanne- kuin dialogitasolla. Osoitin, että Mirdja Astin henkilöahmo käyttää ironiaa tuodakseen esiin asioiden käänteisiä puolia ja kriittistä asennettaan etenkin, kun hän keskustelelee tarinamaailman miesten kanssa.

Tutkimukseni perusteella naistaiteilijuus ja naistaiteilija näyttäytyvät *Mirdjassa* moninaisilta, joskin miestaiteilijuuden ja -taiteilijoiden ikeen alla olevilta. Taiteilijayhteisö näyttäytyi teoksessa miesvaltaisena herrojen klubina, jonne päästäkseen naisen täytyi omaksua

miehisyyttä, mikä oli lähtökohtaisestikin mahdotonta. Koska myös miestaiteilijan muotti oli kapea, hekin kärsivät siitä poiketessaan, jos toivat esiin naiselle miellettyjä ominaisuuksia. Herrojen klubia vastaavaa naistaiteilijoiden ryhmittymää teoksessa ei esiintynyt ja teoksen naiset olivat porvarillisine arvoineen myös vastakkainasettelussa Mirdja Astin henkilöhahmon kanssa. Poikkeavuus näkyi teoksessa sekä negatiivisessa että positiivisessa valossa riippuen siitä, minkälaisesta poikkeavuudesta oli kyse ja missä yhteydessä, mutta ennen kaikkea myös siitä, kenen tai keiden normista poikettiin.

L. Onervan Mirdjaa oli aiemmin tarkasteltu kirjallisuustieteessä pitkälti lajitutkimuksen näkökulmasta. Jatkotutkimuksissa voisi joko syventyä avaamaani aihepiiriin varsinkin juuri ironian käytön kannalta tai tarkastella esimerkiksi *Mirdjan* jumalkuvaa. Mielestäni se yhdistyy osittain nerouteen, ajatuksella nero on korvannut Jumalan ja toisaalta Nietzschen yli-ihmiseen sekä materian tai esineellistetyin palvomiseen Jumalana.

Lähteet

Onerva, L. 1908/2002. *Mirdja*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Bernaerts, Lars 2014. Tell-Tale Minds: The Rhetoric of Mad First-Person Narration. Teoksessa Nathalie Jaëck, Clara Mallier, Arnaud Smith and Romain Girard (toim.). *Les narrateurs fous: Mad Narration*. Bordeaux: MSHA, 185–206.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

DuPlessis, Rachel 1985. *Writing beyond the ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

Ellmann, Mary 1979/1968. *Thinking about Women*. Lontoo: Virago.

Elster, Jon 2009. Norms. Teoksessa Bearman, Peter & Hedström, Peter (toim.). *Oxford handbooks in politics & international relations: Oxford Handbook of Analytical Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 195–217.

Felman, Shoshana 1985. *Writing and Madness: (literature/philosophy/psychoanalysis)*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Felman, Shoshana 1993/1989. Women and Madness: the Critical Phallacy. Teoksessa Belsey, Catherine ja Moore, Jane (toim.). *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Basingstoke: Macmillan, 133–154.

Felski, Rita 1989. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Lontoo: Hutchinson Radius.

Frederickson, Kristen 2003. Introduction: Histories, Silences, and Stories. Teoksessa Frederickson, Kristen ja Webb, Sarah E. (toim.). *Singular Women: Writing the Artist*. Berkeley (Calif.): University of California Press, 1–19.

Gagnier, Regenia 2002. Women in British Aestheticism and the Decadence. Teoksessa Richardson, Angelique ja Willis, Chris (toim.). *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. 1. pehmeäkantinen painos. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 239–249.

Giddens, Anthony 2004/1989. *Sociology*, 4. painos. Cambridge ja Oxford: Polity Press & Blackwell Publishing.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1984/1979. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & Lontoo: Yale University Press.

Graban, Tarez Samra 2015. *Women's Irony: Rewriting Feminist Rhetorical Histories*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

Hatavara, Mari 2001. Kirjallisuuskritiikin suhtautuminen naisiin romaanikirjailijoina 1800-luvun puolivälin Suomessa ja Ruotsissa. Teoksessa Lappalainen, Päivi, Grönstrand, Heidi, ja Launis Kati (toim.). *Lähi-kuvassa nainen: näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 68–106.

Hekanaho, Livia Pia 2006a. Bobby Baker ja naisen paikka. Neroudesta, ylevästä ja perunankuorista. Teoksessa Taava Koskinen (toim.). *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 210–247.

Hekanaho, Livia Pia 2006b. Tove Jansson, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka. Teoksessa Taava Koskinen (toim.). *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 248–284.

Honkanen, Katariina 2004/1996. NAINEN. Teoksessa Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne (toim.). *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 139–158.

Hornby, Albert Sydney. 2010. Prima donna. Teoksessa Turnbull, Joanna; Lea, Diana; Parkinson, Dilys; Phillips, Patrick ...; Ashby, Michael (toim.). *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. 8. painos. Oxford: Oxford University Press, 1203.

Huhtala, Liisi 1987. Kalpeita kukkasia? Naisnäkökulmainen kirjallisuudentutkimus ja Suomen 1800-luvun naiskirjallisuus. Teoksessa Konttinen, Riitta; Aukee, Ranja; Hassi, Satu; Hietala,

Marjatta; Huhtala, Liisi; Hänninen-Salmelin, Eva, . . . Ylimaula, Anna-Maija. *Tulen kesyttäjät. Suomalaista naistutkimusta*. Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY, 90–110.

Hutcheon, Linda 1995. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Lontoo ja New York: Routledge.

Irigaray, Luce 1974. *Speculum: de l'autre femme*. Pariisi: Les Éditions de Minuit.

Irigaray, Luce 1977. 'The Powers of Discourse and the Subordination of the Feminine' This Sex Which is Not One. Teoksessa Eagleton, Mary (ed.) 2010. *Feminist Literary Theory: a Reader*. 3. painos. Malden, Mass: Wiley-Blackwell, 308–311. Alkuperäisestä englanniksi käänttänyt Catherine Porter (Carolyn Burken kanssa).

Isomaa, Saija ja Rossi, Riikka 2013. Johdanto: kirjallisuus naisten esittäjänä. Teoksessa Rossi, Riikka, ja Isomaa Saija (toim.). *Kirjallisuuden naiset: naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–24.

Kanerva, Arla 2019. *Taiteen musta kirja: Miesten mielivallan historiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kivistö, Sari (toim.) 2007. *Satiiri: johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Helsinki: Yliopistopaino.

Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura.

Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne 2004/1996. KRITIIKKI, VISIOT, MUUTOS – feministinen purkamis- ja rakentamisprojekti. Teoksessa Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne (toim.). *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 9–34.

Konttinen, Riitta 2017. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala.

Koskinen, Taava 2006. Nerous, teatteri ja sukupuoli: kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa. Teoksessa Taava Koskinen (toim.). *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 57–81.

Lanser, Susan 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.

Lanser, Susan ja Warhol, Robyn (toim.) 2015. *Narrative Theory Unbound: Queer and Feminist Interventions*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press.

Lappalainen, Päivi 1990. Isän ääni: kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalinen ideologia. Teoksessa Ahokas, Pirjo., and Lea. Rojola. *Marginaalista muutokseen: feminismi ja kirjallisuudentutkimus*. Turku: Turun yliopisto, 71–96.

Lappalainen, Päivi 1992. Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen L. Onervan Mirdjassa ja Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa. Teoksessa Tapio Onnela (toim.). *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 151–168.

Lappalainen, Päivi 1995. Tuoksuvat kukat ja kultaiset hedelmät. Aino Kallaksen Katinka Rabe identiteetin rakentumisen kuvauksena. Teoksessa Kaisa Kurikka (toim.). *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, N:o 33, 168–188.

Launis, Kati 2005. *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lyytikäinen, Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinksi: Minä ja Toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lyytikäinen, Pirjo 1999. Mirdja – dekadentti nainen. Teoksessa Varpio, Yrjö, ja Lea Rojola (toim.). *Suomen kirjallisuushistoria: 2, järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lyytikäinen, Pirjo 2002. Naisen elheet miesten maailmassa. Saate teokseen Onerva, L. 1908/2002. *Mirdja*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Lyytikäinen, Pirjo; Rossi, Riikka; Parente-Čapková, Viola, ja Hinrikus, Mirjam 2020. *Nordic Literature of Decadence*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Malmio, Kristina 2011. Sukupuoli, yhteiskunta, valta, kirjallisuus: Feministisen kirjallisuudentutkimuksen sosiologisuus. Teoksessa Ruohonen, Voitto, Sevänen, Erkki ja Turunen, Risto (toim.). *Paluu maailmaan: kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 183–217.

McKenna, Susan 2009. *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*. Baltimore: Catholic University of America Press.

Muecke, Douglas Colin 1969. *The Compass of Irony*. Lontoo: Methuen.

Muecke, Douglas Colin 1970/1982. *Irony and the Ironic*. 2. painos. Lontoo: Methuen.

Palmer, Alan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Parente-Čapková, Viola 1998a. "Kuka, kuka sitoi?" Dekadentti äitiys L. Onervan Mirdjassa. Teoksessa Lytikäinen, Pirjo (toim.). *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 95–126.

Parente-Čapková, Viola 1998b. *Decadent New Woman?* Artikkelijulkaisu NORA: Nordic Journal of Women's Studies, 6(1), 6–20. <https://doi.org/10.1080/08038749850167897>

Parente-Čapková, Viola 2001. KUVITTELIJA/TAR. Androgyniset mielikuvat L. Onervan varhaisproosassa. Teoksessa Lappalainen, Päivi, Grönstrand, Heidi, ja Launis Kati (toim.). *Lähikuvassa nainen: näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 216–237.

Parente-Čapková, Viola 2005. NAINEN – KENEN TOINEN? 1900-luvun alun uusi nainen sukupuolirajojen rikkojana. Teoksessa Löytty, Olli (toim.). *Rajanylityksiä: tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 142–161.

Parente-Čapková, Viola 2013. CORINNESTA JA CONSUELOSTA MIRDJAAN. L. Onervan Mirdja naisten kirjoittamien poikkeusnaisyksilöiden jatkumossa. Teoksessa Rossi, Riikka, ja Isomaa Saija (toim.). *Kirjallisuuden naiset: naisten esityksiä 1840-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 194–226.

Parente-Čapková, Viola 2014. *Decadent New Woman (un)bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's "Mirdja"*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Parente-Čapková, Viola; Grönstrand, Heidi; Hapuli, Ritva ja Launis, Kati (toim.) 2015. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Turku: Turun yliopisto.

Parente-Čapková, Viola 2020. "Spaces of Decadence: A Decadent New Woman's Journey from the City to the Bog." Teoksessa Lytikäinen, Pirjo, Riikka Rossi, Viola Parente-Čapková ja Mirjam Hinrikus (toim.). *Nordic Literature of Decadence*, 137–154. 1. painos. Routledge.

Pollock, Griselda 1989. What's Wrong with images of women? Teoksessa Betterton, Rosemary (toim.). *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. Lontoo: Pandora, 40–48.

Rojola, Lea 1992. Oman sielunsa hullu morsian. Mirdjan matka taiteen maailmassa. Teoksessa Hypén, Tarja-Liisa (toim.). *Pakeneva keskipiste: tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Turku: Turun yliopisto, 49–73.

Rojola, Lea 1996/2004. ERO. Teoksessa Koivunen, Anu ja Liljeström, Marianne (toim.). *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 159–178.

Runeberg, Fredrika 1900. Odaliski. Teoksessa Kuvauksia ja unelmia. Valikoima kertomuksia. Project Gutenberg 2005. <https://www.gutenberg.org/ebooks/15987>. Suomeen valittu suppeampi määrä novelleja vrt. alkukieliseen teokseen Runeberg, Fredrika 1861. *Teckningar och drömmar*. Helsinki: Theodor Söderholms Förlag.

Russ, Johanna 1983. *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press.

Salin, Sari 2000. Hurskas hupsu. Ironiset tunnustukset Jorma Korpelan romaanissa Tohtori Finckelman. Teoksessa Alanko, Outi ja Korhonen, Kuisma (toim.) *Subliimi, groteski, ironia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 129–150.

Warhol, Robyn 1991. *Gendered Interventions. Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Westerlund, Jasmine 2013. *Murtumia lasikellossa. Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit Suomessa 1900-luvun alkupuolella*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.