

Minussa liikkuu rivoja ja murheellisia ajatuksia rinnan

Helvi Hämäläisen *Kaunis sielu* dekadenssin ja modernismin välisenä siirtymätekstinä

Mirjami Mykkänen
Syventävien opintojen tutkielma
Kirjallisuudentutkimuksen maisteriohjelma
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2020
Ohjaaja Pirjo Lyytikäinen



Tiedekunta – Fakultet – Faculty	Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme	
Humanistinen tiedekunta	Kirjallisuudentutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track		
Kotimainen kirjallisuus		
Tekijä – Författare – Author		
Mykkänen, Mirjami		
Työn nimi – Arbetets titel – Title		
<i>Minussa liikkuu rivoja ja murheellisia ajatuksia rinnan</i> – Helvi Hämäläisen <i>Kaunis sielu</i> dekadenssin ja modernismin välisenä siirtymätekstinä		
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Month and year	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages
Pro gradu -tutkielmat	Toukokuu 2020	69
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tutkin pro gradu -työssäni Helvi Hämäläisen <i>Kaunis sielu</i> -romaanin (2001) dekadentteja piirteitä. Hämäläinen kirjoitti romaaninsa 1927, muttei saanut sitä julkaistuksi yrityksistään huolimatta.</p> <p>Romaanissa henkisesti epävakaa kertoja kuvaa sisäistä kamppailuaan aikana, jolloin hän heittäytyy suhteeseen varatun miehen kanssa. Levottomassa mielentilassaan hän päättää murhata rakastajansa. Kertoja pohtii motiivejaan murhaan ennen ja jälkeen rikoksen, sairastuu tuberkuloosiin ja kuolee. Keskeiseksi nousee kertojan sisäinen, esteettisesti orientoitunut todellisuus, jota hallitsevat hänen luomansa mentaaliset kuvat, jotka hänen tajunnassaan sulautuvat aistihavaintoihin. Kaiken toiminnan taustalla vaikuttaa kertojan pyrkimys kasata pirstaloitunutta identiteettiään. Keskeiseksi syyksi identiteetin epäselvyydelle hahmottuu kertojan latentti homoseksuaalisuus, jota hän ei kykene sanoittamaan.</p> <p>Tutkin romaanissa keskeiseksi nousevia keinoitekoisuuden, subjektiivisen todellisuuden, sairauden ja perversion teemoja sekä niiden yhteyksiä vuosisadanvaihteen dekadentin liikkeen poetiikkaan ja kuvastoon. Jäljitän myös teoksen intertekstuaalisen verkoston yhteyksiä dekadenssiin. Tarkastelen myös romaanin subjektiiviseen tajuntaan keskittyvän, fragmentaarisen kerronnan piirteitä ja niiden yhteyksiä dekadentin kirjallisuuden subjektikeskeisen poetiikan innovaatioihin.</p> <p>Tarkastelen dekadenssista periytyvien teemojen esiintymistä ja uudelleenkehittelyä Hämäläisen varhaisessa modernistisessä pienoisoromaanissa. Havaintojeni avulla selvitän dekadenssin ja modernismin välistä transitiota, jonka vaikutukset ulottuvat siirtymäteemoista myös niihin poeettisiin innovaatioihin, joita myöhemmin pidettiin varhaisen modernismin keskeisinä piirteinä. Modernismin on tyypillisesti katsottu syntyneen symbolismin piirissä, mutta viime vuosikymmenten aikana dekadenssin merkitystä nimenomaan modernistiselle proosalle on jäljittänyt etenkin David Weir teoksessaan <i>Decadence and the Making of Modernism</i> (1995), johon tukeudunkin tutkimuksessani. Hyödynnän myös tuoreinta dekadenssin kirjallisuutta käsittelevään tutkimuskirjallisuutta hahmottaakseni tämän usein kirjallisuushistoriassa sivuutetun liikkeen moninaista luonnetta Suomessa ja kansainvälisesti.</p> <p>Suhteuttamalla <i>Kaunistaelua</i> sekä kansainvälisen että suomalaisen dekadenssin ja modernismin historiaan todennan, kuinka Hämäläisen romaani näyttäytyy dekadenttina modernismina, jossa näkyy dekadenssin vaikutus varhaisen modernistisen proosan syntyyn ja kehitykseen.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords		
Helvi Hämäläinen, dekadenssi, modernismi, kirjallisuushistoria, teemat, subjektiviteetti, queer, transitio, fragmentaatio		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited		
Helsingin yliopiston kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Teoksesta.....	1
1.2 Tutkimuskysymys ja teoreettinen kehys.....	3
2 DEKADENSSI KIRJALLISENA VIRTAUKSENA.....	5
2.1 Dekadenssin ranskalaiset juuret ja suomalainen dekadenssi.....	7
2.2 Dekadenssin sivuuttaminen.....	8
2.3 Dekadenssin teemat <i>Kauniissa sielussa</i>	10
3 KEINOTEKOISUUS <i>KAUNIISSA SIELUSSA</i>	14
3.1 Taide keinotekoisuutena.....	15
3.2 Kuvittelun taide.....	24
3.3 Luonnottomuus.....	31
4 SAIRAUS JA <i>KAUNIIN SIELUN KERTOJA</i>	36
4.1 Mielensairaus.....	36
4.2 Tuberkuloosi ja fyysinen rappio.....	39
5 PERVERSIOT – SEKSUAALISUUS JA VÄKIVALTA.....	46
5.1 Lesbous ja kielletyt halut.....	47
5.2 Murhanhimo ja sadismi.....	54
5.3 Perversion estetisointi.....	59
6 JOHTOPÄÄTÖKSET.....	64
LÄHTEET	

1 JOHDANTO

Helvi Hämäläisen esikoisromaani *Kaunis sielu* (2001) on kuumeisista, numeroiduista katkelmista rakentuva teos, jossa minäkertoja selostaa kuumeisia ajatuksiaan.

Kerrontaratkaisu ei nykykontekstissa näyttäyty poikkeavana, mutta oli romaanin kirjoitusajankohtana 1927 poikkeuksellinen poeettinen ratkaisu. Teos yllättää paitsi queer-halua ilmaisevan naisprotagonistinsa, myös intertekstuaalisen verkostonsa ja modernin kerrontansa vuoksi.

Kuolemaan ja ruumiin mätänemiseen fiksoitunut kohtalokas nainen piruharhoineen lähettää vahvan signaalin dekadenssin lajipiirteiden läsnäolosta, vaikka teoksen kerronta ei muistuta niitä teoksia, joita on pidetty suomalaisena dekadenssina, kuten Joel Lehtosen varhaisia romaaneja tai Volter Kilven symbolistis-dekadenttia lyyristä proosaa.

Kirjallisuushistoria on olosuhteiden pakostakin valikoivaa; toiset ilmiöt jäävät huomaamatta tai jätetään tietoisesti kaanonin ulkopuolelle, mikä on omiaan hämärtämään kirjallisten liikkeiden ja -periodien geneettisiä suhteita. Teosten, kirjailijoiden ja jopa kirjallisten ilmiöiden sivuuttamisella on taideteoreettisten perusteiden lisäksi myös moraalisia ja poliittisia motiiveja. Toiset teokset saavuttavat prestiisiä jo aikanaan, kun taas ne, jotka eivät pääse lainkaan läpi kustannusyhtiöiden seulan, jäävät täysin huomiotta. Jos ne kuitenkin julkaistaan myöhemmin, niiden avulla voidaan täydentää tai haastaa aiemman tutkimuksen luomaa yleiskuvaa.

Tutkielmani tarkastelee revisionistisella katseella aikanaan julkaisematta jäänyttä teosta ja pyrkii osoittamaan, miten se tukee maailmalla esitettyä hypoteesia siitä, että dekadenssin sivuuttaminen modernismin synnyn tarkastelussa on harhaanjohtavaa ja moraalisesti motivoitunutta (Sherry 2015: 8-9). Vaikkei käsittelemäni romaani ole ainoa laatuaan, nostan sen yhdeksi linkiksi siihen kirjalliseen ketjuun, joka dekadenssin ja modernismin välille rakentuu suomalaisessa kirjallisuudessa.

1.1 Teoksesta

Helvi Hämäläisen vuonna 1927 valmistunut esikoisromaani *Kaunis sielu* (jatkossa *KS*) on monella tapaa radikaali ja samalla traditiotietoinen teos. Ajan kulttuuri-establishmentti ei ollut valmis *Kauniin sielun* kaltaiselle teokselle, sillä useista yrityksistään huolimatta Hämäläinen ei saanut teostaan julkaistuksi¹. Myöhemmin Hämäläinen teki läpimurtonsa romaanilla

¹ *Kauniin sielun* julkaisuhistoriaa on aiemmin tutkinut Pro gradussaan Alexandra Stang (2015).

Katuojan vettä (1935), joka kuvaa yksinhuoltajaäidin sinnittelyä pulavuosien Helsingin työläiskorttelissa. WSOY julkaisi *Kauniin sielun* Hämäläisen kuoleman jälkeen vuonna 2001.

Kauniissa sielussa psyykkisesti epävakaa mutta tilansa tiedostava nainen ampuu naimisissa olevan rakastajansa. Sekä ennen että jälkeen veriteon hän pohtii motiivejaan ja tekonsa moraalista oikeutusta. Tunnustettuaan surman hänet otetaan hoitoon, jossa hän kokee psykoottisen jakson. Ilmeisesti syyntakeettomuutensa vuoksi hänet vapautetaan, ja hän pakenee rappioituneeseen naapurustoon, jossa hän riutuu kuoliaaksi tuberkuloosiin, saamatta kysymyksiinsä vastauksia.

Teosta hallitsee omavaltaisesti kertoja-päähenkilön tajunta. Emme saa tietää teoksen maailmasta kuin sen, mitä kertova subjekti meille kertoo. Teos sijoittuu urbaaniin kaupunkiympäristöön, mutta päähenkilön maailmankuvaa määrittää dekadenssille ominainen antimodernius, joka vastaa uuden aikakauden optimismiin keskittymällä luonnottomaan himoon, rappioon, itse luotuun todellisuuteen ja kapinoivaan suhteeseen Jumalaan, jonka valtaa hän mielikuvituksellaan haastaa.

Teoksen luonteesta johtuen otan kertojan kuvauksen sellaisenaan, enkä ryhdy analysoimaan kertojan luotettavuutta, sillä kerronta ei pyrikään realistiseen todellisuudenkuvaukseen, vaan siinä on olennaista päähenkilön sisäinen todellisuus. Suomalaisen modernismin hulluuskuvauksia tutkinut Anna Ovaska kuvaa *Kauniin sielun* kokeellista kerrontaa pyrkimyksiksi tavoittaa tajunnan ja ajatusten assosiativiset ja vaikeasti kielellistettävät ulottuvuudet. Tämä tajunnanvirran efektejä lähentelevä kerronta kuitenkin tulee samalla näyttäneeksi mielen ja maailman interaktiivisen suhteen: vaikka lukija voi vain seurata eristäytyneen kertojan tajuntaa, reagoi tuo tajunta voimakkaasti lähes kaikkiin ulkoisiin virikkeisiin. (Ovaska 2020: 76.)

Kaunis sielu koostuu 106:sta numeroiduista merkinnästä, jotka muistuttavat fragmentaarisuudessaan päiväkirjamerkintöjä, mutta joiden kerrontatilanne on ambivalentti. Kerronta koostuu kertojahahmon sisäisestä monologista, joka on syntaktisesti jäsenneltyä verrattuna tajunnanvirtaan. Kerronnan puheaktimaisuus korostuu halki teoksen jatkuvassa Jumalan puhuttelussa: ”Jumalani, Jumalani” -parahdukset rinnastavat kertojan Jeesukseen. Rinnastuksella kertoja korostaa tunnustuksensa luonnetta kärsimyskertomuksena. *Kauniin sielun* kertoja on kaksijakoinen: hän heittelehtii katumuksesta hybrikseen, ja kuvailee oman identiteettinsä fragmentaarisuutta mosaiikkivertauksin. Päähenkilön sisäinen pohdinta, joka kohdistuu esteettisiin kokemuksiin, omaan rappioon ja etiikkaan, noudattaa dekadenssin aloittamaa uutta tajunnankuvauksen mallia.

Keskeisiksi teoksessa nousevat kertojan pohdinnat psyykkisestä tilastaan, esteettinen

luonnosta nauttiminen sekä intohimo, jota hän tuntee myös naisia kohtaan, ja jonka hän kokee häntä riivaavana sairautena. Kertojan intohimo on transgressiivista suhteessa varattuun mieheen sekä naisiin, ja siinä esiintyy pedofiilisiä tendenssejä. Myös lesbonaisen hahmo, turmelus, aktiiviset transgressiot ja sairaalloisuus yhdistettynä taiteelliseen sivistykseen liittävät hahmon dekadenssin keskeisiin aihepiireihin. Samoin myös ambivalentti jumalsuhde, joka vaihtelee rienauksesta avunpyyntöihin, on dekadenssille luonteenomainen. Tyypillinen dekadentti hahmo heittäytyy aisti-iloihin tyydyttääkseen eläimelliset viettinsä. Tätä hybristä seuraa kuitenkin turtuminen, kyllästymisen ylettömään elosteluun. *Kauniin sielun* kertoja joutuu kuitenkin kärsimään himostaan, sillä hän ei saa sitä tyydytettyä. Sen sijaan hän heittäytyy suhteeseen varatun miehen kanssa, vaikkei se transgressiivisuudestaan huolimatta sammutakaan hänen kaihoisaa intohimoaan naisiin. Hänen täytyy mennä haudalla rakastelua pidemmälle.

1.2 Tutkimuskysymys ja teorettinen kehys

Hämäläinen ei saanut teostaan julkaistua 1927, mutta on mielenkiintoista pohtia, kuinka se sijoittuu suomalaisen kirjallisuuden historiaan ja kansainväliseen kenttään. *Kauniin sielun* modernismia on vihdoin alettu tutkia² sen julkaisun myöhäisyydestä huolimatta.

Kansainvälistä modernismia ajatellen Hämäläinen oli ajan hermolla, vaikka hän kirjoitti teoksensa periferisessä Suomessa. Yleensä ajatellaan, että kirjalliset vaikutteet leviävät kirjallisista keskuksista periferisiin kirjallisuuksiin sekä viiveellä että muuntuneina, mutta Hämäläinen kirjoitti teoksensa lähes rinnan Virginia Woolfin kanssa, joka julkaisi *To the Lighthouse* -romaaninsa 1927 ja *Orlandon* heti seuraavana vuonna.

Tutkimuskysymykseni on selvittää, millaisia kytköksiä *Kauniilla sielulla* on dekadenssiin ja sen teemoihin. Hämäläisen teos on kiistatta modernistinen, mutta sen modernismi edustaa samalla jatkumoa dekadenssin teemoille ja poetiikalle. Tutkin teoksen kirjallisia kytköksiä dekadenssiin ja sitä, kuinka nämä piirteet todentavat dekadenssin vaikutusta modernistisen proosan kehitykseen. Näytän, kuinka teos asettuu transitoasemaan näiden kahden virtauksen välille, mitä ei ole vielä kirjallisuudentutkimuksessa tutkittu.

Kirjallisten teemojen ja trooppien periytymisen ja muuntumisen tutkiminen on hyödyllinen metodi kirjallisten liikkeiden suhteita jäljitettäessä. Toistuvat teemat todentavat yhteyksiä osittain lomittaisten liikkeiden välillä. Käsittelen dekadenssille keskeisiä teemoja, joiden läsnäolon voi havaita *Kauniissa sielussa*. Teemojen variaatiot ja muuttuvat

2 Ovaska 2020: *Fictions of Madness: Shattering Minds and Worlds in Modernist Finnish Literature*.

käsittelytavat taas resonoivat poeettisten innovaatioiden kanssa. Uudistava dekadenssi nosti esiin ensi kertaa kirjallisuuskäsityksen, jonka varaan myöhemmät modernismin kirjalliset innovaatiot rakentuivat.

Kaikki käsittelemistäni teemoista ovat keskeisiä dekadenssin kuvastossa ja estetiikassa. Jokainen niistä myös jatkaa elämäänsä varhaisessa modernismissa, kuten pyrin *Kauniin sielun* analyysillä osoittamaan. Näiden teemojen ilmentymien analyysi mahdollistaa *Kauniin sielun* tarkastelun siirtymätekstinä sekä osoittaa, kuinka tulkinnanvarainen dekadenssin ja varhaisen modernismin välinen raja on myös suomalaisen kirjallisuuden kontekstissa. *Kauniin sielun* tapa käsitellä dekadenssin teemoja artikuloi sitä liikettä, joka dekadenssin ja modernismin välille hahmottuu.

Keskityn transitiota ilmentävien teemojen lisäksi teoksen tapaan kuvata kertovaa subjektia, sillä subjektin korostus on keskeisin dekadenssia ja modernismia yhdistävä piirre, etenkin kun tarkastellaan tapaa, jolla se poikkeaa aiempien liikkeiden tavoista hahmottaa subjektia. Esimerkiksi David Weirin mukaan dekadenssin ja modernismin välisiä transiititekstejä leimaa poikkeuksellisen herkän subjektiivisen tilan kuvauksen keskeisyys (1995: 118).

Dekadenssin subjektiviteetti erosi rajusti sekä romantiikan erityisyksilöiden passioiden ajamasta toiminnallisuudesta että realismin tyypittelevästä hahmokuvauksesta. *Kauniin sielun* traditiotietoisuus eksplikoidaan teoksessa monella tapaa, mikä vahvistaa teoksen roolia reflektiivisenä siirtymätekstinä. Erityisen kiehtovia merkityksiä syntyy senkin vuoksi, että *Kauniin sielun* kertova subjekti on nainen, mikä poikkeaa dekadenssin perinteestä ja liittää teoksen naiskuvaan modernisaatioon liittyviä gender-käsitysten murroksen merkkejä. Juuri subjektin korostus ja romaanihenkilön uudistaminen näyttävät selkeän yhteyden dekadenssin ja modernistisen romaanin välillä. Dekadenssin ja modernismin ymmärtäminen kahtena erillisenä kirjallisena liikkeenä on hankalaa, sillä niiden rajat hämärtyvät etenkin, jos keskitymme itse kaunokirjallisiin teksteihin, emmekä liikkeiden manifesteihin, jotka aina tekevät eroa edeltäjiin. Tuoreimmat pohjoismaisen modernismin tutkimukset lukevatkin dekadentit teokset varhaisen modernismin piiriin ja vain mainitsevat joitain niiden dekadentteja teemoja ja motiiveja. (Kts. Lyytikäinen et al. 2019: 296.)

2 DEKADENSSI KIRJALLISENA VIRTAUKSENA

Vuosisadanvaihteen teknologisen ja sosiaalisen modernisaation nopea tahti heijastui suoraan ajan kirjallisuuteen, vaikkakin reaktiot mullistuksiin olivat vaihtelevia. Antimodernien koulukuntien, kuten dekadenssin, edustajat tyrmäsivät edistysdiskurssit ja uhmasivat niitä taiteessaan, joka keskittyi degeneraation, keinotekoisuuden ja tuhon kuvastoihin, joilla antimoderniutta ilmennettiin.

Weir hahmottaa teoksessaan dekadenssia nimenomaan esteettisenä kategoriana, jonka rakentumista hän tarkastelee kahdesta merkitysnäkökulmasta: Historiallisesta ja degeneraatioon keskittyvästä. Historiallisesta perspektiivistä dekadenssi hahmottuu ymmärryksestä, jonka mukaan aikalaiskulttuuri on rappion tilassa. Tämä johtaa rinnastuksiin aiemman historian, kuten Rooman rappiokauden kanssa, mikä tarjoaa mahdollisuuden kuvittaa kulttuuri-imperiumin rappio myyttisestä kukoistuksesta täyteen moraaliseen ja yhteiskunnalliseen romahdukseen. Rooman rappiokauden rinnastaminen *fin de siècle* -kauteen on paitsi tapa kuvittaa dekadenssin menetyksen tunnelmia, myös vastadiskurssi ranskalaisille vallankumousnarratiiveille, joihin liittyi usko reformiin ja progressioon (Sherry 2015: 54).

Toinen näkökulma liittyy personoituun degeneraatioon, jossa yksilö tai kansa on moraalisen rappion, hedelmättömyyden, heikkouden ja hulluuden tilassa. Tämä näkökulma tuo dekadenssin kirjallisuuteen etenkin sairauden, primitiivisyyteen taantumisen ja seksuaalisen transgression³ kuvauksia. (Weir 1995.) Uskon ja yhtenäisyyden menettänyt ihmiskunta on kuin ylikypsyttään mätänevä hedelmä, jonka kulttuurinen rappio heijastuu myös yksilöihin. Porvariston nousu ja aateliston heikentyminen ovat vain merkkejä kulttuurisesta ja biologisesta degeneraatiosta, joka johtaa yksilöiden biologiseen ja hengelliseen rappioon.

Dekadenssin paradigmat hyväksynyt taiteilija pyrkii innovatiivisin kirjallisin muodoin kuvaamaan romahdusta enteilevän todellisuuden kulttuurista ilmapiiriä, mikä johtaa kirjallisiin uudistuksiin suhteessa narratiiviin (Weir 1995: XIV). Dekadenssin kirjallisuus elää modernissa ajassa, mutta on antimoderni asenteeltaan: kaikkia uuden ajan merkkejä, kuten porvariston nousua ja urbaanistumista, halveksitaan. Näin saadaan aikaan sulkeuma, jossa modernilla ei ole tulevaisuutta, ja tämä sulkeuma vaatii oman äänitorvensa. Sulkeutuneen tilan tuntu herätti suoranaisen kapinan modernisaatiota vastaan, joka johti degeneraation, perikadon ja keinotekoisuuden lähes perversoivaan korostukseen (Härmänmaa & Nissen

³ *Transgressio*: normia rikkova eettisten tai moraalisten rajojen ylittäminen.

2014: 1).

Dekadenssin varhainen teoreetikko Paul Bourget kytki teoksessaan *Essais de psychologie contemporaine* (1883) dekadenssin nimenomaan modernisaatiosta johtuvaan individualistiseen eetokseen. Modernisoituvassa yhteiskunnassa elävän ihmisen ajattelun muutokset hän rinnasti kulttuureissa toistuvaan biologiseen kehkeytymisperiaatteeseen, *entropiaan*, jossa syntyä seuraa kukoistava kasvuvaihe ja energian loputtua hajoaminen. Yhteiskunnallisen kollektiivisuuden murtuminen modernissa individualismissa heikensi kokonaisuuden toimintakykyä. Koska Bourget'n mukaan dekadentit olivat modernin sairauden kantajia, heissä ja heidän taiteellisissa tuotoksissaan näkyi aikakauden sairaus: sisäisyyden korostus, solipsismi ja ääri-individualismi. Tässä katsannossa dekadenssi heijasti kulttuurin hajoamisvaihetta. Suurten ideaalien kaaduttua jäljellä on vain ihminen, heikentyneenä ja itseensä kääriytyneenä. Ilman Jumalaa ei ole mittapuuta moraalille, ja jos Jumala säilyykin, hän näyttäytyy dekadentille kaukaisena (Ibid.: 79).

Bourget nosti Charles Baudelairin dekadenttien paradigmaattiseksi esikuvaksi, sillä hän näki tämän tuotannossa tiivistyvän modernin melankolian kolme keskeistä tekijää: uskontonsa menettäneen turha kaipuu transsendenssiin, moraalista vapautunut aistillisuus, joka kuitenkin johtaa vain tylsistymiseen, sekä modernin tieteen aiheuttama ylianalyttinen ajattelutapa, joka estää kokemuksen välittömän tuntemisen (Lyytikäinen 1997: 81). Samalla dekadenssin pessimistisessä maailmankuvassa ja etenkin sen taidesuhteessa vaikuttaa keskeisesti Arthur Schopenhauerin ajattelu. Vuosisadan vaihteessa naturalismissa korostunut assosiaatiopsykologia fuusioitui Schopenhauerin miellefilosofiaan, jonka mukaan koko maailma on ihmisen mielteitä ja ihminen viettien ohjaamaa halua (Lyytikäinen 1997: 45). Schopenhauerin mukaan ihminen on vankina halujensa oravanpyörässä, sillä viettien tyydyttäminen johtaa vain turtumiseen ja uuden halun viriämiseen (Ibid.: 41). Ihminen on jatkuvassa ”kaatumisen” (*cadere*) tilassa. Ainoat tavat vapautua eriäälle riuhtovista haluista ovat kuolema tai esteettinen kontemplaatio. Schopenhauerin vaikutus näkyy dekadenssin suhteessa kuolemaan ja taiteeseen, tai taiteeseen pienenä kuolemana, sekä tietysti lopun aikojen eetokseen. Dekadenssin teoksissa keskeinen halujen transgressiivisyys ja moraalittomuus johtaa lopulta pitkästymiseen ja turtumiseen, mikä onkin dekadentin subjektin tyypillinen mielentila, johon hän hakee lohdutusta esteettisestä kontemplaatiosta.

Dekadenttia maailmankuvaa hallitsee universaali epätoivo. Se syntyy kuoleman väistämättömyyden ymmärryksestä, jonka tiede on ihmiskunnan kasvoille läväissyt. Tätä universaalialia kauhua vasten dekadenssi heijastaa ylellisen aistillisuutensa. Tämä kaksoisvalaistus tuo dekadenssin erotiikkaan morbidin sävyn: dekadenssin aistillisuus on

erotiikkaa sairastuneella. (Weir 1995: 107.) Ylihienostunut dekadentti kokee melankolista kaipuuta menneeseen maailmaan, *spleenin* ja turhuuden tunteita. *Spleen* on englannin kielestä lainattu melankoliaa kuvaava termi, joka tuli tunnetuksi Baudelairin *Le Spleen de Paris*⁴ -teoksessa nimenomaan ikävän, kaipuun ja turtumuksen merkityksessä. Dekadenssin perinteessä spleen ja melankolia sulki sisäänsä myös erilaiset maanisdepressiiviset tilat sekä hermosairaudet, jotka liitettiin mielenheikkouden lisäksi dekadenttien kykyyn kokea hysteerisen voimakkaita taidenautintoja.

2.1. Dekadenssin ranskalaiset juuret ja suomalainen dekadenssi

Dekadenssi syntyi Ranskassa, kuten jo aiemmin rappioteemoja käyttänyt naturalismikin. Vaikka Ranskassa termillä dekadenssi viitataan usein suppeasti Paul Verlainen ympärille 1890-luvulla syntyneeseen koulukuntaan, keskeisimmät kirjalliset esikuvat ovat edeltäneen kirjailijapolven tuotoksia. Dekadenssin tärkeimmät uranuurtajat olivat Baudelairin lisäksi Théophile Gautier sekä naturalistina aloittanut J. K. Huysmans, jonka romaanista *À rebours* (1884) muodostui dekadenssin arkkiteksti. (Lyytikäinen 1998: 8-9.) Rappioajattelu ei kuitenkaan ollut dekadenttien keksintö, sillä vuosisadanvaihteessa erilaiset pseudotieteelliset degeneraatioteoriat olivat kovassa huudossa niin biologian kuin yhteiskuntatieteenkin alalla, ja naturalisteista etenkin Émile Zola oli viljellyt tuotannossaan yhteiskunnallisia rappiokuvauksia jo pitkään (Ibid). *Fin de siècle* -kauden kulttuurinen ilmasto oli murroksessa, ja dekadenssi kuvitti uuden ajan kauhukuvia tavalla, joka upposi lukevaan yleisöön. Dekadenssi olikin jonkin aikaa muotitermi ja liikkeen teokset lukevan yleisön kauhistelemaan mielenkiinnon kohteita (Lyytikäinen 1998: 12).

Kuten naturalismikin, levisi tämä uusi ”rappiotyö” pian Ranskasta muualle Eurooppaan ja lopulta myös perifeeriseen Suomeen. Nuoren valtion kulttuurieliitti ei kuitenkaan ottanut tätäkään ilmiötä riemulla vastaan. Vuosisadan vaihteessa Suomen fennomaaniliike korosti kansalliskirjallisuuden tarvetta, jonka avulla Suomea pyrittiin nostamaan vanhojen kulttuurikansojen rinnalle muun muassa lähettämällä suomalaisia taiteilijoita työskentelemään etenkin Pariisiin. Kirjailijat kuitenkin omaksuivat vaikutteita myös dekadenssin kaltaisista uusista kirjallisista virtauksista, jotka eivät vastanneet kotimaan toiveita. Esimerkiksi Juhani Ahon *Yksin*-pienoisromaanin tuomittiin moraalittomana eikä suomenkielisen kirjallisuuden keskeisimmän kokeilijan Volter Kilven dekadenssivaikutteita ymmärretty. Eino Leino kotoutti symbolistis-dekadentteja vaikutteita teoksissaan

4 1869.

yhdistämällä dekadentteja aiheita kalevalaiseen mytologiaan tavalla, joka häivytti kytkökset ranskalaiseen dekadenssiin.

Suomalaisen kirjallisuuden dekadentit ja symbolistiset teokset niputettiin kansallisen uusromantiikan lokeroon, mikä oli omiaan häivyttämään niiden sijaa osana kansainvälistä ilmiötä (Lyytikäinen 1997:12). Kuten naturalismi aiemmin, myös dekadenssi tuomittiin laajasti ranskalaiseksi tuontitavaraksi, jolla ei ollut yhteyttä Suomen nuoren kansakunnan kulttuuriin. Kritiikki oli Suomessakin pääosin poliittis-moraalisesti motivoitunutta eikä taideteoreettista: Kilven *Bathseban* tuomitsivat uskonnolliset piirit, L. Onervan *Mirdjan* taas naisasialiike. (Ibid.: 236.)

Dekadenssi säilyi suomalaisen kirjallisuushistorian kuolleessa kulmassa suurimman osan uudesta vuosisadasta. Positiivisessa valossa dekadenssin nosti ensi kerran esiin (saksaksi) vasta Rafael Koskimies vuonna 1968⁵ (Lyytikäinen 1997: 12). Suomalainen dekadenssitutkimuksen aloitti toden teolla vasta Pirjo Lyytikäinen 1990-luvulla.

Dekadenssista vaikeneminen on nykynäkökulmasta katsottuna hämmästyttävää, sillä esimerkiksi suomalaisen kirjallisuuden keskeisimpiä dekadentteja teoksia vuosisadan alkuvuosina kirjoittaneen Joel Lehtosen *Mataleenassa* (1905) dekadenssiin viitataan jopa sanatasolla (Lyytikäinen 1997:12). Kuten Kilpi, myös Lehtonen sai tunnustusta vasta myöhemmillä teoksillaan. Mekanismi on sama kuin monessa muussakin Euroopan maassa; dekadenssista on vaiettu pääasiassa poliittisista motiiveista johtuen, mikä on johtanut siihen, ettei yhteyttä dekadenssin ja modernismin välillä ole osattu – tai haluttu – jäljittää.

2.2 Dekadenssin sivuuttaminen

Kirjallisuushistoriallisesti tyypillinen tapa nimittää dekadenssin teoksia symbolistisiksi ei ole ainoastaan kohteliasta terminologista kikkailua, vaan tietoista sivuuttamista, jonka taustalla on ideologisia motiiveja (Sherry 2015: 9, 15). Kirjallisuushistorian toistama narratiivi, jonka mukaan symbolismi oli modernismin lähtökohta, hämärtää sen, mitä käsite ”symbolismi” varsinaisesti tutkimustraditiossa merkitsee, mikäli se sulkee sisäänsä myös lainausmerkkeihin asetetun dekadenssin. Tämä kirjallisuudentutkimuksen malli voi juontua dekadenssin antiprogressiivisesta moodista, jonka nähtiin olevan ristiriidassa modernismin kanssa, joka puolestaan kliseisestikin määritellään ’uuden taiteeksi’. Symbolismi ja modernismi integroitiin osaksi edistyskertomusta, mutta avoimen antiprogressiivinen dekadenssi ei siihen sopinut. (Sherry 2015: 31.) Dekadentti liike ei myöskään julkaissut juurikaan ohjelmallista

5 Kts. Koskimies 1968: *Der nordische Dekadent: eine vergleichende Literaturstudie*.

materiaalia Ranskan ulkopuolella, mikä heikensi sen mahdollisuuksia tulla tunnustetuksi samaan tapaan kuin symbolistinen liike, jonka piirissä julkaistiin laajasti ohjelmallisia tekstejä. Dekadenssi tulkitaan usein moodiksi ja eetokseksi, eikä symbolismin tapaan poeettiseksi malliksi (Sherry 2015: 7). Vaikka dekadenssi ei hahmotu dynaamisena koulukuntana eikä se jättänyt jälkeensä pinoa manifesteja, on sen vaikutus kirjallisuuden tekniikoiden kehittämisessä merkittävä.

Weir ei kiellä perinteistä tulkintaa symbolismista keskeisenä vaiheena modernismin synnyssä, mutta korostaa dekadenssin merkitystä nimenomaan modernistisen romaanin synnylle. Hänen mukaansa dekadenssi on yhtä tärkeä modernistiselle romaanille kuin symbolismi modernistiselle runoudelle. Tämä näkyy etenkin tavassa, jolla modernistisen romaanin kehittäjät hyödynsivät dekadenssin keskeisimpiä teemoja, kuten sairautta, rappiota, perversioita, keinotekoisuutta ja estetismiä. Nämä teemat näkyvät niin Proustilla, Joycella, Mannilla kuin Gidelläkin. (Weir 1995: XVII.) Osaksi modernismin suhteen dekadenssiin voi hahmottaa myös vastaiskuina, sillä monet varhaiset modernistiset romaanit suhtautuivat moderniin aikaan toiveikkaasti, vastoin antimodernien dekadenttien lähtökohtia (Ibid: 102). Sherryn mukaan dekadenssin voi nähdä nimityksenä niille modernismin piirteille, jotka koettiin liian häiritsevinä ja traditiota haastavina (2015: 20-21). Weir toteaa, että dekadenssia on usein käytetty epiteettinä teoksille, joiden on nähty epäonnistuneen, sillä ne ovat irrottautuneet realismiin tai muun etabloituneen genren konventioista, eikä tuota irrottautumista ole nähty poetiikan uudistamisena (1995: 15). Symbolismin sen sijaan on katsottu tarjoavan enemmän mahdollisuuksia, joihin modernismi tarttui, ja siksi symbolismi onkin hallinnut modernismin syntyhistoriaa dekadenssin kustannuksella.

Keskeisten kirjailijoiden dekadenteista teoksista huolimatta dekadenssin piirteet tulkittiin usein vain anomalioksi sen sijaan, että ne olisi nähty kehityksenä kohti modernismia. Tämä näkyy suomalaisen modernismin historioinnissa, jossa (lähinnä ruotsinkielisen) modernismin katsotaan alkaneen 1920-luvun tienoilla. Eurooppalaisittain ”täysmodernismiksi” nimitetty kausi asettuu vuosille 1910-1930. Suomessa varhainen modernismi oli hallitsevasti lyriikan kulta-aikaa, kun taas modernistisen proosan katsotaan nostaneen päätään vasta 1950-luvulla. On kuitenkin huomattava, että lyriikan hallitsemina vuosina monin tavoin modernistisen proosan parissa jatkoivat niin Kilpi, Lehtonen kuin Maria Jotunikin. Kaikkien heidän tuotannoistaan löytyy myös dekadenssivaikutteita, mikä tukee hypoteesia siitä, että dekadenssi vaikutti etenkin modernistisen romaanin syntyyn⁶. Monet

6 Jotunin tuotannossa esim. *Huojuva talo* -romaanin (1935, julkaisu postuumisti 1963) sivistyneistöpiirien dionyysinen diletantti Eero Markku sekä *Arkielämä*-pienoisromaanin (1909) schopenhauerilaiset esteettiset

dekadenssin piirissä työskennelleet pohjoismaiset prosaistit jatkoivat uriaan luopuen ydindekadenssista, mutta säilyttivät kuitenkin antimodernin asenteensa sekä hyödynsivät dekadenssin poetiikkaa kehittämällä sitä kohti modernismin perspektivismiä. Jotkut heistä, kuten Joel Lehtonen, satirisoivat aiempaa dekadenttia katsantoaan. (Lyytikäinen et al. 2019: 295.)

Suomalaisen modernismin lähtölaukaus ei asetu sattumalta vuoteen 1916, jolloin suomenruotsalainen Edith Södergran julkaisi esikoiskokoelmansa *Dikter*. Södergranin vaikutteet ranskalaisesta symbolismista ja saksalaisesta ekspressionismista ovat selviä, mutta niiden rinnalla näkyy myös runsas dekadenssin kuvasto, kuten kauneuden kultille omistautuva estetismi, ekstaasia ja melankoliaa yhdistävä kuumeinen erotiikka ja kuolema-aiheet (Lyytikäinen et al. 2019: 301).

Kansainvälisesti havaittava ilmiö dekadenssin työntämisestä symbolismin alle näyttäytyy myös suomalaisessa kontekstissa. Lähes kuoliaaksi vaiettu Kilven *Antinous* tarttui mytologiseen aiheeseen, mutta muuntaa sen dekadenssin proosaksi. Kun antiikin mytologiassa kauneudesta huumaantunut efebi Antinous hukkuu tai hukuttautuu, nostaa Antinouksen rakastaja Keisari Hadrianus tämän Jumalaksi jumalten joukkoon. Näin symbolismin tavoittelema transsendenssi ja sublimoituminen saavutetaan, eli tarina päättyy apoteosiin⁷ (Lyytikäinen 1997: 90). Kilven versiossa Antinouksen itsemurhasta ei sen sijaan seuraa mitään, kuolema ainoastaan katkaisee narratiivin. Tämä muutos suhteessa klassiseen esitykseen konkretisoi selkeästi eron symbolismin ja dekadenssin katsomusten välillä; vaikka dekadentti kaipaa transsendenssia, on hänen mahdoton sitä saavuttaa. Itsemurha ei tarjoa sublimoitumista vaan ainoastaan resignaatiota elämästä. Tällainen melankolinen stagnaatio ja pessimismi ovat keskeinen osa dekadenssin eetosta. Moderni melankolia on uskon ja ideaalien menettämisen seurausta, dekadenssi sen kuvittaja (Ibid.:14). Dekadenssin kirjallisuudessa dekadentti subjekti reagoi uskon menettämiseen joko väsyneellä stagnaatiolla tai maanisella uhmalla. Suomen dekadenssissa ovat edustettuina sekä resignaation että transgressiivisen rappion diskurssit. (Lyytikäinen 1997:14.)

2.3 Dekadenssin teemat *Kauniissa sielussa*

Wolfdietrich Rasch tiivistää kirjallisen dekadenssin keskeiset piirteet tehokkaasti: dekadenssin temaattisena keskuksena toimii rappion (*decay, la décadence*) ja romahduksen kuvaus, jonka oireina tyypillisesti näyttäytyvät motiivit kuten kauneudenpalvonta, biologinen degeneraatio, aikalaisarvojen halveksunta, väsymys, seksuaaliset perversiot, aistillisuus ja

kokemukset.

⁷ *Apotheosis* (kreik.) Jumalaksi korottaminen.

vihamielisyys luontoa kohtaan (Rasch 1986: 21).

Dekadenssin luontovihamielisyys saa dekadentit hahmot hakemaan esteettistä mielihyvää taiteeseen rinnastuvista, kuvittelun keinoin luoduista tajunnan elämyksistä, ei voimansa menettäneestä luonnosta tai porvarisyhteiskunnan banaaleista kulutustavaroista. Dekadenssin maailmankatsomuksessa näkyy uusi hierarkia, jossa heikentynyt luonto on alisteinen ihmisen taiteen tai kuvittelun keinoin synnyttämälle esteettiselle kokemukselle. Dekadenssin itsetietoinen keinotekoisuus näyttää ylivoimansa suhteessa realismiin ja luonnon jäljittelyyn, ja korostaa siten uutta individualistista katsantoa suhteessa vallitseviin taidekonventioihin. Dekadenttien poleeminen asenne hyökkäsi rationalismia, materialismia, progressiota ja luonnon kuvausta vastaan mielikuvituksen ja yksilöllisen kokemuksen syleilyllä, jossa yhdistyivät pessimistinen tuhon kuvasto ja totaalinen kauneudenpalvonta (Härmänmaa & Nissen 2014: 4).

Dekadenssin teosten päähenkilöt omistautuvat esteettisille kokemuksille ja niiden kontemplaatiolle. Mielikuvien tai harhojen luominen näyttäytyy esteettisenä harjoituksena, joka on todellisuuden banaalin tarkastelun yläpuolella. Aistien varaan rakentuva todellisuuden tarkastelu on merkityksetöntä ja turhaa, kun taas sisäisten kuvien luominen on luonnon ylittävää kilvoittelua. Schopenhauerilaisittain tämä harjoite vapauttaa yksilön hetkeksi viettiensä ohjauksesta, johon dekadenssin hahmot ovat yleensä jo turtuneita. Uusi, jumalaton aika on mahdollistanut moraalista vapautumisen ja heittäytymisen mitä transgressiivisimpiin nautintoihin, jotka kuitenkin banalisoituvat kerta toisensa jälkeen, jättäen lopulta yksilön kyvyttömäksi ja sairaaksi.

Dekadentti subjekti on paradoksaalisesti äärimmäisen herkkä, luova ja usein älykäs, mutta ei kykenevä tuottamaan, eikä hänestä siten ole taiteilijaksi kuin sisäisesti. Dekadenttien hahmojen herkkyys myös patologisoiutuu, jolloin päähenkilö on assosiaatioidensa ja uniensa vanki. Ulkoisesti passiivisuudelle ja pessimismille rakentuva hahmo onkin psykopatologinen tutkielma äärimmilleen virittyneestä mielestä, yksilöstä kontrolloimattomien assosiaatioidensa armoilla. (Weir 1995: 84.)

Ajatus esteettisesti ja intellektuaalisesti äärimmilleen virittyneestä dekadentista ihmisestä yhdistettynä lopunaikojen tunnelmiin ja naturalismilta periytyviin degeneraatioteorioihin toi dekadenssin kirjallisuuteen raadollisia fyysisen ja psyykkisen sairauden kuvauksia. Yleisiin korkeuksiin kurkottava mieli on vankina yhä heikommaksi käyvässä ruumiissa. Sairaudella on myös provokatiivinen funktio suhteessa terveenä pidettyyn, normatiiviseen porvarilliseen elämäntapaan, josta dekadenssin hahmot erottautuivat suureleisesti korostamalla heissä itsessään ruumiillistuvaa rappiota (Lyytikäinen

2014: 85).

Dekadenssi toi kirjallisuuteen myös yhä uskaliaampia seksuaalisia teemoja. Yhdistettynä provokatoriseen asenteeseen ja sairauden syleilyyn seksuaalisuuden käsittely synnytti runsaasti perversseinä pidettyjen hahmojen kuvauksia. Dekadenssi toi myös homoseksuaalisuuden kirjallisuuteen, mutta ajankohdalle tyypillisesti homoseksuaalisuus ja erilaiset fetissit kuvattiin sairauden, rappion ja turmeltumuksen kehyksessä. Dekadenssin päähenkilöille seksuaalisuus oli sisäänpäin kääntynyttä, yletöntä perversioilla mässäilyä, joka toisaalta palveli provokatorista funktiota ja toisaalta kuvasi dekadenttien hahmojen kyvyttömyyttä ”terveeseen” seksuaalisuuteen. Dekadenssi ei kuitenkaan suhtautunut homoseksuaalisuuteen millään tapaa avomielisesti. Kyse on estetiikasta, provokaatiosta ja etenkin rappion estetisoinnista ja ylevän madaltamisesta. Myös *Kauniissa sielussa* homoseksuaalisuus kytkeytyy muihin transgressiivisiksi katsottuihin haluihin, minkä vuoksi käytänkin *fin de siècle*n omaa pejoratiivista perversio-kattokäsitettä niitä käsitellessäni.

Tutkielmassani analysoin, kuinka tekniikaltaan ja aiheiltaan modernistinen *Kaunis sielu* toistaa dekadenssille keskeisiä teemoja, ja kuinka niiden läsnäolo teoksessa ilmentää dekadenssin ja modernismin välistä transitiota. Keskityn keinotekoisuuden, sairauden ja perversion teemoihin, jotka näyttäytyvätkin teoksessa dekadenssilta periytyvissä merkityksissä.

Dekadenssissa virinneet uudet tajunnankuvauksen muodot avasivat mahdollisuuden modernismin subjektiiviselle poetiikalle. Dekadenssin individualismi, itsetietoinen kirjallinen positiointi ja estetismin läpäisemä todellisuuskäsitys syvenevät Hämäläisen romaanissa subjektin minuuden kriisin käsittelyn tekniikoiksi. Havainnon ja minuuden sanoittamiseen vaadittujen tekniikoiden mukana teokseen valuu myös dekadenssin kuvastoa. Hämäläisen teos on syrjään unohtunut varhaista modernistista proosaa edustava teos, jossa näkyvät dekadenssilta modernismiin periytyneet aiheet, joiden transgressiivisuus todennäköisesti olikin keskeinen syy sille, ettei teosta aikanaan julkaistu. Romaanin dekadenssiin palautuvat teemat ja niiden kytkeytyminen modernismin subjektiviteetin kysymyksiin tarjoavat mahdollisuuden tarkastella liikkeiden suhdetta suomalaisessa modernismissa.

Aloitan dekadenssin teemojen jäljittämisen tutkimalla keinotekoisuuden teeman ilmentymiä *Kauniissa sielussa*. Dekadenssin keinotekoisuusmuotoilut näyttäytyvät romaanissa kirjallisena positiointina, metatekstuaalisina tekniikoina, subjektiivisen kokemuksen taiteellistamisena sekä luonnon torjuntana. Luonnollisen terveyden torjunta ja biologisen rappion korostus näyttäytyvät dekadenssin lähes pakkomielteisenä suhtautumisena sairauteen. Tutkin *Kauniin sielun* tapaa käsitellä sairautta ja sen saamia kirjallisia merkityksiä

neljännessä luvussa. Lopuksi otan käsittelyyn *Kauniissa sielussa* esiintyvät perversion ja väkivallan teemat, jotka muodostuvatkin keskeisiksi paitsi kertovan subjektin omakuvassa, myös ilmentävät selkeimmin ihmiskuvan muutosta siirtyessään dekadenssin provokatorisesta estetiikasta modernistisiin subjektiviteetin kysymyksiin.

3 KEINOTEKOISUUS *KAUNIISSA SIELUSSA*

”Kukapa julkeaisi antaa taiteelle hedelmättömän tehtävän jäljitellä luontoa?”, tiuskahtaa Baudelaire *Modernin elämän maalarissa* (2001: 218). Ajatus on niin keskeinen dekadenssille, että se toistuu Baudelairen lisäksi myös Huysmansin ja Englannin tärkeimmän dekadentin Oscar Wilden tuotannoissa⁸. Dekadenssin antirealistinen eetos ohjasi korostamaan subjektiivisen mielikuvituksen esittämistä banaalin havainnollisuuden kustannuksella (Calinescu 1987: 54–55). Subjektin luova voima on erillään luonnosta, ja näyttäytyy siten keinotekoisuutena (*l’artifice*), joka rinnastaa taiteen ja petoksen. Näin keinotekoisuuden estetiikka rinnastaa teosten maailmassa taiteen ja mielikuvituksen samaksi ihmisen luomistyöksi

Dekadenttien hahmojen degeneraatio on tehnyt heistä sisäisesti hienostuneita, mutta ulkoisesti kyvyttömiä toimintaan. Siksi heistä onkin taiteilijoiksi vain sisäisesti. *Kauniin sielun* kertoja uppoutuu harhoihinsa ja mielikuvuihinsa, koska ulkoisesti hän on vain säpsähtelevä hermokimppu. Mutta mielensä sisällä hän on vahva, tarpeeksi vahva haastamaan jopa Jumalan.

Dekadenssin keinotekoisuuden syleily korostaa taiteen autonomiaa: dekadentti taiteilija ei aio jakaa kunniaa luonnon tai Jumalan kanssa (Antonopoulou 2014: 54). Dekadenssi näyttäytyykin varhaisena kirjallisena liikkeenä, joka paitsi pyrki korostetun kirjalliseen tyyliin, myös positioi itsensä eksplisiittisesti kirjalliseen kenttään⁹. Tämä intertekstuaalinen, itsetietoinen kirjallisuudellisuus jatkuu modernismissä ja lopulta nousee kliimaksiinsa postmodernismin metatekstuaalisuuden ja uudelleenkirjoittamisen käytännöissä.

Tässä luvussa tarkastelen tapoja, joilla dekadenssille keskeinen keinotekoisuuden teema näyttäytyy *Kauniissa sielussa*, ja millaisia muutoksia teemoissa ilmenee niiden siirtyessään modernismin kehykseen. Kuten muutkin dekadenssin teemat, keinotekoisuuskin kurottaa temaattiselta tasolta myös kerronnallisiin ratkaisuihin (Weir 1995: 23-24).

Ensiksi käsittelen tapaa, jolla dekadentti taidekäsitys ilmenee *Kauniin sielun* intertekstuaalisuudessa, ja kuinka kirjalliset esikuvat vaikuttavat romaanin kerrontaan. Otan myös esiin ne modernistiset metatekstuaaliset piirteet, joilla romaani viestii omasta keinotekoisuudestaan.

Toisessa alaluvussa tutkin kertojan estetismiä ja dekadenssin taiteilijakuvulle keskeistä

8 Wilde 1891: *The Decay of Lying – An Observation*.

9 Weirin mukaan Huysmansin *À rebours* (1884, suom. *Vastahankaan*) on ennen kaikkea fiktiivinen foorumi kirjallisuuskritiikille (1995: 83).

kuvittelun taidetta. Kertojan kyky luoda keinotekoisia kuvia tyydyttääkseen esteettisiä tarpeitaan tarjoaa hänelle myös mahdollisuuden sovittaa identiteettiään taiteilijan subjektipositioon.

Dekadenssin keinotekoisuuden ihannointi rakentuu nimenomaan oppositioasemasta suhteessa luontoon ja ”luonnollisena” pidettyyn. Siksi laajennankin kolmannessa alaluvussa keinotekoisuuden kattamaan myös luonnottomuuden käsitteen ilmenemismuodot *Kauniissa sielussa*. Luonnottomuus on romaanissa paitsi esteettinen ihanne myös keskeinen kertovaa subjektia määrittävä piirre, joka vieraannuttaa hänet muista ihmisistä ja ympäröivästä todellisuudesta.

3.1 Taide keinotekoisuutena

Kauniissa sielussa tärkeä keinotekoisuuden ilmapiirin luoja on tapa, jolla kertoja ympäröi itseään kirjallisilla viittauksilla ja odotuksilla. Dekadenssin kehyksessä kulttuuri irtautuu luonnosta ja avaa tien modernismin hyperkultturisaatiolle, jossa referenttinä ei enää toimi todellisuus, vaan muu kulttuuri (Weir 1995: 16). *Kauniin sielun* päähenkilö alistaa kaiken sisäisyytensä alustaksi ja luo kuvittelullaan kiinteät yhteydet muuhun kirjallisuuteen. Suurten romantikkojen lisäksi *Kauniissa sielussa* mainitaankin mm. Dostojevski, Rabelais, Zola ja Pushkin sekä kapinallinen satiirikko Anatole France¹⁰. Näin hän tulee korostaneeksi oman tunnustuksensa luonnetta keinotekoisena taideartefaktina.

Sekä *Kauniin sielun* kertojan lukema kirjallisuus että hänen kuvittelemansa piruhahmot ovat ihmisen luomia ja siten keinotekoisia. Kuitenkin juuri niiden kanssa kertoja kykenee käymään läpi huumavia tunnetiloja ja mittaamaan henkistä kehittyneisyyttään tavalla, johon hän ei muuten kykene.

Minussa liikkuu rivoja ja murheellisia ajatuksia rinnan. Vapisuttava, hiostava, pyörryttävä himo ja ääretön kaihomielisyys ja alakuloisuus. "Rakastin sinua, rakastin", toistelen oikoen käsiäni. Onhan olemassa vanha, keltainen kuu ja vihreitä lehtiä. Yhä vieläkin on olemassa ruohikoita.

Olen saanut piruistani karsituksi tuon typerän pirun. Se todistaa, että olen henkisesti korkeammalla nykyään. Tämä seura on älykästä ja surumielistä. Nämä pirut ovat hyvin tunteellisia, taidetta ja kirjallisuutta tuntevia. Usein huomaan niissä suurta liikutusta lausuessani Shelleyä tai Byronia. (KS: 30–31.)

Shelley ja Byron ovat dekadenttien suosimia romantikkoja, joiden runous näyttäytyy

Kauniissa sielussa tunteiden ja liikutuksen taiteena, jota kertoja ja pirut osaavat estetisille

10 Francen *fin de siècle*n tunnelmia tallentaneen romaanin *Les Opinions de Jérôme Coignard* (1893) suomensi Eino Leino (1920). *L'île des pingouins* (1908) -teoksen taas käänsi Joel Lehtonen 1924.

omistautuneessa solipsismissaan arvostaa. Näiden romantikkojen esiin tuominen osoittaa kertojan kykyä kokea vahvoja mielentiloja sopivalla tavalla stimuloivan taiteen ääressä. Hänen tunteissaan yhdistyvät sekä romantiikalle tyypillinen kaihomieli ja melankolia että dekadenssin transgressiivinen, *rivo* himo. Jo ajatusten luonnehtiminen rivoiksi merkityksellistää ne luonteeltaan transgressiivisiksi, kertojan itsensäkin mielestä kavahduttaviksi. Hänen tunteensa ja ajatuksensa ovat patologisoituneet, ja ne aiheuttavat myös fysiologisia oireita, vapinaa ja hiostumista. Kertoja puhuu ääneen rakkaudesta, mutta puhuteltu *sinä* jää arvoitukseksi: romaanissa ei ilmene, että hän kokisi rakkauden kaltaista tunnetta suhteessa rakastajaansa. Näin lausahdukset ja käsien dramaattinen oikominen vaikuttavat lähinnä sisäänpäin kääntyneeltä performanssilta, jonka virikkeenä on kiihottava romantiikan kirjallisuus, ei todellisuus.

Kertojalle piruharjojen hallinta viestii korkeammasta henkisestä tasosta: harhat itsessään voivat olla sairauden merkki, mutta niiden hallinta on osoitus tietoisesta luomisesta, joka vaatii kirkasta ja luovaa mieltä. Piruharjojen asuttaman asunnon ulkopuolella on vain banaali, vulgaari ja rappeutunut todellisuus. Hänen luomansa pirut ovat tarpeeksi henkeviä ja oppineita liikuttuakseen romantiikan klassikoista ja siten hänelle sopivan hienostunutta seuraa. Romantiikan kirjallisuus on kertojalle rakasta ja esteettisesti tyydyttävää, ja tarjoaa siten mieluisempia tunteita kuin hänen jyrkästi torjumansa todellisuus. Dekadentti protagonistin kaihoaa romantiikan maailmaan, mutta tiedostaa sen olevan tyhjää nostalgiaa, liian myöhäistä.

Kauniin sielun kertoja ei kykene pakenemaan biologisperäisen maailman mätänemistä romanttisiin kuvitelmiinsa, sillä hänellä on painolastinaan modernisoitunut maailmankuva, joka sekä näyttyy kirjallisena positiointina. Kertojan mielessä häilyy aikakauslehden kuva Émile Zolasta, joka muistuttaa hänen mielestään Marxia tai Darwinia (KS: 63). Taide ja taiteilijuus ovat jo modernin tiedon, kuten darwinismin shokin, typistämiä. Zola kytkeytyy moderniin maailmankuvaan ja kehitykseen, mutta naturalismin isähahmolla, kuten muillakin romaanin kirjallisuusviittauksilla, on myös subjektia rakentava merkitys.

Kauniin sielun kertoja on *femme fatale*, turmeleva ja turmeltuva nainen kaupunkiympäristössä. Hänen kuolemansa luteisissa lakanoissa muistuttaa elävästi naturalistisia narratiiveja tuhoutuvasta naisesta. Hän lukee mielellään romantiikkaa, muttei saa Zolaa mielestään, mikä näyttyy analogiana modernin esteetin dilemmalle sensibilitetin ja pessimistisen tietoisuuden välillä. Zolan *Nanan* (1880) nimihenkilön tapaan *Kauniin sielun* päähenkilö ilmentää modernin moraalittomuutta ja rappiota, mutta lukijana hän etsii turvapaikkaa juuri Zolan halveksimasta, eskapistisesta romanttisesta kirjallisuudesta

(Felski 1995: 79). Nanan kirjallinen maku palautuu kulttuuriseen trooppiin naisen sentimentaalisuudesta, mutta *Kauniin sielun* päähenkilön lukemisto kantaa monimutkaisempia yhteyksiä. Hänen voi nähdä olevan tietoinen naturalismin hänelle tarjoamasta roolista, mutta suorittaa sen taiteilijan harkinnalla, ei ennalta määrättyjen kausaalisuhteiden uhrina. *Kauniin sielun* tapa kuvata lukevaa naista onkin lähempänä *Madame Bovarya* (1857) kuin *Nanaa*. Gustave Flaubert'han ansaitsi tittelinsä modernin tajunnankuvauksen perustajaisänä juuri torjumalla sen kirjallisen tradition, jonka edustajia hänen sankarittarensa mieluiten lukee (Felski 1995: 80). *Kauniin sielun* kertojan mielessä ei ole enää uskoa siihen, että maailmassa olisi ainesta romanttisiin balladeihin. Hän tiedostaa tarinamallien keinotekoisuuden ja vierauden todellisuudelle.

Naturalismin turmeleva kaupunki näyttäytyy monella tapaa vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Naturalismin ja dekadenssin kuvastoja hyödyntävä kirjallisuus saattoi kuitenkin olla eetokseltaan antidekadenttia. Näissä teoksissa protagonistit yleensä pelastuu palaamalla luonnolliseksi katsottuun elämäntapaan, yleensä maaseudulle. Suomalaisessa kirjallisuudessa tällaista dekadenssista vapautumista edustaa esimerkiksi Johannes Linnankosken romaani *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905), jossa turmeltunut Don Juan -hahmo lopulta palaa reissuiltaan pystymetsään toteuttamaan kansallista uudisraivaajaihannetta. Viola Parente-Čapková kuitenkin nostaa esiin, että tietyt dekadentteja aineksia käyttävät naiskirjailijat käänsivät asetelman ympäri, jolloin dekadentin on mahdoton jatkaa elämää kaupungin ulkopuolella (2019: 164). *Kauniin sielun* kertojakin matkaa maaseudulle, mutta löytää sieltä vain selkeämpiä merkkejä jumalan kohtuuttomuudesta. *Kauniin sielun* maalaismiljööstä puuttuu symbolismin luontomystiikka, joka näyttäytyy vielä sen keskeisimmässä sisarteoksessa, L. Onervan *Mirdjassa* (1908).

Kauniin sielun sija dekadenssin ja varhaisen modernismin välimaastossa käy ilmi etenkin vertailussa L. Onervan teokseen. Romaanin nimihenkilö Mirdja kamppailee diletantisminsa kanssa, kun taas *Kauniin sielun* kertoja sen sijaan on täysin siirtynyt sisäisen taiteen kentälle. Hän on irrottautunut yliopisto-opinnoista ja omistautunut esteetin positiolle, tarkastelemaan sisäisiä ja ulkoisia virikkeitä. Kuten Parente-Čapková esittää, *Mirdjassa* on vielä näkyvissä kehitysromaanin eli *bildungsromanin* narratiivin jälki (2019: 162). Mirdjan elämä kehittyy syntyperästä katkeraan loppuun, ja etenemistä hallitsevat vahvasti Mirdjan elämän miehet. Loppunsa Mirdja kohtaa luonnossa, suomalaisessa kirjallisuudessa toistuvalla suolla, jossa hän etsii lasta, jota ei koskaan saanut (Parente-Čapková 2019: 153). *Kauniin sielun* kertoja on täysin vieraantunut muista ihmisistä, ja rakastajakin on vain yksi diletantin elämäntaiteilijan projekti, joka ei kuitenkaan tarjoa hänelle tyydytystä. Mies ei pääse

muovaamaan häntä millään tavalla, vaan hän muovaa miestä. Hän on piinannut miestä harkitulla viettelyllä, ja lopulta hän on surmannut tämän ottaakseen roolin aktiivisena taiteilijana. Siinä, missä Mirdjan, suomalaisen kirjallisuuden dekadenteimman hahmon, biologis-psykologinen vietti äitiyteen saa hänet lopulta kiinni, on *Kauniin sielun* protagonistin vapautunut tuosta luonnollisena pidetystä tarpeesta. Hänen halunsa liittyä lopulta ainoastaan samaan sukupuoleen, eikä sillä siten ole lisääntymisfunktiota. Lisäksi hänen unensa lapsista ovat kammottavia, uhkaavia ja groteskeja, ja niihin liittyy halu satuttaa lasta.

Näin unta, että minulla oli lapsi, joka oli paleltunut kuoliaaksi. [– –] Sen käsivarret ja jalat olivat aivan jäykät. Rukoilin sitä, minusta tuntui, että se oli paheksumisesta kylmä, liikkumaton kuin kuollut, että se kyllä olisi voinut ojentaa kätensä, avata silmänsä, mutta se ei tahtonut, koska tunsin ankaraa paheksumista. [– –] Otin teetä kupista ja laitoin lusikankärjen lapsen huulille, joilla huomaisin olevan itsetietoisuuden, moittivan ilmeen, ne sulkeutuivat entistä ankarammin. Suu muistutti kapeata viivaa. Tunsin halua purra suuta kunnes se avautuisi, purra pikkuista tunnotonta kaulaa ja käsiä. Tunsin vihaa, sekaannuttavaa vihaa säälimättömyyttä kohtaan, jolla lapsi kuunteli rukouksiani ivaan ja moitteen sekainen ilme huulillaan. (KS: 107–108.)

Lupaus tulevasta, vastasyntynyt lapsi, on *Kauniissa sielussa* jo kuollut ja kankea, maailmasta irtisanoutunut, ivallinen virne huulillaan kertojaa paheksuva. Tulevaisuus on sulkeutunut.

Dekadenssin asennemuutos suhteessa subjettiin ja havainnon symboliikkaan synnyttää uuden, psykologisen ihmiskuvauksen mallin, jolle modernistinen romaani tulee rakentumaan. Voi jopa sanoa, että dekadenssin psykologiassa symboli lakkaa toimimasta ja heikentyy vain yksilön mielen retoriseksi kikaksi, jonka käyttötavat kuvattu subjekti tiedostaa ja joita pyrkii jopa ironisoimaan. Symboli tyhjenee ja banalisoituu ja siten ilmaisee kulttuurin yleistä ylikypsyä. *Kauniin sielun* kertoja ei ole tyytyväinen vanhentuneen kirjallisuuden malleihin ja ottaakin aktiivisen muokkaajan roolin myös suhteessa rakastamaansa kirjallisuuteen. Esimerkiksi murhan jälkeisellä sairaalajaksoilla hän muistelee Friedrich Schillerin runoelmaa, mutta alkaa pian tehdä siihen parannuksia:

Selittelen tarkasti itselleni kirjanselkään kuvatun kuluneen kohtauksen: nuorukainen heittää maljan virtaan. Nuorukaisen jäsenet ovat liian vankat, puhelen itsekseni, hänellä on polvihousut ja paksut sääret. Typerää. Hohotan. Saksalaista. Maljakohtaus kiusaa minua kauan, muutan nuorukaisen neidoksi, kumaraiseksi, viittaen pukeutuneeksi vanhukseksi. Mikään ei tyydytä minua. Ratkaisutta nukahdan. Mutta aamulla asetan filosofin nappaamaan maljaa virtaan ja olen tähän järjestelyyni tyytyväinen. (KS: 68–69.)

Käsittelyyn joutuva runoelma on todennäköisesti *Der Taucher* (1797), jossa nuorukainen ottaa kuninkaan haasteen vastaan ja sukeltaa arvokkaan maljan perässä virran mystisiin syvyyksiin ja Jumalaan turvautumalla selviytyy takaisin pinnalle. Nuorukainen kuitenkin yllytettyä palaa noutamaan maljaa toisen kerran, mutta tällä kertaa hän ei palaa pinnalle.

Balladissa rohkea sankari saa opetuksen uhmattuaan Jumalaa kerran liikaa. *Kauniin sielun* juuri murhatyön tehneelle esteetikolle kuva on kuitenkin kulunut ja naurettava, vaikka tarina itsessään kutsuu häntä samaistumaan tuohon hullunrohkeaan nuorukaiseen. Kertoja käy muokkaamaan kuvaa sopivammaksi ylleen. Ensin hän muuttaa nuorukaisen neidoksi, sitten rappiotaan korostaen kumaraiseksi vanhukseksi. Kumpikaan ei tyydytä hänen tarvettaan. Lopulta hän päätyy muokkaamaan kuvan sankariksi filosofin. Jumalaa ei enää uhmaa romanttinen nuori sankari, vaan koko kuvion kyseenalaistava filosofi. Ihmisen hybrisen palkkiosta varoittava balladi muuttuu hänen käsissään jonkinlaiseksi omakuvaksi, jossa ilmenee hänen suhtautumisensa kirjallisuuteen identiteetin sanoittamisen malleina

Dekadenssin narraatio pyrkii jäljittelemään tajunnan reaktioita aistiärsykkeisiin, ei symbolin kautta vaan tietoisin kontemplaation kuvauksena. Tämä vaikuttaa kerrontatekniikkaan tavalla, joka uudistaa kieltä ja ennen kaikkea vapauttaa merkityksen metaforisesta ja topoksiin perustuvasta kerronnasta. Dekadenssi ei enää helli symbolismin vastaavuuksia, vaan keskittyy ihmismieleen, sen toimintaan ja häiriöihin. *Kauniin sielun* kertojan tajunta on assosiaatioketjujen hallitsema, mutta niitäkin hallitsee kirjallisten vaikutteiden verkosto:

Korvat ovat minua aina aistillisesti kiihottaneet, varsinkin jos ovat punaiset, pehmeät, suuret. Irrallaan päästä olevat, kovat korvanlehdet tekevät minut herkäksi, lennokkaaksi, iloiseksi. Ne henkevöittävät. Tolstoi ja France ovat sellaisia korvia verranneet perhosiipiin. Tämä kaikki välähtelee nyt mielessäni. Sitten tulee aivan järjetön ajatus kuolleesta lapsesta, niin kuin lapsi olisi ollut minun ja sitten kuollut. Ja nyt minä ajattelen huojutellen ruumistani: mitenäs niin pieneen ruumiiseen sopivat siivet, pitäisikö hänen nyt ruveta itsenäisesti elämään, täältä päämäärä selvänä mennä pois. Hänhän ei laisinkaan sovi sellaiseen vielä. Mutta eiväthän ne niin pienille siipiä annakaan, lähettävät hakemaan. Lähettävät hakemaan pienen punoittavan ruumiin. Niin, eiväthän ne ruumista. Huomaan säpsähtäen miten omituista on, että näin ajattelen, olen kuin vain puoliksi tajuissani, ikään kuin näkisin unta ajatellen omia ajatuksiani samalla. (KS: 15–16.)

Kertojan tajunnassa pyörivät, hänelle eroottisesti merkitykselliset korvat eivät ole kytköksissä aistihavaintoon, mutta saavat merkityksiä hänen tuntemastaan kirjallisuudesta. Tällöin fetissi korviin näyttäytyy korkeakirjallisessa ja siten neutraloidussa valossa. Mielenyhtymät Tolstoiin ja Franceen kuitenkin laukaisevat toisen hänelle tyyppillisen mielikuvan kuolleesta lapsesta. Kertojan tajunta on hallitsematon vyöry assosiaatioketjuja. Niissä näkyy kuitenkin vahva kirjallinen tausta, jolla hän pyrkii tajuntansa toimia selittämään. Poikkeuksellinen eroottinen kiinnostus korviin estetisoiutuu, kun kertoja selittää suurten kirjallisten nimienkin kiinnittäneen niihin sublimoituja merkityksiä.

”En ole koskaan tuntenut vakavasti, totuudenmukaisesti, kaikki on ollut minulle

epämääräistä ja kaikkea olen kaunistellut” (KS: 141), tunnustaa kertoja romaanin loppupuolella, korostaen näin epäluotettavuuttaan kertojana. Modernismille tyypillisesti *Kaunis sielu* korostaa monella tavalla keinotekoista luonnettaan, muun muassa viittaamalla kirjoitus- tai kerrontatilanteeseen tai itesesensuuriin (esim. KS: 45, 63, 114). Kertoja puhuttelee yleisöään ja sälyttää lukijalle tehtävän koota hänen identiteettinsä. Lukijoina perspektiivimme rajautuu siihen, mitä kertoja meille kertoo, mutta kertoja itsekään ei erota, missä menee raja harhan ja teoksen tarinamaailman todellisuuden välillä (KS: 78). Kerrontatilannekaan ei ole koherentti: toisinaan kerronta näyttää olevan yhtäaikaista tapahtumien kanssa, toisinaan taas kertoja antaa ymmärtää kirjoittavansa niitä muistiin jälkeenpäin.

Kauniin sielun välittämä kuva teoksen tarinamaailmasta on täysin kertojan hallussa. Kertoja paitsi tietoisesti rajaa retoriselle yleisölleen antamaansa informaatiota, myös epäilee oman kokemuksensa luotettavuutta. Intiimi kokemusten ja mielikuvien jakaminen kohdistuu retorisesti sekä Jumalalle että kuvitellulle yleisölle, mikä liittyy teoksen tunnustuskirjallisuuden perinteeseen, ja etenkin sen moderniin, epäluotettavaan muotoon, jota edustaa Dostojevskin *Kirjoituksia kellarista*¹¹. Kerronnan epäluotettavuus ja tarinamaailman antimimeettisyys korostavat teoksen poeettista keinotekoisuutta. Tämä metatekstuaalinen vihjailu on paitsi tyypillinen modernismin tekniikka, myös osa dekadenssin keinotekoisuuden ja kirjallisuudellisuuden korostusta.

Mirdjassa ja *Kauniissa sielussa* näkyy dekadenssin proosalle tyypillinen fragmentaatio, joka toisaalta noudattaa Bourget’n entropiaopin poeettista paradigmaa, toisaalta enteilee modernistista psykologista kuvausta. Matei Calinescu nostaa Bourget’n entropiaopin ja modernisoituneen yhteiskunnan individualisaation dekadentin tyylin keskiöön teoksessaan *Five Faces of Modernity* (1987). Kielellisen hajoamisen ja yksittäisten sanojen ja lauseiden korostumisen hän näkee resonoivan myös dekadenssin teosten sisällössä (Calinescu 1987: 158). *Kauniin sielun* rakenteellinen fragmentaarisuus on teostasolla selkeää, sillä romaani rakentuu eri mittaisista katkelmista, joiden välille on toisinaan hankalaa hahmottaa ajallisia yhteyksiä. Dekadenssin fragmentoituminen näyttäytyy myös *Kauniin sielun* päähenkilön tajunnassa, jossa havainto korostuu tavalla, joka lamauttaa hänen kykynsä rationaaliseen ajatteluun tai kokonaishavainnon muodostamiseen. Siten *Kaunis sielu* edustaa patologisempaa ihmiskuvaa kuin L. Onervan *Mirdja*. *Kauniin sielun* kertojan kokemusmaailma on herkkä ja kiihkeä, mutta modernistisen vieraantunut ja pakko-oireinen:

¹¹ Dostojevski 1864: *Zapiski iz podpolja*, suom. myös nimellä *Kellariloukko*. Suhteesta tunnustuskirjallisuuden perinteeseen kts. Bernstein 1993.

Kävelyllä. Edessäni kulkevan miehen paksut, vaaleansiniset korvat raivostuttavat minua. Ne ovat veltot ja paksut. Alhaiset, iljettävät korvat ja hän pitää ne paljastettuina. Hän on hävytön ja itsekäs ihminen, tässä hyvänhajuaisessa ilmassa, kun puut kiiltävät, heikko, säteilevä jää risahtelee, hän kulkee edelläni kantaen päässään sinisiä, räikeitä korviansa. Minä koputan häntä selkään: pankaa korvanne piiloon, mitä Te niitä kuljetatte näkyvissä. Sanon Teille, ne loukkaavat minua, ne loukkaavat makuani, ne ovat veltot ja paksut eikä värikään ole oikea. (KS: 95–96.)

Kertoja yrittää havainnoida luontoa, kävellä ihmisten seassa, mutta hänen tajuntansa ylivirittyneisyys takertuu milloin mihinkin pieneen yksityiskohtaan, joka sekaannuttaa hänen tajuntansa ja kykynsä toimia. Miehen korvat eivät sovi hänen estetiikkaansa, ja siksi hän on tolaltaan, vaatii ne piilotettaviksi. *Kauniin sielun* kertoja näyttäytyykin erityisherkkänä subjektina, jonka tajunnassa mikä tahansa aistittu objekti voi laukaista keinotekoisien kuvaelman:

Minä en voinut ajatuksiani vastustaa. Sattui, että pieni tyttö juoksi kadun poikki, sillä oli pienet, heiveröiset jäsenet, se juoksi hiukan vinoon ja katosi porttikäytävään. Mutta heti näin ajatuksissani vaunun kulkevan lapsen ylitse, lapsi ojentaa käsiänsä, ne murskaantuvat, kädet lennähtävät erilleen, toinen käsi näyttää toista paljon pienemmältä, on kuin ne olisivat eriparia, irti lennähtäneet kämmenet näyttävät luonnottomilta, ohuilta, kauhistuttavilta. Ne ovat aivan pienet, toinen on puserunut nyrkkiin. Astun lähemmäksi, vaunut ovat korkealle roiskuneessa veressä, lapsen hervoton pää lepää mukulakivillä, silmät ovat hiukan auki, ne näyttävät haurailta ja särkyneiltä. En voi yhdistää lapsen haivenisia, vaaleita kasvoja ja tätä kauhistuttavaa, pirstottua ruumista, jolla on jalassa pienet tohvelit – (KS: 113.)

Aistihavainnot pirstaloituvat kertojan tajunnassa ja muodostavat uusia, keinotekoisia kuvia. Havaittu lapsi hajoaa kertojan tajunnassa luonnottomiin kappaleisiin, jotka irrallisina ovat vähemmän kuin osiensa summa. Sama fragmentaatio häiritsee kertojan omakuvaa, sillä hän ei kykene kokoamaan identiteettiään irrallisten harhojen, muistojen tai unien kaaoksesta. Katkelman palasiksi hajoava pikkutyttö paitsi peilaa tuota fragmentaatiota, myös osoittaa, kuinka kokonaisuuden rakentamisen mahdottomuus herättää kertojassa kauhun kokemuksia.

Kauniin sielun kerronta rajautuu kertovan subjektin tajuntaan, jossa mielikuvituksen luomilla kuvilla on sama status kuin konkreettisilla objekteilla. Samalla siinä kaikuu moderni ymmärrys ihmismielen kognitiivisista prosesseista ja niiden sanallistamisen vaikeudesta. Kertojan tunnustusaktissa toistuu tarve ”järjestää” tai ”selittää” maailmaa ja itseään narraation keinoin. Hänen tajuntansa yliherkkyys kuitenkin tekee hänet alttiiksi sekaannuksille:

Kaikki on sekaisin, en voi järjestää tapahtumia mielessäni. Ajatuksissani häilähtelee pöydänjalka, se oli vernissattu, lyhyempi muita, sen pöydän ääressä hän istui, kun näimme ensi kerran. Nyt tuo pöydänjalka on ainoa selvä kuva mielessäni. Se oli lyhyempi, sahattu lyhyemmäksi, vernissattu, vernissa oli ollut likaista, siinä oli karvoja ja jotakin lankaa, siinä pöydänjalassa.

Herra Jumala, Herra Jumala, tulenko hulluksi? Minun on ensiksi selitettävä,

selitettävä tarkoin pöydänjalka, ennen kuin pääsen asiaan. Tuo pöydänjalka keikkuu ympärilläni, silmissäni tyhjässä ilmassa. Pureskelen käsiäni ja toistan itsekseni: se on selitettävä, näen sen aivan selvästi. Vernissattu ja lankaa, lyhyempi.

Olen taistellut itseni irti pöydänjalasta. Tapasimme. Aviorikos. (KS: 8–9.)

Katkelma artikuloi paitsi kertovan subjektin tajuntaa, myös mahdottomuutta selittää sitä, eli kääntää sisäinen kokemus kielelle. Weirin mukaan dekadenssissa toistuvat korostetut yksityiskohdat toimivat kuvauksen keinoista irrotettuina, eristettyinä ja mielivaltaisesti positioituina kuvina (1995: 107). Kuvien eristäminen näyttäytyy vieraannuttamisen tekniikkana ja siten kirjallisen ilmaisun rajojen koetteluna, joka jäljittelee yliherkän subjektin tajunnan kaaosta. *Kauniin sielun* subjektin näky pöydänjalasta on manifestaatio tavasta, jolla hänen tajuntansa reagoi ärsykkeisiin ja projisoi niitä todellisuuteen.

Kertojan ajatuksissa häilähtelevä pöydänjalka liukuu saumatta aistittavissa olevaan todellisuuteen, sillä pöydänjalka keikkuu kertojan ”silmissä tyhjässä ilmassa”. Aistien luotettavuus kyseenalaistuu ja tajunnan merkitys kuvien luojaan nousee havainnon yläpuolelle. Näin esimerkiksi pöydänjalka ei tarjoa lukijalle immersivistä mielikuvaa teoksen maailmasta tai symboloi jotain merkityksellistä, vaan kuvaa tapaa, jolla teoksen subjektin mieli toimii. Kuva on patologisoiva ja havaintoa modernistisesti kyseenalaistava. Näky on selvästi teoksen maailmassa hallusinaatio, joka kyseenalaistaa todellisina pidetyt havainnot ja avaa näin ovela modernismin objektien ontologian kyseenalaistuksille. Samanlaisen asetelman löydämme Virginia Woolfin romaanista *To the Lighthouse*, jossa henkilöhahmon assosiaatio projisoituu havaintoon maailmasta¹². Kyse ei ole kokevan subjektin valistuneesta kontemplaatiosta vaan hallitsemattomista tajunnan efekteistä.

Baudelairen vuoden 1868 *Les fleurs du mal* -painoksen alkusanoissa¹³ Gautier kirjoittaa, että dekadentti tyyli on välttämätön väline, kun pyritään ilmaisemaan aikalaisihmisten ja sivilisaatioiden tilaa, jossa keinotekoinen on korvannut luonnollisen elämän ja sen myötä synnyttänyt ennestään tuntemattomia tarpeita. Dekadenssi on siten keinotekoisuudessaan ainoa tyyli, joka kykenee kuvaamaan modernin elämän kompleksisuutta, onhan moderni kulttuuri rappion ja fragmentteihin hajoamisen tilassa. (Weir 1995: 88.) Psykkisen kokemuksen kääntäminen kieleksi, vilpin ja keinotekoisuuden kielelle, on haastavaa, mutta *Kauniin sielun* kertoja kokee sen tarpeelliseksi askeleeksi kohti itseymmärrystä. Kuitenkin sekä kertoja että teos itse ovat modernin sairauden heikentämiä:

12 ”So now she always saw, when she thought of Mr Ramsay’s work, a scrubbed kitchen table. It lodged now in the fork of a pear tree, for they had reached the orchard” (Woolf 1927: *To the Lighthouse*, s. 20).

13 Artikkelin julkaistiin uudelleen 1883 Bourget’n *Essais de psychologie contemporaine* yhteydessä. Kts. Calinescu 1987: 170.

Hänen tajuntansa takertuu pieneen yksityiskohtaan hajottaen siten kokonaiskuvan, jota hän tarvitsisi kertoakseen hänen ja miehen tarinan. Vasta käsiteltyään tarkoin mieleensä jostain tunkeutuneen pöydänjalan, hän kykenee kuvaamaan asioiden etenemistä: ”Tapasimme. Aviorikos. Sinervässä hämärässä nihkeitä, alastomia jäseniä. Iho omituisen tuore kuin öljymaalauksessa” (KS: 9). Kertoja yrittää selittää asioiden yhteyksiä, mutta lipsahtaa parin irrallisen sanan jälkeen kuvailemaan suhdetta pysähtyneenä kuvana, joka on kuin taideteos. Hän on etäisyyden päässä, tarkastelee itseään ulkopuolisen esteetikon silmin.

Kauniin sielun kirjallisten viitteiden runsaus viestii tavasta, jolla kertoja pyrkii hakemaan muista narratiiveista eheyden mallia identiteetilleen siinä onnistumatta. Hän on erilaisten esteettisten diskurssien lävistämä, mutta mikään niistä – ei romantiikan nostalgia eikä naturalismin pessimistinen determinismi – ei auta häntä kokoamaan itseään ja havaintoaan maailmasta eheäksi tai luonnolliseksi.

Kertojan tajunta myötäilee bourget’laista dekadenssiteoriaa, jossa yksittäinen efekti korostuu hajottaen kokonaisuuden. Sama koskee koko romaania: kulttuurinen viitekehys on vahva ja läsnä, mutta kokonaisuus pirstaloituu fragmenteiksi, eikä siten noudata kirjallisten esikuvien estetiikkaa tai maailmankuvaa. Friedrich Nietzschen mukaan modernin ajan dekadentti henki hylkää luonnon, eikä siten kykene synteisiin tai sopeutumiseen. Tulokseksi jää vain taiteen loputon fragmentoituminen ja taidekokemus tyipistyy vain tyhjäksi efektiksi (Weir 1995: 135–136).

Kauniin sielun kirjallisessa positioinnissa näkyy sekä huysmansilainen perintö että modernismin intertekstuaalinen traditio- ja lajitietoinen tyyli. Vaikka modernismi kavahti lajimääritelmiä, käytti se niitä myös runsaasti hyödykseen. *Kauniissa sielussa* näyttävät menetetyt romantiikan ihanteet, Zolan raatokärpästen ympäröimä determinismi, jonka merkitys dekadenssille oli ilmeinen, runebergiläinen kansankuvauksen ihanne sekä psykologisen kirjallisuuden uranuurtajat kuten Dostojevski. Näin *Kaunis sielu* positioi itseään traditioon ja sen ylittäjäksi.

3.2 Kuvittelun taide

Moderni ihminen tuntee voimansa, mutta heikentynyt ja steriili dekadentti kääntää tuon voiman sisäisiin maailmoihinsa, jossa se näyttäytyy individualistisena, psykologisena prosessina, jossa luonto tarjoaa ainoastaan virikkeitä narsistiseen kontemplaatioon, kilvoitteluun todellisuuden kanssa. Tämä kontemplatiivinen estetismi johtaa dekadenssin perinteessä narsistiseen solipsismiin, jossa maailma toimii ainoastaan subjektin peilikuvana. (Lyytikäinen 1997: 106.) Dekadenttien hahmojen degeneraatio on tehnyt heistä sisäisesti hienostuneita, mutta ulkoisesti kyvyttömiä toimintaan. Siksi heistä onkin taiteilijoiksi vain sisäisesti. *Kauniin sielun* kertoja uppoutuu harhoihinsa ja mielikuviinsa, koska ulkoisesti hän on vain säpsähtelevä hermokimppu. Mutta mielensä sisällä hän on vahva, tarpeeksi vahva haastamaan jopa Jumalan.

Kauniin sielun kertoja elää estetismin vallassa; hänelle kaikki on taidetta.

Aistihavainnot ja tajunnan efektit näyttäytyvät potentiaalisina esteettisinä elämyksinä, eivät niinkään konkreettisena todellisuutena. Vapauttavia elämyksiä jahtaava kertoja ei voi kontrolloida havintojaan, mutta kykenee parantelemaan niitä. Toisinaan ne ovat kuitenkin niin kertakaikkisen epäonnistuneita ja mauttomia, ettei edes hänen interventiionsa pelasta niitä sieluttomalta banaaliudelta. Hän tarkkailee rakastajaansa yhteisessä illanvietossa ja kokee näkemänsä kuin väärinä kulisseinä, mikä herättää hänessä väkivaltaisen impulssin:

Niin kuin lamppu pöydällä, huone, hänen kasvojensa tyytyväinen ilme ja että hän on ollut huvittava, olisivat vain näyttämölle asetus, mutta väärä, erehdyksestä johtunut. Tapaus [miehen kimppuun hyökkääminen] ei ole laisinkaan suunniteltu tähän ympäristöön. Lavalle piti järjestää hirsipuumäki ja tekivätkin keittiön, pienen keittiön, jota lamppu valaisee, siellä keskustelevan seuran. Nyt henkilöt kuljeksivat ja lausuvat sanoja, jotka tuntuvat irrallisilta. He eivät tiedä mitä tehdä. Kaikki on asiaan kuulumatonta ja sekaannuttavaa. (KS: 13.)

Kertoja odotti suhteelta mieheen intohimoa ja aistielämyksiä, mutta kun mies mutustaa voileipäänsä ja seurustelee kevyesti, kertojassa herää raivo tätä kohtaan. Mies ei vastannut hänen odotuksiaan, ei palvellut hänelle suunniteltua roolia näyttämöllä. Raivon purkautuminen väkivallaksi ei kuitenkaan sopisi lavasteisiin, jotka nekään eivät ole oikeat, jotta ne palvelisivat tarkoitustaan. Illanvietosta, eli kertojan silmin näytelmästä, puuttuvat esteettiset ansiot. Myöskään henkilöahmot ja heidän dialoginsa eivät ole kertojan vaatimaa tasoa; ”näyttelijät” eivät tiedä mitä tehdä ja repliikitkin ovat tuskastuttavan irrallisia. Kertojan täytyy ottaa banaali todellisuus haltuunsa tehdäkseen siitä esteettisesti tyydyttävää. Hän ei kaipaa realistista kuvaa todellisuudesta, vaan esteettisesti vaikuttavia kokemuksia. *Kaunis sielu* on ennen kaikkea tarina hauraasta mutta kapinallisesta esteettistä banaalin todellisuuden

armoilla.

Kuvitteluharjoitteillaan *Kauniin sielun* kertoja osoittaa luomisvoimansa, subjektiivisen kykynsä *luoda* objekteja ilman luonnon tai Jumalan apua, kuten seuraavassa katkelmassa osoittaa.

Muuttokuorma ajaa ohitseni. Ylinnä on pieni pöytä. Ruskea pöytä. Ajattelen: sillä tulee olemaan ripsureunainen liina, kaksi tiilenpunaista kukkaruukkua ja sakset, kiiltävät, ilkeät sakset, ehkä joitakin keltaisia, likaisia sanomalehtiäkin. Ruukuissa on vain puolillaan multaa ja niissä kasvaa pelargonioita, joiden lehdet ovat punervat. Ensin ne ovat vain punervat, mutta muutan ne sitten ajatuksissani yhä punaisemmiksi kunnes tiedän, että ne ovat *hermostuttavan*, myrkyllisen punaiset. Ne ovat *luonnottomia* pelargonioita, mitään niiden tapaista ei ole olemassa. Kuvittelen pöydälle myös muutaman vanhan verenpisaran. Venytän ajatuksissani suikeat lehdet pitkiksi, *luonnottoman* pitkiksi ja riippuviksi, kunnes ne riippuvat ikkunalaudalta alas ja annan niille *räikeän* sinisen värin. Koko kasvi muistuttaa nyt heinämätystä, hienoheinäistä, herkkää ja tuntehikasta, jossakin pellolla. Ruohon lehdet ovat märkiä, iljettävän märkiä, se ovat kasautuneet päällekkäin, limittäin, eräs leveä, pitkä ruoho huojuu pystyssä. Tämä mätäs on aivan niityn reunalla, ympärillä kostea sadeilma ja aivan tavallinen ruohoniitty. Tunnen itseni ylpeäksi mättästä. Pöyhistelän. Sellainen herkkä, hienoheinäinen mätäs. Niin tuntehikasta, hienoa pikkuheinää ei ole olemassakaan, sinistä ja hienoa kuin aamuilma, minä olen sen luonut. Se on hieno ylimääräisyys, miellyttävä ylimääräisyys. *Hermostunut* ja *luonnoton*. Sanon Jumalalle: Niin, sireenin lehdet Sinä olet luonut, merenrannan kivet ja koukkuiset oksat. Oksien liikkeet olet luonut. Värit. Sinisen myöskin. Annan sinulle niistä täyden tunnustuksen, mutta tätä mätästä et ole luonut, et yhtään ainoata heinänkarvaa siihen, se on minun ja vien sen kainalossani mihin hyvänsä, istutan portin päälle, tai pöydälleni tai pidän laatikossani. Sinä et ole sitä luonut. Ominaisuudet ovat Sinun, mutta minä olen heinämättään luonut sellaisella tavalla, ettei Sinun olisi koskaan pälkähtänyt päähäsikään. (KS: 99–100, kurssiivit M.M.)

Katkelma on keskeinen *Kauniin sielun* kertovan subjektin analyysissä. Kertoja luo siinä esteettisen mielikuvan todellisuutta täydentäen. Keinotekoiset maisemat ja kuvittelun taito ovat todiste yksilön luovasta voimasta. Materiaalinen maailma voi tarjota ruskean pöydän, mutta kertoja kykenee sen stimuloimana luomaan omavaltaisia olentoja, jotka nostavat hänet luomistyössään luonnon ja sitä edustavan Jumalan rinnalle. Hän kykenee luomaan jotain, jota ei muuten olisi olemassa, jotain luonnotonta, keinotekoista – ja juuri tätä hän korostaa. Hän haluaa pelargonioidensa olevan punaisempia kuin yksikään todellinen pelargonia.

Keinotekoisuus erottaa mielikuvissa luodun mättään toisista, ja korostaa näin sen luoneen subjektin hybristä, ylpeyttä tuotoksestaan. Sireeninlehdet, värit ja muu luonto ovat vain visuaalisia stimulantteja, joita päähenkilö käyttää dekadenttien luomustensa aineksina.

Tuloksena on luonnoton, hermostunut ja tunteikas ylimääräisyys, dekadentin taiteen

ihanteiden mukainen¹⁴. *Kauniin sielun* kertojan keinotekoiset objektit ovat jo ylimääräisyytensä vuoksi materiaalisia objekteja vaikuttavampia:

Nyt huomaan, mikä ero on tällä ajatuksissa näkemälläni ja oikealla koivulla: tämän lehdet ovat suuria, paljon suurempia kuin oikean koivun, pyöreitä ja ohuita, huomattavan ohuita, miltei läpikuultavia ja pehmeitä, mutta eivät riipuksissa, vaan ikään kuin pingotetut. (KS: 109.)

”Pingotetut” lehdet antavat ymmärtää, että niiden olomuoto on jollain tapaa pakotettu, ne ovat jonkun subjektin rakentamia. Ero oikeaan koivuun on subjektin tietoisien luomistyön eli keinottelun jäljissä. Kertojan taidekäsitelmä on leimallisen baudelairelainen, sillä Baudelairen mukaan luonto on taiteilijalle vain sanakirja, jota konsultoida luomistyötään varten (1981: 66).

Kauniin sielun subjekti ei tarvitse taidetta tai ulkopuolisia järjestelyjä, sillä subjektina hänellä on tajuntansa. Kertojan luomisprosessi ei jäljittele luontoa, vaan ottaa haltuun luonnon tehtävän objektien synnyttäjänä, mikä merkitsee radikaalia erottautumista edeltävistä taidekäsitelmistä. *Kauniin sielun* kertojan ajatusleikki on hänen taidettaan, mutta samalla myös kapinointia Jumalaa ja luontoa vastaan.

Kertoja antaa Jumalalle kunnian tämän luomuksista, mutta ne eivät itsessään riitä; hän käyttää niitä vain aineksina omalle, autonomiselle luomukselleen. Todelliset pelargoniat eivät hänelle riitä, niiden banaali pikkusievvyys. Hänen ”mättäänsä” on herkkä, miellyttävä ylimääräisyys luonnon rinnalla. Kertoja, pelkkä ihminen, pystyy luomaan jotakin, mitä Jumala ei olisi tullut ajatelleeksikaan. Hänen luovuutensa rikkoo rajaa ihmisyyden ja jumalallisen välillä, mikä liittyy sen romanttiseen taiteilijamyymiin ja esteetikon subliimin kaipuuseen. Esteetin elämä on eskapistista, keinotekoisuuden herättämää taidehurmaa, jonka avulla hän pyrkii nousemaan materiaalsen maailman yläpuolelle, kohoamaan subliimiin tai vain vapautumaan hetkeksi kärsimyksestään.

Jumalan rinnalle nouseminen on samalla kapinaa tätä vastaan. Kertojan luomistyö edustaa paitsi jalostunutta estetiikkaa ja ihmisen hybristä, myös sitä dekadenssille tyypillistä maailmankuvaa, jossa mielen sisäiset kuvat nousevat jopa todellisia objekteja vahvemmiksi, merkityksellisemmiksi ja elämyksellisemmiksi. Kysymys on jatkumosta dekadenssin keinotekoisuuden eetoselle. *Kauniin sielun* päähenkilö osoittaa ajatusharjoitteellaan, että mielikuva sinänsä on esteettinen teko, jolla on mahdollista luoda objekteja, joilla ei ole vastinetta todellisuudessa. Tämä subjektiivinen luomiskyky, joka ylittää aisteihin perustuvan todellisuuden havainnoinnin, on osoitus modernin ihmisen ylivoimasta luontoon ja

14 Myös kukkien valinta kuvittelun kohteeksi on dekadenssin kirjallisuudelle tyypillistä: Huysmansin *Des Esseintes* sekä valmisti tekokukkia että pyrki erilaisilla hajusteilla luomaan keinotekoisia niittymaisemia.

fysiologiaan nähden. Nämä esteettiset teot näyttäytyvät dekadenssin kehyksessä sulkeutuneisuutena ja korvikkeena ulkoiselle toiminnalle, johon heikentynyt subjekti ei enää kykene.

Modernistinen suhde luontoon kyseenalaistaa havainnon ja antaa subjektiiviselle, sisäiselle kokemukselle rinnasteisen sijan tarinamaailman todellisuuden kanssa. Dekadenssin kehyksessä tämä ilmiö näyttäytyy luonnon alisteisuutena subjektin esteettiselle kokemukselle. Tärkeintä on esteettinen kokemus, ei todellisuuden ontologinen status. Dekadenssi ja sitä seurannut myöhempi modernismi avasivat tien taiteen autonomialle, omavaltaisuudelle, johon yhteiskunnalla, moraalilla tai todellisuudella ei ole valtaa. Kertojan tajunnassa kuviteltu luomus on yhtä todellinen kuin todellisuuteen perustuva aistihavainto:

Eilen illalla näin, ollessani makuulla, ajatuksissani laivan. Uppoavan laivan. Se oli ruostunut, vanha rautalaiva. Siinä oli kolme miestä. Näin heidän ilmeensä, tunsin heidän tuskansa. Laiva vaipui, vesi veti sitä. Nyt oli enää vain pari senttiä reelinkiä näkyvissä. Tämä on ajatuksissani, tämä on kuvitelma, toistan itselleni, mutta kärsin silti saman kuin jos se olisi ollut todellista. (KS: 42.)

Kertoja kokee intensiivisiä tunteita, kun ne ovat kontemplatiivisessa tilassa synnytettyjä kuvajaisia, eivät suhteessa ulkomaailmaan. Kertojan on vaikea kokea empatiaa surmaamaansa miestä tai tämän perhettä kohtaan, kaikki se tuntuu katumattoman rikollisen teeskentelyltä. Kertojan maailmankuva on niin sulkeutunut subjektiiviseen estetismiin, että tunnereaktiotkin ovat saavutettavissa vain keinotekoisten stimulanttien avulla.

Kauniin sielun kertoja kuvailee pysähtyneitä kuvia todellisuudesta, mutta projisoi niihin objekteja, jotka hän tietää epätodellisiksi. Hän esimerkiksi luo mielessään kuvan vuohesta ja ”katselee” sitä, muttei tyydy kuvaan, jolla on vastineensa todellisuudessa. Hän jatkaa sisäistä maalailuaan ja lisää vuohelelle karvaiset naisen rinnat (KS: 72), synnyttäen näin groteskin ja keinotekoisen olennon, joka palvelee hänen eroottis-esteettisiä tarpeitaan. Kertoja muovaa ja vääristää luontoa, jotta se palvelisi hänen esteettisiä tarpeitaan, joille luonto on hänen maailmankuvassaan alisteinen. Samalla hän pääsee hetkeksi pakoon todellisuuden piinaa.

16. Olen katsellut kauan vaaleata, sinistä kukkaa seinäpaperissa. Sinisestä, vaaleasta väristä tulevat mieleeni K:n kirkon kattomaalaukset, joista äsken oli kuvia lehdessä. Sinisestä, vaaleasta väristä ne vain tulevat mieleeni. Siniharmaat enkelit. Ne kävelevät pienin, pyörein, hiukan ylöspäin kohotetuin vatsoin. Rusottavat polvet ja kämmenet herättävät minussa viileän, ohimenevän väristyksen. Ajatukseni ovat keveät. Kuvittelen, kuinka nämä enkelit kulkevat pyörein, somin jalkaterin, lepertelevät heikolla äänellä, korjailevat värittömiä kiharoitansa. Astelevat keveästi naurahdellen, väliin taivuttautuen katsomaan taaksensa vatsan kaartuessa somasti. Mielessäni ei ole pienintäkään ajatusta äskeisestä käynnistä, sen tarkoituksesta, monta viikkoa päässäni olleista ajatuksista. Minä lepäilen kaikessa rauhassa vuoteessani ja ajattelen K:n

kirkon kattomaalauksia, ajattelematta vähääkään millaista olisi nyt, missä olisin nyt, [– –] jos hän olisi ollut kotona, istunut pöytänsä ääressä ja minä olisin astunut sisään, tehnyt mitä olin ajatellut. Kaikki tuntuu loppuneen niin kuin mitään ei enää tulisi, eikä millään olisi väliä. Tai oikeastaan tämä ei ole välinpitämättömyyttä, vaan sitä, että aivan toiset ajatukset äkkiä täyttävät mieleni, enkä ole lainkaan kiihottunut. (KS: 18–19.)

Kertojaa piinaavat pakkoajatukset miehen surmaamisesta kaikkoavat, kun hän keskittyy kuvittelemaan kirkkomaalausten enkeleitä. Maalausten kontemplaatio vapauttaa hänet piinaavista ajatuksista ja hiljentää hänen pakkomielteensä, vaikkakin vain väliaikaisesti. Hän kuvailee vapauttavaa esteettistä elämystä: ”Kaikki tuntuu loppuneen niin kuin mitään ei enää tulisi, eikä millään olisi väliä”. Esteettinen elämys näyttäytyy hetkellisenä rauhana, pienenä kuolemana, joka vapauttaa jatkuvasta halujen perässä riuhtomisesta, kuten dekadenssin taideteorialle keskeinen Schopenhauer esitti. Schopenhauerin mukaan vain esteettinen elämys tai itsen kuolettaminen voi vapauttaa ihmisen tyydyttämättömien halujen piinasta¹⁵. *Kauniin sielun* kertojalle ajatus vaikuttaa läheiseltä. Hän on tukahduttanut seksuaalisen halunsa naisiin ja empii yhä miehen murhaamista. Ylevien kirkkomaalausten pohdiskelu todella tuntuu helpottavan hänen tahtonsa taakkaa, sillä keinotekoista kuvaa tarkkailtuaan hän huomaa, ettei ole enää kiihottunut. Kuitenkin kertoja myöhemmin tyrmaa enkelit banaaleina ja typerinä kiharapäinä, jotka eivät miellytä häntä esteettisesti eivätkä sivistystasoltaan toisin kuin pirut. Vaikka keinotekoiset kuvajaiset voivat suoda kertojalle hetken armahduksen, eivät ne poista hänen tahtoaan. Schopenhauerilainen estetismi ei tarjoa helpotusta pitkällä tähtäimellä, ja kertoja ottaakin yhä aktiivisemmän position suhteessa elämäntaiteeseensa.

Kertojan suhtautuminen luomiskykyynsä on kaksinainen; välillä hän kokee suurta voitonriemua kyvystään nousta Jumalan rinnalle, toisinaan hän taas epäilee kykynsä johtuvan hulluudesta, jota hän pelkää. Toisaalta juuri kuvittelu ja sisäinen taide vapauttavat hänet edes hetkittäin tuosta pelosta:

Kaameampi vieras kuin kuolema koputtaa ovelleeni laihoilla, valkoisilla nyrkeillään. Pitkä, onttoposkinen, murheellinen: hulluus.

74. Minä sen karkoitan. Hiljainen, auringonpaisteinen metsä, laakea kallio, jolla on irrallaan oleva suuri kivi, sen ympärillä kasvaa pensasmaisena kanervaa. [– –] Haapa, lehdet vaaleansiniset, nuori puhdas haapa, kasteessa hopeanvalkoinen. Se tuo mieleen kuutamon, vaalean, surullisen kuutamon. Karkailen ajatuksissani näystä toiseen, rakkaimmaksi jää nuori haapa, jolla on puhtaat, kovat, sinivaaleat lehdet. En raaski siitä luopua. Miksi siitä luopuisinkaan, kun se karkoittaa hulluuden ja tekee minut hyväksi ja surumieliseksi. (KS: 78.)

15 Schopenhauer 1819: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Yhteys luontoon, edes mielessä luotuun kuvaan siitä, tarjoaa mahdollisuuden terveyteen. Kyky luoda sisäisiä luontokuvajaisia ylevöittää yliaktiivisen mielen romantiseksi taiteilijan erityislaaduksi ja erottaa sen hulluudesta. Kertojan ajattelutavassa on jälleen nähtävissä kaipuu romantiikan melankolisiin malleihin, joita hän yrittää käyttää itsensä selittämiseen. Jälleen kyky luoda ylevää ”taidetta” on todistus hänen tietoisesta subjektiviteetistaan. Kertojan omakuva rakentuu suhteessa taiteeseen: hän ei ole hullu, hän on taiteilija, jolla on metodi.

Toisaalta dekadenssi kyseenalaistaa ylevän ja romantiikan ihannoiman luomisvoiman. Nietzsche¹⁶ mukaan dekadenssin runousopissa, josta puuttuvat kokonaisuus ja terveys, esteettiset efektit jäävät vain hermostollisiksi stimulantteiksi, joista taiteellisen kokemuksen kykenevät enää laukaisemaan vain brutaalit, keinotekoiset ja yksinkertaiset (*innocent, simple*) stimulut. (Weir 1995: 137.) Dekadenssin poetiikan vaikutus näyttäytyykin *Kauniin sielun* kertojan mielikuvissa, joissa toistuvat väkivaltaiset, omavaltaiset ja luontoa vääristävät kuvat. Tavoittaakseen identiteettiä rakentavia elämyksiä kertoja tuottaa yhä transgressiivisempää elämäntaidetta. Lopulta kuvittelu ei riitä ja vain miehen brutaali surma vaikuttaa olevan ainoa keino toteuttaa itseään tavalla, joka toisi identiteettiin selvyyttä: ”Se näytti minusta rohkealta, hehkuvalta, innostuneelta teolta, minusta tuntui, että sen suoritettuani olisin toteuttanut itseäni” (*KS*: 21). Kertojan tajunnassa murha on hänen taidettaan.

Tarvitaan siis hätkähdyttävä, transgressiivinen teko. Murha olisi inspiroitunut ja rohkea teko, elämäntaiteilijan pääteos, joka lopulta vahvistaisi sekä hänen identiteettinsä taiteilijana että selventäisi hänen olemustaan yksilönä. Se toisi hänen taiteensa materiaaliseen, intersubjektiiiviseen todellisuuteen. Kyse ei olisi enää vain kuvajaisesta, mieltä hämmentävästä keinotekoisesta stimulantista, vaan suunnitellusta ja tarkkaan harkitusta teosta.

Kuitenkin juuri murhan merkitys hänen identiteetilleen kauhistuttaa häntä: ”Tekisin v a i k u t t a v a n teon hänelle. Siihen tekoon panisin itseäni. Niin merkityksellistä tekoa en halua suorittaa” (*KS*: 8). Murha kytkisi hänet mieheen, antaisi hänelle osan hänen sisäistä maailmaansa. Näin aktiivinen teko pakottaisi hänet luopumaan ulkopuolisen tarkkailijan asemastaan, asettamaan itsensä muiden tulkintojen armoille, ja toisi hänet osaksi maailmaa. Tämä maailma ei hänen taiteellista työtään arvosta, mikä ilmenee jälleen kuvittelussa kohtaauksessa:

Olen kulkevinani katua, kun äkkiä pysähdyn kansanjoukon eteen, joka seisoo liikahattomana. Siinä on työmiehiä nokisissa, öljystä kiiltävissä takeissa, heillä on

16 Nietzsche 1888: *Der Fall Wagner*.

hikiset kasvot, lähinnä minua seisoo nainen, jolla on kauhtuneen punainen liina kietaistuna solmulle päähän. Hän on kovin pölyssä, niin kuin hieno, kuiva savi olisi pölynnyt ja laskeutunut hänen käsivarsilleen ja kasvoilleen. Hänen vieressään seisoo pieni, lihava poika, jonka kasvot ovat samoin kuivassa savessa. Pojalla on kainalossaan nukke, sekä on aivan harmaa tomusta, ojennan käteni ja pyyhin sormellani noen pois nukken kasvoilta. Alta paljastuu soma, vaaleanpunainen posliini-iho. Minä katselen työtäni ihastuneena, ilostun, koska pojan nukke näyttää tulevan sieväksi. Kansanjoukko katsoo minuun vihamielisenä ja pieni poika takertuu käsiini purren ja huutaen. (KS: 88–89.)

Kertoja tarkastelee värittömäksi ja pölyiseksi käynnyttä todellisuutta kammottavine, kasvottomine ihmisjoukkoineen. Kertoja pyrkii manipuloimaan ankeaa todellisuutta, vain kaunistamaan sitä hieman. Hän kuitenkin kokee, etteivät ihmiset arvostaisi hänen henkistä työtään, vaan suhtautuisivat häneen sen perusteella vihamielisesti. Hänen esteettisille nautinnoille omistautuva elämänsä näyttää muiden silmissä oudolta, vieraalta ja hullulta. Kohtauksessa toistuu dekadenssin kirjallisuudessa toistuva massojen kauhu ja modernistinen vierauden kokemus.

Pyrkimys taiteilijan subjektiveettiin on kuitenkin keskeisin tekijä kertojan toiminnassa, oli luomistyö sitten sisäistä tai todellisuuteen kurkottavaa, kuten surmatyö. Senkin motiivi paljastuu narsistiseksi kokeiluksi:

Nyt tiedän miksi murhankin tein: taiteellisuudesta, synkkyyden ja murheellisuuden kauneudesta, kaunistaakseni itseäni ominaisuuksilla, joita minulla ei ole: rohkeudella, päättäväisyydellä, leimuavalla, innokkaalla hyveellisyydellä. Ylpeydestä ja inhosta, mutta myös kevytmielisestä taiteellisuudesta sen tein. (KS: 76.)

Kauniissa sielussa sisäisten kuvien luominen merkitsee kertojalle kykyä toimintaan ja mahdollistavaa hänelle subjektin voiman, sillä todellisuuden ja tajunnan raja on hänelle merkityksetön. Esteettisten elämysten luominen säilyy teemana, mutta siirtyy dekadenssin pessimistisestä kehiksestä modernismin uuteen subjektikäsitteeseen. Aihe säilyy mutta merkitys laajenee, mikä osoittaa, kuinka dekadenssi kehitti modernismille luonteenomaisia tyyllillisiä keinoja. Murhan piti olla todiste luomiskyvystä, rohkeudesta ja voimasta, itsen kehittämistä. Sen piti tarjota hänelle taiteilijan rooli suhteessa maailmaan, jonka suhdetta itseensä hän ei ymmärrä. Taiteilijarooliin astuminen tarjoaisi hänelle minuuden mallin, joka auttaisi häntä ymmärtämään itseään, vaikka muut hänet tuomitsisivatkin. Surmatyö on kuitenkin lopulta antiklimaattinen kokemus, jolla ei ole kertojan odottamaa selkeyttävää vaikutusta.

3.3 Luonnottomuus

Dekadenssin taidekäsityksessä, jonka ytimenä on ajatus luonnon rajoitteista vapautuneesta ihmisestä, keinotekoisuus saa luonnottomuuden merkityksiä. Luonnottomuus kuitenkin tematisoituu myös subjektia määrittäväksi piirteeksi, jolloin se korostaa individualistista degeneraatiota ja ylihienostusta. Se ilmentää yksilön poikkeavuutta normista, vieraannuttavaa individualiteettia. Keinotekoisuus on luonnollisen vastakohta, ja siten luonnottomuus on myös dekadentin subjektin piirre. Heikentyneen ihmismyvun viimeiset sairaalloiset perilliset ovat hyvin kaukana luonnollisena pidetystä ihmisyydestä. Dekadentit romaanihenkilöt ovat vääristymiä terveestä ja elinvoimaisesta ihmiskuvasta. Keinotekoisuus epäluonnollisen merkityksessä kytkeytyy degeneraatioon, sisäisiin maailmoihin, taiteeseen uppoutumiseen ja luonnon havainnoinnista kylläkseen saaneen modernin ihmisen hybridiksi.

Dekadenssin subjektiivinen sisäinen taide julistaa vapautumista luonnon havainnoinnista ja jopa vihamielisyyttä luontoa kohtaan. Luonnottomuus esteettisenä piirteenä ilmaisee ihmisen luovaa voimaa, ja siksi *Kauniin sielun* kertoja ilkkuukin Jumalaa luovuudellaan. Luonnon eli luonnosta vapautunut estetiikka julistaa ihmisen ylivoimaa luontoon nähden.

”Luonnon” on se esteettinen määre, johon *Kauniin sielun* kertoja sisäisessä taiteessaan pyrkii, ja se toistuukin esimerkiksi edellä käsitellyssä katkelmassa, jossa kertoja näyttää voimansa luomalla keinotekoisena mättään (KS: 99-100). Kertoja rakastaa luontokokemuksiaan, mutta suhde luontoon säilyy ambivalenttina, sillä hän pyrkii aina muokkaamaan aistihavaintoaan kuvittelun keinoin. Myöskin se konkreettinen luonto, jota hän ihastellen tarkastelee, on moderniteetin ja urbaanistumisen muokkaamaa keinoluontoa, rajattua ja autenttisesta riisuttua. Hän kaipaa nimenomaan rautalangan rajaamia nurmikoita ja talojen pieliin istutettuja kukkia (KS: 127). Yhteys autenttiseen luontoon on katkennut. *Kauniin sielun* kertojalle luonto tarjoaa ainoastaan virikkeitä kuvitteluun, individualistiseen ja psykologiseen luomisprosessiin, joka pohjimmiltaan on haaste luontaisina pidetyille imperatiiveille.

Dekadenssin subjektien luontovastaisuus näyttäytyy toisaalta luonnottomuuden ylistyksenä, toisaalta taas banaalina pidetyn terveen ja luonnollisen totaalisenä halveksuntana. *Kauniin sielun* kertojaa inhottaa seurata rakastajansa syömistä:

En voi nähdä hänen syövän. Minua kauhistuttaa ja inhottaa kun näen hänen haukkaavan voileipäänsä. Minusta tuntuu iljettävältä ja kauhealta, kuin hän jo olisi ruumis. [– –] Käteni vavahtelevat. Minä tapan hänet. Tempaanko nyt juuri lampun, heitän sen hänen päällensä, vasten kasvoja? Minä en oikeastaan ajattele heittää lampun. Minulla on tuntu siitä, että sen tempaan pöydältä ja heitän, ilmassa on tuntu

siitä, niin pitäisi käydä, se olisi *luonnollista* minulle, selvää. En sitä tee, sillä se on selvää. Olen ikään kuin kaiken ulkopuolella. (KS: 12–13, kurs. M.M.)

Syöminen ja terveys inhottaa päähenkilöä, sillä hän haluaisi kuvitella olevansa noiden materiaalisten prosessien ulkopuolella. Hän ei kestä miehen luonnollista tarvetta, vaan haluaa keskeyttää syömisensä väkivallalla. Mielessään miehen surmaa jo pitkään suunnitellut kertoja näkee tämän jo kuolleen, kuin olisi jo muokannut häntä. Luonnollinen biologinen prosessi vääntyy groteskiksi kuvaksi, jossa kuollut mies ravitsee kuollutta kehoaan. Syövä, elinvoimainen ruumis rinnastuu mätänevään ruumiiseen. Kaksoiskuvalla on shokkifunktio, mutta se myös korostaa luonnollisen fyysisyyden kertojassa herättämää raivoa. Miehen ruokailu kauhistuttaa ja iljettää kertojaa, ja hänelle olisi ”luonnollista” heittää miestä lampulla. Hänelle luonnollista olisi transgressiivinen väkivalta, ei banaali ruokailu.

Romantiikassa kaikki voima palautui luontoon, mutta *Kauniin sielun* kertojan tajunnassa romantiikan kuvat elävät vain luonnottomina kuvajaisina, jotka ovat ihmisen luomuksia ja siten irrallaan luonnosta. Symbolisesti ladatut, muun muassa romantiikan transgressiivista tunnekuohua ilmentävät, henkevät piru ovat kertojalle rakkaita, mutta vain irrallisina kuvina. Jos piruhahmon pakottaisi banaaliin luontoon, todellisuuteen, se menettäisi voimansa. Luonto tyypistäisi sen hurskaan lapsekkaaksi fauniksi, dekoratiiviseksi kuvaksi tai kaalimaan ruumiilliseksi menninkäiseksi:

Kenties se [piru] muistuttaa poloinen myöskin liiaksi eläintä voidakseen kasvien, kaalinlehtien ja viljamaitten ympäröimänä säilyttää ominaisuutensa henkisenä olentona; se muuttuisi eläimeksi tai viattomaksi, lasipillillä puhaltavaksi fauniksi. Piru vaatii kaupunkiympäristöä, niin juuri, kulttuuriympäristöä. [– –] Sen oikea ympäristö on huoneessa, oppineitten työpajoissa, kaikista parhaiten se soveltuu kirjastoihin ja taidenäyttelyihin, myöskin yliopistojen käytäville. (KS: 97.)

Piru näyttäytyy dekadentin ja diletantin kertojan kuvana, henkevä ja rikkioppineena elitistinä, jolla ei ole mahdollisuuksia luonnollisessa todellisuudessa. Hänen pirunsa on hänen omakuvansa, joka ei suostu palaamaan luonnon diktatuurin alle. On myös merkillepantavaa, että henkinen ja kultivoitunut piru heikentyisi luonnossa *viattomaksi*. Tämä implikoi, että oppineisuus ja kulttuuriin uppoutuminen johtavat viattomuuden katoamiseen; ilmeisesti uuden ajan oppi riistää viattomuuden, ja vain luonnossa elävä eläin voi säilyttää sen infantiilin tietämättömyyden tilan, joka modernilta ihmiseltä on riistetty.

Luonnottomuus on kertojalle emansipatorinen projekti. Sisäisellä taiteellaan hän osoittaa sivistystään, vapauttaa luonnosta. Vielä ruumiinsa rappeutuessakin hän kykenee nauttimaan mielikuvistaan, sillä luonnollisilla prosesseilla ei ole otetta hänen sisäiseen todellisuuteensa:

Tunnen suurta ihastusta korvanlehden kaidasta, hupsusta muodosta ja pienestä karvatupsusta sen kärjessä, aivan kuin ei minun huomenna olisikaan kuoltava ja aivan kuin en olisikaan katumaton murhaaja ja avionrikkoja. Luonnoton ihminen. (KS: 137-138.)

Luonnoton ihminen on vapaa yleisestä moraalista tai kuolemanpelosta. Hän on niistä irrottanut siirtyessään taiteen kentälle. Luonnottomuus etenkin naisen piirteinä korostaa vapautumista myös kulttuurisista konventioista, joissa nainen tulkitaan luonnon piiriin kuuluvaksi, lähes eläimeksi. Kertojan kumouksellista, luonnotonta naiseutta korostavat kertojan homoseksuaalisuus ja lapsiin kohdistuvan hoivavietin morbidi vääristyminen.

Luonnoton on omavaltaisen esteetin luomaa todellisuutta, hänen esteettinen ihanteensa ja suurin voimannäyttönsä. Mutta luonnottomuus näyttäytyy teoksessa myös subjektia hajottavana tekijänä. Luonnottomuus toiseuttaa, viestittää subjektin ominaisuuksien vajavaisuudesta. Luonnottomuus on tila, jossa identiteettiä ja sen tarinaa on mahdotonta koota. Luonnoton on luonnonvastaista – ei vain siitä vapaata –, luontoon sopimatonta ja siten toimintakyvyttöä.

Pidin murhaa ennen verisenä, hirvittävänä ja sen verisyyden, hirvittävyden ajattelin ottaa kestääkseni. [– –] Tämä katumattomuus minua kauhistaa, tämä luonnoton tyyneyteni on mielipuolisuutta. (KS: 60.)

Murha ei herätä kertojassa luonnollisia tunnereaktioita, vaikka sitä hän teolta tietoisesti odottaa. Hän rukoilee Jumalalta katumusta teostaan saamatta sitä kuitenkaan tuntoa. Luonnollisena pidetty reaktio murhaan olisi katumus ja syyllisyys, mutta niitä hän ei toiveistaan huolimatta koe. Reaktio tekoon myös toisi hänen olemassaoloonsa kausaliteettia, selkeyttä. Mutta hänellä on vaikeuksia edes muistaa miehen jo kuolleen, sillä hän on suunnitellut murhaa mielessään niin pitkään.

72. Haluaisin tuntoa itseni syylliseksi, lämpöisesti, kyyneleisesti, sydämellisen ja hartaan katumuksen tuntoon tahtoisin päästä niin kuin viluinen koira pakkasesta, vingahdellen, häntää liehtoen ja häpeillen. [– –] Haluaisin kovin tuntoa inhimillistä, sydämellistä tunnetta mielessäni, etkö Jumala voi sitä voisi sallia? [– –] Minä pyytelen Sinulta pientä katumuksen tunnetta, sydämen liikahtelua. Kohta olen taas pilkallisissa ajatuksissa: eikö Sinulla niitä ole, katumuksen tunteita, varastossa? (KS: 76–77.)

Murhan piti olla repäisevä ja voimakas teko, joka tarjoaisi hänelle mahdollisuuden paitsi taiteilijasubjektiviteettiin, myös luonnollisiin, todellisuuteen kohdistuviin tunteisiin. Kertoo kauhistaa hänen luonnoton tunteettomuutensa, mutta teoksessa toistuu myös kärsimys ”luonnottomien tunteiden” johdosta. Hän tunnistaa eroottiset haaveensa ja pakkomielteensä väkivaltaan luonnottomiksi, mutta ei kykene vapautumaan niistä niin kauan

kuin ei pysty niitä ja itseään selittämään. Kokemus luonnottomien tunteiden aiheuttamasta sekaannuksesta ja siitä, kuinka mahdotonta hänen on ymmärtää tai koota fragmentoitunutta ja ristiriitaista minuuttaan avautuu juuri vertauksissa eläimiin, kuten maaseudulla näkemiinsä sikoihin:

Näin nämä siat suuren kartanon maalla, niiden harmaissa, vähän auki olevissa silmissä oli ääretön, nöyrä murhe. Veriset aitapuut, valkea leppä keskellä nurmettomaksi syötyä savea, siat, murheelliset, nälästä synkät ja uupuneet. [– –] Nöyrä, huokaava murhe. Valkearipsiset silmät, terävät, köyristyneet selät, *luonnottomat*, kärsimyksien inhimillisiksi tekemät siat. Herra Jumala, minä olisin antanut niille leipää taivaasta, omalta pöydältäni, kaikkien pyhimysten keskeltä, jos olisin ollut Sinä. [– –] Miksi et tehnyt sitä, vaan söit kaunista, pyhää leipääsi kaikkeudessa, sillä aikaa kun onnettomat, kurjat siat söivät toisiansa ja savea epätoivossa ja murheessa, *joka oli niille luonnoton*, kun eivät ne kerran ymmärtäneet, kun et ollut niitä luonut ymmärtämään. (KS: 27–28; kurssiivit M.M.)

Siat kärsivät Jumalan armottomuuden edessä tavalla, joka tekee niistä luonnottomia. Jumalallinen laki ja oikeus ei armahda sikoja, vaan antaa niiden käydä luonnottomiksi, kärsiä murhetta, joka ei niiden luontoon kuulu. Tuo epätoivo ja murhe on sioille luonnoton, koska Jumala ei ole antanut niille kykyä tuota tunnetta ymmärtää. Samaan tapaan kertoja kärsii puutteesta ja murheesta, mutta tuo kärsimys itsessään on luonnotonta, sillä hän ei sitä kykene selittämään. Siat ja kertoja kärsivät luonnotonta puutettaan aitaustensa vankeina, ymmärtämättä miksi. Koko teoksen ajan kertoja pyrkii ymmärtämään itseään, mutta Jumala ei ole sitä hänelle suo. Siksi hän vain kärsii luonnottomine tunteineen, ikävässä, jonka syytä hän ei ymmärrä.

Myöhemmin kertoja viittaa yhteyteen itsensä ja sikojen välillä: ” [Maisteri S.] ei tunne mitä liikkuu minun myrkytetyssä lihassani. Olen piinattu ja luonnoton, niin kuin nuo nälistyneet siat” (KS: 40). Kertoja on *piinattu* ja *luonnoton*, syyttään tuomittu. Hänelle on suotu luonto, jonka johdosta hänen koko elämänsä on piinaa. Ristiriitainen olemus on riistänyt luonnollisen täyttymyksen, ja juuri se on tulkittavissa luonnottomuuden aiheuttajaksi. Kertoja näyttää rinnastavan sikojen nälän ja oman eroottisen puutteensa, ja osattomaksi jääminen synnyttää luonnottomia tunteita, joita yksilö ei kykene ymmärtämään. Hänellä on Jumalan luoma luontonsa, jonka keskeinen osa on eroottinen halu. Kuitenkin jumalaisina pidetyt moraalisaännöt riistävät häneltä mahdollisuuden toteuttaa sitä, sillä niiden mukaan hänen halunsa on tuomittu luonnottomaksi. ”Minussa on Jumala tehnyt virheen, luonnottomuuden” (KS: 141). Jumala on vastuussa ja armoton. Viimeisenä julmuutenaan Jumala antaa hänen mielensä lisäksi myös ruumiin käydä sairaaksi ja luonnottomaksi:

Kuuntelen hengitystäni. Se käy ulos vasemmasta korvastanikin. Luonnoton, kurja, pilkattu on jo ruumiini. Korvastanikin. Tältä olisit minut saanut säästää. Itken. Tämä

viimeinen tuntuu minusta häväistykseltä, liian suurelta pilkalta. [– –] Mitä huvia Sinulla on minun tekemisestäni näin luonnottomaksi, näin hirveäksi ja pilkatuksi? (KS: 132.)

Sisäisen taiteen kapinallinen luonnottomuus saa lopulta rangaistuksensa fyysisessä luonnottomuudessa, joka palauttaa subjektin paikalleen, materiaaliseen ja biologiseen rappioon. Kertoja on luonnoton, ja osaltaan hyväksynyt sen osaksi esteettistä ja moraalista kapinaansa. Kuitenkin juuri hänen luonnottomuutensa estää häntä kokoamasta itsestään luonnollista kertomusta.

Lopulta keinotekoisuuden tekniikat, kirjallisuus ja taiteellinen aktiivisuus ovat vain tapoja koota luonnottomaksi koettua minuutta, löytää sille eheä malli, jota reaalityödeellisuus ei mahdollista. Kertoja sovittelee ylleen erilaisia narratiiveja ja estetiikkoja, mutta ne vain sekaannuttavat hänen tajuntaansa entisestään. Luonnoton herkkyys ja luovuus näyttäytyvät kaksiteräisenä miekkana: luonnosta vapautunut kyky kuvitteluun on samalla sekä subjektin suurin voimavara että hänet luonnottomaksi tekevä sairaus. Samankaltainen kuva sisäisestä taiteesta Jumalaa haastavana kapinallisena voimana ja toisaalta kuvittelijaa kuluttavana kirouksena löytyy Joel Lehtosen dekadentista varhaisteoksesta *Villi. Kuvitteluja* (1905), jossa taipumusta sisäiseen luomiseen nimitetään ”kuvitteluhulluudeksi”. Kuvitteluhulluus ruokkii dekadentin diletantin uhmaa, mutta lopulta johtaa tämän väistämättömään tuhoon. Sisäiselle taiteelle omistautuminen on samalla resignaatiota elämästä.

4 SAIRAUS JA KAUNIIN SIELUN KERTOJA

Sairaus on yksi dekadenssin runsaimmin käyttämistä aiheista ja saakin monenlaisia merkityksiä. Dekadentit hahmot ilmentävät sairaalloisuudellaan naturalismin degeneraatioteoriaa; he ovat heikentyneen ihmissuvun kivulloisia vesoja. Dekadenssin kehyksessä sairaus edustaa individualistista rappiota, eikä pyri naturalismin tapaan yhteiskunnalliseen edustavuuteen. Sairaudella on dekadenssissa myös kapinallinen funktio, sillä se sotii banaalina ja porvarillisena pidettyä terveyttä vastaan. Sairaus tekee dekadentista subjektista ruumiillisesti heikon, mutta sairaus myös rakentaa identiteettiä, sillä se yhdistyy dekadenssin arvossa pitämiin piirteisiin kuten hienostukseen ja (yli)herkkyyteen.

Dekadenssin tiedostettu liike terveydestä sairauteen mahdollistaa sairauden arvon ja merkityksen kontemplaation (Weir 1995: 40). *Kauniin sielun* subjekti pohtii jatkuvasti sekä mielensä että ruumiinsa sairautta. Hän analysoi mielentilaansa hulluutena, mutta hulluus näyttäytyy myös eräänlaisena selvänäköisyytenä ja taiteellisuutena: ”Kenties mielikuvitukseni on jonkin verran sairas, mutta muuten olen täydessä järjessäni” (KS: 31), kertoja toteaa ja pyrkii siten tekemään eroa taiteellisuutensa ja järjensä välillä. Dekadenssin kirjallisuudelle sairaus palvelikin ennen kaikkea taidetta, sillä sairauden katsottiin tarjoavan mahdollisuuksia näkyihin, jotka ovat ”terveiltä” piilotettuja. Taide tarvitsikin sairautta ollakseen todellista taidetta. (Lyytikäinen 2014: 85.)

”Minulla on ollut sairas sielu ja ruumis” (KS: 124), toteaa *Kauniin sielun* kertoja. Romaanissa sairaus esiintyykin sekä ambivalenttina mielensairautena että fyysisenä, kuolemaan johtavana tuberkuloosina. Sairausmetaforat ovat palvelleet erilaisia funktioita eri taideperiodeissa. Dekadenssin kirjallisuudessa ruumiin heikkous teki vertauskuvallisesti tilaa hengelle. Heikentynyt ihmiskunta ja viimeisiä hetkiään ennen romahdusta kituuttava yhteiskunta tuottivat dekadenssin katsannossa suuria sisäisyyden visionäärejä. *Kauniin sielun* sairauskuvaus ylittääkin dikotomian kehon ja mielen välillä ja kytkee ne toisiinsa tavalla, jota analysoin tässä luvussa.

4.1 Mielensairaus

Vuosisadanvaihdetta edeltänyt neuropsykologian nousu tarjosi lääketieteellistä termistöä, jota dekadenssin hyödynsi esteettisiin tarkoituksiinsa. Ajan muotikäsitteet, kuten *neuroosi* ja naisspesifi *hysteria* todensivat modernin sairautta ja tarjosivat dekadenssille tilan analysoida poikkeuksellisia subjektiivisia tiloja. Hermojen aiheuttaman heikkouden eli niin sanotun *neurastenian* katsottiin johtuvan hermoston väsymyksestä urbaanin elämän loputtomien

virikkeiden johdosta, mikä tekikin siitä leimallisesti modernisoituneen ihmisen sairauden. *Kauniin sielun* kertoja kokee hallusinaatioita ja pakkomielteisiä ajatuksia, mutta etenkin hermostolliseen järjestelmään viittaavat adjektiivit ”hermostunut” ja ”hermostuttava” toistuvat romaanissa ja liittävät kertojan oireet dekadenssin neuroosimuotoiluihin. Samaa tulkintaa tukevat kertojan hermojärjestelmään viittaavat oireet, kuten vapina ja säpsähtely. Neuroosi ja neurastenia merkitsivät ajan tieteellisessä teoriassa yliherkkyyttä ulkoisille virikkeille ja sopivat siten dekadenttien esteettishurmaiseen mielentilaan. Dekadenssin henkilöhahmoille yliherkkyys ja älykäs kontemplaatio olivatkin neuroosin oireita. (Lyytikäinen 2014: 88.) *Kauniin sielun* kertojaa kuitenkin myös ahdistaa hänen mielensä herkkyys ulkoisille elämyksille, kuten seuraava sitaatti osoittaa:

Minun päästäni särkee. Lamppu häiritsee minua. Kaikki häiritsee minua, omat vaatteenikin, valoa ei saisi olla, ei tuolia, ei pöytää. Lyökö lampun rikki, purenko käsiäni? Jumalani, Jumalani, tulenko hulluksi? Kaikki on sekaisin, en voi järjestää tapahtumia mielessäni. (KS: 8.)

Kertojan mielentilaa leimaa yliherkkyys ulkoisille virikkeille. Tämä on sekä hänen sairautensa että hänen sisäisen luomisvoimansa synnyttäjä. Kuten hän voi pienen havainnon varaan rakentaa suuren sisäisen taideteoksen, voi myös mitä mitättömin yksityiskohta syöstä hänen tajuntansa kaaokseen ja pakokauhun tilaan. Koko romaani rakentuu kertojan pohdinnalle hänen erityislaatuisesta mielentilastaan, jota määrittää dekadenssin suhtautuminen sairauteen ja rappioon sekä tuhoavana että taiteellisesti hienostavana tekijänä. Kertojan hermosairaus on virittänyt hänen mielensä äärimmäiseen herkkyyteen, minkä johdosta hän on suuri visionääri ja kauneusunien näkijä, mutta myös normaaliin toimintaan kykenemätön raakki:

Käteni vapisevat, en voi tehdä mitään työtä. Olen kartellut ihmisiä. Minua raivostuttaa kaikki. Tahtoisin äkkiä pysäyttää raitiovaunun tahi syöksyä sen ikkunasta ulos. En osaa arvioida välimatkoja oikein. Hyvin kaukaa tulevaa autoa jään odottamaan, harpatakseni kohta aivan läheltä tulevan eteen. (KS: 11.)

Hermostuneisuus ja harhat ajavat kertojan eristäytymään muista ihmisistä, sillä hän ei kykene käyttäytymään odotetulla tavalla. Kun assosiaatioiden voima hänen tajunnassaan kasvaa, heikentyy hänen otteensa materiaaliseen todellisuuteen, eikä hän saa järjestetyksi havaintojaan suhteessa toisiinsa. Havainnot tunkevat hänen tajuntaansa irrallisina objekteina, fragmentteina, joista hän ei saa koottua kokonaisuutta. Tämä näyttäytyy siinä, että vaikka esimerkiksi raitiovaunut voivat laukaista hänessä kokonaisia hallusinoituja kohtauksia tai voimakkaita tunnereaktioita, hän ei kykene arvioimaan etäisyyttä auton ja itsensä välillä. Hän

reagoi kaikkeen valtaisalla tunteella, mutta hänen sensibiliateettinsä myös ajaa hänet eristyksiin muusta yhteiskunnasta. Ompeluseurasta hänen on paettava kauhuissaan:

Ompeluseurassa. Jokainen nuppineula, joka kiinnitettiin kankaaseen, jokainen neula, joka pistettiin lävitse, sakset, herättivät minussa ärsyttävän kauhuntunteen. Ne olivat teräaseita. Niin kuin tylsät sakset olisivat tunkeutuneet jonkun rintaan, niin kuin neulojen ja saksien kärjissä olisi ollut verta. Kauhistuneena, peläten — muiden vaiko itseni vuoksi? — syöksyin ulos. Minä kauhistun lihakaupassa veistä. Kun näen sen, on kuin näkisin samalla jonkun viiltävän sillä pään joltakin. Kauhu valtaa minut jälleen. (KS: 22–23.)

Vaikka kertojan eristäytyminen noudattaa dekadentin neurootikon solipsismia, ei hänen tilaansa määritä ulkoinen passiivisuus. Kertojan pakkomielteiset ajatukset murhasta ilmentävät hänessä kuplivaa aggressiota, jonka hän pelkää purkautuvan pienimmänkin virikkeen laukaisemana. Väkivaltaiset assosiaatiot ompeluseurassa estävät hänen pyrkimyksensä sopeutua tähän hänelle sopivaksi katsottuun sosiaaliseen piiriin. Hänelle ei jää muuta vaihtoehtoa kuin eristäytyä kotiinsa, esteettiseen kontemplaation ja piruluomustensa seuraan.

Omituisena ajanvietteenäni on yhä edelleen ajatuksissani nähdä piruja. En näe niitä ruumiillisin silmin, minulla on vain erikoinen halu niitä kuvitella. Tunnen hulluudeksi, että niitä ajattelen, mutta kuitenkin yhä edelleenkin vain ajattelen. Se on tullut minulle ajanvietteeksi, en siitä pääse ja kuitenkin tunnen, että ne ikään kuin lohkovat aivojani. Tunnen kummallista kipua päässäni, mutta samalla täyttää mieleni suuri, kiihkoisa ilo. Murha-ajatukseni pakenevat piruja ajatellessani, vaikka ovatkin niille kuitenkin jollain tavalla sukua. Minä vapisen, hiostun, tunnen rajattoman tuskalliseksi kaiken. (KS: 24.)

Kauniin sielun kertojan luomat piruseuralaiset näyttäytyvät esteettisesti varsin tietoisena valintana, joka perustuu hänen käsitykseensä piruista menetetyn maailman sivistyneinä taiteentuntijoina ja toisaalta yhteiskunnan häväiseminä Toisina. Kuitenkin hän tunnistaa piruajatustensa olevan paitsi pakonomaisia, myös mahdollinen merkki mielisairaudesta: ”Tiedän koko ajan, ettei niitä ole, en niitä näe, olen vielä siinä mielessä terve” (KS: 25). Pirut palvelevat hänen esteettisiä tarpeitaan, herättävät hänessä iloa ja lempeitä tunteita. Kuitenkin näitä ajatusleikkejä seuraa kimppu hermosairauden oireita ja ahdistusta. Harhat halkovat hänen aivojaan ja siten kytkeytyvät kognitioon, eivät havaintoa korostavasti silmiin tai henkevästi sydämeen. Vapiseva ruumis kätkee sisäänsä mielikuvituksen valtaisan aktiivisuuden. Subjektille on tärkeää osoittaa, että hän vielä erottaa rajan toden ja hallusinaation välillä, vaikka myöhemmin romaanissa hän on tuleva senkin menettämään. Kertojan sairaudesta onkin löydettävissä selvä kiihtyvä kronologia:

Vielä ei ole pitkä aika siitä kun olin, joskaan en kovin onnellinen, mutta tavallinen, rauhallinen ihminen. Opiskelin, minulla oli tuttavias. Nyt en voi kenenkään kanssa

puhua. Minua estää säpsähtely, hermostuttavat, pienet ajatukset, jotka tulevat siinä samassa. (KS: 6.)

Romaanin alussa kertoja vielä muistaa ajan ennen hermostuneisuutta, pelkotiloja ja piruharhoja. Pakko-oireet ja harhat voimistuvat, kunnes kertoja yrittää vapautua tuskastaan yoyeuttamalla rakastajansa murhan, jonka suunnittelun hän rinnastaa muihin pakko-oireisiinsa. Ulkoiset virikkeet tunkeutuvat hänen tajuntaansa mielivaltaisesti, laukaisten odottamattomia assosiaatioita.

Määrittely psyykkisesti sairaaksi vaikuttaisi tuhoisasti kertojan identiteettiin, ja siksi hän pyrkii korostamaan kokemusmaailmansa esteettisesti laskelmoitua luonnetta. Identifioitumalla taiteilijaksi hän kapinoi ulkoista todellisuutta ja sen kategorisoivaa katsetta vastaan. Kertoja on kuitenkin hyvin tietoinen siitä, että hänen kieltämättä poikkeuksellinen psyykinen tilansa tulkitaan yhteiskunnan näkökulmasta mielisairaudeksi. Ja sitä hän on valmis myös käyttämään hyödykseen. Sairaalassa hän esittää psyykkisesti sairaampaa kuin onkaan vapautuakseen murhan jälkeen syyntakeettomana:

75. Muutamia raivokohtauksia, joiden aikana minulla oli halu silpoa ruumistani. En itse käsitä olenko teeskennellyt nämä kohtaukset, sillä minä tunsin vääräksi ja hulluksi sen minkä tein, mutta kun sitten huomasin – tulin siinä vilahduksessa ajatelleeksi – että saattaisin vapautua niiden kautta [– –]. Kun muistin tämän kaiken annoin kohtausten jatkua, vieläpä koristelin niitä mieleni mukaan, manasin esiin hiiriarmeijoita, annoin niiden puikkelehtia vuoteellani, livistää käsieni välistä ja huudahtelin niitä kiinni ottaessani pelosta tai mielihyvystä, puhuin pikkukatusta ja piruista. (KS: 79.)

Vaikka kertoja ei ole varma kohtaustensa luonteesta, hän korostaa käyttävänsä niitä tietoisesti hyväkseen. Hän *antaa* kohtausten jatkua ja koristelee niitä mielensä mukaan¹⁷. Näin hän ottaa aktiivisen roolin suhteessa kokemusmaailmaansa ja käyttää sen vääristymiä opportunistisesti hyödykseen. Hän kuitenkin korostaa hallintaansa suhteessa harhoihin ja siten myös identifioitumistaan mielen taiteilijaksi. Kertoja tiedostaa, että hänen ”koristelunsa”, hänen esteettiset valintansa, näyttäytyvät lääketieteen valossa mielisairauden merkinä. Kuitenkin hänelle on tärkeintä itse tehdä ero luovuuden ja sairauden välille.

4.2 Tuberkuloosi ja fyysinen rappio

Minut on asetettu tarkastelun alaiseksi, ollaan epätietoisia mielentilastani, joka todellakin luultavasti on, koska en mitään muista, vaihdellut hulluudesta jonkinlaiseen pingotettuun järkevyyden tilaan. Sairastuin heti murhayön jälkeen ankaraan

17 Rotat lukeutuvat dekadenssin suosimiin tuholaismotiiveihin (Weir 1995: 131).

keuhkokuumeeseen, josta en vieläkään ole toipunut. Enkä siitä päättäen, että yskin verta, tule toipumaankaan. (KS: 59.)

Sairastuminen juuri surmayön jälkeen aktivoi kulttuurisen troopin keuhkotaudista ylettömän aistielämän seurauksena, mitä vahvistaa teoksen toistuva intertekstuaalinen kurottaminen sekä romantiikan kirjallisuuteen että Zolaan naturalismin arkki-isänä.

Tuberkuloosi kantoi raskainta metaforista taakkaa aina 1700-luvun romantiikasta 1900-luvun puoliväliin saakka, jolloin se väistyi syövän ja lopulta HIV:n tieltä. Kirjallisuuteen vakiintui mytologia, jonka mukaan tuberkuloosi on herkkien, hauraiden ja melankolisten yksilöiden sairaus. Tätä romantiikan suosimaa tulkintaa tukivat jo aiemmin kulttuurissa vallalla olleet elinten kulttuuriset hierarkiat, joissa keuhkot — kuten muutkin kehon yläosan elimet — liitettiin mielen toimintaan ja siten kehon ”henkevään” osaan. Tässä kulttuurisessa mallissa keuhkot edustivat henkistettyä kehoa, ja siten keuhkojen sairaus metaforana ilmensi yksilön mielen sairautta. (Sontag 1978: 17.)

Tuberkuloosiin liitettiin romantiikassa usein samankaltaisia yli-intensiivisyyden, eeterisen melankolian ja herkkyyden merkityksiä kuin mielensairauksiin myöhemmin. Riutunut keho ilmaisi yksilön keskittymistä mieleen, passioihin ja korkeampiin tarkoituksiin, kun taas työväen riuska ja raskas vartalo ilmaisi keskittymistä fyysiseen työhön henkisen kontemplaation kustannuksella. Tuberkuloosiin myös yhdistettiin laajentuneen tajunnan jaksoja, jotka jatkavat elämäänsä dekadenssin hermosairauksien käsittelytavassa.

Kauniin sielun kirjoitusaikana tuberkuloosiin liitettiin sukupuolittuneita ja seksuaalisia merkityksiä. Tuberkuloosi oli vielä 1930-luvulla noin 10 000 suomalaisen kuolinsyy vuosittain. Sairauden ehkäisyyn liittyi voimakkaasti yhteiskunnallisia arvolatauksia. Etenkin itsensä karaisu ja käyttäytymisen hillitseminen nähtiin keskeisinä tapoina välttää sairastumista. Tämä ”itsehillintä” tulkittiin siveellisyyden synonyymina, mikä loi kytköksen tuberkuloosin ja seksuaalisen käytöksen välille. Tuberkuloosi ja syfilis rinnastettiin, ja niiden ehkäiseminen sälytettiin etenkin naisten harteille. Naiset kykenivät siis estämään tuberkuloosin leviämisen keskittymällä perheeseen, siveyteen ja kodin puhtauteen. (Saarikangas 2004: 456–458.) Nämä aikalaisdiskurssissa muodostuneet kausaliteettikytkökset antoivat tuberkuloosille samankaltaisia symbolisia moraalittomuuden piirteitä kuin syfilikselle, dekadenssin tyypillisimmälle sairaudelle. *Kauniin sielun* monin tavoin transgressiivinen kertoja toimii tietoisesti vastoin ajankohdan naisille asettamia siveellisyyksivaatimuksia, ja siten hänen sairastumisensa tuberkuloosiin aktivoi kulttuurisen narratiivin sairaudesta juuri moraalittoman käytöksen seurauksena. Kertoja ei kuitenkaan näe fyysisistä sairauttaan seurauksena tai rangaistuksena, vaan keskittyy entisestään henkiseen

tilaansa. Lähestyvän kuoleman hän hyväksyy mutkitta, mutta häntä piinaa edelleen henkisen katumuksen puute, jota hän pitää hulluuden merkinä (KS: 60).

Fyysisen sairauden kuvaus saa *Kauniissa sielussa* merkityksiä, jotka kytkevät sen dekadenssin antiporvarilliseen eetokseen, joka näyttyy terveyden halveksuntana. Dekadenttien identifioituminen sairaiksi palveli itsen toiseuttamista suhteessa porvarilliseen yhteiskuntaan¹⁸. Heikentynyt ihmisuku on tuottanut sairaalloisen dekadentin, erityisyksilön, jonka sisäisyys on sairauden hurmoksen hallitsemaa.

Etenkin suomalaisen dekadenssin piirissä maalaismiljöö on esitetty rappioituneen kaupungin vastakohtana, terveyden ja luonnollisuuden tyyssijana, johon palaamalla dekadentti voi vielä pelastua. *Kauniissa sielussa* maaseutu ei tarjoa vapautta, sen verevät ja terveet ihmisetkin vain korostavat kertojan toiseutta.

Nämä [maaseudun] ihmiset karkeine, punervine käsineen ovat kuin leipää. [– –] [N]ämä verevät ihmiset, jotka käyvät matorainnat käsissä, ylöskääriymin helmoin, puhuvat kaikuvalla äänellä, terveellä suurella äänellä, pelottavat ja ärsyttävät minua. Minä tunnen kuinka kovasti käteni vapisevat, kuinka syvältä tulee himmeä ääneni, kuinka hirvittäviä ovat ajatukseni. Palaan taas kaupunkiin. (KS: 46–47.)

Maaseudulla tavattuja ihmisiä ei yksilöidä, ja he näyttävät kertojassa kauhua herättävänä massana, mikä onkin yksi dekadenssin keskeinen trooppi. Terveet ja elinvoimaiset ihmiset ovat kertojan silmissä ”kuin leipää”. Leipä motiivina rinnastuukin romaanissa terveyteen ja luonnollisuuteen. Myöhemmin kuolinvuoteellaan kertoja unelmoi leivästä, mutta vain tarkasteltavana objektina:

Pitäisin sitä mielelläni kädessäni. Suuhun en veisi, iljettävään, limaiseen suuhun. Katselisin vain ja pitäisin kädessäni. [– –] Katsellakseni sen vain tahtoisin. En syödäkseni puhdasta, tervettä leipää, sillä minä olen jo mätä. (KS: 129.)

Kuten luonto, leipä edustaa tervettä maailmaa, joka voi yhä herättää kertojassa esteettisiä elämyksiä, mutta josta hän on yksilönä täysin vieraantunut. Leivän syöminen on banaaleista banaalein teko, jonka funktiona on ainoastaan elossa pysyminen¹⁹. Samasta syystä kertojaa inhottaa nähdä rakastajansa syövän leipää, vaikka hänen silmissään mies on jo ruumis (KS: 12–13). Kuten hoikkuus näyttyy romantiikassa henkisyiden piirteenä, näyttyy lihavuus dekadenssissa porvarillisen, banaalin kuluttamisen ilmentymänä. Lihavat ihmiset herättävät *Kauniin sielun* kertojassa torjuntaa ja aggressiota, mikä tulee esiin myös hänen rakkaassa piruensemblessään:

18 Samaa pyrkimystä palveli tapa, jolla miesdekadentit omaksuivat feminiinisiä tai androgyynejä ominaisuuksia erottautuakseen porvarillisesta miehuuden mallista (Felski 1995: 92–93).

19 Luonnollisen ravinnon torjunta ajaa Huysmansin Des Esseintesin korvaamaan syömisestä ravintoperäruiskein.

Eräs vain herättää minussa ankaraa vastenmielisyyttä, olen huomaavinani siinä jotakin tuomitsevaa, aivan kuin se luulisi olevansa minua viisaampi. Toiset ovat mustia, hentoja, haaveellisia ja herkkiä. Tämä on vanha, lihavahko, kankeajalkainen ja paksu, karva on harmaantunut ja se herättää minussa ankaraa vihaa. [– –] Vanha vain minua ärsyttää, olen varma, että se piakkoin yrittää antaa minulle jonkin neuvon. Siinä on alkanut ilmetä jotain vastenmielisen tuttavallista viime aikoina. Siitä lähtee iljettävä karvan haju ja se tulee aivan likelle. Se ei ole älykäs ja hento, vaan vanha, lihava, varovainen, iljettävä. (KS: 26.)

Lihava piru on tuomitseva, ylimielinen, varovainen ja altis neuvoskeluun. Kankea ja paksu olemus ilmentää kaikkea sitä, mitä kertoja porvarillisessa yhteiskunnassa halveksuu. Juuri tuon yhteiskuntajärjestyksen rajoittamana hänet on tuomittu täyttymyksettömään elämään, juuri nuo ihmiset pyrkivät hänet tuomitsemaan. Henkisten ponnistelujen avulla kertoja onnistuu hankkiutumaan eroon tuosta porvarillisen pontevasta pirusta, säilyttäen kuitenkin luiset ja iholtaan nileiset pirut, jotka ”istuvat kirjoillani ja pöytäni ääressä, jotkut herkässä ja lapsekkaassa asennossa kuin mielipuolet” (KS: 26). Pirujen asennoissa voi nähdä muistumia Jean Martin Charcot’n laajalti tunnetuista hysteerikkokuvista. Sairaalloiset, taiteelliset ja kulttuurin toiseuttamat pirut heijastelevat kertojan osaa, ja ne myös käyvät yhä sairaammiksi, kuten kertojakin.

Murha ja sen myötä puhjennut tuberkuloosi heikentävät kertojaa entisestään, minkä lisäksi hänet on lukittu sairaalaan. Fyysinen sairaus ei kuitenkaan heikennä hänen henkistä voimaansa, päinvastoin. Murhan jälkeen kertojan hallusinaatiot ja mielikuvat kiihtyvät kuvista ja objekteista kokonaisiksi narratiiveiksi. Vapautuminen sairaalasta vain vahvistaa hänen hybristään, uskoaan sairautensa taiteeseen. Tuberkuloosiaan kertoja vetäytyy lopulta sairastamaan Helsingin Kallioon, työväen ja paheellisuuden leimaamaan naapurustoon, jota kansoittavat alkoholistit ja seksityöläiset. Tuberkuloosin hoito keskitettiin 1800-luvulla tuberkuloosiparantoloihin, joiden sijainnin ja ilmaston katsottiin vaikuttavan paranemisprosessiin. Parantoloiden sijainneiksi suositeltiin kuitenkin varsin vastakohtaisia ympäristöjä vuoristoista aavikkoihin. Niille kaikille oli kuitenkin yhteistä kaupungin torjunta (Sontag 1978: 73). *Kauniin sielun* päähenkilö sen sijaan kaivautuu kaupungin saastaisimpaan ytimeen korostaen siten tuberkuloosikuolemansa performatiivista luonnetta terveyden torjuntana. Edetessään kehon sairaus ei kuitenkaan tarjoa samanlaista esteettistä hurmaa kuin mielensairaus:

Suuni ei enää pysy kiinni, huulet roikkuvat erillään, käteni ovat kaksi hirveää, töröttävää luuta ja pakarani ovat verillä. Ei siitä, että olisin maannut kauan vaan sen vuoksi, että ne ovat niin luiset ja ihoni on niin kuivunut ja heikko. Sanon Sinulle: tämä on armottomuutta. (KS: 132.)

Dekadenssi säilytti naturalismin sairausrepresentaatioiden shokkifunktion ja korosti sairauden groteskeja piirteitä, jotka periytyivät naturalismin inhorealismista. Kertoja kokee ristiriitaisia tunteita kuolemaa kohtaan. Hän katsoo kuoleman sublimoineen hänen murhaamansa miehen, mutta hän itse ei pääse irti groteskeista mielikuvista, jotka hän ruumiin mätänemiseen liittää. Hän kaipaa romantiikan kuoleman ylevää hautakumpua puun alla, maan povea, muttei pääse irti kuolemaa seuraavasta lihan mätänemisestä.

Kauniin sielun päähenkilö päättää itse, kuinka hän tapahtumia kuvaa tai jättää kuvaamatta, eikä siten jää alistaiseksi naturalismille tyypilliselle tiedemies-kirjailijan vallalle, johon liittyy varsin selkeä ylhäältä alas kohdistuva katse. Siitä puuttuu myös traaginen moodi, sillä kertoja-päähenkilö on tietoinen ja aktiivinen sekä transgressioissaan että sairastamisessaan. Sairauden heikentämänäkin hän hekumoi himossaan, jota ruumiin sairaus ei ole heikentänyt tippaakaan. Lihalliset ajatukset saavat profanoinnin piirteitä, kun ne kohdistetaan kirkkoa edustavaan diakonissaan:

Joku on lähettänyt luokseni diakonissan. Ajan hänet ulos ovesta. Hän puhuu minulle lempeästi niinkuin kuumeesta mielettömälle. Koetan sanoa mahdollisimman tyynellä äänellä: menkää ulos täältä, ulos, kuuletteko. En siedä Teitä. Kuulkaahan. Eikö minulla ole oikeutta määrätä siitä, kuka oleskelee huoneessani? Loppu tulee käheästi, raivokkaana vinkunana. Viittoilen käsilläni, ja huomattessaan minua kiihottavansa, hän lähtee. Näen hänen pyöreät lanteensa ja minun tulee äkkiä halu panna käteni niille. (KS: 128.)

Katkelmassa yhdistyvät dekadenssin ylimielisen resignaation, uhmakkaan paheellisuuden ja toisaalta romantiikan tuberkuloosikuvauksiin tuomat eroottiset kokemukset, jotka näkyvät myös naturalismin hellimässä tuberkuloottisen kurtisaanin hahmossa (Sontag 1978: 25).

Dekadenssi romantisoi sairauden liittäessään sen osaksi estetisoitua rappiota. Naturalismin sairaudessa ei sen sijaan ole mitään hohdokasta: Naturalismin sairaus on luteita ja mädän hajua. Jännite näiden kahden ristiriitaisen tulkinnan välillä on läsnä *Kauniin sielun* ristiriitojen repimässä tajunnan kuvauksessa. Dekadenssin rappion ja kauneuden liitto, joka nojaa romantiikan langenneen kauneuden ajatukseen, näyttäytyy kertojan esteettisten nautintojen kirkkaudessa vielä sairauden heikentämänäkin. Naturalismin lajigeneettinen läsnäolo kuitenkin häiritsee kertojan hurmoksellisia nautintoja liittämällä niihin varsin groteskia kuvausta muun muassa hänen verisiksi hinkkautuneista pakaroistaan. Kontrasti on valtava, ja tämä kertojan kokema kontrasti estetiikan ja fyysisen todellisuuden välillä muodostuukin yhdeksi häntä vahvimmin kuvaavaksi piirteeksi.

Karu, itsessään sairaana esitetty ympäristö ei poista päähenkilön esteettisten nautintojen etsintää ja maisemahurmiota. Sen sijaan kohtalokas sairaus rajaa sekä hänen

tulevaisuutensa että kokemusmaailmansa tavalla, joka tarkentaa päähenkilön katseen entisestään sisäiseen maailmaan. Kehon heikentyessä ajattelu keskittyy yhä vahvemmin jumalsuhteeseen ja eheän identiteetin poissaoloon. Hän alkaa kaivata itselleen kuolemaa, resignaatiota elämästä, joka nostaisi hänet banaalin todellisuuden yläpuolelle. 1900-luvun tieteellistynyt maailmankuva on kuitenkin riistänyt häneltä, modernilta ihmiseltä, mahdollisuuden kuoleman mytologisointiin. Hän ei kykene löytämään itsestään uskonnollisuutta eikä unohtamaan kuoleman groteskia ruumiillisuutta:

Kuolema. Mätäneminen inhottaa minua. Ruumiini inhottaa minua jo nyt. Katselen hiuksiani, ajattelen kuinka ne mätänevät hitaimmin, riippuvat kallossa pitkät ajat. Maan povi! Nurmisen maan povea rakastan suuresti. Mutta miksi ei suoraan voi muuttua mullaksi, vaan välillä on iljettävä mätäneminen, haisevan, limainen. (KS: 121.)

Kertoja kaipaa romanttisen kuolemankuvauksen estetiikkaa, mutta on liian dekadentti ja kapinoiva kyetäkseen uskomaan siihen. Moderniteetin painolasti on liian suuri, maailmankuva liian tieteellinen mahdollistaakseen nostalgisen käsityksen kuolemasta. Hän ei kykene unohtamaan lihan mädäntymistä. Oli sielu kuinka kaunis tahansa, liha mäti. Tämä fiksaatio lihaan peilaa hänen luonnottomien halujensa ruumiillisuutta, mihin palaan seuraavassa luvussa.

Dekadenssille sairaus on symboli sen rappiolla ilakoivalle maailmankuvalle, tanssille ihmiskunnan raunioilla. Sairauden mahdollistama luovuus kuitenkin tarjoaa *Kauniin sielun* kertojalle mahdollisuuden kapinallisen hybriksen elättelyyn. Inhoa herättävät mätänemismielikuvat vaihtuvat jälleen uhmakkaaseen uskoon mielen voimaan erottautua ruumiista:

Minä nousen tästä luukasasta. Olisinko minä kasa tubernikkelisia luita? Hullu. Minä, minä lähdän vielä tänä iltana ulos. Kävelen Länsirantaa. Katselen Heikinkadun reklaameja. Minä en näihin luihin kuulu. Minä ajattelin tuohon eteeni punaisen kukan, luukasa ei sitä näe. Minä näen. (KS: 143.)

Dekadentin katse kohdistuu omaan psyykeen ja esteettisiin kokemuksiin transsendenttien korkeuksien sijaan. Teoksessa säilyvät rinnakkain ja toisiinsa nähden jännitteisinä tuberkuloosin erilaiset kulttuuriset merkitykset. Ne näyttäytyvät tekstissä kirjallisten tyyliperiodien merkitysverkostoina: teoksessa ovat läsnä romantiikan subliimin nostalgia, naturalismin raadolliset mekanismit sekä dekadenssin performatiivinen rappio. Nämä kaikki metaforiset verkostot värjyvät päähenkilö-kertojan tajunnassa, mutta mikään niistä ei varsinaisesti kumoa toisiaan. Kuumeinen kontemplaatio jatkuu.

Kitumalla kuoliaaksi kertoja antautuu resignaatioon elämästä, mutta toisaalta kapinoi

loppuun saakka Jumalaa vastaan, jonka hän tulkitsee armottomasti häpäisevän häntä tekemällä hänen kehonsa niin heikoksi (KS: 132). Vaikka kertojaa iljettää kuoleman todellisuus, hän päättää antautua sille, sillä hän ei koe voivansa muutakaan. Elämästä on päästävä, sairaasta ruumiista vapauduttava. Dekadenttina subjektina kertoja on kyvytön elämään, joten resignaatio on ainoa vaihtoehto.

Jotta sairaustrooppeihin saadaan ladattua mahdollisimman paljon merkitysverkostoja, on niiden säilytettävä jonkinlainen mystiikka. 1900-luvun taitteessa tiede on ottanut yhä pidemmän harppauksen kohti sairauksien ymmärtämistä, mikä on riisunut niiden mystiikkaa. *Kauniissa sielussa* tuberkuloosiin kuollaan vapaaehtoisesti. Näin ymmärretystä taudista tehdään dekadentti performanssi, jossa jännite inhon ja estetismin, antautumisen ja kapinan, välillä säilyy. *Kauniin sielun* sairauskuvauksessa näkyy modernismi, vaikka sen päähenkilö yhä haikailee romantiikan tuberkuloosikuolemiin. Modernismissa sairauden subjektiivisuus siirtyy muotoon, jossa sillä on äärimmäisen vähän lääketieteellistä sisältöä. Keskeiseksi nousee subjektiivinen kokemus vieraantumisen ja toiseudesta, eivät niinkään ne mekanismit, joilla sairaus voi tuota subjektiivista kokemusta vääristä. Kertojalle kuolema tuberkuloosiin on vain Jumalan viimeinen julma pilkka luomaansa kohtaan.

5 PERVERSIOT - SEKSUAALISUUS JA VÄKIVALTA

Perversioiksi ymmärretyt queer-aiheet liittyivät dekadenssissa kiinteästi luonnottomuuteen, rappioon, sairauteen ja tietoisiin transgressioihin. Ne edustivat moderniin yhteiskuntaan syöstyjen degeneroituneiden yksilöiden viimeistä riehakasta tanssia haudoilla ennen niihin kaatumista. Moraalisten transgressioiden kuvaus oli dekadenssille paitsi tapa järkyttää porvaria, myös keino kuvata uutta individualismia, joskin fetisoidun rappion kehyksessä. Dekadenssissa ilmenneet fetisismien ja perverssin seksuaalisuuden kuvaukset eivät siis edustaneet humaania ihmiskuvan laajennusta, vaan normista poikkeava seksuaalisuus oli osa individualistista estetiikkaa.

Kauniin sielun kertoja elää aistihurmoksessa, jota leimaa piinallinen aistillisuus. Hän kiihottuu vastentahtoisesti monista aistimistaan ja kuvittelemistaan objekteista. Naisiin kohdistuva halu herättää hänessä itseinhoa ja häpeää, minkä vuoksi hän kokee olevansa ihmisten piiristä ulos suljettu. Hän ei sovi ihmisyyden määritelmään, hänen halunsa ovat ihmisten silmissä luonnottomia ja vääristyneitä. Kertoja on aktiivinen, luova, seksuaalinen ja väkivaltainen nainen, mutta jokaisen rajanrikkomisen taustalla vaikuttaa hänen sisäsyntyinen häiriötekijänsä, tukahdutettu lesbous.

Dekadenssi valitsi queer-hahmot identifioituakseen juuri niiden kauhukuvien kautta, jotka porvarillinen yhteiskunta pelkäsi uuden vuosisadan vapauden mahdollistavan. Etenkin lesbonaisen hahmo toistaa dekadenssin paradoksia, jossa rappiota ihailaan mutta myös kammoksutaan, etenkin naisissa (Weir 1995: XIV). Lesb nainen on sekä rappeutunut ja perverssi modernin ajan tuotos että dekadentin estetiikan jalokivi. Seksologia toi naisen halun modernistiseen kirjallisuuteen. Se tarjosi naishahmoille seksuaalista toimijuutta, mutta oli edelleen vahvasti kytköksissä bioessentialistisiin ja moraalisiin imperatiiveihin: seksologian diskurssissa perversio tarkoitti seksuaalista aktia, jolla ei ole lisääntymisfunktiota. (Felski 1995: 178.)

Suomalaisen dekadenssin piiristä ei löydy juurikaan homoseksuaalisuuden teeman käsittelyä, ellei mukaan lasketa aihetta hyvin implisiittisesti sivuavia teoksia, kuten Kilven *Antinousta* tai Leinin dekadenssivaikutteisen *Rahan orja* -romaanin (1912) eroottisävytteistä kohtausta kahden naisen välillä. Nämä teokset ovat kuitenkin aiheen käsittelyn implisiittisyyden vuoksi tulleet julkaistuksi. Ne ovat kuitenkin myös muulla tavoin dekadenssivaikutteisia, mikä ilmentää dekadenssin keskeisyyttä queer-aiheiden käsittelyssä myös Suomessa. Mikäli *Kaunis sielu* olisi julkaistu heti valmistuttuaan, olisi se ollut

ensimmäinen suomalainen romaani, joka käsitteli avoimesti homoseksuaalista halua (Stang 2015: 224).

Dekadenssin ja varhaisen modernismin diskurssissa perversio sulki sisäänsä paitsi homoseksuaalisuuden, myös masokismin, fetisismien ja sadismin. Tämä dekadenssin kehys näyttäytykin myös *Kauniin sielun* todellisuudessa, jossa kertojalla on suuria hankaluuksia erottaa toisistaan eroottisia ja väkivaltaisia viettejä. Tässä luvussa analysoin rajoja rikkovan seksuaalisuuden ja sadismin piirteitä saavan väkivallan ilmentymiä ja merkityksiä *Kauniissa sielussa*.

5.1 Lesbous ja kielletyt halut

Kauniin sielun kertoja on seksuaalisessa suhteessa varattuun mieheen ja laittaa vapautensa vaakalaudalle surmataksaan tämän. Kertoja myöntää, että hänen tunteensa miestä kohtaan olivat aistilliset heti ensitapaamisesta lähtien. Mies oli vaimonsa seurassa, ja kertoja huomasi heti heidän seuraansa tultuaan ”vapisevansa oudosta kiihkosta” (KS: 114). Pian ensitapaamisen jälkeen hän ja mies alkavat tapailla salaa. Mies siis herättää kertojassa halun, joka kuitenkin haihtuu heti suhteen synnyttyä:

Minulla ei tällöin vielä ollut aavistustakaan rakkaudestani naiseen, mutta omituinen ilottomuus, kiihottomuus valtasi minut heti syleillessämme. Tuntui kuin kaikki riemukas aistillisuus olisi sinä hetkenä himmentynyt, käynyt köyhäksi. [– –]
Tuntematta erikoista iloa, alusta alkaen hiukan halveksien minä siis kaikkeen ryhdyin. (KS: 114.)

Dekadenssin katsannossa tämä mekanismi selittyy rappioituneen yksilön steriliteettinä, jossa ylianalyyttinen subjekti ei enää kykene aitoon nautintoon. Himo heikkenee, kun sen objektia ei voi enää tarkastella etäisyyden päästä. *Kauniissa sielussa* suhteet miehiin kuitenkin näyttävät paljastavan kertojalle hänen tukahduttamiensa halujen todellisen kohteen; naiset. Kertoja väittää lukuisia kertoja olleensa tietämätön seksuaalisuudestaan pitkälle aikuisuuteen, mutta romaanin edetessä tämä väite kyseenalaistuu.

Suhde rakastajaan saa yllykkeen sen tuomittavuudesta, onhan mies naimisissa ja tapaamiset täytyy hoitaa salaa ja kiirehtien. Vaikkei kertoja saa suhteesta kaipaamaansa tyydytystä, hän jatkaa suhdetta. Kertoja ja mies harrastavat seksiä hautausmaalla, kun yhtäkkiä kertojan mieleen nousee tilanteen makaaberin merkitys:

Äkkiä muistin kauhistuen, että allamme makasi mätänevä ruumis, silmätön, posketon vainaja, joka ei voinut puolustautua häpäisyämme vastaan. Ehkä pienen, rakkaan lapsen ruumis, puhtaan nuoren ihmisen tai vanhuksen. Liikahdin, nousin ylös, hän näytti hämmästyneeltä ja hiukan ivalliselta. Ojensin aseensa ja laukaisin. (KS: 54)

Dekadenssin morbidi erotiikka suosii tämän kaltaisia kaksoiskuvia, joissa kontrastoituu rappio ja eroottinen herkkyytensä²⁰. Kuvien pyrkimys on paitsi shokeerata degeneraation väistämättömyydellä, myös toimia kauniin ja pyhän profaanina häväistyksenä. Dekadenssin degeneraatioajatus, luonnon vastustus ja historiallinen pessimismi näyttävät äärimmäisenä lisääntymisvastaisuutena. Murhaan päättyvä avioton seksi haudalla on luonnollisena pidetyn, lisääntymiseen tähtäävän yhdynnän irvikuva. Moraaliton ja provokatiivinen suhde mieheen kuitenkin vain selkeyttää kertojan todellista viettiä:

Koko tänä aikana, kun en häntä tapaa, en häntä myöskään ajattele. Olenpa melkein rakastunut toiseen, sattumalta metsässä kohtaamaani mieheen... Sitten huomaan ensi kerran mieltymykseni naisiin ja sen vuoksi olen miltei antautumisillani miehelle, kun odottamatta, käsittämättömästi, en siihen pystykään. [—] Nyt vasta tulen alhaiseksi intohimosta, jota itsekin tunnen. (KS: 118–119.)

Vaikka kertoja pyrkii saamaan seksuaalista mielihyvää suhteesta perheelliseen mieheen sekä seksistä tuntemattoman miehen kanssa, vasta mieltymys naisiin tekee hänet *alhaiseksi himosta*. Vasta tajutessaan halunsa kohdistuvan vain naisiin, hän *itsekin* tuntee intohimoa, joka on verrattavissa varatun miehen häntä kohtaan tuntemaan, alhaisen primitiiviseen himoon. Tapahtumahetkellä kertoja on jo suhteessa varattuun mieheen ja suunnitellut hänen surmaamistaan. Mikäli vasta homoseksuaalisen halun tiedostaminen herättää kertojassa intohimon, on kertojan motiivi heittäytyä suhteeseen miehen kanssa jokin muu kuin tähän kohdistuva intohimo. Metsässä kohtaamalleen miehelle hän on antautumassa naisiin kohdistuvan halunsa *vuoksi*, ikään kuin toivoisi tämän aktin kumoavan mieltymyksen naisiin. *Kauniin sielun* kertoja on sisäistänyt ympäröivän yhteiskunnan käsityksen homoseksuaalisesta halusta vääristymänä, kieroutumana tai alhaiseksi tekevänä rikkomuksena, mutta halu itse kuvataan teoksessa varsin ruumiillisena viettinä. Kyse ei ole esteettisestä tai poliittisesta kapinasta, vaan jostain vaistonvaraisesta, jota hän pyrkii muulla toiminnallaan hillitsemään. Seksuaalinen kanssakäyminen miesten kanssa ei tyydytä himoa, mutta herättelee sitä, missä näkyy romaanin varsin fysiologis-psykologinen seksuaalisuuden ymmärrys.

Minussa on tapahtunut kehitys väärään, luonnottomaan suuntaan. Tänään tapasin pienen neiti L:n puistikossa, hänellä on heikot laihat kädet ja ruskea tukka. Katselin häntä ja ajattelin äkkiä, että tuota tukkaa, noita käsiä ja siroa ja surumielistä pikku suuta ja kasvoja suudellesani tuntisin hekumaa, hellyyttä, riemua ja kiihkoa, jota en koskaan tuntenut esimerkiksi h ä n t ä suudellesani. Sanoin hyvästi voimattomana häpeästä ja äärettömästä surusta. (KS: 38.)

20 Tällaisen kaksoiskuvan arkkityyppinä toimii Baudelairen ”Une Charoguen” (1857) toukkien eläväksi tekemä raato, joka pullistelee kuin kukka tai rietas nainen.

Kertoja käsittelee tapaamistaan ”pienen neiti L:n” kanssa, joka on herättänyt hänessä seksuaalisia haluja ja saanut hänet tuntemaan katkeruutta siitä, ettei hän kykene niitä toteuttamaan. Kohtaaminen tuo kertoijan haluun entistäkin häpeällisempiä sävyjä, sillä siihen liittyy myös pedofiilisiä konnotaatioita. Tässä näkyy dekadenssin tapa rinnastaa homoseksuaalisuus muihin luonnottomina pidettyihin perversioihin. Kertojan naisiin kohdistuva himo aiheuttaa häpeän ja itseinhon tunteita, jotka liittyvät queer-tunteiden kirjoon. *Kauniin sielun* kertoja suhtautuu himoonsa kaksijakoisesti. Siinä vuorottelevat häpeä ja hekumointi. Neiti L:n herättämät tuntemukset saavat hänet vertailemaan niitä seksikokemuksiinsa miehen kanssa, joihin hän aviorikoksen häpeällisyydestä huolimatta ryhtyi:

Hänelle minä antauduin, mutta tuntematta kiihkoa tai riemua, ikään kuin asiallisesti, oudon asiallisesti. Humaltumusta, hehkuvaa iloa ja nautinnokasta aistillisuutta, värähdyksiä, kiihkeitä ja riemukkaita haluja olen tuntenut vain katsellessani maalauksien alastomia naisruumiita: sinervän valkoista, kiiltävää, ikään kuin nihkeätä ihoa ja hoikkia jäseniä, lanteen kuoppaa tai pientä vatsaa. En ole koskaan mitään tekevä, minua pöyristyttää ajatuskin, mutta minä tiedän, että tulen aina syömään kuivaa leipää, kun toiset nauttivat meheviä, kirkkaita hedelmiä. Minulta on väärin viety pois riemukas, ihana juoma. Huuleni ovat kuivat. Tunnen katkeruutta. Minä olen ilman omaa syytäni kadottanut rehevät aurinkoiset maisemat. Olen tuomittu väärin. Minunko on kuljettava asiallisia, harmaita tienoita? (KS: 38–39.)

Häntä ”pöyristyttää” ajatuskin himojensa mukaan toimimisesta, mutta silti hän ei kykene lopettamaan niiden tunnustamista eikä katkeruuden tunteita siitä, ettei hänelle niitä sallita. Katkeruuden ilmaisuun liitetyt metaforat kuivasta leivästä ja mehevistä hedelmistä tuovat katkelmaan raamatullisen sävyn, mikä jälleen herättää mielikuvan, että kertoijan katkeruus kohdistuu Jumalaan, joka hänet on ”väärin tuominut”. Leipä-motiivi rinnastuu jälleen luonnolliseen ja terveeseen: hänelle tarjottu ”luonnollinen” seksuaalisuus on vain kuivaa leipää, kun muille se tarjoaa meheviä, aistikkaita hedelmiä. Romaanissa toistuu kapina ja viha armotonta Jumalaa kohtaan. Jumala esiintyykin vanhakantaisen ja keinotekoisen moraalijärjestelmän personifikaationa, jonka perusteita on mahdoton ymmärtää tai pitää luonnollisina. Siitä huolimatta hän jatkuvasti vetoaa tuohon julmaan ja piittaamattomaan isään.

Kertojan lesbous ei ole estetismin myötä syntynyt, luonnottomuutta korostava performanssi, vaan seksuaalisen kehityksen myötä herännyt vietti. Kertoja muistelee tapausta viidenneltätoista ikävuodeltaan, jolloin hän suuteli ystäväänsä niityllä:

[S]uutelin häntä ihastuneena, riemukkaasti ja raikkaasti. Mutta seuraavana päivänä hän karttoi minua, karttoi aina siihen asti, kunnes erosimme koulusta. [– –] Hän ajatteli suudelmassani olleen jotain häpeällistä eikä siinä kuitenkaan ollut muuta kuin

ihastusta niityn vihreydestä ja siitä, etten ollut hänelle mitään vääryyttä tehnyt. (KS: 71–72.)

Suudelma oli hänelle vilpitön kiintymyksen ja riemun ilmaus. Vasta ystävän reaktio paljastaa hänelle, että hänelle luonnollinen impulssi on muiden ihmisten silmissä jotakin sanomattoman väärää. Tämä teini-iän kokemus, jossa hänelle vaistonvarainen ja riemukas suudelma torjutaan kauhulla, selittää paljon sitä vieraantumisen ja epäselvyyden tunnetta, jota hän kokee suhteessa itseensä. Hän ei luota itseensä ihmisten seurassa, sillä hän voi milloin tahansa tehdä jotakin vääränä pidettyä. Katkelma myös rinnastaa kertojan kokeman luontohurmoksen seksuaaliseen haluun, mikä todentaa niiden molempien olevan luonnollinen osa kertojan suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Hänelle luonnollinen reaktio näyttäytyy jonain, mitä yhteisö pitää häpeällisenä ja luonnottomana. Tuolloin hän ensikertaa ymmärtää, että hänelle luonnollinen on maailmalle luonnontonta. Hänellä on luonto, jonka luonnottomuutta hän ei ymmärrä. Kuten eivät ne puutetta kärsineet siatkaan, jotka ovat päätyneet lihakaupan ikkunaan. Sikojen kohtalo käy ilmi aiemmin esittelemässäni kohtauksessa (ks. 34), jossa kuolemaa odottavassa kertojassa on herännyt halu laittaa kätensä diakonissan lanteille:

Ties mistä syystä muistan teurastajan myymälän vastapäätä kadun toisella puolella. Suuria, vaaleita sikoja roikkuu ikkunassa, jota valaisevat pienet ja pyöreät, pölyiset lamput. (KS: 128.)

Homoseksuaalinen halu herättää kertojan mielessä muiston lihakaupan ikkunassa roikkuvista sianruhoista, rinnastaen jälleen kertojan ja siat. Siat kärsivät nälkää, kertoja eroottista puutetta, mutta kummatkaan eivät ymmärrä, miksi heiltä on riistetty mahdollisuus tyydyttää tarpeensa. Jumala ei antanut itseymmärrystä sioille, eikä häneltä herunut sitä seksuaalisuuden suhteen kertojallekaan. Jumala ei sallinut kertojan ymmärtää omaa osattomuuttaan, kuten ei sikojenkaan. Nyt kertoja tekee kuolemaa huoneessaan ja siat roikkuvat jo lihakaupan ikkunassa. Ihmisen ja jumalan lait ovat yhtä vieraita kertojalle kuin eläimillekin.

18. Olen turvautunut eläimiin. Aivan niin, turvautunut. Tunnen ne itselleni läheisiksi, rakastan niitä, osoitan niille hyvyttä arkailematta, tuntematta itseäni kehnoksi tai epäilyttäväksi. Isännättömiä koiria kohtaan olen kaikista rohkein. Koiran silmät ovat minulle rakkaat. (KS: 21–22.)

Eläimiä kohtaan kertoja uskaltaa osoittaa rakkautta, sillä ne eivät kuulu ihmisten ja jumalan vaikutuspiiriin. Ne tekevät kuten biologinen vietti vaatii, eivätkä siksi tuomitse kertojan kiimaa tai aggressiota. Isännättömät koirat ovat vapautuneet ihmisen ja jumalan kontrollista, kuten kertojakin toivoisi kykenevänsä.

Mielisairaudet, etenkin hullun naisen motiivi, liittyvät usein uhkaaviin *femme fatale* -konstruktioihin, joissa on oireellista rinnastuminen luontoon ja eläimiin. *Kauniin sielun*

avoimen seksuaalinen ja aggressiivinen kertoja onkin muunnos dekadenssin hellimästä kohtalokkaan naisen kuvasta, joka korostaa naisen seksuaalisuuden atavistista tulkintaa. Kertoja korostaakin monin tavoin samaistumistaan eläimiin.

En laisinkaan välitä ihmisistä, en heistä laisinkaan iloitse. Koira juoksee tuolla, tahtoisin sitä syleillä ja kaikkea tätä mikä on ympärillä. Pohja-ajatus lienee tämä: ihmisten kesken olen nyt tuomittu. (KS: 14–15.)

Kerta toisensa jälkeen lesbohalu rinnastuu eläimiin ja eläimellisyyteen. *Kauniin sielun* kertoja tuntee, etteivät ihmiset huoli häntä joukkoonsa, joten hänelle ei jää muuta turvaa kuin eläimet. Eläimet katsotaan osaksi luontoa mutta vapaiksi moraalista, äärimmäisiksi Toisiksi. Walter Benjaminin mukaan lesbonaisen mahdollisuus toimia sankarina modernismin teoksissa syntyy käsityksestä, jonka mukaan naisen homoseksuaalisuus ilmentää yksilön kapinaa perinteisiä sukupuolirooleja kohtaan kieltäytyessään ”luonnollisesta” heteroseksuaalisuudesta ja biologian vaatimasta lisääntymisestä (1973: 89–93). *Kauniin sielun* kertoja ei kapinoi vain ihmisten sukupuolirooleja vastaan, vaan hän hakee paikkaansa koko ihmisyyden ulkopuolelta, sillä hänet on ihmisten piirissä tuomittu. Tässä onkin huomattavaa, että homoseksuaalisuuden kytkeminen eläimiin korostaa sen kytköstä luontoon. Kertoja ei kohdistakaan haluaan naiseen kapinoidakseen tai järkyttääkseen, ei myöskään siksi, ettei olisi kykenevä ”normaaliin” seksuaalisuuteen. *Kauniin sielun* kertoja on syntynyt sellaiseksi kuin on.

Modernismissa homoseksuaalisuudella on yksilön yhteisöstä vieraannuttava funktio, joka asettaa subjektin yhteisön ulkopuolelle, ulkopuolisen perspektiiviin. *Kauniin sielun* kertojan estetiikka ei sopeudu normiin ja hän merkityksellistää maailmaa omaa subjektiviteettiaan korostaen:

Hurskautta rakastan vain linnuissa, minusta linnut ovat hurskaita, hurskaita tietämättään. Jotkuthan pitävät niitä suorastaan synnin ja kevytmielisyyden perikuvina. Kummallista, minusta ne ovat hurskaan ilon perikuvia, eivät tosin kaikki linnut. (KS: 31.)

Hurskaus tuo jälleen esiin kertojan jännitteisen uskontosuhteen. Eläinten ja uskonnollisen kuvaston yhdistäminen saa usein profanoinnin piirteitä, mutta *Kauniissa sielussa* eläinten hurskauden pohdinta korostaa kertojan tapaa haastaa todellisuudelle annettuja moraalisia merkityksiä.

Eläinten lisäksi kertoja turvautuu piruihinsa. Niissä on juuri tarpeeksi toiseutettua ihmisyyttä ja toisaalta vapaata eläimellisyyttä. Ne eivät tuomitse kertojaa, vaan ovat murha-ajatuksenkin edessä välinpitämättömiä (KS: 32). Kertoja projisoi piruihin paljon itseään, ja hän näkeekin korrelaation pirujen ja oman kehityksensä välillä: ”Piruni ovat tulleet aistillisiksi, huomaan niissä kevytmielisyyttä ja rauhattomuutta” (KS: 38), kertoja toteaa

ennen törmäämistään Neiti L:ään. Pirujen käyminen aistillisemmiksi ennakoivat Neiti L:n kertojassa herättämiä eroottisia tuntemuksia, eli ”kehitystä luonnottomaan suuntaan”. Tämän voi jatkon valossa tulkita transgressiivisten seksuaalisten halujen voimistumiseksi.

Kertoja kohdistaa piruihinsa fetisoivan katseensa, hakee niiltä kumppanuutta ja kiihotusta, jota hän ei ihmisiltä saa.

Alan jälleen ajatella piruja. Ne istuskelevat soman aistillisesti, lepertelevät ja katsovat minuun kostein, hehkuvin silmin, innokkaasti ja lapsellisesti. Niillä on viehkeät, värisevät jäsenet, hennot korvat ja sormet. Ne tyydyttävät aistillisuuttani ja kauneudenjanoani, riemukasta, loistavaa intohimoani. (KS: 93.)

Kuviteltuihin piruihin kohdistettuna seksuaalinen halu estetisoituu riemukkaaksi intohimoksi, kun taas todellisuudessa se näyttäytyy sairauden ja luonnottomuuden merkityksessä. Pirujen valinta kuvittelun kohteeksi kantaa dekadenssin kuvaston merkityksiä. Dekadenssi oli niin kansainvälisesti kuin Suomessakin mieltynyt erilaisiin paholaishahmoihin, mikä johtuu etenkin piruhahmoihin liittyvistä transgressiivisistä konnotaatioista ja dekadenttien hahmojen ambivalentista uskontosuhteesta. Dekadenssin paholaishahmot, kuten Joel Lehtosen Villi, valitsevat aktiivisen transgression taiteensa välineeksi. Samoin tekee *Kauniin sielun* kertoja, ja korostaa valintaansa piruseuralaisillaan. Dekadentin hahmon identifioituminen paholaiseen korostaa uhmakkuuden ja kärsimyksen yhteen kietoutumista (Lyytikäinen 1997: 211).

Kertoja, kuten hänen pirunsakin, ovat esteettisesti hienostuneita, mutta sairaalloisia ja toimintakyvyttömiä. Silti transgressiivinen potentiaali tekee piruista enkeleitä kiehtovampia.

Olen koristanut huoneeni näillä piruilla, pari niistä istuu rinnakkain kuin kaksi pöllöä kirjahyllyssäni, liikahtamatta ne istuvat siellä pitkät ajat. Pirujen kyhmyäinen, karvainen ruumis, niiden rumuus ja pahuus on aina herättänyt minussa tavattoman himon yhtyä piruun tai sen kaltaiseen olentoon, saastaisesti, tahallisen saastaisesti ja nautinnollisesti. (KS: 25.)

Katkelmassa kertoja korostaa, kuinka piruissa häntä kiihottaa juuri niiden rumuus ja pahuus. Kyse ei siis ole objektista itsestään, vaan halun transgressiivisuudesta. Tässä katkelmassa korostuu perversion ihailu dekadenssille tyypillisessä esteettisessä merkityksessä. Pirut ja niihin kohdistetut tunteet ovat ”tahallisia”, seksuaalisuuden ja taiteen performatiivista sekoittamista, ja siten vahvasti kytköksissä dekadenssin taiteilijakuvaan. Kyse on kuitenkin vain todellisen halun korvikkeesta, jolla ei ole hänelle esteettistä merkitystä. Hänen profanoivat mielikuvansa ovat hänen taidettaan, mutta hänen halunsa naisiin ei ole valinta, vaan subjektin sisäsyntyinen ominaisuus. Hänen halunsa ovat yhtä lailla transgressiivisiä, mutta piruista kiihottuminen on kiinni dekadenssin perversiokuvissa, kun taas naisiin kohdistuva himo esitetään sosiopsykologisemman modernismin kehyksissä.

Pirut toimivat kertojan projektioina, jotka mahdollistavat transgressiivisten halujen ja viettien käsittelyn etäännytetyn esteettisin keinoin. Piruissa yhdistyvät jumalaa vastaan kapinoivan ihmisen uho sekä eläinten vapaus. Kertoja on pyrkinyt tukahduttamaan naisiin kohdistuvan halunsa ja projisoimaan sen piruihinsa, mutta se on yhä hankalampaa:

Pirut ovat käyneet enemmän nilelle, eräällä on kyljessä haavoja. Usein ajattelen myös naisia. Eräällä viehkeällä pirulla pistävät hartioista pienet oksantynvät, joissa on lehtikimppuja, kuin siivet tai nuolikotelot. Tämän oksantynkäisen aiheen tiedän hyvin, eräs Runebergin pronssattu veistos Ateneumissa: siinä viehkeä impi nojaa puunrunkoon, joka hiukan näkyy hartiaintakaa. Usein ajattelen sitä tahallani, haluamatta sitä karkottaa. En näitä näe, vaan ajattelen. Ajattelen ja nautin ajatuksissani pronssatusta ihosta ja oksan tyngistä, pirut ovat alkaneet mielessäni kadottaa karvaansa. Ne karkotan. (KS: 41.)

Lapsekkaat, gargoilimaiset pirut ovat kertojan himon korvikeobjekteja. Kulttuurisesti kerrosteiset ja kertojan hienostunutta elitismiä ilmentävät pirut ovat turvallinen kohde salatulle halulle, sillä näin hän kykenee selittämään halunsa itselleen esteettisenä valintana. Lähemmällä tarkastelulla taidevaikutteet piruissa paljastuvatkin vain kaiuiksi ihmisnaisten kuvista. Pirut alkavat kadottaa karvaansa ja siten paljastua ihmisiksi. Kertojan on yhä hankalampi naamioida haluaan estetiikaksi.

Kertojan omaa haluaan koskeva repivä ristiriita on se keskustelema, jonka ympärille koko subjekti rakentuu. Hän pelkää olevansa sielultaan sairas, mutta eniten hän pelkää olevansa luonnottoman tunteeton. Murha ei herätä hänessä juuri tunteita, aviorikos ei sitäkään vähää. Subjektin oman välinpitämättömyyden reflektio ja testaus liittyy *Kauniin sielun* perversion tematiikan modernismin viitekehukseen, jossa keskeiseksi nousee emotionaalinen vieraantumisen sekä kompleksinen subjektiviteetti. Kertoja ei kaipaa avioliittoa, äitiyttä eikä terveyttä. Ainoat biologisperäiset tunteet, joita hän kokee, liittyvät naisiin kohdistuvaan ruumiilliseen himoon. Tätä mieltä hän pyrkii esteettisin teoin hiljentämään.

Vaikka *Kauniin sielun* pintatason juoni rakentuu salasuhteen ja miehen murhaamisen ympärille, jäävät nämä teot vain eleiksi ja korviketoiminnaksi sille suurimmalle luonnottomuudelle; samaan sukupuoleen kohdistuvalle himolle. Kertoja on tunnustaa huoletta väkivaltaisuutensa ja himokkaat syleilyt varatun miehen kanssa, mutta haluaan naisiin hän ei kykene sanoittamaan. Hänellä ei ole käytössään termejä kuten *homoseksuaali* tai *lesbo*, ja siten hän kykenee käsittelemään seksuaalisuuttaan vain luonnottomuutena tai esteettisesti etäännytettyinä.

4. Näen koiran, välkkyväsilmaisena, epäluuloisena, kadulla juoksennelleen, kapikylkisen. Siinä oli jokin ominaisuus, sen verestävissä silmissä, sen hajussa, joka herätti minussa mielettömän kaipuun – tämä on aivan mielettömä – äkkiä muuttua sen kaltaiseksi, ruumiillisesti, henkisesti: raivokassilmäiseksi laihaksi katukoiraksi, jonka

nahka roikkuu, joka juoksee pimeitä, kuraisia teitä. Tämä juuri – hulluus, raivokassilmäisyys, juoksu – minua tyydytti. Kentiespä en murhaisi, minun ei olisi pakko murhata, jos saattaisin äkkiä, vaikka vain yhdeksi päiväksi muuttua koiraksi, kiiluvasilmäiseksi, hulluksi. (KS: 7–8.)

Katkelma tukee tulkintaa surmatyöstä korviketoimintana, tapana harhauttaa omia haluja. Kertoja kokee miestä kohtaan inhoa, sillä suhde tähän todensi, ettei hän voi kokea hekumaa miesten kanssa. Jos hän voisi, edes päiväksi, muuttua hulluksi koiraksi, ei hänen kenties tarvitsisi uhrata vapauttaan ja murhata miestä. Koira on kiiluvasilmäinen, raivokas ja sairas – kuten kertojakin – ja siten luonteva samaistumiskohde. Katukoira on kuitenkin vapaa, vapaa toteuttamaan viettiään ja juoksemaan kuraisimpiakin teitä.

5.2. Murhanhimo ja sadismi

Suhde mieheen ei ole tarjonnut kertojalle tyydytystä, sillä miehen syleily eivät tarjonneet hänen vieteilleen täyttymystä. Kuitenkin hän pian päättää, että hänen täytyy tappaa tuo hänelle hyödytön mies. Kertoja suunnittelee miehen surmaa ja pohdiskelee sen syitä halki romaanin. Kuinka ihmeessä tuo arkinen perheenisä, jonka kanssa seksikin on lähinnä ilotonta teeskentelyä, herättää kertojassa pakkomielteisen murhanhimon? Kertoja ei niinkään unelmoi raa’asta väkivallasta miestä kohtaan, vaan häntä ajaa halu tuhota:

3. Minä tapan hänet. On hirvittävää pilkkaa, että hän hymyilee, ojentaa kätensä. Veri kiertää hänen suonissaan, hänen hiuksensa kiiltävät, näen päänkupuran, hänen silmänsä liikkuvat, kankeat, harmahtavaripsiset silmänsä. Minä tapan hänet. Hän elää, joka minuutti hän elää. Hänen silmänsä valkuaiset kiiltävät, hän kykenee ojentamaan kätensä. Hänessä ovat kaikki yksityiskohtat kiduttavia. Näitä yksityiskohtia juuri hänessä vihaan. Se, että hänen hiuksensa kiiltävät hiljaa, mitättömästi vain kiiltävät, kiihdyttää minut raivoon. Hänet minä tapan. (KS: 7.)

Mies kykenee toimimaan, vaikka jakaa saman todellisuuden kertojan kanssa. Hän voi ojentaa kätensä, käyttäytyä seurallisesti ja ruokailla hyvällä halulla, vaikka häntä ohjaa itsekäs himo. Miestä avioliiton ulkopuolinen kielletty himo ei heikennä, hän voi toteuttaa viettiään ja elää silti normaalia, tervettä elämää. Kertojan kohdalla on toisin. Mies ei tarjonnut hänelle elämyksiä rakastajana ja on esteettisestikin mitätön, mikä herättää kertojassa hillitsemättömän vihan.

Felskin mukaan naissadistien kirjallisissa kuvauksissa näkyy väkivallan reaktiivisuus: mieheen kohdistuvassa sadismissa purkautuu aiempi voimattomuus ja impotentti raivo (1995: 91). Murha paljastaa miehen avioliiton ulkopuolisen suhteen ja surmaan päättyneen seksin hautausmaalla. Kuitenkin mies selviää näistä paljastuksista kuivin jaloin, häntä surraan ja

kuolema ikään kuin sublimoi hänet. Kertoja sen sijaan kokee olevansa tuomittu jo ennen surmaa, vaikkei ole edes päässyt toteuttamaan halujaan miehen tapaan. Katkeruus herättää raivon, joka saa voimansa täyttymättömästä eroottisesta halusta.

Kauniissa sielussa miehen tuhoamisen motiivit eivät ole kertojan mielessä järjestäytyneitä, hän ainoastaan tuntee, että miehen surmaaminen voisi selkeyttää hänen identiteettiään, rauhoittaa hänen piinattua mieltään. Surmatyö kuitenkin jää yhtä merkityksettömäksi kuin siihen kipinän antanut salasuhdekin. Tämä pakottaa kertojan analysoimaan murhaan johtaneita syitä itsessään:

Minä tahdon puolustaa itseäni itseni edessä, mutta kuinka vastaan kysymykseen: eivätkö kevytmielisyys ja intohimo siis olleet päätekijöinä koko tässä asiassa, koska ainakaan henkinen mieltymys ei ollut kovin suuri? Kenties, kentiespä minun on tunnustettava: intohimoisuus. Mutta kevytmielisyyttä en ota tililleni, jonkinlainen vaihtelevaisuus ja pyörähteleväisyys, mutta ei kevytmielinen, vaan synkkä, mieletön, raskas. Ristiriitaisuus, vaan ei kevytmielisyys. Myöskin herkkyyys ja kapinanhalu olivat syynä. Murhata en ajatellut aluksi, en oikein tiedä mistä lähtien murha-ajatus oli mielessäni. Kenties se oli alussakin ajatuksissani synkkyytenä, halveksimisena. Kenties jo niillä ajoilla, jolloin aloin ymmärtää olevani liinakaupan tulos, oli osansa asiassa. Minuun pääsi juurtumaan viha ihmisiä kohtaan hyvin nuorena. (KS: 111–112.)

Nyt, murhan jälkeen, on kertojan tunnustettava, että murhan motiiveista tärkein lienee intohimoisuus. Hänen intohimonsa on *vaihtelevaista, pyörähtelevää* ja ristiriitaista, ja siten helposti kohteesta toiseen vaihtuvaa ja sekaantuvaa. Katkelmassa kertoja lähestyy ymmärrystä murhansa motiiveista, väärin kohdistuneen himon ja miehen surman yhteydestä.

Sillä että on syntynyt avioliiton ulkopuolella, ainakin oman tulkintansa mukaan kauppamiehen ja hänen äitinsä ohimenevästä kohtaamisesta kertoja pyrkii selittämään itsessään kuplivan epäluulon ja vihan ihmisiä kohtaan. Kertojan ihmisviha ja ulkopuolisuuden kokemus yhdistettynä assosiaatioherkkään mieleen tekevät hänen tajunnastaan äärimmäisen herkän primitiivisille impulsseille:

25. Minä olen hermostunut, usein kalpenen äkisti. Hulluus, hirvittävä hulluus valtaa minut. Minulla on halu, kun näen keltaiset kasvot, lihavan, vanhan ruumiin, murhata, äkisti työntää veitsi kaulaan, juuri kauheuden tähden, nähdäkseni silmien välähtävän, sammuvan, kääntyvän nurin. Kuvittelen kaikki kauhistuttavat yksityiskohdat. (KS: 28–29.)

Kauniin sielun kertojan on itsensäkin vaikea sanallistaa, miksi hän itseasiassa tappaa miehen. Hän tuntee sen pakottavana tarpeena, jonka syitä ja seurauksia hän puntaroi turhaan, selkeää vastausta saamatta. Kertoja on esteettisesti tietoinen ja hienostunut, kultivoitunut ja lukenut, mutta ulkoiseen todellisuuteen hän reagoi varsin alkeellisesti, joko himolla tai aggressiolla.

Kertojan tajunnassa seksuaalisuus ja väkivalta lomittuvat toisiinsa, kuten hänen ja Maisteri S:n kahdenkeskisessä kohtaamisessa:

Maisteri S. näyttää odottavan, että sanoisin jotain. Äkkiä minä tiedän, miksi olen täällä. Mitä hän sanoisi, miten hänen selkeä ilmeensä muuttuisikaan jos kumartuisin, purisin häntä kaulaan, puristaisin kuumiin käsivarsin rajusti. Rajua, pelottavaa syleilyä, murheellista, omasta itsestään kauhistunutta syleilyä minä kaipaan. (KS: 40.)

On vaikea tulkita, olisiko Maisteri S:ään kajoaminen seksuaalista vai väkivaltaista, sillä tukahdutettu seksuaalisuus ja väkivalta rinnastuvat kertojan tajunnassa toisiinsa lähes erottamattomasti. Silti juuri tuota, pelottavaa ja kauhistuttavaa, itsehillinnästä vapautunutta syleilyä hän kaipaa. Katkelman perusteella yhteys seksuaalisen halun ja väkivaltaisen murhan välillä on kertojan tajunnassa vaistonvarainen. Tekoja yhdistää transgressiivisuus, joskin murhan hän kykenee toteuttamaan, haluaan ei. Vaikka aviorikos ja murha ovat romaanin maailmassa valtavia transgressioita, ne eivät vedä vertoja homoseksuaaliselle himolle.

Kertoja on jossain määrin tietoinen piruihin kohdistamansa eroottisen hellyyden ja murhapakkomielteensä yhteydestä, vaikkei tiedostakaan niiden yhteistä lähdeä: ”Murha-ajatukseni katoavat piruja ajatellessani vaikka ovatkin niille kuitenkin jollain tavalla sukua” (KS: 24). Aggressio miestä kohtaan helpottaa, kun kertoja antaa edes välillisesti periksi himolleen.

Murhan myötä hän myös toivoo vapautuvansa häntä piinaavista haluista. Vaikka mies on hänen rakastajansa ja hänen pakkomielteisen murhasuunnitelmansa kohde, palaa kaikki intohimo kertojan naisia kohtaan kokemaan haluun. Miehen vaimo on ollut läsnä suhteen ensihetkestä alkaen, ja suhde mieheen näyttäytyy kertojan silmissä välillisenä yhteytenä tämän vaimoon. Mies on vain korvike, rikkomus, jolla korvata toinen:

[Murhan myötä] vapaudun siten myöskin inhosta, jota en kestä, inhosta, joka valtaa minut, kun näen hänen vaimonsa puhuvan, pukeutuvan, kuljettelevan lasta. Joka hetki tunnen, että olemme inhottavalla tavalla toisiimme liittyneet. On niin kuin näkisin hänen valkeat reitensä. Ja luonnottominta ja sellaista, että se nostaa hien ohimoilleni kosteana ja pyörryttävänä on, että minä tunnen himoa hänen valkoisiin reisiinsä. Tämä on minun hirvittävin, salaisin kärsimykseni. Kauhistuttavia olemme kaikki, jos oikein näemme itsemme. (KS: 36.)

Dekadenssin ylivirittynyt itseanalyysi on pakottanut kertojan näkemään itsensä *oikein*. Hänen mielessään inho ja kiihko kietoutuvat toisiinsa tavalla, joka synnyttää sisäisiä ristiriitoja. Seksologian ja psykoanalyysin kehitys vaikuttivat modernismiin tavalla, joka mahdollisti naisen esiintymisen halun subjektina, ei ainoastaan miehistä libidoa palvelevana objektina (Felski 1995: 182). Kertojan murhanhimossa on kyse paitsi tukahdutetun seksuaalisuuden

rikkoman identiteetin oireilusta, myös tietoisesta aktiivisuudesta ja vallankäytöstä mieheen nähden:

Turhaa, turhaa. Kaikki on samoin. Hänen ensimmäisestä liikkeestään sen näin. Minun on hänet murhattava. [– –] Tapan. Tapan himon vuoksi ja koska häntä halveksin enkä kuitenkaan voi välttää. Pidin tuskin lainkaan syntinä ennen, nyt kuitenkin tunnen synniksi tappamiseni: vihasta hänet tapan, koska hän tuntee intohimoa ja itsekin tunnen, vaikka häntä halveksin. (KS: 48–49.)

Kauniissa sielussa viettelyllä ja murhalla on esteettinen ja identiteettiä rakentava motiivi. Kertojan himo miestä kohtaan vaikuttaa projektiolta tai jopa silkalta performanssilta, kun taas tähän kohdistuva aggressio näyttäytyy pakkomielleisenä viettinä. Jean Baudrillardin mukaan viettely ei kuulu luonnolliseen järjestykseen, vaan se perustuu aina rituaaliin ja merkkeihin, eli on luonteeltaan keinotekoisia (1990: 2). Viettelyn rituaalinomaisuus ilmenee kertojan tietoisessa miehellä leikkelyssä:

Minä en suinkaan mielin määrin antautunut, vaan häntä kiduttelin, minun täytyi hänen kiihkostaan, epätoivostaan ja narrimaisuudestaan saada lääkettä päivän välinpitämättömyyteen. (KS:118.)

Seksuaalisen ritualisointi viettelyksi asettaa sen taiteen kehykseen, kuten *Kauniissa sielussa*, jossa miehen lankeamisen seuraaminen ei palvele kertojan seksuaalisia tarpeita, vaan näyttäytyy taiteen kaltaisena, hetkellisenä helpotuksena kertojan välinpitämättömyyteen. Viettely on kertojan tapa hallita miestä, käyttää valtaa tätä kohtaan. Miehen viettelyssä on sadistinen ja emaskuloiva sävy, mikä korostaa suhteen pohjimmiltaan aggressiivista luonnetta.

Kauniin sielun tulkinnassa on keskeistä kiinnittää huomiota kertojan sukupuoleen. Hän on haluava nainen, jonka omakuvaa ja toimintaa kuitenkin dominoi pyrkimys tuon halun tukahduttamiseen. *Kaunis sielu* ottaa käyttöönsä dekadenssin hellimän käsityksen, jossa nainen näyttäytyy häiriötekijänä, maskuliinisten systeemien rajojen ylittäjänä (Weir 1995: 19). Tämä figuuri tarjoaa kertojalle transgressiivista potentiaalia ja voimaa. Kertojan fetisismissä onkin vahva kapinallinen perversoiva, moodi: ”Omituista on, että rumuus, inhottavuus aina herättää minussa himon, voimakkaan, pyörryttävän himon. Hyvin suuri vastakohtaisuus tekee minut aina aistilliseksi” (KS: 29). Kertojan halussa on kyse kapinallisesta, esteettisesti määrittävästä erotiikasta, joka on kuitenkin lähinnä korviketoimintaa, esteettisiin ansioihin perustuvaa fetisismiä.

Seksuaalisesti uhkaava nainen on itsessään transitioteema, jonka eri variaatiot ilmentävät kirjallisten periodien linkittymistä toisiinsa aina myyttisestä Medusasta modernin *uuteen naiseen*. *Kauniin sielun* protagonistin on seksuaalinen tavalla, joka johtaa kuolemaan,

kuten raamatullinen Salome, jonka lumoava tanssi johtaa Johannes Kastajan mestaukseen²¹. Mutta tapa, jolla *Kauniin sielun* protagonistin seksuaalisuus ja viettely esitetään, liittyy sen sekä dekadenssin perversioihin, estetismiin ja keinotekoisuuteen että modernismin subjektiviteettiin, emansipaatioon ja homoseksuaalisuuden uuteen kuvastoon. *Kauniissa sielussa* femme fatale ei ole enää objekti, vaan koko teosta hallitseva subjekti. Kun nainen siirtyy katsotusta katsojaksi, saa dekadenssin subjekti uusia mahdollisuuksia toimia. Antinous-hahmojen aseksuaalinen estetismi vaihtuu *Kauniissa sielussa* ylikiihottuneeksi herkkyydeksi, joka saa kertojan reagoimaan eroottisella kiinnostuksella toisinaan korostetunkin transgressiivisiin stimuluksiin, kuten korviin, lapsiin tai eläimiin.

Kauniin sielun kertoja on valmis kärsimään yhä enemmän taiteensa vuoksi. Hän rikkoo käytöksellään kaikkia ihmisen ja jumalan lakeja vastaan, ja tekee sen tietoisena siitä seuraavasta rangaistuksesta. Lyytikäisen mukaan tuhoavan dekadentin taiteilijan kärsimys onkin Prometheuksen tai Saatanan kärsimystä, kapinaa seurannutta rangaistusta, josta kuitenkin puuttuu kaikki nöyryys ja armo (1997: 204). Kertoja on kerta toisensa jälkeen haastanut Jumalaa, onhan hän ilveillyt kykenevänsä jäljittelemään tämän luomistyötä, vieläpä luomaan kuvia, joita Jumala ei olisi tullut ajatelleeksikaan. Profanointi onkin keskeinen trooppi *Kauniissa sielussa*. Kertoja on paitsi tietoisin transgressiivinen taiteessaan, myös loputtoman katkera Jumalan armottomuudesta. Miehen kärsivät kasvot herättävät kertojassa halun häpäistä tätä:

49. Minulla on halu sylkeä hänen kärsiviä kasvojansa ja nyt niin lempeitä, surullisia silmiänsä. Minua kiihottaa ankarasti juuri se, että hänen kasvonsa ovat kärsivät, pyhät, juuri sen vuoksi tahtoisin sylkeä, että olisi ilkeätä, alhaista häväistystä sylkeä surullisia kasvoja. Sellaista tunsivat ne, jotka sylkivät Jeesusta, sylkivät sen vuoksi, että hänen kasvonsa yhä heidän sylkiessäänkin olivat lempeästi surulliset ja silmät hellät, kyynelissä. Se juuri kiihotti heitä sylkemään ja kiihottaa nyt minua sylkemään laihoja, kelmeitä kasvoja. (KS: 50.)

Katkelmassa kertoja rinnastaa miehen ja Jeesuksen, joita molempia kohtaan hän kokee kielletyksi tiedostamaansa aggressiota. Häpäiseminen on kiihottavaa, sillä se tarjoaa valtapaosition, jota hänellä, luonnottomalla ja sairaalloisella naisella ei muuten olisi.

Kauniin sielun kertoja epäilee jatkuvasti mielenterveyttään, mutta myös nauttii ylivirittyneen mielensä tuottamista kuvajaisista. Hänen sairas mielensä on samalla hänen suurin voimansa, eikä sairaalloisuuden tunnustaminen sulje pois mahdollisuutta taiteilijuuteen. Hänen kykynsä sisäiseen taiteeseen ei kuitenkaan riitä. Sen sijaan hänen täytyy

²¹ Salome oli dekadenssin hellimä muusa, joka toistuu mm. Wildellä ja Huysmansilla.

todistaa itselleen, ettei kyse ole ainoastaan sisäisyyden taiteesta, vaan hän kykenee kurottamaan elämäntaiteessaan myös tajuntansa ulkopuolelle.

Ei kuitenkaan ole niin, että murha-ajatus nyt olisi poistunut mielestäni ja tuntisin, että sellainen ajatus tästä ihmisestä on mahdoton, mieletön, kauhistava. Sillä minulle se ajatus ei ole mahdoton eikä hirvittävä; siksikö ehkä että olen sairas? Mutta senkin uhalla, että tekoni johtuisi vain sairaudesta en halua sitä jättää tekemättä, sillä se on sittenkin leimuava, rohkea, minulle se merkitsee sitä, että vapaudun entisestä. Vapaudun entisestä, en sen kautta, että hän lakkaa olemasta: liikkumasta, ajattelemasta, ettei hänelle enää mitään tapahdu, vaan siten, että teen, vaikkakin tuomittavan, niin kuitenkin päättävän, repäisevän teon ja sillä kohoudun tästä masentuneisuudesta, johon on vienyt päättämättömyyteni ja se, etten ole tekoa jaksanut suorittaa tähän päivään mennessä. (KS: 35–36.)

Murhalla kertoja ottaa subjektin valtaposition suhteessa mieheen, mutta hän myös tunnistaa, että teolla on lopulta hyvin vähän tekemistä miehen itsensä kanssa. Kyse on sisäisyyden taiteilijan astumisesta todellisuuden piiriin. Hänen täytyy todistaa itselleen, että hän kykenee olemaan aktiivinen taiteilija myös mielensä ulkopuolella. Kyse on kertojan narsistisesta ja sulkeutuneesta identiteettiprojektista, jonka kautta hän toivoo saavansa paitsi selkeyttä tajuntaansa, myös vahvistusta identiteetilleen luovana subjektina.

5.3 Perversion estetisointi

Dekadenssi kannusti taiteen seksualisointiin, mikä näkyi edelleen korkean modernismin myöhäisvaiheen teosten seksuaalisuuden estetisointina (Felski 1995: 178). Etenkin dekadenttikirjailija Rachilde²² korosti linkkiä identiteetin estetisoinnin ja seksuaalisen perversion välillä (Ibid.: 31). *Kauniissa sielussa* seksuaalinen halu estetisoiutuu ja esteettinen kokemus seksualisoiutuu. Liike on kaksisuuntaista, sillä kaikki palaa subjektin ylivirittyneeseen tajuntaan. Kertoja perustelee mieltymystään piruihin niiden taiteellisella hienostuksella ja romanttisella estetiikalla, mutta todellisuudessa ne ovat vain kertojan itse luomia seksiobjekteja joihin kielletty eroottinen halunsa kohdistaa. Paholaishahmot sopivat kertojan esteettisiin mieltymyksiin ja ovat siten oiva tapa kätkeä torjuttu himo estetiikan vaatteisiin.

Modernismin queer-kuvissa näkyi vahva traditiotietoisuus, jossa miehen eroottinen kiinnostus toista miestä kohtaan nähdään suhteessa antiikin poikarakkauden malleihin, ylevänä mutta anakronistisena kauneudenpalvontana, kuten vaikkapa Thomas Mannin *Kuolema Venetsiassa* (1912) osoittaa. Mannin teoksessa homoseksuaalinen halu verhotaan esteettiseksi tarkkailuksi ja kontemplaatioksi. Dekadenssin kehyksessä heikentynyt

22 Marguerite Vallette-Eymery, jota myös Mademoiselle Baudelaireksi nimitettiin.

sisäisyyden taiteilija taas on kyvytön nauttimaan todellisesta erotiikasta, joten hän hakee tyydytystä taiteesta. Luonnottomaksi käynyt dekadentti kykenee kokemaan himoa ja halua – eli luonnollisia tunteita – vain taideteosten äärellä. Yhteys todellisuuteen banalisoisi kokemuksen ja pahimmillaan palvelisi lisääntymisfunktiota. *Kauniin sielun* kertojakin voi nauttia naisten vartaloista vain taideteosten tai niihin rinnastuvien mielikuvien äärellä.

Dekadentti esteetti on kyvytön nauttimaan käytännön erotiikasta, mutta äärimmäisen herkkä ulkoisille virikkeille. *Kauniin sielun* kertoja ei voi olla kiihottumatta korvista ja milloin mistäkin havainnoistaan. Merkitystä ei edes ole sillä, ovatko nuo virikkeet itse luotuja kuvia, todellisia objekteja tai vastentahtoisia harhoja. Dekadentin yksilön seksuaalisuus kääntyy *oculoerotiikaksi*, mikä ei mahdollista fyysistä nautintoa, ainoastaan esteettisen²³. (Lyytikäinen 2014: 89.) Taide-elämys näyttäytyy autenttisenä kokemuksena, joka rinnastuu niihin eroottisiin elämyksiin, jotka kertojalta on riistetty. Voimakkaat taidenautinnot ja etenkin kyky luoda immersiiivisiä sisäisiä kuvia kuitenkin hankaloittavat kertojan kykyä erottaa kuviteltu ja todellinen toisistaan: ”Tämä taipumukseni naisiin, onko se todella olemassa vai olenko sen kuvitellut, en tiedä. Se hirvitti ja inhotti minua, herätti minussa rajattoman surumielisyyden” (KS: 39).

Moderni ihminen on menettänyt luonnon ja tulevaisuuden kauneusunet, sillä modernin ajan sairaus, analyttinen epäily, syö pohjaa tavoitellulta ideaalilta eikä rappeutuneessa maailmassa ole ainesta paratiisiutopiaksi. Siksi dekadentit hahmot joutuvatkin hakemaan ekstaasia ja nautintoa taiteen lisäksi huumausaineiden tarjoamista keinotekoisista paratiiseista, joista Baudelaire kirjoitti teoksessaan *Paradis artificiels* (1860). (Lyytikäinen 1997: 45.) Samaa kokeilee *Kauniin sielun* kertoja, mutta kemiallinen paratiisi osoittautuu kuitenkin kalpeaksi korvikkeeksi niille nautinnoille, joihin hän ei yllä:

Olen juonut. Typerää se on. Humala, luulin sitä hyväksi pilaksi, korkeaksi, henkiseksi. Roskaa se on koko juttu. Ainoa oikea humala on se, jonka me juomme valkeista jäsenistä, sirosta jalasta, pikkujalasta. Suurempaa, täydempää humalaa olen kokenut Pushkinin ja Goethen seurassa. Humala: kevyt tila, jossa voimme tuntea itsemme kauniiksi, syvästi kauniiksi, jossa voimme puhua ajatuksia, jotka muuten ovat salassa. (KS: 32.)

Humalakaan ei mahdollista kertojalle salattujen tunteidensa sanallistamista. Hänellä ei ole lesboudelleen kulttuurisia malleja. Päähenkilön kaipaama nautinto on luonteeltaan huomattavasti humalaa transgressiivisempää, luonnotonta ja sellaisena mahdotonta toteuttaa. Hänen viettinsä kohdistuu naisten, etenkin pienten ja sirojen, puhtaiden ja lapsekkaiden,

23 Samankaltainen esteetikkuva on löydettävissä Kilven *Antinouksesta*, jonka päähenkilöön liitetään *Kauniin sielun* tapaan homoseksuaalisia konnotaatioita ja resignaation tunteita.

kehonosiin, jotka näyttäytyvät katkelmassa taideteoksen komponenttien tapaan irrallisina objekteina, eivät todellisina ihmisinä. Levähdystä viettien piinasta tarjoaa vain taide, tässä tapauksessa Goethen ja Pushkinin teokset, joka näyttäytyy päihteiden tapaan väliaikaisena puudutteena, pienenä kuolemana. Dekadenssin viitekehyksen tarjoama kemiallisesti synnytetyn nautinnon tekniikka ei kuitenkaan tyydytä kertojan halua, sillä vain taide tai seksuaalisen vietin toteuttaminen voisi tarjota hänelle sen ”ainoan oikean humalan”. Keinotekoinen elämys ei vapauta vieraantunutta yksilöä ulkopuolisuudestaan, sillä hänet on asetettu oikean tunteen ulkopuolelle vastoin tahtoaan. Vaikka tämä asema tarjoaa tietyn vapauden yhteiskunnan vaatimuksista, ei se vapauta kertojaa osattomuuden tunteestaan.

Kauniin sielun himoon ja nautinnonhaluun liittämä tuhoavuus toistaa *dionyysisen* eli demonisen dekadenssin kaavaa, johon liittyy myös ajatus kärsimyksestä taiteen vuoksi. Dionyysisen dekadenssin taiteilijakuvaan kytkeytyy keskeinen paradoksi: luomisvoimastaan huolimatta sisäisyyden taiteilija on itse sairas ja kovissa kärsimyksissä. Dionyysinen ilo onkin dekadentin sairaudesta tekemää taidetta. (Lyytikäinen 1997: 207.) Murhan piti olla tarpeeksi transgressiivinen teko, joka vapauttaisi kertoja heikentävänä hulluutena kokemastaan halusta. Murhattuaan miehen ja jouduttuaan sairaalajaksolle kertoja saa kuitenkin huomata, ettei rikkomus korjannut toista, vaikka hän hetken niin kuvitteli:

69. Vaikka tässä odottelen kuolemaa, ei aistillisuuteni minua jätä. Rakkaudestani naiseen tunnen tosin päässeeni. Minua vaivaavat erilaiset mielikuvat; eivät oikeastaan vaivaa, minä tunnen mielihyvää, idioottimaista mielihyvää niitä katsellessani. Hyvin lauhassa ilmassa astuskelee vuohi ylös vuoren rinnettä. [– –] Vuohella on pitkä, kiiltävä, vaalea karva, se kääntää päätänsä, vähän väliä. Vähän väliä se kääntää päätänsä, sillä on naisellinen, laupias, ikään kuin huolestunut ja tyhmä naama. Sen silmät ovat miedot ja vaaleat, kaula venyvä, pitkä, siinä on jotain liikkumatonta ja tottelevaista. Silmät kiiluen katselen vuolta, minä sovittaisin sille mielelläni naisen rinnat, pitkien vaaleiden karvojen peittämät. Herra Jumala, mikä riettaus repii yhä aivojani, nautinnokas, kekseliäs, luonnoton riettaus! (KS: 72.)

Viaton luontomielikuva vuohesta muuttuu kertojan mielessä kuin huomaamatta groteskiksi naisen ja eläimen hybridiksi. Sisäinen taide ei ole turvapaikka identiteettiä uhkaavalta halulta, eikä aktiivisuus miehen surmaamisen muodossa muuttanut sitä. Assosiaatioidensa armolla oleva kertoja ei kykene estämään tukahdutetun halunsa tihkumista tajuntaansa.

Dekadenti liike omaksui kieroutuneena pidetyn ja kristillistä moraalaa vastaan rikkovan seksuaali-identiteetin toiseuttaakseen itsensä suhteessa porvarilliseen massayhteiskuntaan. *Kauniissa sielussa* dekadenssin luonnoton lesbonainen palvelee niitä merkityssuhteita, joita homoseksuaalisuudelle annetaan modernismissa: homoseksuaalisuus vieraannuttaa yksilön muista ihmisistä ja ajaa hänet eksistentiaalisten kysymysten pariin.

Yksilössä on jotain, joka paitsi vie hänen mahdollisuutensa autenttiseen yhteyteen toiseen ihmiseen, myös kirjoittaa hänet ulos yhteiskunnasta, jonka lakeja vastaan hän pelkällä olemisellaan rikkoo. Kertoja tuntee alemmuuden tunnetta jopa suhteessa hautausmaan ruumiisiin: ”Nämä kuolleet ihmiset edustavat minulle yhteiskuntaa, johon tunnen itseni mahdottomaksi, josta olen vieraantunut“ (KS: 84).

Järjestyksen ja transgression vastakkainasettelussa kohtalokas nainen samaistuu Dionysokseen, joka on vapauden ja luovuuden embleemi, mutta saa myös perverssejä ja sadistisia piirteitä (Lyytikäinen 1997: 129, 127). Tietoisen transgressiivinen ja tuhovoimainen dionyysinen elämä kutsuu samalla luovaan ilonpitoon ja itsensä uhraamiseen. (Ibid.: 206). Kertoja tietää, että toteutettuaan surman hän on ihmisten kesken tuomittu ja entistä ulkopuolisempi. Sen hinnan hän on kuitenkin valmis maksamaan kootakseen identiteettiään. Surma on kuitenkin varsin antyklimaattinen kokemus, eikä se rauhoita kertojan piinattua mieltä ja hän kuoleekin saamatta kysymyksiinsä vastauksia. Dionyysinen taiteilija onkin dekadenssin kehyksessä epäonnistuva taiteilija, joka tiedostaa, ettei subliimi ole tavoitettavissa, sillä se on vain romantiikan harhakuva. Sen sijaan subjekti heittäytyy dionyysiseen iloon, joka on paholaisen luomishurmaa. (Lyytikäinen 1997: 215.) Kertojan taiteilijaidentiteetin tietoinen transgressiivisuus käy selkeäksi tämän profanoivissa mielikuvissa ja rappion estetiikan ylevöittämisessä, jotka vain voimistuvat surmatyön jälkeen.

Kaiken hermostuneisuuden, estetiikkaa ja uskontoa koskevien ajatusten keskeltä on minun se löydettävä. Minun täytyy päästä selvyyteen itsestäni, ymmärrättehän. Minun täytyy. Kaikki on minulle vain mosaiikkia, pirstaksi lyötyä mosaiikkia. Mitenkä siitä saan rakennetuksi itseni? Oletteko tunteneet mitä on olla sarja geometrisia kuvioita, joilla ette huomaa olevan mitään tekemistä toistensa kanssa? Minun on löydettävä syy murhaan. Minun on vastattava itselleni, kysyttävä: järjettömyyttäkö kaikki on ollut, sinisiä, räikeän sinisiä neliöitä, ympyröitä, suorakaiteita ja kolmioita, joilla ei ole yhteensopivuutta? (KS: 109–110.)

Kertojan tuska syntyy identiteetin fragmentoitumisesta, jonka yli hän ei pääse. Eheän minuuden poissaolo on perustava syy hänen oireilulleen. Kertoja yrittää hakea mosaiikilleen syitä niin perinnöllisyydestä kuin sairauksistakin, pääsemättä kuitenkaan tyydyttävään lopputulokseen, joka auttaisi häntä ymmärtämään itseään:

105. Onko minulla ollut suorastaan halu tehdä väärin? Olenko julma? Teinkö murhan vain raivatakseni tieltä, itsekkäästi vapautuakseni? Kapinanhalu ja intohimo olivat nekin syynä, mutta ikään kuin pinnallisesti vain. Kiihottavat olosuhteet, kaikki oli sattumaa, hetkellistä. Minussa on jokin perussyy, olemukseni laadussa. Kaikki oli sen vuoksi määrätty jo edeltäkäs. Liinakauppa ja kauhistuttava lapsuus eivät asiaan vaikuttaneet. Syy, perussyy, oli kenties mosaiikki, siniharmaat palikat, mielen kirjavuus, mielen hajanaisuus ja tunnottomuus. Toisaalta herkkyyys, toisaalta tunnottomuus. Ristiriitaisuutta. (KS: 141.)

Kaikki kertojan yritykset jäsentää omaa identiteettiään kaatuvat hajanaiseen ja fragmentoituneeseen omakuvaan. Kertoja yrittää selittää itseään erilaisten narratiivien ja mallien avulla, mutta ennen kaikkea häneltä puuttuu kyky käsitteellistää omaa homoseksuaalisuuttaan. Puuttuva palanen identiteettiä luhistaa koko palikkapinon.

Moderniin ihmiskuvaan vahvasti vaikuttanut psykoanalyttinen liike selitti monia mielenterveyden ongelmia tukahdutettujen halujen patologisoitumisena. Repressioteoriassa sosiaalisesti kielletyiksi koetut tai omakuvaa uhkaavat halut tukahdutetaan alitajuntaan, josta ne vuotavat tietoisuuteen lähinnä unien muodossa. Kyse on itsesuojelumekanismista, joka kuitenkin patologisoituessaan johtaa todellisuuden vääristymiseen, fantasiaan pakenemiseen tai minäkuvaan hajottavaan dissosiaatioon (Vaillant 1995: 77–192). Seksuaalisuus on tukahdutettu alitajuntaan, eikä kertoja kaikista yrityksistään huolimatta saa siitä – ja siten identiteetistään – selvyyttä. Hänen osakseen jää kärsiä ja tuhoutua, mikä onkin ainoa hänen tunnistamansa kulttuurinen narratiivi rajoja rikkovalle naiselle tai traagiselle homoseksuaalille (Ovaska 2020: 112).

Rakastajansa murhaan päätyvä kertoja on ehdottomasti vaarallinen nainen, mutta ei dekadenssin (mies)kirjailijoiden tyypillisesti muotoilemalla tavalla, sillä hänen tuhoavuutensa ei johdu elämellisten viettien noudattamisesta, vaan pyrkimyksestä subjektiviteettiin. Kertoja kykenee valtaisiin esteettisiin kuohuihin ja keinotekoisien kuvien luomiseen, mutta hän myös kylvää kuolemaa kuten kuninkaan tanssillaan huumaava Salome. Hän todistaa subjektiviteettinsa riistämällä mieheltä mahdollisuuden toimintaan ja kokemuksiin, mikä korostaa kertojan positiota rajoja ylittävänä naisena. Hänen atavistinen voimansa ei ole ainoastaan eläimen luontaista seksuaalisuutta ja aggressiota, vaan hänen motivaationsa on ennen kaikkea identiteettiä kokoavassa luomiskyvyn todistamisessa. Dekadenssin femme fatalet ovat pohjimmiltaan petoeläimiä, kun taas *Kaunis sielu* hyödyntää tuota kulttuurista mallia luodakseen kuvan modernistisesti vieraantuneen naisen identiteetti-problematiikasta.

6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Kauniin sielun kertojan tajuntaa hallitsee dekadentti estetismi. Hän tarkastelee kaikkea havaitsemaansa ja kuvittelemaansa taideteoksen tapaisina esteettisinä elämyksinä. Tämä koskee myös kertojan intersubjektiiivista hahmotuskykyä: esteettinen etäisyys saa hänet näkemään esimerkiksi rakastajansa tai himoamansa naishahmot irrallisina yksityiskohtina, kuin taideteoksen komponentteina, ei kokonaisina ihmisinä. Taiteen äärellä hän kykenee tuntemaan vahvempia tunne-elämyksiä kuin suhteessa havaitsemiinsa reaalimaailman objekteihin. Kertojan suhde todellisuuteen on epäilevä ja hyljeksivä, eikä hän koe kykenevänsä toimimaan sen vaatimusten mukaan. Hänellä on kuitenkin kyky luoda hyvin elämyksellisiä sisäisiä kuvajaisia. Luonnosta vieraantuneilta dekadenteilta protagonisteilta ei yleensä puutu mielikuvituksen voimaa, vaan heitä heikentävällä neuroosilla on visionäärinen ulottuvuus (Lyytikäinen 2014: 93). *Kauniin sielun* kertojan subjektiivisessa tajunnassa taiteeseen rinnastuvatkin sekä muunnellut havainnot että omavaltaisesti luodut sisäiset kuvat.

Kauniissa sielussa toistuva luonnottomuuden käsite kytkeytyy dekadenssin keinotekoisuuden estetiikkaan. Objektien luonnottomuus korostaa ihmisen luonnon syrjäyttävää luomiskykyä, mikä onkin dekadenttien sisäisyyden taiteilijoiden esteettinen ihanne. Tämä dekadenssin ihanne näkyy etenkin *Kauniin sielun* edellä luvussa 3.2 käsitellyssä kohtauksessa, jossa kertoja luo mielessään kasvin, jota hän luonnehtii ”luonnottomaksi ylimääräisyydeksi”, jonka avulla hän ilkkuen osoittaa Jumalalle luomiskykynsä (KS: 99-100).

Dekadenssin protagonistit omaksuvat luonnottomuuden myös identiteettinsä piirteeksi, jolla he erottautuvat luonnollisena pidetystä ihmiskuvasta. Henkilöhahmojen luonnottomuus on paitsi degeneraation ilmentymä, myös individualiteettia korostavaa performanssia. *Kauniin sielunkin* kertoja luonnehtii itseään luonnottomaksi, normista poikkeavaksi vääristymäksi, luonnottomaksi ihmiseksi. Hän kokee luonnottomuutensa etenevän ja tarkkailee henkistä ja fyysistä degeneraatiotaan romaanin edetessä. Degeneraatio ilmenee hänessä juuri dekadenssin suosimassa sairauden merkityksessä.

Kertojan tajuntaa hallitsevat pakkomielleet, impulssit ja assosiaatioherkkä hermostuneisuus saavat hänet jatkuvasti kyseenalaistamaan mielenterveyttään. Hän kuitenkin käyttää herkkyyttään myös luovuutensa lähteenä, kuten dekadenssin perinteessä on tyypillistä sairautta hahmottaa. Kertojalle on tärkeää tuoda esiin, että hän erottaa yhä todellisen havainnon luomistaan harhoista. Näin hän korostaa harhojensa hallintaa ja merkityksellistää

ne taiteeksi. Myös fyysisen sairauden kuvaus noudattaa *Kauniissa sielussa* dekadenssin muotoiluja, joissa rappeutuva keho mahdollistaa yhä vahvempia henkisiä hurmostiloja. Kertojan fyysisen rappion kuvauksessa näkyy dekadenssin morbidi sairasvuode-erotiikka sekä groteski kontrasti fyysisen rappion ja henkisen hurmoksen välillä.

Kauniin sielun sairausrepresentaatiot kytkeytyvät kertojan normista poikkeavaan seksuaalisuuteen, jonka hän merkityksellistää sairaudeksi ja luonnottomuudeksi. Dekadenssissa syntynyt, rappiolle ja aistielämälle omistautumisen takia steriiliksi käynyt, lesbonaisen trooppi kummittelee kertojan tajunnassa. Seksuaalisten halujensa voimistumisen hän näkee kehityksenä yhä luonnottomampaan suuntaan. Myös kertojan tapa rinnastaa itsensä eläimiin noudattaa dekadenssin hellimää konventiota, jossa naisen seksuaalisuus on atavistista eläimellisyyttä. Naissubjektin perverssiksi katsottu seksuaalisuus kytkeytyy dekadenssin femme fatale -kuviin, joissa keskeistä on kuolettava eroottinen voima, jota nainen käyttää suhteessa miehiin. *Kauniin sielun* kertoja vietteleekin varatun miehen tietoisesti ja lopulta surmaa tämän seksiaktin lomassa, mikä toistaa tuhoavan naisen kaavaa. Kertojan tajunnassa seksuaalisuus ja väkivalta kietoutuvatkin yhteen, ja aggressio näyttäytyy paljolti korviketoimintana tukahdutetulle seksuaalisuudelle. Mies herätti kertojassa aluksi halun, joka kuitenkin pian kääntyy pakkomielleiseksi haluksi tuhota hänet.

Kertojan maailmankatsomusta hallitseva estetismi on myös tapa neutralisoida torjuttuja viettejä. Latentin homoseksuaalisuutensa hän projisoi keinotekoiisiin luomuksiinsa, kuten piruhahmoihin ja fantasioituihin korviin. Näin hän saa etäisyyttä suhteessa halujensa todellisiin kohteisiin, naisiin. Myös miehen surmaamisen hän käsittää taideteoksekseen, jonka ainoa merkitys on narsistinen identiteetin kokoaminen. Yritys sovittautua taiteilijarooliin kuitenkin epäonnistuu, eikä miehen surma selkeytä hänen ajatuksiaan eikä vapauta häntä vieteistään. Luonnottomaksi rappeutuneella dekadentilla ei ole voimaa toteuttaa taidettaan kuin sisäisesti.

Minä olen tuomittava hullu; jätän teille palikkani, mosaiikkini. Luokaa minut, järjestelkää, siniharmaat ja keltaiset palikkani. Kuka teistä ymmärtää itseänsäkään? Paljon suurempaa tuntemattomuutta kuin äärettömyys me itsessämme kannamme. Minä en mitään ymmärtänyt. (KS: 142.)

Kaikki *Kauniin sielun* dekadenssista periytyvät teemat kytkeytyvät romaanin keskusjuoneen, kertojan epäonnistuvaan yritykseen sanoittaa ja siten koota itselleen eheää identiteettiä. Subjektiiiviseen tajuntaan keskittyvä sisäinen monologi, intertekstuaaliset mallit ja tajunnan efektien sulkeutunut kontemplaatio ovat dekadenssin innovaatioita, mutta ne myös liittyvät romaanin modernismin kehukseen. Romaanissa näkyy pyrkimys vaikeasti sanallistettavien

tajunnan prosessien, kuten hallitsemattomien assosiaatioketjujen ja hetkellisten mielikuvien, kirjalliseen jäljentämiseen. Dekadenssin pyrkimys luoda keinotekoista ja fragmentaarista kieltä perustuikin juuri tarpeeseen kuvata neuroottisen aikalaistajunnan kaaosta, jota sanoittamaan aiemmasta kirjallisesta perinteestä ei ollut. *Kauniissa sielussa* kerronnan keinotekoisuus nousee esiin etenkin retorisen yleisön puhuttelussa, kertojan epäluotettavuuden ilmaisuina sekä kirjoitus- tai kerronta-aktiin viittaavissa kommentteissa.

Kauniin sielun subjektimuotoilussa näkyy modernismiin keskeisesti vaikuttaneen psykoanalyttisen teorian vaikutus. Tukahdutettujen halujen vuotaminen tajuntaan ja identiteetin mosaiikkimaisuuden ymmärtäminen kytkevät romaanin modernismin ihmiskuvaan. Keskeistä on myös *Kauniin sielun* tapa esittää normeja rikkova nainen teoksen subjektina. Dekadenssissa nainen oli kiehtova objekti, ei hallitseva subjekti.

Koska *Kaunis sielu* on eittämättä modernistinen teos, voimme nimittää sen edustamaa dekadenssin ja modernismin synteesiä *dekadentiksi modernismiksi*, jossa näiden lomittaisten liikkeiden yhteydet ovat yhä näkyvissä. Etenkin suomalaisen kirjallisuuden puhtaimmin dekadentin romaanin, L. Onervan *Mirdjan* ja *Kauniin sielun* rinnastus näyttää, kuinka suomalaisessakin dekadenssissa on havaittavissa transitioliike kohti modernismia. *Mirdja* noudattaa uskollisemmin dekadenssin tyylipiirteitä, kun taas Hämäläisen teos näyttäytyy seuraavana askeleena eli dekadenttina modernismina. Dekadentti modernismi on käsitteenä hyödyllinen, kun toteamme modernismin keskeisten elementtien syntyneen dekadenssin piirissä, vaikka myöhemmät modernismit irtautuivatkin ydindekadenssin teemoista, solipsistisesta yksinäkökulmaisuudesta ja paatoksesta (Lyytikäinen et al. 2019: 304).

Hämäläisen teoksen julkaisematta jättämisen 1920-luvulla voi nähdä yhtenä tapauskertomuksena siitä, kuinka poeettisesti uudistavia ja moraaliltaan rappioituneina pidettyjä dekadenssivaikutteisia teoksia on ohitettu kirjallisessa elämässä poliittisin ja moraalisin perustein, ja sen johdosta lopulta myös kirjallisuushistoriallisissa katsannoissa. *Kaunis sielu* oli aiheiltaan radikaali aikalaiskontekstissa, mutta vastaavia sukupuolen ja homoseksuaalisuuteen liittyviä teemoja olivat tuolloin maailmalla käsitelleet aikalaismodernistit kuten Thomas Mann ja Virginia Woolf, joka oli juuri vuonna 1925 julkaissut *Mrs. Dalloway* -romaaninsa²⁴. Naiskirjailijan affordanssit olivat kuitenkin huomattavasti erilaiset 1920-luvun periferisessä Suomessa kuin vanhoista kirjallisista perinteistä ponnistavien maiden kosmopoliittisissa modernistipiireissä. Vaikka *Kaunis sielu*

24 *Mrs. Dallowayssa* implikoidut neiti Kilmanin eroottiseksi ihailuksi tulkittavat tunteet suojakkiaan Elizabethia kohtaan, Clarissa Dallowayn tunteet ja hänen muistoissaan elävä suudelma Sally Setonin kanssa sekä Septimuksen ambivalentti suhde komentajaansa Evansiin.

on kansainvälistä dekadenssia ajatellen myöhäinen teos, on se hämmästyttävän simultaani eurooppalaisen modernistisen romaanin kehityksen kanssa.

Kauniissa sielussa näkyvä dekadenssin kuvasto ja sairaalloiseksi mielletyn subjektiviteetin kuvaus todentavat dekadenssin teemojen jatkumoa modernismin kehityksessä. Siten Hämäläisen romaani näyttäytyy siirtymätekstinä kahden erilliseksi tulkitun liikkeen, dekadenssin ja modernismin, välillä. Samaan tapaan dekadenssin vaikutuksia ilmentäviä teoksia löytyy suomalaisen varhaisen modernismin piiristä muitakin, ja aiheen laajemmalle tutkimukselle onkin tilausta.

Lähteet:

Kohdeteos:

Hämäläinen, Helvi 2001: *Kaunis sielu*. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus:

Antonopoulou, Anastasia 2014: "Late Antiquity as an Expression of Decadence in the Poetry of Constantine" teoksessa *Decadence, Degeneration, and the End*. (toim. M. Härmänmaa et al.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Baudelaire, Charles 2001: "Modernin elämän maalari" kokoelmassa *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Helsinki: Desura.

Baudelaire, Charles 1981: *Salon of 1846* teoksessa *Selected writings on art and artists*. Toim. ja käännös P.E. Charvet. Cambridge: Cambridge University Press.

Baudrillard, Jean 1990: *Seduction*. Basingstoke: Macmillan.

Benjamin, Walter 1973: *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London: NLB.

Bourget, Paul 1895: *Essais De Psychologie Contemporaine*. Pariisi.

Calinescu, Matei 1987: *Five faces of modernity: Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press.

Felski, Rita 1995: *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.

Härmänmaa, Marja & Christopher Nissen (toim.) 2014: *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin De Siècle*. New York: Palgrave Macmillan.

Lehtonen, Joel 1905: *Villi: Kuvitteluja*. Helsinki: Otava.

Lyytikäinen, Pirjo (et al.) 2019: *Nordic Literature of Decadence*. New York & Lontoo: Routledge.

Lyytikäinen, Pirjo 2014: "Decadent Tropologies of Sickness" teoksessa *Decadence, Degeneration, and the End* (toim. M. Härmänmaa et al.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Lyytikäinen, Pirjo (toim.) 1998: *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

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

Ovaska, Anna 2020: *Fictions of Madness. Shattering Minds and Worlds in Modernist Finnish Literature*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Parente-Čapková, Viola 2019: "A Decadent New Woman's Journey from the City to the Bog" teoksessa *Nordic Literature of Decadence* (toim. P. Lyytikäinen et al.)

Rasch, Wolfdietrich 1986: *Die Literarische Décadence Um 1900*. München: Beck.

Saarikangas, Kirsi 2004: "Puhtaita ja valoisia koteja" teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 4* (toim. Laura Kolbe). Helsinki: Tammi.

Sherry, Vincent B. 2015: *Modernism and the reinvention of decadence*. New York: Cambridge University Press.

Sontag, Susan 1978: *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Stang, Alexandra 2015: *Possibilities, Silences: The Publishing and Reception of Queer Topics in Finland During the Interwar Years (and Beyond)*. Helsinki: University of Helsinki

Vaillant, George E. 1995: *Adaptation to life*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Weir, David 1995: *Decadence and the making of modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.