

HELSINGIN YLIOPISTO

Naisen kuolema

Naisen rooli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuolema-aiheisessa taitteessa

Kulttuuriperinnön maisteriohjelma, taidehistoria
Maisterintutkielma

Laatija:
Krista Launonen

Ohjaaja:
Professori Kirsi Saarikangas

15.10.2023
Helsinki

Tiedekunta: Humanistinen tiedekunta

Koulutusohjelma: Kulttuuriperinnön maisteriohjelma

Opintosuunta: Taidehistoria

Tekijä: Krista Launonen

Työn nimi: Naisen kuolema – naisen rooli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuolema-aiheisessa taiteessa

Työn laji: maisterintutkielma

Kuukausi ja vuosi: lokakuu 2023

Sivumäärä: 56 + 11

Avainsanat: kuolema, nainen, naiskuva, kuolemakuva, maalaustaide, sukupuoliroolit, misogynia, femme fatale, fin de siècle, 1800-luku, 1900-luku

Ohjaaja: Kirsi Saarikangas

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto

Muita tietoja: -

Tiivistelmä: Fin de siècle -ajalla taiteen kuolemakuviin valittiin tyypillisesti nuori, kaunis, valkoinen, alaston nainen, joka kuvattiin viattomana uhrina. Toinen yleinen tapa oli esittää nainen kuoleman personifikaationa, vaarallisena ja syntisenä femme fatale -viettelijänä.

Keskityn tutkielmassani neljään teokseen: Félicien Ropsin *Ihmisparodia*-akvarelliin (1887–1891), Edvard Munchin *Marat'n kuolema I* -öljyvärimaalaukseen (1907), Oscar Parviaisen *Loppu*-öljyvärimaalaukseen (1910) ja Sarah Bernhardtin noin vuonna 1873 tapahtuneeseen hauta-arkussa makaamiseen, josta on olemassa valokuvia. Tutkin teosta performatiivisena kehollisena esityksenä ja kutsun sitä nimellä *Arkku*.

Käytän hyväkseni taidehistorian kuva-analyysiä, etenkin lähilukemista ja vastakarvaan lukemista, ja sukupuolentutkimuksen metodologiaa. Tutkielmassani *Arkku*-teos haastaa perinteisiä kuvakonventioita ja mahdollistaa vastakarvaan luvun.

Kuvakulttuurilla on valta vaikuttaa siihen, miten kuolema koetaan. Kuvalliset representaatiot kietoutuvat myös naisukupuoleen liitettyihin asenteisiin. Miehen katse (male gaze) dominoi fin de siècle -ajan kuvakulttuuria. Kuolemakuvissa nainen usein kutistettiin vartaloksi, hallittavaksi lihaksi, katseen kohteeksi ja miellyttämisen välineeksi. Fokus oli usein naisen alastomassa ruumiissa ja siitä fantasioinnissa. Tutkielmani tarkoitus on purkaa näitä naisiin ja kuolemaan yhdistettyjä sukupuoli oletuksia ja kuvallista kuolemakulttuuria. Haluan nostaa esiin modernin naisen katseen ajan dominoivan katseen rinnalle ja luoda vastaanarratiivia. Tavoitteenani on perehtyä siihen, miten misogynyninen, naista esineellistävä ja eroottinen naiskuva 1800- ja 1900-luvun taitteen kuolemakuvissa voitiin haastaa.

Femme fatale -tyyppinen kuolemahahmo voidaan nähdä ajan siveellisen ja passiivisen naiskuvan vastakohtana: edistyksellisenä, seksuaalisena ja kapinallisena moraalisaattajana vastustavana aktiivisena toimijana. Kuitenkin Sarah Bernhardt naistaiteilijana tarjosi omalla teoksellaan monisäikeisemmän ja väkevemmän vastineen. 1800-luvun lopun kuolemakuvarepresentaatioiden vaikutus ulottuu nykypäivään. Seksualisoiva, väkivaltainen katse ei ole kadonnut. Samoin yhä edelleen huomio on taattu mediassa, kun kuolema korjaa nuoren, viattoman ja kauniin naisen.

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkielman aihepiiri, rajaus ja tutkimuskysymykset	4
1.2	Tutkimuspositio, metodologia, keskeiset käsitteet ja rakenne	6
2	Kuolema taiteessa	10
2.1	Kuolema muuttuu kuviksi	10
2.2	Nainen ja kuolema	15
2.3	Kuoleman enkeli, kuolemantanssi ja kuoleman kohtaava neito	18
2.4	Kaunis nuori nainen kuolee	20
3	Kolme taiteilijaa kuoleman kimpussa	24
3.1	Félicien Ropsin <i>Ihmisparodia</i>	24
3.2	Edvard Munch ja <i>Marat'n kuolema I</i>	28
3.3	Oscar Parviaisen <i>Loppu</i>	32
4	Sarah Bernhardt asettuu arkkuun	38
4.1	Diiva ja legenda	38
4.2	Bernhardtin kuolema <i>Arkussa</i>	41
5	Yhteenveto ja loppupäätelmät	45
5.1	Kun nainen kuolee	45
5.2	Kuollut nainen vastakarvaan ja läheltä	47
	Lähteet	51
	Painamattomat lähteet	51
	Painetut lähteet	51
	Internetlähteet	56
	Kuvat	57

1 Johdanto

1.1 Tutkielman aihepiiri, rajaus ja tutkimuskysymykset

Tarkastelen maisteritutkielmassani 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvataiteen kuolemakuvia ja etenkin sitä, miten naista on kuvattu niissä. Tutkielmani tarkoituksena on selvittää, kontekstualisoida ja keskustella naisen asemasta teoksissa. Fin de siècle -aikana, millä tässä tarkoitetaan 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun aikaan ja siihen läheisesti linkittyvää eskapismia ja dekadenssin ilmapiiriä länsimaisessa kulttuurissa, vallalla oli miesten luoma ja kontrolloima kuvaustapa (Luebering: fin de siècle. Encyclopaedia Britannica: britannica.com). Kuolemauviin valittiin tyypillisesti nuori, kaunis, valkoinen ja alaston nainen, joka kuvattiin viattomana kuoleman uhrina. Toinen yleinen tapa oli esittää nainen kuoleman personifikaationa, vaarallisena ja syntisenä femme fatale -viettelijänä.

Keskityn tutkielmassani neljään taideteokseen: belgialaisen Félicien Ropsin *Ihmisparodia*-akvarelliin (1887–1891) (kuva 1), norjalaisen Edvard Munchin *Marat'n kuolema I* -öljyvärimaalaukseen (1907) (kuva 2), suomalaisen Oscar Parviaisen *Loppu*-öljyvärimaalaukseen (1910) (kuva 3) ja ranskalaisen Sarah Bernhardtin noin vuonna 1873 tapahtuneeseen hauta-arkussa makaamiseen, josta on olemassa valokuvia. Bernhardtin teokselle ei ole virallista nimeä, mutta tekstin jouhevuuden vuoksi olen tässä tutkielmassa ottanut vapauden kutsua sitä nimellä *Arkku* (kuva 4).

Olen rajannut tutkielmastani pois kuolema-aiheiset maalaukset, joissa nainen esitetään surijan roolissa ja naisia esittävät hautamuistomerkit, jotka on tehty pääasiassa muistelua ja lohtua varten. Tutkielman rajallisen pituuden vuoksi olen jättänyt pois myös Raamatun ja antiikin tarujen kuolemaan yhdistetyt naishahmot, kuten Salomen ja Juditin.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat: Miten naista kuvattiin kuolemakuvissa fin de sièclen aikana? Oliko perinteistä, naista erotisoivaa ja objektisoivaa kuolemakuvaustapaa mahdollista haastaa? Miten Sarah Bernhardtin näkemys naistaiteilijana eroaa ja kapinoo miesten käsittelytapaa ja katsetta vastaan? Millaista vastanarratiivia teoksista on mahdollista lukea?

Fin de siècle -aikana patriarkaatti hallitsi elämän eri osa-alueita ja miehen katse kuvataidetta. Kuvat teki useimmiten mies, miestä miellyttämään ja miesten ehdoilla. Ropsin, Munchin ja Parviaisen maalaukset ovat esimerkkejä perinteistä, eroottisesti latautuneesta ja naista alistavasta kuvaustavasta. Koska tarkoitukseni on uudelleen arvioida perinteistä kuvaustapaa, nostaa esiin naisen katse ja tuoda uusia näkökulmia kuolemakuviin, asetan luutuneen kuvakulttuurin rinnalle tarkasteluun Sarah Bernhardtin *Arkku*-teoksen.

Arkku haastaa kuvakonventiota ja mahdollistaa vastakarvaan luvun. Sen kuvallinen vastanarratiivi on ehkä hiljainen mutta sisällöllisesti se on äänekkäs. *Arkku* ei näyttäyty useampien aikalaiskatsojien silmissä taideteoksena, sillä se edustaa uutta metodia eli valokuvausta. Se kyseenalaistaa myös näin useat aikalaisvastineet. Tulkitsen *Arkku*a paitsi kuvana myös taiteilijan lavastamana ja ohjaamana performatiivisena esityksenä. Bernhardtin ruumisarkussa makaamista ja siitä otettuja valokuvia ei tietääkseni ole aiemmin tarkasteltu tästä näkökulmasta.

Kuolemakuvat kiinnostavat minua, sillä kuvien kautta on mahdollista tehdä vaikea ja hallitsematon asia helpommin käsitettäväksi (Guthke 1999, 8). Taiteen avulla kuvitellaan ja kuvitetaan kuvittelematon, tässä tapauksessa kuolema. Kuvatessaan kuolemaa taiteilija pyrkii tuomaan näkyviin ja läsnä olevaksi sen, mikä on ikuisesti pois. Kuolemakuvat pakottavat ajattelemaan ja tiedostamaan myös oma kuolema, sen väistämättömyys ja ehdottomuus. Kuvien analysoiminen voi auttaa ymmärtämään kuolemaa ja käsittelemään sen aiheuttamia tunteita. Tarkastelu voi helpottaa kuoleman kohtaamista ja sen hyväksymistä.

Minulle kuoleman tutkiminen taiteen kautta on sen kesyttämistä. Tutkimalla kuolemaa voin määritellä myös itseäni ja ympäröivää kulttuuria. Asenne kuolemaa kohtaan heijastaa asennetta elämään. Elämän merkitys kirkastuu kuoleman kautta.

Kuvakulttuurilla on valta vaikuttaa siihen, miten kuolema nähdään ja koetaan.

Kuvalliset representaatiot kietoutuvat myös naissukupuoleen liitettyihin asenteisiin. Ne välittävät ja muokkaavat kuvaa yhteiskunnasta ja naisen asemasta siinä.

Kuvakulttuuri vaikuttaa myös siihen, miten naiset näkevät itsensä, oman arvonsa ja kehonsa. Tutkielmani tarkoitus on purkaa näitä sukupuoli oletuksia ja -näkökulmia ja niihin liittyvää kuvallista kulttuuria, joka ulottuu nykypäivään asti.

1.2 Tutkimuspositio, metodologia, keskeiset käsitteet ja rakenne

Miellän tutkielmani osaksi 2000-luvulla alkanutta, aiempaa avoimempaa ja monipuolisempaa kuolemakeskustelua. Modernisaation, teollistumisen, kaupungistumisen ja lääketieteen kehittymisen myötä, etenkin 1900-luvun puolivälin jälkeen, kuolemasta tuli etäinen ja pelottava. Kuolema laitostui ja siirtyi ammattilaisten hoidettavaksi. Niinpä kuolema saatettiin torjua ja jopa kieltää. (Hakkarainen 1999, 39.) Kehittynyt lääketiede ja pitkä elinikä ovat vähentäneet ihmisten kiinnostusta kuolemanjälkeisen elämän pohtimiseen (Koski & Moilanen 2019, 61). Vaikka 2000-luvulla kuolemakeskustelu on rikastunut, kuolema kohdataan harvoin. Se tulee vastaan useimmiten vain viihteessä (Haverinen & Pajari 2019, 325–331). Aito kosketuspinta ja aiheen syvälinen pohdinta jää uupumaan.

Hyödynnän tutkielmassani kuolematutkimusta, sukupuolentutkimusta ja taidehistoriallisia metodologioita. Sukupuolentutkimus auttaa ymmärtämään valtarakenteita, stereotypioita ja asenteita, jotka välittyvät esimerkiksi taiteen kautta. Se purkaa syvälle rakenteisiin imeytyneitä kuvallisia representaatioita. Sukupuolentutkimus kysyy muun maussa, miten kuvat vaikuttavat identiteettiin ja sen muodostumiseen. Kuka saa kertoa tarinaa? Millaista katsetta teos välittää? Millaisen roolin nainen saa kuvissa?

Käytän hyväkseni taidehistorian kuva-analyysin eri keinoja. Hyödynnän ikonografiaa ja ikonologiaa kuvien sisällön merkityksien, aikakauden arvojen ja aatteiden selvittämiseen. Ikonologian avulla voin tarkastella, miksi teos on sellainen kuin se on ja mikä sen syntyyn on vaikuttanut. Mitkä ovat olleet tekijöiden intentiot? En pyri erottamaan ikonografiaa ja ikonologiaa, vaan seuraan Altti Kuusamon kehysajatusta kaksitasoisesta mallista, jossa yhdistyy sekä ikonografinen analyysi että ikonologinen synteesi (Ockenström 2012, 219–220).

Käytän apunani vastakarvaan lukemista, josta esimerkiksi Annamari Vänskä (2006, 15) kirjoittaa väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja*. Vastakarvaan lukeminen (englanniksi *resisting reading*) asettaa esimerkiksi miehen tekemän teoksen lukijaksi naisen, joka kyseenalaistaa normatiivisia sukupuoli oletuksia. Vastakarvaan lukemisen yksi tarkoitus on horjuttaa perinteistä luentaa, mutta ei välttämättä syrjäytä sitä (Faxneld 2017, 12). Tutta Palin (2004, 39, 41–42) kirjoittaa väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva* feministisestä lähilukemisesta

(englanniksi close reading) ja detaljiluvusta. Hän nostaa tutkimuksensa keskiöön triviaalit ja merkityksettömiltä vaikuttavat yksityiskohdat, joista voi tehdä uusia tulkintoja ja rikkoa kanonisoituja näkemyksiä. Kuvan sisällä syntyy jännitteisiä ja samalla kiehtovia ristiriitoja, kun kuva ilmaisee jotain, mutta aihe viittaaakin toisaalle.

Vänskä (2006, 16) lisää lähilukemisen, vastakarvaan lukemisen ja vastakatseen ohkeen myös queer-tulkinnan, josta hän käyttää suomenkielistä nimeä vikurointi ja vikuroiva katse. Hän haastaa avaamaan olemassa olevia sukupuoli-järjestelmiä ja horjuttamaan konventioita. Vänskä (2006, 17, 21–22) kehottaa miettimään, millaisia tulkintoja naiseudesta voi pitää hyväksyttävänä ja kenen tulkinta on relevantti. Hän muistuttaa Michel Foucault'n hypoteesista, jonka mukaan tietyt asiat voidaan nähdä tietyllä tavalla vain tiettyinä aikakausina. Muutoin ihminen on niille sokea.

Katseeseen liittyy valta ja kontrolli, vaikka historiallisia muutoksia kyetäänkin havaitsemaan. Helena Sederholm (2002, 82) kirjoittaa, että taiteessa merkitys ei ole eikä synny teoksessa vaan sen tulkinnoissa. Tulkinnan täytyy ottaa huomioon konteksti ja vastaanottaja ja luoda tulkintojen yhdistelmä.

Tärkeimpiä lähteitani ovat neljä valitsemaani taideteosta, niihin liittyvät aiemmat tutkimukset ja Ropsin, Munchin, Parviaisen ja Bernhardtin muut kuolema-aiheiset teokset. Lisäksi perehdyn taiteen historian kuolema-aiheisiin kuviin yleisesti.

Tärkeimpiin kirjallisiin läheisiini kuuluvat muun maussa Elisabeth Bronfenin *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992), Karl S. Guthken *The Gender of Death – A Cultural History in Art and Literature* (1999), Bram Dijkstramin *Idols of Perversity – Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (1986), Per Faxneldin *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture* (2014) ja Patricia Mathewsin *Passionate Discontent – Creativity, Gender, and French Symbolist Art* (1999).

Asetan tutkielmassa vastakkain kaksi sukupuolta, naisen ja miehen, ja tulkiten sukupuolen vain sen ulkoisten, biologisten merkkien kautta. Tiedostan määrittelyn kapea-alaisuuden, mutta sukupuolta koskevat diskurssit ja ymmärrys sukupuolesta nojaavat tutkimukseni historialliseen kontekstiin eli 1800-luvun lopun kulttuuriin. Silloin julkisesti ja yleisesti puhuttiin vain kahdesta anatomisesta ja geneettisestä sukupuolesta. Keskustelussa ja kirjallisuudessa jätettiin pitkälle huomiotta koettu, sosiaalinen ja kulttuurillinen sukupuoli, koko sukupuoli-identiteetti (gender). 1800-luvulla vallalla oli halu säilyttää selvä raja ja hierarkia kahden biologisen, mies- ja

naissukupuolen välillä (Mathews 1999, 75). Viittaan tekstissäni myös maskuliinisiin ja feminiinisiin aiheisiin ja piirteisiin, jolloin huomioon luokitellut, standardiset ja näkyvät biologiset piirteet ja aiheet, eivätkä viittaukset välttämättä vastaa koettua sukupuoli-identiteettiä.

Myös kuoleman määritelmä on muuttunut vuosisatojen saatossa. Nykylääketiede määrittelee ihmisen kuolleeksi silloin, kun henkilön kaikki aivotoiminta on pysyvästi loppunut (Ala-Kokko 2023, 3, HUS-opas). 1800-luvulla kuolema oli vaikea määritellä vajavaisten välineiden ja puutteellisten tietojen ja taitojen vuoksi (Gittings 2019, 35). Vuosisadan vaihteessa suhde kuolemaan oli muutenkin erilainen kuin nykyään, sillä kuolema oli läsnä ihmisten arjessa paljon näkyvämmän ja useammin. Kuolema vieraili säännöllisesti jokaisessa kodissa ja etenkin lapsikuolleisuus oli suurta. Ihmiset kuolivat pääasiassa kotona. Keskimääräinen elinikä oli vain noin 40 vuotta. Tappavat tartuntataudit levisivät nopeasti eikä hoitoa aina ollut tarjolla. Ylemmissä luokissa elettiin alempia luokkia pitempään, mutta kukaan ei voinut väistää kuolemaa. (Hakola, Kivistö & Mäkinen 2014, 15.)

Tarkastelen tutkielmassani vain ruumiillista kuolemaan, en kulttuurista tai sosiaalista kuolemaa. Koska teokset ovat taidetta, eivät dokumentteja tai lääketieteellisiä kuvia, mukana on performatiivinen, kuolemaa esittävä ulottuvuus. Teokset ovat kuoleman taiteellisia representaatioita ja tulkintoja. Oikeusantropologi Sue Black (2023, 81) on jakanut kuoleman kolmeen eri vaiheeseen: kuolemiseen, kuolemaan ja kuolleen olemiseen. Valitsemistani teoksissa kuolemista edustaa Munchin ja Parviaisen teokset, kuolemaa Ropsin maalaus ja kuolleen olemista Bernhardtin *Arkku*.

Tutkielmani aluksi kontekstualisoin kuolemakuvia luomalla yleiskatsauksen siihen, miten kuolemaa ja etenkin naista on kuvattu maalaustaiteen kuolema-aiheisissa kuvissa. Luvussa 2 otan tarkasteluun valitsemani kolme miestaiteilijaa ja heidän kuolemateoksensa. Luku 3 käsittelee Sarah Bernhardtin *Arkku*-teosta ja sen vastakarvaan tulkintaa ja lähilukua. Lopuksi teen yhteenvedon ja loppupäätelmät aineistostani.

Tutkielmaa tehdessäni inspiraationani on ollut Riitta Konttisen (1999, 48) ajatus siitä, että vaikka viktoriaaninen taide saatetaan kokea pölyisenä, moralisoivana ja tekopyhänä, on feministinen taidehistoria nähnyt ”mielenkiintoisia kohteita siinä,

missä aiemmin nähtiin vain tyhjää”. Pyrkimyksenäni on täyttää ainakin yksi tyhjäksi jäänyt kohta.

2 Kuolema taiteessa

2.1 Kuolema muuttuu kuviksi

Tässä luvussa kartoitan sitä, miten kuolema on saanut visuaalisen muodon ja muuttunut taiteeksi.

Kuolemaa ei ole helppo kuvata. Kuolema tapahtuu silmänräpäyksessä mutta muuttaa elollisen olennon olomuotoa pysyvästi. Tutkija Pirkko Heiskanen (1985, 86) on verrannut kuoleman kuvaamista perspektiivikuvan pako- tai katoamispiisteeseen. Sellaista ei todellisuudessa, oikeassa maisemassa, tietenkään ole, vaan taiteilija luo sen kuvaamaan jotain, jonka voi ainoastaan kuvitella. Etenkin kuoleman jälkeistä olotilaa kuvaavat kuolemakuvat kuvittavat kuvittamatonta. Kuva kuolleesta merkitsee yhtä aikaa vainajan läsnäolon ja toisaalta heidän poissaolonsa. (Bronfen 1992, 212–213.)

Kuolemiselle ja kuolleena olemiselle on yksinkertaisempaa löytää konkreettisia kuvastapoja kuin kuolemalle. Kun taiteilija haluaa kuvata kuoleman, hän joutuu miettimään, mitä hetkeä, asiaa, symbolia, muutosta tai esinettä hän käyttää edustamaan kuolemaa. Hyödyntääkö hän mytologiaa, luurankoa, luontoa vai elämän kiertokulkua? Toisaalta elämä ja kuolema voidaan ajatella olevan läsnä kaikessa taiteessa. Tapani Suominen ja Tapani Pennanen (1989, 174) kirjoittavat esseessään, että kuolema on leikkaus- ja rajakohta mutta ”laajasti ymmärrettynä lähes kaikki taide liittyy syntymän ja kuoleman tematiikkaan”.

Taidehistorioitsija Annika Waenerberg (1999, 234) määrittää kuolemakuviksi kaikki kuvat, jotka jollain tavalla kytkeytyvät kuolemaan ja hautaamiseen antiikin ajoista nykyaikaiseen. On kuitenkin vaikea määritellä, onko vaikkapa hautakuva henkilön muotokuva vai kuva kuolemasta. Hautakuvat ovat tehty pääasiassa vainajan muistamista ja kunnioittamista varten. Niiden kautta halutaan palauttaa kuvallisella tasolla poismennyt läsnä olevaksi.

Haastavuudesta huolimatta kuolemaa on kuvitettu kirjavasti. Olen jaotellut maalaustaiteen kuolemakuvat seitsemään eri kategoriaan. Jaottelu on kehittämäni, ja se perustuu taiteen kuolemakuvien kartoittamiseen, tutkimiseen ja analysoimiseen.

Kategorioiden tarkoitus on antaa yleiskäsitys siitä laajuudesta ja monipuolisuudesta, jolla kuolemaa on kuvattu taiteessa kautta aikojen ja siitä, mihin nainen ja naisen rooli kuolemakuvissa asettuu. Kategoriat menevät osittain lomittain ja risteävät useissa kohdin, sillä täysin selvärajaista ja laaja-alaista luokittelua on hyvin haastava tehdä.

Kuolemaa on kuvattu maalaustaiteessa muun muassa

- attribuuttien, esimerkiksi viikatteen, tiimalasien ja pääkallojen, avulla
- symbolisesti, kuten mustalla värillä, elottomalla maisemalla tai matkana, joka vaatii usein veden ylityksen
- paikkana, usein Tuonelana, helvettinä tai paratiisimaisena taivaana
- kuolleina tai kuolemassa olevina luontokappaleina, kuten ihmisinä, eläiminä ja kasveina
- personifikaationa, usein luurankohahmona tai viikatemiehenä, myös petollisina *femme fatale* -naisena
- kuolemaan liittyvien tapahtumien, kuten suremisen, hautaamisen, tappamisen, kuolinvuodekohtauksien tai muiden vastaavien, kautta
- kristillisen kuolemakuvaston ja varsinkin Kristuksen kuoleman ja ristiinnaulitsemisen kautta

Tarkastelen seuraavaksi kategorioita tarkemmin.

Attribuutit

Keskiajalta lähtien kuoleman kuvaamiseen on käytetty viikatetta, tiimalasia ja onnenpyörää. Vanhimmat attribuutit, viikate ja tiimalasi, olivat käytössä jo antiikin Kreikan jumalan Kronoksen tunnuksina. (Suominen & Pennanen 1989, 179.) Viikate muuttui kuoleman työkaluksi, elämän niittäjäksi, ilmeisesti Saturnuksen, roomalaisen maanviljelyksen jumalan attribuutin kautta. Viikate viittaa aikaan ja kuolemaan, ja ne molemmat korjaavat satoa. (Heiskanen 1985, 92.)

Pääkallo vakiintui kuolemasymboliksi samaan aikaan ruton kanssa. Musta surma saapui jyrksijöiden mukana Eurooppaan vuonna 1346 ja pysyi mantereella 1700-luvulle asti. Kuolleiden ihmisten ruumiiden ja luiden näkemisestä tuli arkea, kun neljännes eurooppalaisista kuoli, eikä vainajia enää ehditty haudata yhtä nopeasti kuin aiemmin. Memento mori -aiheissa (latinaksi muista kuolevaisuutesi, muista kuolevasi) kuvissa näkyy usein pääkallo (Konttinen & Laajoki 2005, 268.) Kuvien tarkoitus on ollut muistuttaa katsojaa kuolevaisuudesta. Kun pääkallo on kuvattu kukkien kanssa, se on viitannut ylösousemukseen, käärmeen kanssa syntiinlankeemukseen ja ristin kera Golgataan. (Heiskanen 1985, 87, 92.)

Alankomaiden taiteen kultakaudella 1600-luvulla vanitas-tyyppiset (latinaksi turhuus) maalaukset muistuttivat elämän lyhyydestä ja kaiken katoavaisuudesta ja turhuudesta. Asetelmat vilisivät kuolemasymboleja, pääkalloja ja viikatteita. Ajan kulumiseen ja rajallisuuteen viittasivat tiimalasit ja kellot. (Heiskanen 1985, 88–89.) Myös kynttilät kuvasivat aikaa ja juuri sammutetut, vielä savuavat kynttilät elämän päättymistä. Kaiken katoavaisuutta ja ihmisten turhamaisuutta symboloivat myös erilaiset ylellisyyteen viittaavat esineet, kuten kolikot, korut ja peilit. (Konttinen & Laajoki 2005, 483.) Kuoleman yllättävyydestä ja äkillisyydestä kerrottiin käyttämällä kuvissa nuolia, tikkoja ja keihäitä, sillä nekin saattoivat ilmestyä yllättäen ja yhtäkkiä ja vahingoittaa valmistautumatonta uhria (Korpiola & Lahtinen 2015, 9). Pääkallo, tiimalasi, kello, kukkia ja kolikoita on nähtävissä muun muassa Adriaen van Utrechtin maalauksessa *Vanitas-asetelma kukkakimpun ja pääkallon kanssa* (kuva 5) vuodelta 1643.

Symbolinen kuvaustapa

Kuoleman väri on useimmiten musta (Suominen & Pennanen 1989, 202). Musta viittaa – etenkin muotokuvissa – epämääräiseen, määrittelemättömään, rajoittamattomaan ja aineettomaan, kun taas sen vastapari valkoinen on määritelty ja rajattu. Mustaa ja valkoista on käytetty korostamaan toisiaan, luomaan kontrastia kahden erilaisen, esimerkiksi hyvän ja pahan, välille. (Bronfen 1992, 9.)

Kuolemaa on kuvattu myös ajan kulumisena luonnossa, kuten lakastuvina ja tippuvina syyslehtinä. Karu luminen maisema, kuuran huurruttamat käppyräöksaiset puut tai eloton, synkkä, harmaa tai tummasävyinen maisema ovat nekin voineet viitata kuolemaan. Kuolema on nähty usein myös matkana, siirtymänä elävien

maasta kuolleiden valtakuntaan useimmiten vettä pitkin. (Suominen & Pennanen 1989, 174; Waenerberg 1999, 236.)

Abstraktimpia tapoja kuvata kuolemaa ovat olleet pintojen ja muotojen haalistuminen, pirstaloituminen ja kuluminen, ristikkäiset viivat ja terävät muodot, mutta ne ovat kontekstista ja tulkinnat riippuvaisia, eivätkä yksinään ja automaattisesti esitä kuolemaa (Suominen & Pennanen 1989, 202).

Paikka

Manala, vainajien tai kuolleiden sielujen tuonpuoleinen maa, edustaa kuolemaa. Se kuvataan usein hedelmättömänä, kurjana ja pimeänä paikkana mutta taiteessa tuonpuoleinen on voinut olla myös hirveyksiä, kidutusta ja kauhua täynnä oleva horna tai paratiisimainen, lempeä ja elämää pursuava taivaallinen valtakunta. Etenkin ennen 1500-luvulla alkanutta uskonpuhdistusta tehtiin hyvin raakoja pelottelukuvia helvetistä. Keskiajalla kuoleman kuvittamiseen vaikutti Dante Alighierin (1265–1321) teos *Jumalainen näytelmä*. Raakoja ja helvetillisiä mutta myös hyvin mielikuvituksellisia kauhukuvia ovat tehneet muun muassa Hieronymos Bosch ja Pieter Bruegel vanhempi. (Fellman 1985, 45, 47.) Kuolemakäsitykseen vaikutti myös Raamattu. Kuolema koettiin synnin palkkana. (Guthke 1999, 4.)

Vanhojen tarujen ja uskomusten mukaan Manalaan kuljettiin ylittämällä joki tai muu vesi lautturin kyydissä. Tuonela sijoitetaan monissa myyttisissä tarinoissa paikkaan, jonne päästäkseen pitää ylittää tumma, syvä ja pohjaton vesi. (Hänninen, Kahlos & Lehtonen 2012, 211.) Kaikkiällä maailmassa on ajateltu, ettei vainaja pysty ylittämään vettä, siksi elävät ja kuolleet erottaa yleensä vesistö. (Coughlin 2014, 213). Akseli Gallen-Kallelan *Tuonelan joella* -teoksessa (1903) (kuva 6) karulla harmaalla rannalla istuu, seisoo ja kyyhöttää joukko eri-ikäisiä, vakavia ja huolissaan olevia ihmisiä odottamassa joen ylitystä. Tuonelan joki on tummavetinen ja synkkä, lehdetön puunranka on kaatunut veteen ja punainen joutsen lipuu virtaa pitkin.

Hautausmaat ja rakennusten rauniot viittaavat kuolemaan. Sypressi on kuoleman puu monissa kulttuureissa. Kaikki edellä mainitut ovat nähtävissä Arnold Böcklinin *Kuolleiden saari* -maalauksen viidessä versiossa, jotka hän teki vuosina 1880–1886. Kuoleman sanomaa tehostavat saareen matkalla oleva suotuvene, joka kuljettaa hauta-arkkua, suotajaa eli lautturia, ja saattajaa. (Heiskanen 1985, 89.)

Kuolleet luontokappaleet ja ihmiset

Kuollut tai kuolemassa oleva luontokappale johdattaa ajatukset herkästi kuolemaan. Maisemakuvassa lehdetön, vahingoittunut tai kaatunut puu voi viitata kuolemaan. Erilaisia kukkia on käytetty laajalti ja pitkään kuoleman symboleina. Vanitas-asetelmissä eri vaiheissa olevat – nupullaan, kukkimassa ja kuolleet – kukat kertovat elämän eri vaiheista, elämän lyhydestä, kaiken katoavaisuudesta, elävin kukkien vitaalisuudesta, elämästä luopumisen haikeudesta ja luonnon kiertokulusta, joka vääjäämättä kulkee kohti kuolemaa. 1600-luvun barokkiasetelmissä kukoistavien kukkien joukosta voi huomata kuihtuvia ja terälehtiään pudottavia kukkia ja hedelmissä näkyy mädäntymisen merkkejä muistuttamassa elämän loppumisesta.

Kuva kuolleesta ihmisestä herättää vahvoja tunteita. 1800-luvulla oli tapana teettää vainajasta maalaus tai ottaa valokuva muistoksi ja muistelua ja lohtua varten. Tutkielmani teoksista Sarah Bernhradtin *Arkku* ja Oscar Parviaisen *Loppu* kuvaavat kuolevia ja kuolleita ihmisiä.

Personifioitu kuolema

Ropsin *Ihmisparodiassa* ja Parviaisen *Lopussa* näkyy yleisin käytetty kuoleman personifikaatio eli luuranko. Antiikissa kuolemaa edusti usein kuolleen henkilön muotokuva, keskiajalla kuollut ihminen ja 1300-luvulta lähtien yleisin kuolemasymboli on ollut luuranko (Fellman 1985, 46–47; Guthke 1999, 43.) Luuranko on toiminut kuoleman personifikaationa kuitenkin jo myöhäisantiikista asti. Silloin luurangon tarkoitus lienee ollut muistuttaa elämän lyhydestä ja kehottaa nauttimaan elämästä. (Waenerberg 1999, 241.) Keskiajan taiteessa luuranko kuvattiin usein tiimalasi kädessä (Guthke 1999, 87).

Ei ihme, että luuranko toimii yhä kuoleman henkilöitymänä: muiden ruumiinosien, kudosten ja sisäelinten mädännyttyä luuranko säilyy muuttumattomana pisimpään, jossain tapauksessa tuhansia vuosia. Luuranko yleistyi taiteessa keskiajalla. Kaikissa luurakuvissa ei ole mukana koko luustoa, vaan pelkkä pääkallo, joka yleensä riittää kuolema-assosiaatioon. (Waenerberg 1999, 242.)

Kuolemaa kuvaavan luurangon sukupuoli on vaihdellut, ja kuolema on saattanut olla myös sukupuoleton. Sukupuolen on voinut päätellä parrasta tai rinnoista tai miehiseksi koetuista attribuuteista, kuten aseista, mutta useimmiten kuolema

miellettiin mieheksi vielä 1800-luvun alussa. Syynä saattaa olla se, ettei nainen muutoinkaan ollut aktiivinen ja näkyvä toimija yhteiskunnassa. (Guthke 1999, 7, 17, 44, 182.) Kuolema on selkeimmin naispuolinen 1800-luvun lopun kohtalokkaan naisen eli *femme fatale*n roolissa. Félicien Ropsin tuotannossa on monta esimerkkiä aiheesta.

Luurangoksi henkilöitynyt kuolema on edustanut monenlaisia ammatteja. Se on toiminut viljanleikkaajana, tanssijana, muusikkona, tuomarina, haastemiehenä, haudankaivajana, puutarhurina, metsästäjänä, soturina ja ratsastajana (Guthke 1999, 11; Waenerberg 1999, 246). Kuolemahahmo on muuttunut välillä milteipä ystäväksi (Guthke 1999, 4–5). Esimerkiksi monissa Hugo Simbergin kuolemakuvista voi nähdä, miten luuranko-kuolema on välittävä, jopa ilkikurinen ja humoristinen.

Kuolema tapahtumana

Kuolinvuodekuvauksien, suremiseen ja hautaamiseen liittyvien kuvien lisäksi kuoleman tuottaminen, tappo tai murha, on kuvannut kuolemaa ja kuolemista. Kategoriaan voi liittää myös taistelu- ja sotakuvat. Edvard Munchin maalaus *Marat'n kuolema I* edustaa kuolemaa tapahtumana.

Kristillinen kuolemakuvasto

Kuolemakuviin kuuluvat lukuisat Kristuksen kuolemaan, ristiinnaulitsemiseen ja ristiltä ottoon liittyvät kuvat, kuten myös teokset, joissa Neitsyt Maria pitelee kuollutta Jeesusta pietà-kuvissa ja joissa hän suree poikansa kuolemaa. Tähän kategoriaan sopivat myös marttyyrien kidutus- ja kuolemakuvat.

2.2 Nainen ja kuolema

1800-luvun misogyyneiset näkemykset konkretisoituivat taiteessa. Maalauksissa, kuolemakuvat mukaan lukien, oli nähtävissä ankara kahtiajako hyviin ja huonoihin naisiin, puhtaisiin neitsyihin ja äiteihin ja syntisiin viettelijöihin ja huoriin. (Konttinen 1998, 11, 13.) Hyvä nainen antoi elämän ja paha kuoleman. Kolmatta naistyyppiä edusti androgyyni nainen, kuolemakuvissa hän henkilöityi usein kuoleman enkeliksi.

1600-luvulla kuolemakuviin ilmestyi eroottinen sävy. Se on nähtävissä nuori nainen ja kuolema -aiheisissa kuvissa, jossa nainen joutuu kuolemaan edustavan luurangon seksuaalisen väkivallan kohteeksi (Fellman 1985, 48). 1800-luvun lopulla erotiikka lisääntyi kuolemakuvissa ja pikkuhiljaa kuolema kietoutui seksuaalisuuteen ja erotiikkaan niin, että niitä oli vaikea erottaa toisistaan. Kuolemahahmosta tuli kuvissa viettelijä, rakastaja ja raiskaaja. Eroottinen kuolema näkyy muun muassa Félicien Ropsin noin vuoden 1892 teoksessa *Mors Syphilitica* (kuva 7). Teoksen nimi viittaa ennen penisilliinin keksimistä parantumattomaan syfilikseen, jonka tartuttamisesta syytettiin seksityöläisiä. Etsauksen vähäpukeinen nainen luurangon ja naisen pelottava yhdistelmä. (Guthke 1999, 96–97, 186–187.)

Erotiikka ja kuolema yhdistyvät jo kreikkalaisen mytologian Eros ja Thanatos -aiheessa. Lisa Downing (2017, 135) ehdottaa, että koska molemmat sekä kuolema että seksi ovat olleet tabuja, niitä on nimenomaan siksi kuvattu yhdessä. Ne myös muodostavat narratiivin alun ja lopun; elämän ja elämäntarinan aloituksen ja lopetuksen.

1800-luvulla kuolemakuvissa alkoi esiintyä enemmän naisia kuin koskaan aiemmin, ja vuosisadan vaihteeseen tultaessa naisesta tuli niiden päähahmo. Vaikka väkivaltainen luurankomies esiintyi yhä 1800-luvulla kuolemahahmona, yleistyi naishahmo kuoleman personifikaationa. Tätä on selitetty muun muassa misogyniana, yrityksenä tukahduttaa emansipaatio ja ylipäättään vastareaktion ensimmäisen aallon feminismille, joka alkoi 1800-luvun puolivälissä ja ajoi naisille samoja oikeuksia kuin miehillä oli. Selitykseksi on annettu myös naissukupuolen liittäminen luontoon, joka on ennakoimaton ja siksi pelottava kuten kuolema. (Guthke 1999, 173, 189.)

Kuolemaa edustava huono nainen oli yleensä mystinen ja irrationaalinen viettelijätär, Raamatun Eeva tai murhaan yllyttävä tanssija Salome. Hän oli himokas ja viettiensä vietävissä oleva luonnonoikku. Viettelijän symboli oli femme fatale, kohtalokas nainen. Mies esitettiin tämän hurjimuksen uhrina. (Konttinen 1998, 11.) Hahmo vahvisti misogyniisia asenteita ja tiukkaa sukupuolimoraalia (Välimäki, 2021, 106).

Naisen seksuaalisuus oli ongelmallinen miesten hallitsemassa maailmassa. Siveellisen naisen ei ajateltu olevan seksuaalinen, hänen ei uskottu edes tuntevan himoa tai nautintoa. (Välimäki 2019, 21. Hulib.) Naisen moraalin piti olla miestä

korkeampi (Konttinen 1999, 42). Jos nainen oli seksuaalisesti aktiivinen ja halukas, hänet voitiin tuomita perverssinä tai langenneena. Miehet saattoivat mieltää tällaiset naiset uhkaavina, hallitsemattomina ja vaarallisina, ja *femme fatale* -naisiin liitettiin pelko kastroatiosta mutta myös pelko siitä, että nainen käyttäisi miestä hyväkseen. (Mathews 1999, 95.)

Jos nainen oli ”paha” patriarkaalisessa näkökulmasta katsottuna, hän oli jättänyt yhteiskunnan naiselle määräämän alistetun, lempeän ja kärsivällisen hoivaajan roolin ja todennäköisesti myös sortunut seksuaalisuutensa ansaan. Hairahtuminen oli naisen oma vika ja johtui hänen heikkoudestaan ja perisynnistä. Mutta koska pahan piti lopulta saada palkkansa, maalauksissa langennut nainen itkee, katuu tai tekee itsemurhan. Hänet on usein kuvattu alasti. (Konttinen 1998, 17.)

Edvard Munchin *Harpyija*-litografiassa vuodelta 1900 kuolemaa esittää ihmistorsoinen, mutta siivekäs, haukankyntinen eläimen ja ihmisen hybridi. Teoksen alaosassa makaa uhri, oletettavasti mies, jota lentävä kuolema lähestyy kynnet valmiina iskemään kiinni mätänevään lihaan. Kuolemalla on rinnat ja tyypilliset naisen kasvopiireet. Samankaltainen teos on *Harpyija* (tunnetaan myös nimellä *Vampyyri*) (1894) (kuva 8), jossa hybridiolento valtavine mustine siipineen on jo laskeutunut kuolleen miehen ruumiille. Teoksissa yhdistyy 1800-luvun näkemys naisesta osana luontoa ja eläimellisyyttä, viettien ja halujen vietävissä olevana olentona, jolla ei ole kykyä kontrolloida itseään. Naispetolintu imee miehestä veren, voimat ja elämän.

Koska nainen nähtiin usein luonnon symbolina ja kuolema osana luontoa, tämän logiikan mukaan naisesta tuli myös kuoleman symboli. Kuolema (ja nainen) on arvaamaton ja ennakoimaton. Miehen pitää kaitsea naista, aivan niin kuin luontoa pitää hallita. Luonnolla on kuitenkin toinen, painajaismainen puoli. Se voi kääntyä miestä vastaan, palata kostamaan ja tappaa. Silloin fantasia kuolleesta naisesta muuttuukin painajaiseksi kuoleman aiheuttavasta *femme fatale* -naisesta. Mies voi kokea ahdistuneisuutta siitä, että nainen muistuttaa eläimellistä luontoa, mutta samalla se heijastaa hänen omaa kuolevaisuuttaan. (Guthke 1999, 190.)

Yksi 1800-luvun lopun väkivaltaisimmista ja seksuaalisimmista kuvista on Félicien Ropsin *Uhraus* vuodelta 1882 (kuva 9). Kuvassa suurikokoinen saatanallinen hahmo yhtyy – tai raiskaa – alastoman naisen luurangoiksi kuihtuneiden pienten *puttien*

lennellessä ilkkurisesti ympärillä. Nainen makaa pilarilla tai alttarilla. Kuvaa on tulkittu synnistä puhdistautumis- ja katumiskuvana, sillä pahaa naista rangaistaan hänen kehonsa kautta. Epäpuhtaana kehon uskottiin puhdistuvan kiduttamalla. (Bronfen 1992, 67.) Patricia Mathews (1999, 98) näkee kuvan fantasiana tai painajaisena, jossa mies ajautuu tahtomattaan rooliin, jossa hän joutuu vain antamaan seksuaalista mielihyvää naiselle. Kuvassa kauhu ja halu vuorottelevat, mutta kuva myös alistaa naisen.

2.3 Kuoleman enkeli, kuolemantanssi ja kuoleman kohtaava neito

Varhaiskristillisessä ja keskiaikaisessa kuvastossa kuoleman enkeli oli useimmiten mies, mutta renessanssin aikana enkeli muuttui selkeästi naiseksi, tosin poikkeuksiakin esiintyi, esimerkiksi androgynisiä enkelihahmoja ja lapsienkeleitä. Naispuoliset kuoleman enkelit olivat yleisiä 1800-luvulla. (Guthke 1999, 15.) Silloin ne kuvattiin usein kruunupäisinä nuorina naisina. (Waenerberg 1999, 239).

Yhtenä esimerkkinä taiteen kuoleman enkeleistä on Carlos Schweben maalaus *Kuolema ja haudankaivaja* (1895–1900) (kuva 10). Teoksessa kuoleman enkeli on kuvattu nuoreksi naiseksi, joka haalaa valtavilla siivenkärjillään vanhaa, vyötäröään myöten haudassa seisovaa haudankaivajaa. Mies on kohottanut katseensa kohti ylvästä kuoleman enkeliä, joka viittoo toisella kädellään kohti taivasta ja pitää toisessa kämmenessä liekkiä. Mies on hämmentynyt mutta ei pelokas. Taustalla näkyy lumen peittämä hautausmaa. Saman genren kuoleman enkelit ovat lempeitä pelastajia, eivät pelottavia ja petollisia. He tarjoavat pelastusta ja armollista loppua elämälle. (Guthke 1999, 200.)

Kuolemantanssikuvien (ranskaksi *la danse macabre*) synty yhdistetään 1300-luvulla alkaneeseen ruttoepidemiaan, mustaan surmaan. Tanssiminen yleistyi samaan aikaan ilmaisena ajanvietteenä. Kaupungistumisella ja köyhyydellä on nähty myös olleen osuutta kuvien suosioon. (Waenerberg 1999, 255). Tunnetuimpiin suomalaisiin kuolemantanssikuviin kuuluu 1500-luvun alussa Inkoon Pyhän Nikolauksen kirkkoon tehty seinämaalauk.

Kuolemantanssikuvissa luurangon kanssa rajuun tanssiin joutuu jokainen. Kuvilla haluttiin viestiä, ettei kuolemalta säästynyt kukaan. Se saattoi viedä niin nuoren kuin

vanhankin, köyhän ja rikkaan, talonpojan ja aatelisen, kauniin ja ruman kesken kaiken ja täysin yllättäen, ilman selkeää syytä tai kunnollista selitystä (Guthke 1999, 176). Vaikka kuolemantanssikuvien tarkoitus oli saada ihmiset pohtimaan elämää ja kuolemaa ja tehdä kuolemasta arkista, elämään kuuluvaa, kuvilla haluttiin joskus myös pelotella (Pyle 2017, 130).

1500-luvulla kuolemantanssista muokkaantui kuolema ja neito -aihe. Kuvat saattoivat olla hyvin raakoja ja sisältää seksuaalista väkivaltaa. Hans Baldungin (1584/85–1545) temperassa *Kuolema ja neito* (noin 1518) (kuva 11) luuranko kourii ja puree etualalle kuvattua melkein alastonta naista. Kuolema ja neito -aihetta varioitiin 1500- ja 1600-lukujen aikana paljon, mutta kirkko ja moralisäännöt hillitsivät aiheen paisumisen. Vasta 1800-luvulla kiinnostus eroottista kuolemaa kohtaan nosti erotiikan selvemmin ja useammin esille. (Guthke 1999, 106, 244.) Kuolema ja neito -teemaa työsti vielä 1800-luvulla esimerkiksi Edvard Munch (kuva 12).

Kuolema ja neito -kuvissa kuolema eli miespuolinen luuranko hyökkää yllättäen viattoman, puolustuskyvyttömän ja usein alastoman naisen kimppuun. Kuvat vaihtelevat äärimmäisen raaoista ja väkivaltaisista vihjailevan eroottisiin. Usein kuolema lähestyy naista takaapäin ja nappaa kiinni, kähmii rinnoista tai työntää kättään neidon hameen helman alle. Neito on tietenkin kauhuissaan. Kuolema koettaa usein myös suudella tai purra, joka muistuttaa Aatamin omenan puraisusta. (Guthke 1999, 101, 244.) Nainen vastustelee ja yrittää paeta, siinä tietenkään onnistumatta.

Kuolema ja neito -aihe liitetään Raamatun luomiskertomukseen ja syntiin lankeamiseen, etenkin Eevan rooliin siinä. Syntiin lankeaminen yhdisti kuoleman ja seksuaalisuuden, koska lankeaminen toi maailmaan molemmat. Teemat yhdistyivät myös ihmisten mielissä. Edellä mainitun Hans Baldungin *Kuolema ja neito* -maalauksessa kuolemaa edustavan luurankohahmon hampaat iskeytyvät neidon poskeen ja purevat ahnaasti kuin kiellettyä hedelmää. (Guthke 1999, 41, 96.)

Kaikki naiset voitiin nähdä luomiskertomuksen valossa Eevan tyttärinä, tottelemattomina, alttiina himolle ja petokselle. Eevat viettelivät miehen syntiin ja sitä kautta myös kuolemaan. (Guthke 1999, 42–43.) Kuvallisessa ilmaisussa tästä

riitti muistuttamaan alaston nuori nainen, käärme ja omena. Joskus pelkkä nainen loi tarvittavan assosiaation. (Välimäki 2021, 108.)

Perisyntien takana olivat Aatami ja Eeva, jotka rikkoivat Jumalan ohjeita ja toivat kuoleman mutta myös seksuaalisen himon maailmaan. He tulivat tietoisiksi alastomuudestaan ja kadottivat viattomuutensa. Kun syntiin lankeamiselle etsittiin syyllistä, ennen keskiaikaa se oli Aatami, joka ei totellut Jumalaa. Keskiajalla syyllinen muuttui Aatamista Eevaan. Misogynian vallitessa oli helppo nimetä nainen pääsyylliseksi: nainen oli tottelematon osapuoli, joka houkutteli ja vietti miehen syntiin ja sitä kautta myös kuolemaan. (Guthke 1999, 40, 42–43.)

2.4 Kaunis nuori nainen kuolee

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taitteen taiteilijat suosivat ”kaunista kuolemaa”, tosin käsite syntyi jo 1700-luvun lopulla kuoleman romantisoimisen myötä. Kuoleman ja rappeutumisen merkkejä ryhdyttiin piilottamaan esimerkiksi palsamoimalla ruumiita. Kuolleesta haluttiin pitää yllä ideaalia kuvaa. (Carter 1990, 8; Bronfen 1992, 86–87.)

Kaunis kuolema näkyi fin de sièclen kuolema-aiheisissa kuvissa niin, ettei Tuonelaan yleensä matkanneet vanhukset, vaan sinne lähettiin mieluiten ideaaleja naisia eli nuoria, viattomia ja kauniita. Aktiivinen, itsenäinen ja seksuaalinen toimijana koettiin uhkaavana, koska naisen tuli mieluiten olla passiivinen, alistuva, hyveellinen ja tottelevainen. (Dijkstra 1986, 25, 27; Johannisson 1994, 7–8.) Varmimmin sääliä ja sympatiaa sai nuori, yläluokkainen nainen. Nuoren naisen asema oli yhteiskunnan heikoimpia ja siksi haavoittuvaisempia. (Palin 2004, 132, 341.)

Etenkin keski- ja yläluokan naisen tuli olla hauras ja avuton, äärimmäisissä tapauksissa jopa sairas. Hän oli ihmisenkeli, pyhimyksen kaltainen kotinunna, romantisoitu invalidi, josta miehen piti huolehtia kuin lapsesta. Monet naiset tavoittelivat ihannetta ja omaksuivat heiltä odotetun rooliin. He saattoivat jopa tahallaan tehdä itsensä sairaiksi, ja 1860-luvulla koettiin esimerkiksi anoreksiaepidemia. Naisen, etenkin vaimon, fyysisen heikkous koettiin näkyvänä todisteena hänen henkisestä puhtaudestaan ja hyveellisyydestään. (Dijkstra 1986, 25–27, 29; Johannisson 1994, 7–8.)

Naisten sairaalloista olemusta ihailtiin avoimesti (Dijkstran 1986, 58). Taidemaalari Eva Bonnier ihasteli erään ranskalaisen mallin ihon ”hirveän hienoa kalpeaa sävyä”, joka johtui keuhkoputkentulehduksesta (Palin 2004, 130–131). Näyttelijä Ellen Terry kirjoitti muistelmissaan näyttelijä Sarah Bernhardtista (Tompuri 1948, 120):

Kuinka ihmeellinen hän olikaan siihen aikaan! Hän oli läpikuultava kuin atsalea ja vielä hennempi. Häntä voisi sattuvimmin verrata savuun, joka kohoaa palavasta paperista. Seistessään siinä hentona, silmät syvällä, hän näytti melkein tuberkuloosin riuduttamalta. Hänen ruumiinsa ei ollut hänen henkensä vankila, vaan varjo.

Tutkija Bram Dijkstra (1986, 27) kutsuu viktoriaanisen ajan, eli kuningatar Viktorian valta-ajan 1837–1901, naisten haurautta avuttomuuden eleganssiksi ja invalidismin kultiksi. Naisen fyysisen kyvyttömyyden ja haurauden ihailu meni niin pitkälle, että lopulta kuolleesta naisesta tuli ”paras ja kaunein”. Kuolema nähtiin äärimmäisenä uhrauksena. (Dijkstra 1986, 29.) Ainakaan kuollut nuori nainen ei pystynyt uhkaamaan miehen asemaa.

Ajan taiteilijat romantisoivat ja korostivat naisten heikkoutta kuvissaan (Dijkstra 1886, 25). Edgar Allan Poen (1846, 19) kirjoittamasta lauseesta: ”Kauniin naisen kuolema on kiistatta maailman runollisin aihe” tuli kuuluisa. Fantasiat, jossa ihannoitiin sairaita, kuolevia ja kuolleita naisia, sallivat ja lisäsivät naisten aseman mitätöimisen ja tukahduttivat itsenäistymispyrkimyksiä (Bronfen 1992, 59). Dijkstra (1986, x, vii, 25) on tulkinut fin de siècle -ajan kuvat läpeensä naisvihan kyllästäviksi ja konkreettisiksi todistuksiksi sukupuolten välisestä sodasta.

Aiheena kuollut tai kuolemaa tekevä kaunis nuori nainen avun tarpeessa ja eroottisen fantasian kohteena on kuitenkin vanha, toistuuhan tarina jo varhaisissa kansansatuversioissa *Lumikki-* ja *Ruusunen-*saduista. Niissä kuolleeksi oletettu nainen makaa odottaen prinssiä pelastamaan. Dijkstra (1986, 61–62) tulkitsee nukkumisen alistavana, avuttomana ja tiedottomana tilana ja siksi ikään kuin neitseellisenä tilana, josta prinssi herättää, eli vie neitsyyden. Nukkuvat vähäpukeiset ja alastomat prinsessat ja tarujen tajuttomat naiset siirtyivät myös taidekuvastoon.

Muotokuvissa naisten odotettiin poseeraavan synkkinä, hillittyinä ja etäisinä. Naisten kuvat assosioituivat maisemaan, dekoratiivisuuteen ja kehoon, kun taas miesten muotokuvat koettiin henkiseksi dokumenteiksi ja niissä nostettiin esille miesten kykyjä, pätevyyttä ja muita henkisiä ominaisuuksia. Naisen keho esitettiin

irrationaalisenä objektina, jota rationaalinen mies katsoi. Naista ”ylistämällä alistettiin”. (Palin 2004, 350; Kosonen 2020, 100.)

Hyvä esimerkki ajalle tyypillisestä kiinnostuksesta kuollutta nuorta naista kohtaan on Seineen hukkuneen nuoren naisen kuollinnaamion tuotteistaminen. Tuntematon nainen löytyi hukkuneena joesta 1880-luvulla. Nainen oli ehkä vain 16-vuotias. Kuolinsyy ei koskaan selvinnyt mutta yleisesti epäiltiin itsemurhaa. Naisen levollisista kasvoista, jossa oli nähtävissä vieno hymy, tehtiin kuollinnaamio. Sen kopioita alettiin myydä ja varsinkin taiteilijat käyttivät sitä makaaberina sisustuselementtinä ja inspiraationa lähteenä, mutta naamioista tuli myös kansan suosima matkamuisto. Nuori nainen tuli tunnetuksi nimellä L’Inconnue de la Seine, Seinen tuntematon (kuva 13). (Young 2013, 7.)

Toinen todella suosittu viktoriaaninen kulttihahmo oli William Shakespearen *Hamlet*-näytelmässä itsensä uhraava Ofelia-neitsyt. Hän menetti mielenterveytensä, kun hänen isänsä kuoli ja rakkaussuhde Hamlettiin loppui. Lopulta Ofelia hukuttautui. 1800-luvun lopun suosituimpien maalausten joukkoon kuului John Everett Millais’n vuosina 1851–1852 maalaama *Ofelia* (kuva 14). Se on kuva joessa selällään kelluvasta, kukkien ympäröimästä ja hukkumaisillaan olevasta Ofeliasta. Nuori kaunis nainen on liminaalitulassa, elämän ja kuoleman välissä. Hän kelluu silmät auki mutta katse on samea, nainen on kuin unessa tai huumattuna. Ofelia edustaa selkeästi 1800-luvun lopun ”kaunista kuolemaa”.

Ofelia on idealisoitu, passiivinen ja kuolemalle antautunut nuori nainen, juuri sellainen kuin viktoriaaninen maailma halusi naisen olevan. Vastaavia kuvia naisista tehtiin miesten haluja ja eroottisia fantasioita varten paljon, ja ne levisivät sanoma- ja aikakauslehtien kuvien avulla tehokkaasti. Kuolleen nuoren naisen kuvista tuli arkisia ja helposti tunnistettavia, ja siten ne muuttuivat kliseisiksi ja normiksi. Ihmiset tulivat ”sokeiksi” kuolleiden nuorten naisten kuville. (Bronfen 1992, 59; Rose 2016, 55.)

Elisabeth Bronfenin (1992, 92) mukaan kuolleen naisen kuva edusti viattomuutta ja hyveellisyyttä mutta ennen kaikkea nainen oli kulttuurin ”toinen”, tuntematon, aivan kuten kuolemakin on. Miehen oli vaivattominta ja turvallisinta katsoa vastikään kuolleen kauniin naisen ideaalisoitua ruumista, koska katseen kohteena oli jonkun toisen ihmisen kuolema, ei oma, ja kohde oli nainen. Naisen keho oli

mahdollisimman erilainen verrattuna miehen kehoon. Mies ei samaistunut naiseen, vaan katsoessaan kuollutta naista mies jäi tarkkailijaksi ja saattoi tuntea tyytyväisyyttä ja ylemmyyttä siitä, että hän oli yhä hengissä. Nainen makasi elottomana, mutta mies seiso i pystyssä selviytyjänä. (Bronfen 1992, x, 44, 65, 68.)

Vastikään kuollut nuori nainen on kuvissa yhä elävän näköinen, eikä mätäneminen ole vielä alkanut, joten kuva yhdistää kauneuden ja kuoleman. Samalla se luo jännitteen ja paradoksin elämän ja kuoleman, elävän ja kuolleen, kauneuden ja rumuuden, luonnollisen ja luonnottoman, tutun ja tuntemattoman välille.

Kuvatyyppi muistuttaa vanitas-teeman kuvia. (Bronfen 1992, 5–6.)

Naisen, hänen vartalonsa ja kuolemansa esineellistävä ja alistava kuvaaminen on määrittänyt naiskuvaa, oikeuttanut mitätöinnin, vahvistanut naisstereotyyppioita ja miesvaltaa. Nainen ja luonto on rinnastettu toisiinsa. Nainen on nähty luonnon ja kukkien lailla kauniina ja koristeellisena mutta myös hauraana, villinä ja arvaamattoman vailla rationaalista mieltä tai kykyä luovuuteen. Nainen/kukka elää alkukantaisen vaiston varassa ja on seksuaalivietin vietävissä. (Parker & Pollock 1981, 137–139.) Niinpä hän tarvitsee hoivaajaa ja kaitsijaa eli miestä pärjätäkseen (Dijkstra 1986, 14–15).

3 Kolme taiteilijaa kuoleman kimpussa

Tarkastelen tässä luvussa kolmea fin de siècle -ajan miestaiteilijan kuolema-aiheista teosta, joissa naisella on merkittävä rooli. Vaikka tutkielmani kaikki neljä taiteilijaa: Rops, Munch, Parviainen ja Bernhardt eivät kaikki asuneet Ranskassa samaan aikaan, on mahdollista, että he tunsivat tai ainakin tiesivät toistensa. Tosin luotettavat lähteet asiasta puuttuvat. He kuitenkin hyvin todennäköisesti tunsivat toistensa työt. He kaikki asuivat ja työskentelivät joko koko elämänsä tai jossain vaiheessa elämäänsä Pariisissa, jossa kuvataiteilijoilla oli tapana muodostaa laajoja ja läheisiä verkostoja ja keskustella taiteesta ja katsoa sitä yhdessä.

Taitelijat saivat ja ottivat vaikutteita toistensa töistä (Waenerberg 1996, 103). Kuolemasta ja sen pohtimisesta tuli aikakauden kuvataiteilijoiden yksi suosikkiteemoista. Syynä oli muun muassa kuoleman näkyvä läsnäolo arjessa ja pakkomielteenomainen kiinnostus kuolemaa kohtaan. (Kokkinen 2019, 18.)

3.1 Félicien Ropsin *Ihmisparodia*

Perehdyn seuraavaksi Félicien Joseph Victor Ropsin (1833–1898) *Ihmisparodiaan* (ranskaksi *Parodie Humaine*). Teos on 22,5 x 15 senttiä kooltaan ja tehty akvarelleilla ja liiduilla vuosina 1878–1881.

Rops oli taiteilijana kapinallinen, joka halusi provosoida. Hän oli kuuluisa jo elinaikanaan dekadenteista, pornografisista, poliittisista ja satiirisista kuvituksistaan. Hänen hampaisiinsa jäivät etenkin keskiluokkainen poroporvallisuus, perinteiset kirkolliset arvot, tekopyhyys ja moraalinen puritanismi. Ropsin teoksissa näkyy pisteliäisyyttä mutta myös huumoria. Teokset aiheuttivat 1800-luvulla myös paheksuntaa. (Biographie: Félicien Rops; Rops et Paris: Félicien Rops. Namur: Musée Félicien Rops.) Nykykatsoja voi nähdä kuvissa surrealistisia piirteitä, outoja tiloja ja eliöitä, fantasia- ja unimaailman vääristyneisyyttä ja mielipuolisuutta. Monet Ropsin pornografiset teokset ovat nykyajan näkökulmastakin yllättävän rivoja ja raakoja.

Rops töitä on tulkittu myös uskonnollisiksi ja moralisiksi opetuksiksi. Omassa elämässään hän ei vaikuta olleen erityisen uskonnollinen: Hän tapasi naimisissa

ollessaan vuonna 1869 Pariisissa muotisuunnittelijasiskokset Aurélie ja Léontine Dulucin, joista tuli hänen rakastajattariaan ja avovaimojaan. Rops sai molempien kanssa lapsen, mutta piti samanaikaisesti yllä seksisuhteita myös malliensa kanssa. (Tikkanen 2022, Félicien Rops: Encyclopedia Britannica: britannica.com; Faxneld 2017, 299.)

Ropsin kuvasi naisia usein saatanan käytyreinä. Hänen tunnetuimpiin teoksiinsa kuuluu viiden kuvan *Satanistit*-sarja (1882), jossa halut ja saatana hallitsevat naisia ja tuhoavat maailmaa. Stanislaw Przybyszewskin mukaan Rops on nähnyt naisen todellisen sisimmän, pahuuden ja syyllisyyden maailman tuhoon ja saatanan kanssa vehkeilevän kierouden (Faxneld 2017, 323).

Ropsin ja monien muiden kuvataiteilijoiden näkemys naisista nojasi kuuluisien saksalaisten filosofien ajatuksiin. Taiteilijat lukivat Friedrich Nietzschen (1844–1900), Arthur Schopenhauerin (1788–1860) ja Eduard von Hartmannin (1842–1906) teoksia. Schopenhauer väitti, että naiset vihasivat toisiaan ja olivat siksi mustasukkaisia. Hartmann puolestaan kirjoitti, että mies edusti järkeä ja tietoista mieltä, nainen oli vaistonsa varassa toimiva kappale luontoa mutta saattoi olla myös turmiollinen viettelijätär. (Waenerberg 1996, 183–185.) Ropsin ajatteluun ja tuotantoon vaikutti suuresti myös hänen ystävänsä, runoilija Charles Baudelaire, joka kirjoitti muun muassa, että nainen herättää kauhua, on saatanallinen, alkukantaisen luonnollinen ja siksi inhottava. (Guthke 1999, 216; Faxneld 2017, 269.)

Ropsin *Ihmisparodia* kuvaa katunäkymää kaupungista illan hämärässä. Kadulla kävelee mies korkeassa, ajalle tyypillisessä mustassa silinterihatussa. Miehen kasvot ovat epämääräiset, tunnistamattomat. Hänen edellään kulkee katutyttö, seksityöläinen pitkässä mustassa mekossa, punaisessa viitassa, korkokengissä ja koristeellisessa hatussa. Nainen katsoo viettelevästi olkansa yli hänen takanaan kävelevää miestä. Mutta mies ei näe sitä, mitä katsojalle näytetään. Todellisuudessa naisen kasvot ovat vain naamio, jota luuranko, eli kuolema, pitelee kädessään. Kyseessä on allegoria sukupuolitaudista. Naamari viittaa siihen, että nainen huijaa ja petkuttaa (Guthke 1999, 179).

Näen kuvan julistemaisena, seinälle ripustettavana, miehille suunnattuna varoitus- ja opetustauluna sukupuolitautilien ja seksityöläisten vaarallisuudesta. Pariisissa oli samaan aikaan esillä vastaavia syfiliksestä varoittavia julisteita, jossa luurankonainen

symboloi sekä tautia että sen vaaroja (Dijkstram 1986, 360). Nainen on Ropsin kuvassa taudin kantaja, kuoleman lähettiläs ja mies viaton uhri, jos hän ei pidä varaansa. Samalla teos esittää petollisen, eroottisen ja seksilibidoltaan väkevän naisen, femme fatale, joka houkuttelee miespoloista syntiin.

Ihmisparodian esikuvana voi pitää erästä J.J. Grandvillen *Ikuinen matka* - litografiasarjan kuvaa (*Journey of Eternity*) vuodelta 1839 (kuva 15). Kuvasarjassa kuolema esiintyy eri ammattiteissa. Eräässä kuvassa kuolema toimii seksityöläisenä, joka pitelee naamaria kasvojensa edessä samalla, kun kaksi silinterihattuista miestä lähestyy häntä kadulla. Grandvillen luomasta naisesta kuoleman personifikaationa tuli 1800-luvun lopussa Ranskassa kuvallinen klisee (Guthke 1999, 209).

Fin de siècle -ajan Pariisissa saattoi helposti törmätä seksityöläisiin. Ammatinvalinta selitettiin naisten nymfomaniana tai naisten kesyttämättömänä ominaisuutena, mutta miehillä tai tilanteella ei nähty asiaan yhteyttä (Dijkstram 1986, 357).

Seksityöläiset esitettiin usein seksitautien tartuttajina, ja heitä syytettiin feministien ohella perinteisten perhearvojen rikkomisesta. (Välimäki 2019, 95. Hulib; Mathews 1999, 109.)

Ropsin kuvasi kuoleman prostituoituna usein, esimerkiksi strippaavana luurankona teoksissa *Tanssiva kuolema* (1865) (kuva 16) ja *Kuolema juhlassa* (1895). Hän vietti aikaa seksityöläisten seurassa mutta kirjoitti heistä ”kauheina tyttöinä”, jotka ovat ”luopuneet kaikesta toivosta, jotka ovat väsyneitä ja kyllästyneitä, elämä on pyyhkäissyt heidät mukanaan karujen tunteiden vyöryyn, kaikki tämä on jättänyt jälkensä heidän otsaansa ja ryppyisiin suihin”. (Lettres. Namur: Musée Félicien Rops. Ropsin kirje Auguste Poulet-Malassis’lle.)

Ropsin *Naturalia* (n. 1875) (kuva 17) esittää sekin naispuolista kuolemahahmoa. Siinä naisahmo pitää toisessa kädessään paholaisnaamiota ja repii toisella kädellään vaatteitaan pois aivan kuin strippaisi. Elävän naisvartalon sijaan vaatteiden alta paljastuu luuranko. Naisen oikealla puolella on teksti "Ad majorem diaboli gloriam" (Paholaisen suuremmaksi kunniaksi). Teksti on parodia Ignatius Loyola - jesuiittaveljeskunnan motosta "Ad majorem Dei gloriam" (Jumalan suuremmaksi kunniaksi). (Faxneld 2017, 295.) Uskonnolle virnuilu on selvää.

Rops oli oman aikansa tunnetuimpia ”satanistisen naisen” visualisoija. Kuvissa nainen oli seksuaalinen ja miehiä nielevä tuhoaja. Rops käytti usein urbaania ja

uutta, emansipoitunutta naista pahan ilmentymänä. Maalaisnaiset hän kuvasi useammin viattomina ja positiivisessa kontekstissa (Faxneld 2017, 288). Mutta Rops ei ollut kuvaustavassaan uniikki, sillä eroottinen kuva takasi huomion. Usein näissä kuvissa kauniit ja houkuttelevat naiset paljastuivat vaarallisiksi ja joskus myös luotaantyöntäviksi (Välimäki 2019, 42. Hulib). Paradoksaalisesti Rops saattoi kuvata naista ja hänen paholaisrakastajaansa myös sympaattisesti (Faxneld 2017, 325).

Ropsin kuvissa satanisti on aina nainen ja hyvin suostuvainen seksiin saatanan kanssa mutta näyttää silti jossain kuvissa olevan tuskissaan (Faxneld 2017, 295). Halusiko Rops tuoda esille naisten seksuaalisen voiman, joka uhmasi ajan moraalikäsitteitä ja jopa kuolemaa? Jos näin oli, Rops haastoi vallitsevia konventioita ja teki passiivisesta ja hyveellisestä naisesta aktiivisen, halukkaan ja uhmakkaan. Saatana ja hänen naiskätyrinsä voidaan näin tulkita edistyksellisinä ja kapinallisina. He uskalsivat vastustaa porvarillisuutta, vallitsevaa tiukkaa moraalialia ja kristinuskkoa. (Välimäki 2021, 106.)

Jotkut Ropsin aikalaiset pitivät häntä hurskaana ja uskonnollisena moralistina, joka kuvasi teoksissaan pahuutta ja väärintekijöitä ja sitä, millaisia rangaistuksia he ansaitsivat. Tämä tulkinta on kuitenkin täysin ristiriidassa hänen elämäntapansa ja esimerkiksi edellä mainitun *Naturalian*-teoksen sisältämän ivailun kanssa. (Faxneld 2017, 297, 326.)

Karl S. Guthken (1999, 216–217) mukaan *Ihmisparodia* voi olla fantasia tai turmeluksen ikoni. Ropsin teoksissa on nähtävissä ajan kaksinaismoraali ja se, että naisia syyteltiin milloin mistäkin. Nainen oli ensin haluttava objekti mutta muuttuikin sitten iljettäväksi. Guthken mukaan koettu inho saattoi todellisuudessa olla piilotettua tai tiedostamatonta häpeää tai kuolemanpelkoa.

Faxneld (2017, 300) siteeraa taideasiantuntija Victor Arwasia: ”Hän [Rops] keksi modernin pin-upin, ylisti uutta naista ja tunnusti tämän oikeuden seksuaaliseen nautintoon”. Faxneld kuitenkin muistuttaa, että Ropsin elinaikana hänen ihailijoihinsa kuuluivat pääasiassa ne, jotka näkivät naisen pahana. Tuskin mieskatsojat kokivat Ropsin kuvaamat naiset voimaannuttavina hahmoina. Vielä vaikeampaa on kuvitella, että valtaosa ajan naisista olisi katsellut ainakaan Ropsin rivoimpia kuvia ja kokenut tulleeensa ymmärretyksi tai kuvatuksi heille sopivalla tavalla. Teoksen nimi *Ihmisparodia* viittaa piikittelevästi koomiseen ihmisrukkaan,

miesparkaan, joka jää petollisen ja viettelevän naisen ansaan tyhmyyttään ja himojensa ajamana. Syyllinen on nainen, mies on uhri.

3.2 Edvard Munch ja *Marat'n kuolema I*

Seuraavaksi perehdyn Edvard Munchin (1863–1944) öljyvärimaalaukseen *Marat'n kuolema I* vuodelta 1907. Teos on kooltaan 1,5 x 2 metriä.

Munch tutki ahkerasti kuolemaa maalauksissaan ja versioi useita kohtauksia kuolleen vierellä surevasta perheestä. Kuolema tuli Munchille tutuksi jo lapsuudessa: hänen äitinsä kuoli, kun Munch oli vain 5-vuotias, hänen siskonsa kuoli 15-vuotiaana ja veli parikymppisenä. Kaikki kuolivat tuberkuloosiin. Munch itse sairasteli koko elämänsä ajan. (Suhonen 1999, 34.) Monesta Munchin kuolemaa käsittelevästä teoksesta välitty syvä, lohdoton suru. Hahmot roikottavat päätään, hautaavat kätensä kasvoihin, rukoilevat ja itkevät. *Kuollut äiti ja lapsi* -maalauksessa (1897–99) (kuva 18) huone on täyttynyt surijoista, sängyllä makaa kuollut äiti ja pieni tyttö seisoo kuvan keskellä ja pitelee korviaan. Teos on riipaiseva.

Marat'n kuolema I kuvaa Munchin oman elämän tragediaa. Munch oli kihloissa rikkaan viinikauppiaan tyttären Tulla Larsenin kanssa vuosina 1898–1902. Parin välejä hiersi Larsenin toive avioliitosta ja Munchin jatkuva epäröinti asian suhteen. Munch koki, että avioelämä hankaloittaisi hänen taiteellista työskentelyään. Erään pariskunnan riidan aikana kesällä 1902 Munchin Åsgårdstrandin talossa Oslossa tapahtui onnettomuus. Erään versioon mukaan Tulla Larsen tarjosi Munchille hedelmää ja samanaikaisesti Munch ampui vahingossa vasempaan käteensä. Toisen version mukaan Larsen olisi yrittänyt itsemurhaa ja Munch olisi estänyt sen mutta vahingoittanut samalla sormeaan. Joka tapauksessa ase laukesi vahingossa ja luoti lävisti Munchin vasemman käden keskisormen, ja hän joutui sairaalaan leikkaukseen. Larsen ei vierailut sairaalassa, vaan lopetti suhteen ilman selitystä ja lähti Pariisiin toisen taidemaalarin, Arne Kavlin kanssa. Larsen avioitui Kavlin kanssa myöhemmin. (Eggum 1999, 27–29, 47.)

Munchin sormi ei koskaan parantunut kunnolla, se vaivasi häntä loppuelämän ja hankaloitti maalaamista. Samalla se oli jatkuva, karvas muistutus Tulla Larsenista (Suhonen 1999, 43). Munch marinoitui katkeruudessa ja sairaalloisessa

mustasukkaisuudessa. Hän syytti Larsenia liki kaikista ongelmistaan ja käsitteli tunteitaan ja tapahtunutta useassa teoksessaan. (Eggum 1999, 27, 47.)

Marat'n kuolema I esittää alastonta miestä ja naista vihertävässä huoneessa. Tummahiuksinen mies, joka tutkijasta (ks. esim. Eggum 1999, 51) riippumatta on tulkittu esittävän Munchiä, makaa sängyllä kädet levällään, jalat tiukasti yhdessä ja pää kohti katsojaa. Sängyn valkoiset lakanat ovat veren tahrinat. Larsenia kuvaava punahiuksinen nainen seisoo jäykän liikkumattomana sängyn ja oikealla olevan pyöreän pöydän välissä ja tuijottaa kohti katsojaa. Pöydällä on keltamusta hattu ja hedelmävati, jossa on muutama hedelmä. Taustalla näkyy tumma varjo, joko naisesta johtuva tai vaihtoehtoisesti ovea kuvaava.

Munch on kirjoittanut teoksesta, jonka hän oli aluksi nimennyt *Asetelmaksi*: ”Olen maalannut asetelman, joka on yhtä hyvä kuin Cezannen, sillä erotuksella, että taustalle maalasin murhaajan ja hänen uhrinsa” (Eggum 1999, 33).

Marat'n kuolemasta on kaksi versiota, ja ne on numeroitu I ja II, mutta Munch on varioinut ampumisvälikohtausta myös muihin maalauksiinsa. Munch on nimennyt teokset *Murhaaja*, *Nainen joka surmaa miehen* ja *Murha*. *Marat'n kuolema I* ja *II* eroavat sommittelultaan ja kuvakulmaltaan: Versiossa I on laajempi kuva huoneesta ja perspektiivi on ylhäältä päin, liki lintuperspektiivistä. Alaston mies nähdään makaamassa sängyllä viistossa. Naisen oikealla puolella oleva pöytä näkyy melkein kokonaan. Versio II:ssa tilanne on kuvattu suoraan edestäpäin ja linjat ovat horisontaaliset. Sänky on suorassa linjassa suhteessa kankaaseen ja miehen keho vain hiukan viistossa. Rajaus on tiukempi.

Munch aloitti *Marat'n kuolema I*:n tekemisen Berliinissä, mutta se valmistui Warnemündessä vuonna 1907. Munch oli tuolloin hyvin sairas. Hän saapui pohjoissaksalaiseen Warnemünden kylpyläkaupunkiin kesällä 1907 lepuuttamaan hermojaan ja uudistamaan taiteellista ilmaisuaan. Munch oli synkkämielinen ja neuroottinen, kärsi vainoharhaisuudesta ja alkoholismista ja erakoitui lähes kokonaan. Hän koki olevansa irrallaan itsestään ja jakautuneensa kahdeksi. Munch sai hallusinaatiokohtauksia ja lopulta hermoromahduksen ja päätyi kööpenhaminalaiseen parantolaan kahdeksaksi kuukaudeksi. (Eggum 1999, 25, 33, 39 43.)

Marat'n kuolema I on nykyään esillä Munch-museossa Oslossa. Perspektiivi on huimaavan vääristynyt: pöytä töröttää pystyasennossa painovoimaa uhmaten. Perspektiivivinouma, sikin sokin olevat esineet ja ekspressiiviset viivat, jotka lainehtivat poikittain aaltomaisesti kuin virtava vesi tai veden pohjassa huojuvat pitkät merilevät, luovat kaoottisen vaikutelman. Ärhäkkä vastaväripari: taustan vihreä ja verta kuvaava punainen lisäävät sekasortoista vaikutelmaa. Tunnelma on levoton. Aivan kuin mies ja nainen olisivat kummallisessa pyörryttävässä unimaailmassa. Taustaa, tapettia tai tilaa enemmän vaikuttaa siltä kuin Munch olisi kuvannut ahdistuksen tunnetta.

Pigmentti on paikoittain hyvin paksua, ja sitä on useita kerroksia päällekkäin. Maalausta läheltä katsoessa huomaa, että nainen näyttää itkevän. Munch on maalannut silmistä valumaan paksut kellertävät kyynelnorot alas poskille. Samaa paksua keltaista on myös naisen kulmakarvoissa ja otsassa, mutta kyynelvanoista ei voi erehtyä. Nainen on surullinen ja katuva. Alastomuus ja etualalle sommittelu tekevät naisesta selkeästi teoksen keskipisteen, kun taas mies on makaavana levollinen, sivullisen ja uhrin roolissa.

Marat'n kuolema -nimi viittaa Jacques-Louis Davidin (1748–1825) samannimiseen öljyvärimaalaukseen vuodelta 1793 (kuva 19). Jean Paul Marat oli poliittinen aktivisti ja journalisti, josta tuli Ranskan vallankumouksen marttyyrisankari. Taiteilija David oli Marat'n ystävä, joka halusi teoksellaan tehdä kunniaa sankarille. Kuvasta on luettavissa viitteitä Kristuksen kuolemakuvauksiin: alaston mieshahmo, vertavuotava haava, kärsimyksen ja kuoleman kautta saavutettu erityinen asema, pietá-asento ja ylhäältä tuleva valo, joka osuu Marat'n kasvoihin. (Kämäräinen 1982, 256.)

Marat'n puukotti kuoliaaksi 24-vuotias Charlotte Corday, joka vastusti Marat'n poliittisia pyrkimyksiä. Corday jäi kiinni teostaan, ja hänet mestattiin giljotiinilla. *Femme fatale* -hahmoa taiteessa tutkinut Mikko Välimäki (2019, 59. Hilib.) näkee Charlotte Cordayn vallankumouksen *femme fatalena*, sillä hän pääsi viehätysvoimansa avulla Marat'n kylpyhuoneeseen tekemään attentaattinsa.

Davidin klassinen maalaustapa lähestyy realismia, Muchin maalaustapa on raju ja ekspressiivinen. Munch itse koki teoksensa esikubistisina (Eggum 1999, 52). Munch on toistanut joitain kohtia Davidin maalauksesta: Teoksissa on yhtenevää narratiivisella tasolla hyvän ja pahan vastakkainasettelu, jossa mies edustaa hyvää,

rehellisyyttä ja velvollisuutta, nainen paha, luonnotonta omahyväisyyttä. Molempien maalausten miehet ovat alasti. Munchin sängyllä makaavan miehen kädet on kuvattu levitettyinä sivuille kuin ristiinnaulitulla Jeesuksella (Eggum 1999, 47). Toinen käsi roikkuu sängyn ulkopuolella aivan kuten Davidin Marat'n käsi on valahtanut kylvystä alas lattialle. Molemmissa teoksissa valkoiset lakanat ovat veren tahrimat ja molempien tilojen seinät ovat vihreät. Toisin kuin Munchin teoksessa Davidin Marat on kylvyssä yksin kesken jääneiden kirjoitustöiden kanssa, mutta murhaaja on jo poistunut paikalta. Yksinäisyyttä ja hiljaisuutta korostaa yläosan tyhjä tila.

Munchin maalauksessa tila on kaoottinen ja täynnä tiheää levottomuutta ja murhaaja on läsnä. Hän seisoo jähmettyneenä ja paperinukkemaisena, samanlaisena kuin hänen vieressään olevat elottomat hedelmävati ja hattu. Nainen ei kuitenkaan piilottele tai pakene, vaan seisoo etualalla kuin syytetty oikeudessa. Hän on pystyasennossa, vastakohtana miesuhrille, joka makaa verilammikossa. Miehen asento, koko asetelma ja valkoinen lakana miehen alla alleviivaavat miehen viattomuutta ja uhrin asemaa. Siihen viittaa myös teoksen nimi. Tapahtunut ei ole miehen vika, vaan naisen. Munchin tapa esittää mies – eli itsensä – vaikuttaa itsekeskeiseltä ja uhriutumiselta; hän nostaa itsensä viattoman Kristuksen asemaan, hyväksi pahan rinnalle.

Pöydällä olevat hedelmät voivat viitata Raamatun kiellettyyn hedelmään ja sitä kautta seksuaalisuuteen, Eevaan ja perisyntiin. Mutta ne voivat viitata myös ampumisvälikohtaukseen, jossa hedelmän kuorimisella oli mahdollisesti jokin rooli. Asetta ei kuitenkaan näy. Miksi ei? Eikö se ollut Munchin mielestä merkityksellinen? Vai olisiko se vienyt ajatukset miehen/Munchin osallisuuteen ja siten vastuulliseksi osapuoleksi tapahtumista, koska hän oli aseiden omistaja? Olisiko ase kuvassa asettanut Munchin täydellisen viattomuuden kyseenalaiseksi?

Marat'n kuolema I -maalauksessa henkilöt ovat alasti. Olivatko Munch ja Larsen todellisen ampumisvälikohtauksen aikana alasti ja Munch tekee tapahtuneesta todellisuutta vastaavan toisinnon? Onko Munch halunnut korostaa alastomuudella seksuaalisuutta vai viattomuutta? Vai molempia? Alastomuus tekee maalauksesta intiimimmän ja seksuaalisemman. Davidin *Marat'n kuolemassa* alaston ruumis on peitetty kylpyammeella ja lakanalla. Kylvyssä myös oleillaan luonnollisesti alasti. Munch olisi voinut vaatettaa (makuu)huoneessa olevat hahmonsensa, mutta nyt maalaus viittaa alastomuudella seksiin ja sitä kautta intohimorikokseen.

Alastonta miestä ja alastonta naista ei kuitenkaan tulkita samalla tavalla. Munch ei peittele vaatteilla miestäkään, vaan laittaa myös hänet haavoittuvaan, alastomaan tilaan. Miehen kohdalla alastomuus tosin antaa synnittömän ja kristusmaisen uhrin aseman, naisen kohdalla se paitsi paljastaa mutta myös erotisoi hänet.

Mielestäni on selvää, että Munch käy teoksessa läpi eroaan, sen aiheuttamaa tuskaa, katkeruutta ja mustasukkaisuutta. Munchille syyllinen sekä ampumisonnettomuuteen että hänen henkisiin kärsimyksiinsä oli Tulla Larsen. Teoksessa murhaaja on nainen ja siksi paha, mutta teoksen voi tulkita myös metaforana rakkauden kuolemalle. Munch saattoi vihata yhtä naista, Tulla Larsenia, mutta ei välttämättä kaikkia naisia. Toki ajan ilmapiiri ja asenteet sallivat ja normalisoivat niin alistavan kuvaustavan kuin misogyniankin. Yhtä kaikki, nainen on maalauksen paha.

3.3 Oscar Parviaisen *Loppu*

Seuraavaksi tutkin suomalaisen Oscar Parviaisen (1880–1938) *Loppu*-öljyvärimaalausta vuodelta 1910. Se on kooltaan 90 senttiä x 150 senttiä.

Parviaista kiinnosti symbolismi ja mytologia, ja kuolema-aihe oli hänen suosikkinsa. Hänen *Paratiisi*, *Viimeisten ihmisten kamppailu* ja *Maailman loppu* -maalauksensa ovat lopunajan näkyjä, joita taidehistorioitsija Annika Waenerberg (1996, 130) kutsuu osuvasti yönäyiksi. Synkkä tunnelma ilmestyi Parviaisen teoksiin vuoden 1904 aikana. Vuosi myöhemmin Pariisissa ollessaan hän innostui käyttämään mustaa, josta tuli dominoiva väri moneen hänen teokseensa. (Waenerberg 1996, 44, 96, 111.)

Parviaisen kiinnostus kuolemateemaan virisi todennäköisesti monesta eri lähteestä: hänen omasta elämästään ja lukuisista terveyshuolistaan, symbolisitimaalareiden teoksista, etenkin hänen ihailmiensa Hugo Simbergin ja Akseli Gallen-Kallelan töistä, ja Arthur Schopenhauerin filosofiasta (Välimäki 2021, 98, 103).

Kuolemakiinnostusta saattoi ruokkia myös myytti hauraasta, hermoheikosta ja sairaalloisesta taiteilijasta (Waenerberg 1996, 150–151). Mikko Välimäki (2021, 105) kirjoittaa Parviaisen ajatelleen kuoleman yhtä aikaa salaperäisenä, kauheana, kauniina ja vapauttavana. Sellaisen kuvan kuolemasta antaa myös *Loppu*.

Loppu-maalauksessa vaaleaihoinen alaston nuori nainen makaa selällään sängyllä. Aivan kuten haavoittunut mies Munchin *Marat'n kuolema I* -maalauksessa, myös *Lopun* naisen oikea käsi on valahtanut pois sängyltä. Asento ja ruumiin asemointi on muutoinkin samankaltainen kuin Munchilla, mutta toisin kuin *Marat'n kuolema I:n* maalauksen miehellä, jolla jalat ovat tiukasti yhdessä, *Lopun* naisen jalat ovat harallaan ja pää retkottaa osittain sängyn ulkopuolella. Pitkät tummat hiukset valuvat alas sängyltä. Naisen kasvot on maalattu viitteellisesti, eikä kasvonpiirteistä saa selvää.

Nainen on esillä kuin alttarilla. Valo osuu naisen kasvojen vasemmalle puolelle ja rintoihin ja piirtää vasemman nännin esille. Nainen näyttää kuolleelta tai ehkä hän on kuolemaisillaan, sillä jalat ovat polvista taivutettuina ja harallaan, vasen jalka aavistuksen pystyssä ja oikea käsi näyttää puristavan veitsen kahvaa, vaikka itse veistä ei juurikaan erota. Terän kohdalta maalauksen pintaa on raaputettu rajusti.

Maalaukset reunat täyttyvät luurangoista. Niitä on kahdeksan: yksi lähes koko pituudelta kuvattuna oikeassa laidassa, kaksi sängyn päädyssä lattialla, neljä vasemmassa kulmassa ja yksi punaisen kankaan takana sängyn jalkopäässä. Onko luuranko nostanut punaisen kankaan naisen päältä pois vai onko se sittenkin peittelemässä häntä? Luurangot näyttävät ryömivän kohti naista röyhkeästi tirkistellen ja aivan kuin haistellen häntä. Vain oikean laidan luuranko istuu jonkinlaisella istuimella ja tuijottaa naista. Katse näyttää kohdistuvan naisen sukuelimiin.

Samanlainen väritys on nähtävissä muissakin Parviaisen maalauksissa: tummaa ja dramaattista, pääasiassa mustaa, mausteena punaista ja roiskaus valkoista. Maalauksen tunnelma on synkkä ja pahanenteinen. Lakanan valkoinen väri viittaa perinteisesti viattomuuteen ja puhtauteen. Punainen kangas lisää lihallisuuden ja eroottisuuden vaikutelmaa ja vie ajatukset vereen. Maalauksen äärellä näkee, että valokuvissa ärhäkältä verempunaiselta vaikuttanut väri onkin todellisuudessa melkoisen haalistunut punainen, joka muistuttaa kuivunutta verta tai raa'an punaisen lihan väriä. Väri lisää kuvan lihallisuusvaikutelmaa. Vaikka maalausta on vaikea tutkia läheltä Joensuun taidemuseossa sen hankalan ripustuspaikan vuoksi – teos on ikkunan päällä korkealla portaikoissa – siitä voi erottaa raaputusjälkiä ja kulumista. Naisen vatsan ja oikean jalan seudulla on myös öljyltä vaikuttavia läikkiä.

Kaukaakin välittyy *Lopun* vahva seksuaalinen lataus. Luurankojen voi miltei nähdä liikkuvan, aivan kuin ne lähestyisivät naista aikomuksenaan tehdä hänelle jotain paha. Nainen on kuvattuna makaamassa sängyssä alastomana, kuin kimpaleena lihaa. Sama toistuu muissakin Parviaisen töissä, esimerkiksi *Maailmanloppu*-maalauksessa, jossa ihmisröykkiö on muuntunut kasvottomaksi ja persoonattomaksi jauhelihamassaksi. *Lopun* naisen kasvojen epätarkkuus, kasvottomuus, lisää vaikutelmaa naisesta objektina, tuntemattomana ja persoonattomana lihana, ilman identiteettiä, katseen, kuoleman ja himon kohteena. 1900-luvun alun naisen asema välittyy teoksesta.

Loppu muistuttaa Albert Besnardin vuonna 1900 tekemään *Haltuunotto*-etsausta (ranskaksi *La Possession*) (kuva 20). Se toistaa Eros ja Thanatos -teemaa eli seksin ja kuoleman yhdistämistä. Kuvassa alaston nainen retkottaa sängyllä silmät kiinni tajuttomana tai kuolleen, luuranko kourii häntä ja painaa samalla elävää, ehkä apuun tullutta miestä jalallaan kohti lattiaa.

Anna Kortelainen (1998, 51–52) tulkitsee *Lopun* osaksi langenneiden ja katuvien naisten kuvastoa, jossa kaunis nainen muuttuu lopulta kuolleeksi ja mätäneväksi lihaksi. *Loppu* yhdistyy myös neito ja kuolema -teemaan. Mikko Välimäki (2012, 107–108) näkee maalauksessa kauniin kuoleman ja himon. Nainen on esineellistetty aivan kuten vanitas-asetelmien mätänevät hedelmät. Hän on ”dekadentti Olympia”. Välimäki (2019, 76) kirjoittaa *Lopusta*: ”Teoksen voisikin helposti kuitata eräänlaisena vanitas-aiheena, kuvana maallisen kauneuden ja hyvinvoinnin katoavaisuudesta, jossa mätänevien hedelmien sijaan teoksessa on väistämättä maatuva ruumis. Näin se muistuttaisi merkityssisällöltään myös keskiaikaista kuolemantanssiäihettä”.

Parviaisen tuotantoon kuuluu kuvia saatanallisista naisista, kuten *Naissatyryri nojatuolissa* -etsaus. Parviaisen töissä välittyy Ropsin teoksista tuttu Schopenhauerin ajattelu, jossa seksuaalisuus ja kärsimys yhdistyvät. Mutta toisin kuin Rops, Parviainen ei esitellyt näitä töitään julkisesti. Parviainen teki kuvat itselleen ja etsi kuvien kautta itseään ja identiteettiään. (Välimäki 2021, 105, 111.) Ehkä Parviainen koetti selvittää kuvien kautta suhdettaan naisiin. Hänen mukaansa mies on viisas, voimakas, järkevä ja menestystä tavoitteleva ja nainen on sympaattinen ja sydämellinen mutta tarvitsee eläkkeeseen jonkun, jota palvella ja jonka puolesta elää (Waenerberg 1996, 184).

Onko *Lopun* nainen kuollut, kuolemassa vai nukkuva? Jos ajattelee naisen nukkuvan ja kuoleman olevan vasta tulossa, maalaus voi yhdistyä Mikko Välimäen (2019, 77) ehdottamaan Hans Sebald Behamin *Kuolema ja nukkuva vaimo* (saksaksi *Der Tod und das schlafende Weib*) -grafiikanvedokseen vuodelta 1548. Siinä alaston nainen nukkuu jalat levällään sukuelin esillä. Tiimalasia kantava siivekäs luuranko lähestyy naista.

Mielestäni on vaikea sanoa, onko *Lopun* nainen kuollut, kuolemassa vai nukkuva. Sillä ei kuitenkaan ole tulkinnan kannalta suurta merkitystä, teoksessa on joka tapauksessa lopun ajan tunnelma. Kuolema on vahvasti läsnä.

Lopun kohdalla myös alastomuutta on syytä pohtia tarkemmin. Usein ajatellaan, että tuonpuoleiseen matkataan ilman vaatteita tai muuta omaisuutta – suuhun laitettavaa, lautturille annettavaa lanttia tai mahdollisesti pientä muistoesinettä lukuun ottamatta –, koska tavaroille ei kuoleman jälkeen enää ole käyttöä tai edes merkitystä (Kuula 2006, 209). Riisuutuminen ja alastomuus puoltavat paikkaansa liminaalikuvauksissa, elämän ja kuoleman rajapinnalla. Tosin feministisen tulkinnan mukaan nuoren naisen alastomasta kehosta tulee väistämättä (mies)katsojan passiivinen ja eroottinen objekti.

Victor Turner (1967, 99) näki liminaalivaiheen tasa-arvoistavana, sillä välivaiheessa kaikki vanha poistuu tai niistä joutuu luopumaan, on kyse sitten vaatteista tai rooleista. Lopputulos on puhdas, koditon ja alaston mutta tasa-arvoinen ihminen muiden vastaavassa tilassa olevien kanssa. Turner (1969, 121–122) kuvaili liminaalitulassa olevia ihmisiä passiivisiksi, tottelevaisiksi ja kärsimyksen hyväksyneiksi, jollaisiksi esimerkiksi Akseli Gallen-Kallela on kuvannut *Tuonelan joella* -teoksen rannalla odottavat ihmiset. Mutta vaikka alastomuus kuolemakuvauksissa olisikin selitettävissä liminaalitulana tai viattomuuden kuvauksena, ei *Lopun* eroottista latausta, naisen eroottista asentoa ja kädessä olevaa veistä voi jättää huomiotta.

Lopun naisen kädessä oleva veitsi vie ajatuksen maalaustaiteen tunnetuimpaan veistä pitelevää naiseen eli Lucretiaan. Veitsi ei näy – ainakaan kunnolla – maalauksessa mutta se on hyvin selvästi esillä teoksen lyijykynäluonnoksessa (kuva 21). Lucretia oli hyvän vaimon perikuva, josta tuli siveyden sankaritar. Roomalaisen mytologian mukaan Lucretian raiskasi hänen miehensä Collatinuksen ystävä Sextus.

Säilyttääkseen oman ja miehensä kunnian Lucretia tappoi itsensä miekalla miehensä ja isänsä nähden. Nainen oli miehensä omaisuutta ja raiskaamalla Lucretian Sextus oli häpäissyt ja loukannut Collatinuksen omaisuutta. Ennen kuolemaan Lucretia pyysi kostamaan raiskauksen. Tämä johti kansan kapinaan ja lopulta Rooman tasavallan perustamiseen. (Bal 1991, 60, 76.)

Miekka tai tikari tuottaa teokseen seksuaalisen luennan. Teräaseen ja miehen sukupuolielimen välinen yhteys on ollut ilmeinen keskiajalta asti. Mies esitettynä teräaseen kanssa edustaa ja pönkittää vahvaa ja viriiliä maskuliinista seksuaalisuutta. Se viestii penetraatiosta. Naisen esittäminen pitelemässä teräasetta on ollut mahdoton yhdistelmä kuvataiteen historiassa, paitsi silloin, kun miekka edustaa kunnian palauttavaa asetta. (Immonen 2014, 13–14.)

Itsemurhaa teräaseella tekevä Lucretia on tuttu varsinkin monista barokkimaalauksista. Rembrandt teki kaksi maalausta Lucretiasta vuosina 1664 ja 1666. Molemmissa itsemurha nähdään todisteena viattomuudesta. Maalauksia on tulkittu niin, että tulemalla itse raiskaajaksi, eli penetroitumalla itseensä tikarilla, Lucretia lunastaa menetetyn itsemääräämisoikeuden kehoonsa. Raiskaajan aseesta, peniksestä, ja raiskatun aseesta, tikarista, tulee toistensa metaforat. Myöhemmässä versiossa (kuva 22) Rembrandt kuvaa itsemurhan jälkeistä hetkeä, jolloin Lucretia vuotaa verta. Hän pitää veristä tikaria kädessään, ja ase osoittaa sukuelimeen kuin korostaakseen, että uhri on toistanut raiskauksen. Miekalla, miehisellä symbolilla, Lucretia paitsi satuttaa itseään myös palauttaa kunniansa ja hänestä tulee ainakin – jossain määrin – sankari. (Bal 1991, 64, 72, 75.)

Mitä pidempään tutkin *Loppua*, sitä selkeämmin olen kallistumassa Annika Waenerbergin (1996, 57–58) tulkinnan kannalle. Hän näkee *Lopun* arvoitukselliseksi 1800-luvun ”buduaarimaalaustyyliin” tehdyksi maalaukseksi. Waenerbergin mielestä työn esikuva on pariisilaisen seksityöntekijän kuolema. Asiakkaat tappoivat seksityöläisiä ja seksityöläiset tekivät itsemurhia. Tapahtumista uutisoitiin lehdissä ja niistä esitettiin valokuvamateriaalia. Tulkintaa vahvistaa valokuva hyvin *Lopun* kaltaisessa asennossa makaavasta kuolleesta pariisilaisesta seksityöläisestä. Kuva on nähtävissä esimerkiksi Hjelmar Wernbergin vuonna 1900 kirjoittamassa kirjassa *Lifvet i Paris*. Seksityöläistulkintaa puoltaa myös se, että samaan aikaan Pariisin kalliimmissa bordelleissa Lucretia oli yleisesti käytössä oleva alias, työnimi seksityöntekijöiden keskuudessa (Honour & Fleming 1982, 714).

Onko *Lopun* nainen pariisilainen seksityöläinen, langennut Lucretia, joka katu ja päättää palauttaa kunniansa itsemurhan kautta? Teräase viittaa paitsi itsemurhaan myös jo tapahtuneeseen penetraatioon. Luurangot edustavat kuolemaa, joka vääjäämättä lähestyy naista ja tekee hänestä lopun. Voiko naisen loppu olla helvetin tulessa kärventyminen? Paha saa lopulta palkkansa. Siihen viittaa teoksen uhkaava, tumma tunnelma ja toisaalta punainen väri ja luurangot.

Vaikka Parviainen ei suoraan esitä *Lopun* naista pahana, nainen on silti alaston ja paljas, katseen ja himon kohde. Toisin kuin Ropsin ja Munchin maalausten naiset, *Lopussa* nainen on myös uhri.

4 Sarah Bernhardt asettuu arkkuun

4.1 Diiva ja legenda

Ranskalainen näyttelijä ja kuvataiteilija Sarah Bernhardt (1844–1923) oli aikansa tunnetuimpia naisia ja poikkeuksellinen monella tavalla. Hänen kuvansa ja uutiset hänestä levisivät sanomalehtien välityksellä ympäri Eurooppaa ja sen ulkopuolellekin. Häntä keuhuttiin ja haukuttiin, ylistettiin ja vihattiin. Bernhardt oli kuuluisa värikkäästä yksityiselämästään, ärhäkästä temperamentistaan, sitkeydestään, omapäisyydestään ja ahkeruudesta. Hän osasi kaupallistaa itsensä ja saavutti menestyksensä ansiosta taloudellisen riippumattomuuden. (Charlton 2012, 12.)

Jos nainen, kuten Bernhardt, halusi konservatiivisessa 1800-luvun lopun maailmassa toimia annettujen roolien ulkopuolella ja pyrki itsenäiseksi, hän rikkoi moraalikoodistoa ja häntä pidettiin outona tai perverssinä. Hän saattoi saada myös hysteriadiagnoosin, josta tuli tapa käyttää valtaa. (Konttinen 1998, 11.) Hysteria tuli tunnetuksi Pariisissa lääkäri Jean-Martin Charcotin Salpetrière-klinikalla järjestämien demonstraatioiden kautta. Charcot organisoivat teatraalisia esityksiä, joissa hänen hysteriapotilaansa, jotka kaikki olivat naisia, esittivät tautiin kuuluvia oireita. He huusivat, kiljuivat, nauroivat ja menettivät tajuntansa. (Mathews 1999, 76, 78.)

Friedrich Nietzsche kirjoitti vuonna 1882, että naiset ovat näyttelijöitä. He hakivat huomiota, jota he saivat hysteriaesityksissä. Hysterian ja teatteriesitysten välillä oli selvä yhteys: hysterianäytökset kaikkine kohtauksineen, jotka monet oli ennakkolta suunniteltuja, olivat kuin huonoa teatteria. (Kortelainen 2003, 281, 287.) Charles Darwin uskoi naisten olevan luonteeltaan jäljittelijöitä, aivan kuten muutkin ”alemmat kehitysasteen rodut”. Vaikka Bernhardtia pidettiin parhaana imitoijana, näyttelemistä ei ajateltu uuden luomisena, vaan matkimisena. Naisnäyttelijöiden maine oli kyseenalainen muutenkin, sillä he eivät olleet moraalisesti korkealle arvostettujen naisten kärkipäässä. (Dijkstra 1986, 120.)

Sarah Bernhardtin väitettiin kopioineen esityksissään Salpetrièren sairaalan hysteerikkojen eleitä. Värikkään tosielämän ja näyttämöelämän sekoittuminen edisti hänen hysteeristä imagoaan. Hysteriaväitteitä vahvisti myös Bernhardtin

juutalaisuus ja siihen liitetty levottomuus ja liikkuvuus. Bernhardt matkusteli paljon ja lehdistö pilkkasikin häntä ”vaeltavaksi juutalaisnaisiksi”. Ajan käsityksen mukaan hysteria oli yleistä varsinkin juutalaisten keskuudessa. (Kortelainen 2003, 289, 294–295.)

Bernhardt kiinnostui kuvantaiteista, etenkin veistosta jo vuoden 1869 tienoilla, mutta paneutui siihen kunnolla vasta, kun työt Comédie-Française-teatterissa loppuivat vuonna 1873. Bernhardtin kuvataidetta oli esillä vuodesta 1874 vuoteen 1886 Pariisin Salongissa mutta myös muun muassa New Yorkissa ja Lontoossa. Useissa Bernhardtin töissä näkyy kuolemateema. Eräs hänen reliefeistään esittää hukkuvan Ofelian rintakuvana (1880). Ofelia makaa silmät kiinni vedessä kukkien peittämänä, toinen rinta on paljaana, toinen veden alla. Ofelia muistuttaa Seinen tuntematonta. Fyysiseksi koettua veistotaidetta pidettiin erityisen sopimattomana naisille, joten Bernhardt pääsi rikkomaan stereotyyppioita ja haastamaan vallitsevia sukupuolikäsityksiä myös kuvataiteilijana (Young 2013, 2–3).

Bernhardtille kirjoitetuissa näytelmissä hän useimmiten kuoli, ja sen katsojat myös halusivat nähdä. Bernhardt kehitti kuoleamisen näyttelemisestä oman erikoisosaamisalansa. Lopulta hän kuoli näyttämöllä melkein joka ilta 40 vuoden ajan. (Young 2013, 8.) Kriitikko Jules Lemaitre kirjoitti kritiikissään 1880-luvun lopulla: ”Madame Sarah Bernhardt on kadottanut taidon ilmaista ja ymmärtää tavallisen elämän ja arkipäivän tunteita. Hän ei ole aivan oma itsensä muulloin kuin silloin, kun hän tappaa tai hänet tapetaan.” (Tompuri 1948, 170.)

Elli Tompurin (1948, 112) mukaan Bernhardt pelkäsi lapsena kuolemaa ja elävältä hautaamista, kuten moni muukin aikalainen. Sarah Bernhardtin sisko Regina kuoli tuberkuloosiin vuonna 1874 vain 20-vuotiaana. Se musersi siskoonsa kiintyneen Bernhardtin. Myös Bernhardtin toinen sisko Jeanne kuoli nuorena vuonna 1884 morfiinin yliannostukseen. Menetykset saattoivat vaikuttaa Bernhardtin pakkomieliteiseen kuolemakiinnostukseen. Bernhardt hankki itselleen luurangon ja vieraili usein ruumishuoneella. (Young 2013, 6–7.)

Teini-iässä Bernhardt teetti itselleen ruusupuisen, valkoisella satiinilla vuoratun ruumisarkun, jota hän säilytti huoneessaan (Tompuri 1948, 114). Kun Regina teki kuolemaa, Bernhardt laittoi hänet nukkumaan omaan sänkyynsä ja nukkui itse lattialla arkussa siskonsa vieressä siskonsa viimeiset yöt. Bernhardtin ruumisarkusta

puhuttiin, juoruttiin ja kirjoitettiin lehdissä. Tempausta pidettiin perverssinä, se herätti kauhua ja mutta myös kunnioitusta. Bernhardt itse suhtautui arkkuun huumorilla ja kuin mihin tahansa huonekaluun kotonaan. (Skinner 1967, 89–90.)

Bernhardt selitti lehdistölle nukkuvansa arkussa aika ajoin, jotta tottuisi viimeiseen leposijaansa. Arkku oli Bernhardtille jonkinlainen turva- ja pakopaikka.

Yhdysvaltalainen Theatre Magazine (Skinner 1967, 18) kirjoitti vuonna 1903:

Madame Bernhardt asettuu arkkuunsa makaamaan, kun on väsynyt maailmaan. Hän peittää itsensä kuihtuneilla sepeleillä ja kukilla ja asettaa kätensä rinnalleen, sulkee silmänsä ja sanoo väliaikaisesti hyvästit maailmalle. Hänen vasemmalla puolellaan olevalla muistopöydällä palaa kynttilä ja lattialle virnisteleä pääkallo, jotka maustavat illuusiota. Vasta kun illallinen on valmis, tragedienne avaa verkkaisesti silmänsä.

Vuoden 1880 New York Herald -lehden haastattelussa Bernhardt kertoi uskovansa, että kuollessaan hänestä tulee ruma ja epäili, että häntä valokuvataan myös silloin. Niinpä Bernhardt koki, että oli parempi valokuvauttaa itsensä arkussa, kun hän vielä eli, jotta ystävien oli mukavampi katsella hänen valokuvaansa. (Young 2013, 6.)

Bernhardt kuvautti itsensä arkussa useamman kerran. Julkisuuteen päätynyt kuva on huolellisesti lavastettu. Kuvaajaksi on merkitty Achille Mélandri, joka kuvasi taiteilijaa muutenkin paljon. Kuvauksen ajankohta on noin vuonna 1873. (Young 2013, 6.) Bernhardt teetti valokuvasta kopioita ja jakoi niitä ihailijoilleen. Albert Edelfelt kertoi kirjeessään nähneensä Bernhardtin tekevän niin vuonna 1875 (Kortelainen 2003, 294).

Valokuvaan varten Bernhardt on pukeutunut pitkään valkoiseen mekkoon. Hän on mennyt makaamaan ruumisarkkuunsa selälleen, ristinyt käsivartensa rinnalleen ja sulkenut silmänsä. Ruusupuuarkkua reunustavat kukat. Taustalla erottuu tummasävyinen huone. Takanreunuksessa ja kehyksissä näkyy runsaasti koristeellisia puuleikkauksia ja seinän vierustan istuin on peitetty paksulla itämaisella matolla. Arkun vieressä olevalla pyöreällä sivupöydällä palaa kynttilä ja lattialle on laitettu pääkallo.

Takan reunustalle, arkun yläpuolelle on asetettu taidemaalari ja kuvanveistäjä Louise Abbéman marmoripää, jonka Bernhardt on tehnyt. Vaikuttaa siltä kuin Abbéma vartioisi Bernhardtin ruumista. Abbéma oli Bernhardtin hyvä ystävä, ja heillä huhuttiin olleen myös rakkaussuhde. (Young 2013, 6.) Tai ehkä kahta läheisissä

väleissä olevaa ”kummajaista” eli kuvaveistäjänäistä ei voitu ymmärtää muutoin kuin lesboparina. Lesboutta ei pidetty rikoksena, toisin kuin miesten homoseksuaalisuutta, koska naisten välistä fyysistä rakkautta ei uskottu edes olevan olemassa, ainakaan lain silmissä (Dijkstram 1986, 153).

Tulkitsen veistoksen viittavan naistaiteilijuuteen ja taiteen kuolemattomuuteen. Aivan kuin Bernhardt haluaisi sanoa, että naiset eivät olekaan hulluja ja hysteerikkoja, vaan taiteilijoita ja yhtä taitavia ja luovia kuin miehet. Miehet määrittivät auktoriteettiasemastaan käsin sen, kuka kelpasi taiteen ammattilaiseksi, mikä koettiin hyvänä ja arvokkaana taiteena ja mitkä olivat kyllin hyvät kuvataiteen aiheet ja kuvaustavat. (Parker & Pollock 1981, 132.) Patriarkaalisessa maailmassa ajateltiin, etteivät naiset olleet luovia eivätkä siis pystyneet myöskään luomaan taidetta (Mathews 1999, 64). Bernhardtin *Arkun* voi nähdä myös runollisesti: Ruumis häviää, taide ei. Suhteet kuolevat, rakkaus ei.

Koska Bernhardt on mennyt arkkuun makaamaan vaatteet päällä selälleen ja ympäröinyt itsensä kukilla, ei voi olla näkemättä yhteyttä John Everett Millais’n *Ofelia*-maalaukseen. Yhteys syntyy asetelmasta: nuori nainen selällään makaamassa, hitaasti ”uppoamassa” kuolemaansa kukkien ympäröimänä. Toisaalta ei kukaan mene eikä ketään laiteta vatsalleen hauta-arkkuun. Myös kukkien laittaminen arkkuun on yhä yleinen käytäntö.

Toinen teos, johon *Arkku* kytkeytyy, on 1800-luvun lopun suosituimpiin taidekuviin kuulunut Toby Rosenhaltin *Elaine* (1874) (kuva 23). Maalaus on saanut nimensä runoilija Alfred Tennysonin vanhasta legendasta varioimasta runosta *Elaine*. Nainen on ofeliamainen, nuori, hulluksi tullut marttyyri. Maalauksessa kuollut Elaine matkaa jylhässä puuveneessä auki olevassa hauta-arkussa vahamaisen kalpeana mutta kauniina. Arkkua koristavat kukkanauhat. Venettä soutaa lautturityyppinen, luurankoa muistuttava hahmo mustassa viitassa ja huppu päässään. (Dijkstra 1986, 39, 41.)

4.2 Bernhardtin kuolema *Arkussa*

Dijkstran (1986, 45–46) mukaan Bernhardt halusi ruumisarkussa makaamisellaan nostattaa paitsi omaa imagoaan myös kiinnostusta itseään kohtaan yksilönä ja

naisena, ei vain ”koristeena”. Samalla hän hyödynsi miesten fantasioita kuolevasta naisesta.

Koen, että Bernhardt on halunnut *Arkku*-teoksellaan tietoisesti rikkoa normeja, härnätä, hämmentää ja provosoida. Ensinnäkin hän on haastanut ikaikaisen tavan laittaa ruumisarkkuun vain kuolleita (naisia). Toiseksi hän esiintyy kuvassa yhdessä toisen taiteilijanaisten kanssa, vaikka nainen ei olekaan läsnä fyysisesti, vaan veistoksen muodossa. Kolmanneksi Bernhardt on valinnut valokuvauksen, uuden ilmaisuvälineen, jota ei vielä tuolloin mielletty esteettiseksi taiteenlajiksi. Asiasta kiisteltiin ammattivalokuvaajienkin keskuudessa kiihkeästi. Monet kuvataiteilijat pitivät valokuvausta apuvälineenä taiteellisessa työssään ja taideasiantuntijat todellisuuden dokumentoinnin välineenä. Valokuvaussessio oli myös kallis, ainutlaatuinen ja harvinainen tapahtuma. (Newhall et al, *Photography as art: Encyclopaedia Britannica: britannica.com.*) Valokuvakopiot ja lehdistön kiinnostus mahdollistivat kuvan leviämisen laajalle.

Vaikka Bernhardtin valinnat ovat hiljaisia ja visuaalisesti vähäeleisiä, mielestäni ne ovat merkittäviä etenkin aikakontekstissa. Riikka Stewenin (1987, 120, 130) mukaan 1800-luvun lopun taiteilija ei voinut nojata naista kuvatessaan naisten luomaan kuvatraditioon, koska sellaista ei juurikaan ollut. Toisaalta ei ollut ”uuden naisen” kuviakaan. 1800-luvun naistaiteilijan oli liki mahdotonta löytää samaistumispintaa, omannäköistä ja itseä puhuttelevaa kuvakulttuuria. Vastassa oli miesten luomat kuvat naisesta, miehen katseen kautta nähtyinä. Ollakseen osa taiteen traditiota naisen oli jatkettava miesten luomaa traditiota, kuten Bernhardt teki *Arkku*-teoksellaan.

Stewenin (1987, 126) mukaan suomalainen taiteilija Elin Danielson-Gambogi teki (oma)kuviaan niin, että hän otti miesten luomat kuvat lähtökohdakseen mutta alkoi sitten eräänlaisen roolileikin kautta luoda uudenlaista naiskuvaa. Näen Bernhardtin *Arkussa* samaa leikittelyä ja roolileikkiä. Bernhardt kiusoittelee ja leikkii ajatuksella kuolemasta ja kuolleesta, passiivisesta ja antautuneesta naisesta. Hän on asettunut makaamaan arkkuun itse, omaehtoisesti ja halukkaasti tietoisena valokuvasta ja sitä varten. Hän näyttölee kuollutta ja panee katsojat katsomaan esitystä kuolleesta naisesta.

Bernhardt on tehnyt tietoisesti tapahtumasta jonkinlaisen performatiivisen esityksen. Voisiko *Arkkua* ajatella varhaisena performanssina tai kehotaiteena? *Arkku* kuitenkin selkeästi eroaa ajan perinteisistä, lavalla elävän yleisön edessä tapahtuvista teatteriesityksistä, jotka olivat pääasiassa miesten hallinnoimia.

Performanssitaide määritellään suunnitelluksi, kokonaisvaltaiseksi, ainutkertaiseksi tapahtumaksi tai esitykseksi, jossa on teatterinomaisia piirteitä ja riskinottoa, mutta johon ei välttämättä kuulu yleisöä. Performanssissa taiteilija hyödyntää kehoaan. (Performanssitaide: esittävät taiteet, 2016. Helsinki: Taiteen termipankki; Kallio et al, 1991, 487.) Performanssia on määritelty myös ”kulttuurisena esityksenä, jossa vakiintuneita normeja tehdään näkyviksi ja niitä kiistetään” (Sederholm 2020, 98). Tällöin mukana on matkinta, parodia jostain (Sederholm 2020, 99). Helena Sederholm (2002, 77) kirjoittaa, että performatiivinen nykytaide tarjoaa vaihtoehtoja ja toisenlaisia toimintamalleja vallitseville näkemyksille.

Helena Erkkilä (2008, 19) on tutkinut performanssia ja kehotaidetta. Hän kirjoittaa kehotaideesta seuraavaa: Se ”koostuu kuvista, asetelmista, teoista, narratiiveista ja prosesseista, joissa fokus on ihmisten ruumiissa, ihmisen kehon suhteessa itseensä, toisiin kehoihin, objekteihin, ympäristöön, tilaan ja tilanteeseen”. Erkkilän (2008, 20) mukaan kehotaide eroaa performanssista siinä, että kehotaidetta voidaan esittää myös yksityisesti ja tuoda teos yleisön tietoisuuteen esimerkiksi valokuvin, toisin kuin performanssitaide, joka vaatii elävän yleisön läsnäolon. Tämän määritelmän mukaan *Arkkua* voisi tulkita varhaisena, kokeellisena kehotaideena.

Bernhardt oli tietoinen siitä, että miehet fantasioivat hulluista, hysteerisistä ja avuttomista kuolevista tai kuolleista naisista (Dijkstra 1986, 45). Hän toisti 1800-luvulla vallinnutta kuvakulttuurinormia, jossa kaunis, nuori, valkoinen nainen makaa kuolleena. Mutta tämän teoksen Bernhardt käsikirjoitti ja ohjasi itse. *Arkku* oli Bernhardtin ikiomaa teatteria, kehotaidetta, hänen omalla kehollaan ja omien sääntöjen mukaan. Bernhardt piti huolen, että tieto hänen *Arkustaan* levisi. Hän jakoi kopioita kuvasta ja antoi aiheesta haastatteluja lehtiin. Hän vahvisti kyseenalaista, erikoista, rohkeaa ja tabuja rikkovaa imagoaan.

Bernhardtilla oli ainutlaatuinen mahdollisuus ikonisena näyttelijänä ja kuuluisana diivana luoda kuolemakuvastoa niin näyttämöllä kuin kuvataiteessakin.

Erikoisasemassaan hän kykeni haastamaan konvention, sai huomiota ja kuohutti

yleisöä. Hän hyödynsi 1800-luvun lopun pakkomielteistä kiinnostusta kuolemaa kohtaan ja leikitteli sen kuvastolla. Hän hännäsi, häiritsti, häiriköi ja hämmensi.

Feministinen lähilukeminen ja vastakarvaan luku mahdollistavat sen, että kuvasta voi nähdä performatiivisia elementtejä ja naistaiteilijuuden nostamista esille. Bernhardt otti valokuvaan mukaan toisen kuvanveistäjänäisen veistoksen muodossa. Tämä tuo esille naisten välisen solidaarisuuden, arvostuksen, hyväksynnän, huolehtimisen ja rakkauden myös kuoleman jälkeen. Vaikuttaa siltä kuin Bernhardt osoittaisi, että myös naistaiteilijat voivat tehdä ikuisia, kuolemattomia teoksia, olla luovia ja välittää toisistaan vastoin misogynististä käsitystä naisista vähäpätöisinä, toisia naisia vihaavina, mustasukkaisina ja luovuuteen kykenemättöminä.

Mutta leikittelikö Bernhardt naisen hysterialla ja hulluudella? Lähtökohtaisestihan arkussa makaava elävä nainen leimattaisiin yhä nykyäänkin ”hulluksi” (Dijksta 1986, 46). Koen tämänkin osana Bernhardtin tietoista naisstereotyyppien haastamista ja kehollista esitystä. Mielestäni *Arkun* voi nähdä sarkasmia sisältävänä kapinallisena, performatiivisena esityksenä naisen kuolemasta ja kuolleena olemisesta.

5 Yhteenveto ja loppupäätelmät

5.1 Kun nainen kuolee

Olen tutkielmassani pohtinut, millaisia vastauksia saadaan 1800- ja 1900-luvun taitteen kuoleman taiteellisesta visualisoinnista ja olemuksesta, kun kuvallinen valta, taiteellinen mielikuvitus, kuolema ja sukupuolidiskurssit kohtaavat. Olen halunnut ymmärtää, ovatko kuvataiteilijat tietoisesti visualisoineet naisvihaa taideteoksiinsa. Ovatko kuolemamaalaukset pelkästään miesten pelkojen, viha, eroottisten fantasioiden tai himojen kuvauksia? Oliko vallitsevaa kuvastapaa mahdollista haastaa fin de siècle -aikana?

Olen nojannut dikotomiseen näkemykseen, jossa toisaalta naisen keho on objektisoitu ja alistettu ja toisaalta normatiivista esitystä ja luentaa on kyseenalaistettu. Olen käyttänyt etenkin lähilukua ja vastakarvaan lukua Sarah Bernhardtin *Arkku*-teosta analysoidessani.

Fin de siècle -ajan kuolemakuvissa nuori nainen on kuvattu usein joko kuoleman viattomana, puolustuskyvyttömänä ja alastomana uhrina tai langenneena ja petollisena viettelijämurhaajana. Jälkimmäinen on femme fatale, joka pohjaa Raamatun ja antiikin huonomaineisiin naisiin ja toimii saatanan kätyrinä. Hän huijaa ja saattaa tappaa miehiä. Nainen pelottaa ja kiehtoo yhtä aikaa. Mieskatsoja ymmärtää, että nainen on paha mutta hän voi silti fantasioida naisesta. Tällainen nainen esiintyy Félicien Ropsin *Ihmisparodiassa* ja Edvard Munchin *Marat'n kuoleman I:ssä*. Oscar Parviaisen *Lopun* naisen voi tulkita uhrina mutta ei viattomana. Mutta koska molemmat kuvaustavat, viaton uhri ja paha tappaja, ovat naisia alistavia, ne ovat myös ongelmallisia.

Kuolemakuvissa nuoret naiset esitettiin usein alasti. Alaston ruumis on haavoittuva, kun vaatteiden antamaan fyysistä ja visuaalista suojaa ei ole. Toisaalta alastomuus tasa-arvoistaa: katsojalla ei ole täyttä varmuutta vainajan luokasta tai asemasta. Kuollut alaston nainen voi periaatteessa olla kuka tahansa, mutta aikakontekstissa näin ei kuitenkaan ole. Viktoriaanisella ajalla ylempiluokkaista, siveellistä ja hyveellistä naista, jota haluttiin kunnioittaa ja arvostaa, ei kuvattu alasti kuten Parviaisen *Lopussa*, jossa nainen makaa jalat harallaan ja tukka auki alastomana sängyllä.

Kuolemakuvissa naisten hiukset ovat usein auki ja sotkussa, näin myös tutkielmani miesten tekemissä teoksissa, jossa hiuksia ylipäättään näkyy, mutta Bernhardtin *Arkussa* ei. Aikakauden siveä nainen piti hiuksensa kiinni ja järjestyksessä. Hiukset auki esiintyminen julkisesti viittasi löyhään moraaliin. Hiukset valtoimenaan kulkeva nainen oli antautunut seksuaalisesti, raiskattu, hullu tai kuollut. Tällaisia naisia olivat Maria Magdalena, Ofelia ja lady Macbeth. (Kortelainen 2003, 353.)

Kuolleen naisen kuvaaminen meni 1800-luvun lopulla äärimmäisyyksiin. Kuollut alaston nainen on passiivisin ja avuttomimmassa mahdollisessa tilassa, joten tässä tilassa hänet saattoi ajatella parhaana mahdollisena naisena. Samalla hän oli fantasian ja eroottisen mielihyvän kohde.

Rops, Munch ja Parviainen valitsivat maalauksiinsa nuoren naisen, aivan kuten moni muukin fin de siècle -ajan taiteilija visuaalisissa kuolematarinoissa. Huomio oli taattu, kun kuolema korjasi nuoren, viattoman ja kauniin naisen. Nuoren ihmisen kuolema on ennakoimaton ja arvaamaton sokki, se tuntuu epäoikeudenmukaiselta ja julmalta. Se pysäyttää ja järkyttää, yhä nykyäänkin. Elämä jää kesken. Nuori nainen herättää suojelunhalua ja hänen kuolemansa epäuskoa, vihaa ja katkeruutta. Mutta ihminen katsoo aina jonkun muu kuolemaa, ei omaansa. Tällainen kuolemakuvasto voi vahvistaa tunnetta, että minä katsojana olen selviytyjä. *Minä olen elossa!* (Bronfen 1992, 65.)

Fin de siècle -ajan kuvia tulkittaessa pitää ottaa huomioon ajan ihmisten, varsinkin naisten, mahdollisuudet ja kyvyt viestiä ja luoda vastakulttuuria. On mahdotonta väitellä tai esittää eriäviä mielipiteitä ilman kunnollisia ja uskottavia sanoja, sukupuolikriittistä kieltä. Esimerkiksi sanoja seksismi, sovinismi ja patriarkaatti ei ollut käytössä. Epäsiveellisyys oli synonyymi seksismille. Ainoana aseena oli konservatiivinen kristillinen sanasto ja raittiusliike. (Kalha 2008, 86–87, 197.) Yhteiskunnassa vallitsi muutenkin tiukka, puritaaninen moraalikoodisto, jossa kapinointi oli liki mahdotonta.

Kuvia tekivät, tulkitsivat ja arvottivat pääasiassa miehet. Miehen katseelle oli vaikeaa löytää vastakatsetta, kun miehinen kuvaustapa oli lähes ainoa, ja se oli syöpynyt syvälle katsojien alitajuntaan. Nainen ei pystynyt omaksumaan miehen katsetta, vaan joutui samaistumaan kuvattuun naiseen. Harri Kalha (2008, 97) kirjoittaa, että kun katsomisen halua ei synny, muotoutuu halu tulla katsotuksi, itse kuvaksi.

Varsinainen kyseenalaistaminen taiteen kentällä alkoi vasta 1970-luvun feminismin myötä.

5.2 Kuollut nainen vastakarvaan ja läheltä

1800-luvun lopun pariisilaiset olivat turtuneita kuviin, jossa nainen esitettiin puolustuskyvyttömänä ja kuolleen. Erotisoituja kuvia tuli vastaan niin taiteessa kuin mainonnassakin (Mathews 1999, 90). Tietyn ihmisryhmän jatkuva representaatio tietyllä tavalla ja tiheä kuvakierto muodostavat ikonisia representaatioita. Näin on käynyt alastoman valkoisen nuoren naisen ja kuoleman yhdistämiselle. Kuolleesta nuoresta naisesta on tullut ikoninen kuoleman representaatio. (Penttinen & Kynsilehto 2017, 24; Kosonen 2017, 110.) Heidi Kosonen (2017, 110) käyttää termiä nekromanttinen halutalous. Se on käyttänyt jo renessanssista lähtien naista ja hänen ruumistaan ”tehdessään kielletystä näkyvän speaktaakkelin”. Kuolleen naisen ruumiista on tullut yksi tapa ymmärtää ja hahmottaa naissukupuolta. (Penttinen & Kynsilehto 2017, 24.) Väheksyvä kuvaustapa on vahvistanut naisstereotypioita ja miesten valtaa. Naiset ovat joutuneet katsomaan omasta sukupuolestaan kuvia, jotka ovat harvoin vastanneet heidän omia käsityksiään ja toiveitaan heidän kehostaan, sukupuolestaan tai seksuaalisuudestaan. (Parker & Pollock 1981, 153–154.)

Kuvat ja taide kertovat ajan kuolemakäsityksistä, mutta ne myös muokkaavat niitä (Vänskä 2006, 95). Kuvat ovat jossain määrin ontologisia. Ne kertovat myös aikalaisten sukupuoliasenteista. Keho voidaan nähdä politiikan paikkana, joka toisaalta toistaa ja luo sukupuoleen liittyviä narratiiveja mutta toisaalta rikkoo ja kyseenalaistaa niitä (Penttinen & Kynsilehto 2017, 9).

Minna Halonen ja Sanna Karhulehto (2017, 187) kirjoittavat: ”Teokset tekevät näkyväksi sitä, miten hallintaa ja kontrollia tuotetaan ja ylläpidetään misogynian sekä naisten itsensä sisäistämisen, etenkin heidän omaan ruumiillisuuteensa kohdistuvan naisvihan ja väkivallan kohteeksi positioimisen keinoin ja miten heitä kutsutaan näihin positioihin muun muassa erilaisten kulttuuristen tekstien ja kuvastojen avulla.”

Heidi Kososen (2020, passim.) väitöskirjasta *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of*

Self-Willed Death käy ilmi, että naiset esitetään nykypopulaarikulttuurissa ratkaisuisaan usein hulluina ja heikkoina ja esityksiin liitetään eroottinen vivahde. Naisen kuolema toimii vain välineenä suuremmassa ja tärkeämmässä narratiivissa. Elokuvahistorian alkuajoista asti kohtauksissa, jossa nainen on kokenut väkivaltaa, on ollut mukana myös seksuaalinen lataus. Naisuhriin on liitetty myös usein raivoa ja halveksuntaa. Taustalla vaikuttaa ikiaikainen tarina pahasta eli seksuaalisesti aktiivisesta naisesta, joka tuhoaa miehen. (Pitkämäki 2017, 35, 38.)

Sukupuolittunut viha ja väkivalta ei ole kadonnut mihinkään. Sitä luvallistetaan ja normalisoidaan yhä. Kuvallisessa kulttuurissa elävää ja kuollutta naista kohdellaan edelleen väkivaltaisesti ja epäkunnioittavasti. Mies mielletään useimmiten väkivallan tekijäksi, nainen uhriksi. (Karhulehto & Rossi 2017, 7–8, 24.) Koen, että 1800-luvun ”avuttomuuden eleganssi” ja naisten romantisoitu invalidismi on jättänyt jälkensä kulttuuriin ja vaikuttaa yhä.

Millaista vastanarratiivia tutkielmani teoksista voi lukea? Vastanarratiivia luotiin jo 1800-luvulla, kun eräät taiteilijat muuttivat saatanan sen perinteisestä pahan roolista naisasialiikkeen kannattajaksi ja kapinalliseksi, joka ryhtyi taisteluun patriarkaattia vastaan. Per Faxneld (2017, 5) kirjoittaa, miten ”alistetut ryhmät (kuten naiset tai värilliset ihmiset) voivat murrosvaiheessa muuttaa motiiveja, joita perinteisesti on käytetty heidän mustamaalaamiseensa ja halventamiseensa, joksikin kumoukselliseksi ja potentiaalisesti voimaannuttavaksi”.

Jotkut naisasialiikkeen kannattajat kokivat Eevan anarkistina, joka vastusti Aatamia ja mieheksi koettua Jumalaa ja heidän ilmentämää miehistä valtaa. He eivät olleet yksin ajatuksen kanssa, sillä vasemmistossa oli toisinajattelijoita, joille kristinusko edusti turhan tiukkaa moraalin vartijaa. Samoin ajattelivat jotkut liberaalit, esoteerikot ja dekadenssista kiinnostuneet taiteilijat. Paholainen nähtiin perinteisesti himon ja muiden kiellettyjen paheiden ja houkutusten kätyrinä. Kapinallinen femme fatale, naispaholainen tarjosi moraalin vartijalle moraalittoman vastustajan. Näin paha nainen kääntyi toisinajattelijoiden käsissä positiiviseksi hahmoksi. (Faxneld 2017, 2.)

Ropsin ja muiden ajan taiteilijoiden luoma kuva saatanan kanssa vehtaavasta demonisesta naisesta antoi perinteiselle alistuvalle, avuttomalle ja seksuaalisesti haluttomalle naiskuvalla vastakuvan. Vaikka kuva ei ollut varsinaisesti tasa-arvoa

edistävä tai muutoin erityisen feministinen, se oli kuitenkin uusi ja erilainen ja nainen esitettiin siinä aktiivisena ja rohkeana. Nainen oli vihdoin omaehtoinen ajattelija ja aktiivinen toimija, olkoonkin saatanan käytyri tai kuten Ropsin *Ihmisparodiassa* saastainen huora ja Munchin *Marat'n kuolema I:ssä* murhaaja. Hän ei ollut enää passiivista erotisoitua lihaa tai puolustuskyvytön uhri. Parviaisen *Lopun* nainen ei ole näin yksioikoinen. Mutta jos hänet tulkitaan langenneeksi Lucretiaksi, on hänkin ottanut kohtalon omiin käsiinsä. Lopputulos on traaginen itsemurha, mutta se on kuitenkin itsenäinen päätös ja teko.

Femme fatale -hahmo saattoi olla alku uudelle liberaalille naiselle, uudelle toimijuudelle. Näistä tulkinnoista huolimatta misogynia oli yleistä myös dekadenttien taiteilijamiesten keskuudessa (Faxneld 2017, 322). Kaiken kaikkiaan femme fatalesta muodostuu varsin laimeaa vastanarratiivia, sillä se esittää naisen yksipuolisesti ja seksuaalisesti. Paljon väkevämmän vasteen antaa Sarah Bernhardtin *Arkku*.

Miten Bernhardtin näkemys naistaiteilijana kapinoi miesten katsetta vastaan? Ropsin *Ihmisparodiassa* nainen kävelee kadulla, hän on katutyttö, Munchin *Marat'n kuolema I:ssä* nainen seisoo alasti sängyn edessä ja Parviaisen *Lopussa* makaa alasti sängyllä. Lokaatioiden viitaukset seksiin ja moraalittomuuteen ovat ilmeisiä. Bernhardtin *Arkussa* nainen on vaetetettuna, hiukset kammattuna ja ojennuksessa makaamassa arkussa, jossa kuolleen odotetaankin olevan. *Ihmisparodia* on varoitus seksitaudista ja kuolemanvaarasta, *Marat'n kuolema I* on tunteenpurkaus ja kosto Tulla Larsenille ja *Loppu* on fantasia kuolemisen tai katuvaan seksityöläisen kunnianpalautus- ja itsemurhakuvaus. *Arkku* on parodia kaikista edellä mainituista.

Suuri ero tutkielmani miestaiteilijoiden tekemiin kuolemakuviin ja Bernhardtin tekemään *Arkkuun* on siinä, että Bernhardt naisena käsikirjoitti ja määräsi teoksensa kulun itse. Hän ei ollut vain malli, kaunis objekti tai himon kohde. Hän ryhtyi itse kapinalliseksi toimijaksi ja hyödynsi omaa kehoaan panemalla sen alttiiksi katseelle. Bernhardt laajensi käsitystä naisesta ja naisten roolista yhteiskunnassa koko elämänsä ajan uhmaamalla stereotyyppistä naiskuvaa. *Arkulla* hän leikkitteli ja kyseenalaisti taiteilijuutta ja naisen roolia taiteessa ja kuolemakuviissa. Hänen rohkeutensa haastaa oli poikkeuksellista. Bernhardt hyödynsi imagoaan ja uskalsi kyseenalaistaa luutuneita konventioita muiden mielipiteistä välittämättä. Hän toki toimi erityisasemassa kuuluisana ja menestyvänä julkkisuuden henkilönä ja itsellisenä, legendaarisena taiteilijana, mutta tuskin kukaan muu olisi saanut yhtä

suurta huomiota tai pystynyt ylipäättään toteuttaa vastaavaa performatiivista kehotaideteosta kyseisenä aikana.

Lähiluvun avulla on mahdollista tulkita *Arku*-teoksesta hienovaraista irvailua ja jopa uhittelua patriarkaatille. Ikään kuin Bernhardt teoksellaan julistaisi: ”Te haluatte heikon, hullun ja kuolleen naisen, no, tässä teille sellainen! Mutta katsokaa tarkkaan!” Erotiikan Bernhardt on jättänyt pois kuvasta, mutta hän tiesi, että se oli mieskatsojan katseessa joka tapauksessa.

Lähteet

Painamattomat lähteet

- Immonen, Vesa, 2014. Esineiden houkutus: aineellinen käänne myöhäiskeskiajan ja uuden ajan alun sukupuolihistoriassa. *Sukupuolentutkimus*, Vol. 27, No. 1, 8–19. Helsinki: Sukupuolentutkimuksen seura.
[<http://www.doria.fi/handle/10024/122775>.] (luettu 22.4.2023.)
- Välimäki, Mikko, 2019. (Hulib.) *Taidehistoria. Kaunis kuin synti – Femme fatalen kulttuuriset merkitykset 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kuvataiteessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto. Pro gradu -tutkielma.
[<http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-201904241732>] (luettu 28.4.2023.)
- Välimäki, Mikko, 2021. Decadence and occulture Oscar Parviainen's art. *Approaching Religion*, Vol. 11, No. 1. 98–116. Turku: Donner Institute.
[<https://doi.org/10.30664/ar.98066>] (luettu 25.5.2023.)
- Young, Alan R., 2013. Sarah Bernhardt's Ophelia. *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, Vol. 8, No. 1, 2013. Acadia University. Tempe: ACMRS Press. [<https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/123/244>] (luettu 24.4.2023.)

Painetut lähteet

- Bal, Mieke, 1991 (2006). *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Black, Sue, 2023 (2018). *Kaikki mitä jäljelle jää. Oikeusantropologin elämä kuoleman kanssa*. Suomennos Anna Kangasmaa. Helsinki: WSOY.
- Bronfen, Elisabeth, 1992. *Over her dead body – Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Carter, Curtis, 1990. Eros and Thanatos: Images of Life and Death in Contemporary Art. *Death in Contemporary Art*. Ed. Curtis L. Carter. Patrick & Beatrice Haggerty Museum of Art. Milwaukee: Marquette University. 5–17.
- Charlton, Debra, 2012. Sarah Bernhardt: Artist and Mythologist. *Women in the Arts in the Belle Epoque: Essays on Influential Artists, Writers and Performers Account*. Ed. Paul Fryer. Jefferson: McFarland. 12–27.

- Coughlin, Maura, 2014. Death at Sea: Symbolism and Charles Cottet's Subjective Realism. *Decadence, Degeneration, and the End Studies in the European Fin de Siècle*. Ed. Marja Härmänmaa & Christopher Nissen. New York: Palgrave. 203–223.
- Dijkstra, Bram, 1986. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Downing, Lisa, 2017. Eros and Thanatos. *Death – A Graveside Companion*. Ed. Joanna Ebenstein. London: Thames & Hudson Ltd. 134–135.
- Eggum, Arne, 1999. Munch ja Warnemunde. *Munch ja Warnemunde 1907–1908*. Toim. Annie Bardon, Arne Eggum, Timo Huusko & Gerd Woll. Ateneumin julkaisut no 12. Munch-museet. Helsinki: Ateneum. 25–108.
- Erkkilä, Helena, 2008. *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Valtion taidemuseo. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 15.
- Faxneld, Per, 2017. *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Stockholm: Molin & Sorgenfrei.
- Fellman, Urban, 1985. Taivaan ja helvetin historia. *Kuolema elämän keskellä*. Toim. Jan-Erik Ruth & Pirkko Heiskanen. Helsinki: Otava. 27–49.
- Gittings, Clare, 2019. Thanatos ja Kleio – kuolema reformaatioajan Euroopassa. Suomennos Laura Lahdensuu. *Suomalaisen kuoleman historia*. Toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen & Kirsi Kanerva. Helsinki: Gaudeamus. 31–60.
- Guthke, Karl S., 1999. *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hakkarainen, Pekka, 1999. Kuolema ja yhteiskunta. *Kun aika loppuu – Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turku: Turun yliopisto. 38–59.
- Hakola, Outi, Sari Kivistö & Virpi Mäkinen, 2014. Johdanto. *Kuoleman kulttuurit Suomessa*. Toim. Outi Hakola, Sari Kivistö & Virpi Mäkinen. Helsinki: Gaudeamus. 9–22.
- Halonen, Minna & Karhulehto, Sanna, 2017. Vedenpaisumus tornikamareissa – Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. *Sukupuoli ja väkivalta – Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karhulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 188–215.

- Haverinen, Anna & Pajari, Ilona, 2019. Kuoleman julkisuus ja yksityisyys. *Suomalaisen kuoleman historia*. Toim. Ilona Pajari, Jussi Jalonen, Riikka Miettinen & Kirsi Kanerva. Helsinki: Gaudeamus. 313–336.
- Heiskanen, Pirkko, 1985. Kuoleman symbolit kuvataiteessa – Kuoleman kuvattavuudesta historia. *Kuolema elämän keskellä*. Toim. Jan-Erik Ruth & Pirkko Heiskanen. Helsinki: Otava. 86–98.
- Honour, Hugh & Fleming, John, 1982 (2001). *Maailman taiteen historia*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Juri Kokkonen, Raija Mattila, Tutta Palin ja Seppo Sauri. Helsinki: Otava.
- Johannisson, Karin, 1994. *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts.
- Kalha, Harri, 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kallio, Rakel, Veikko Kallio, Eija Kämäräinen, Heikki Lahtinen, Tiinaliisa Mattila & Marja Sakari (toim.), 1991. *Taiteen pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY.
- Karhulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija, 2017. Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. *Sukupuoli ja väkivalta – Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karhulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 7–24.
- Kokkinen, Nina, 2019. *Totuudenetsijät – Esoteerinen henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Tampere: Vastapaino.
- Konttinen, Riitta, 1998. Alastomia, puettuja, naamioituja – reunamerkitöjä Suomen taiteen naiskuvien maskuliinisuuteen ja feminiinisyteen. *Alastomat ja naamioidut – naisen kuva suomalaisessa taiteessa*. Toim. Arja Hentinen & Erja Pusa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo. 10–23.
- Konttinen, Riitta, 1999. Viktoriaanisesta taiteesta ja suomalaisten taiteilijoiden suhteesta Englantiin. *Viktorian aika*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo. 35–53.
- Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa, 2005. *Taiteen sanakirja*. Helsinki: Otava.
- Korpiola, Mia & Lahtinen, Anu, 2015. Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe: An Introduction. *Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe*. Ed. by Mia Korpiola & Anu Lahtinen. Helsinki Collegium for Advanced Studies. Helsinki: University of Helsinki. 1–31.

- Kortelainen, Anna, 1998. Värin viettelys. *Alastomat ja naamioidut – naisen kuva suomalaisessa taiteessa*. Toim. Arja Hentinen & Erja Pusa. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo. 50–58.
- Kortelainen, Anna, 2003. *Levoton nainen – Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Koski, Kaarina & Moilanen, Ulla, 2019. Kuolema ja tuonpuoleinen. *Suomalaisen kuoleman historia*. Toim. I. Pajari, J. Jalonen, R. Miettinen & K. Kanerva. Helsinki: Gaudeamus. 61–98.
- Kosonen, Heidi, 2017. Hollywoodin nekromanssi – Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana. *Sukupuoli ja väkivalta – Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karhulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 95–116.
- Kosonen, Heidi, 2020. *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kuula, Kari, 2006. *Helvetin historia - Pohjalta pohjalle Homeroksesta manaajaan*. Helsinki: Kirjapaja.
- Kämäräinen, Eija, 1982. Jacques Louis David. *Maailman taide – Klassismi*. Toim. Markku Valkonen & Olli Valkonen. Helsinki: WSOY. 256–259.
- Mathews, Patricia, 1999. *Passionate Discontent – Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Nissen, Christophe, 2014. Introduction: The Empire at the End of Decadence. *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*. Eds. M. Härmänmaa & C. Nissen. New York: Palgrave Macmillan. 1–14.
- Ockenström, Lauri, 2012. Erwin Panofskyn ikonologian ja sen perintö. *Taidetta tutkimaan - Menetelmiä ja näkökulmia*. Toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen. Jyväskylä: Kampus Kustannus. 211–230.
- Palin, Tutta, 2004. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Parker, Rozsika & Pollock, Griselda, 1981 (2021). *Old Mistresses – Women, Art and Ideology*. London: Bloomsbury.
- Penttinen, Elina & Kynsilehto, Anitta, 2017. *Gender and mobility: A critical introduction*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.

- Pitkämäki, Anna, 2017. ”Sä tykkäät kovista otteista vai?” Sukupuolistunut väkivalta 2000-luvun alun suomalaisessa elokuvassa. *Sukupuoli ja väkivalta – Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karhulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 27–52.
- Poe, Edgar Allan, 1846. *The Philosophy of Composition. Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States.
- Pyle, Kevin, 2017. The Dance of Death. *Death – A Graveside Companion*. Ed. Joanna Ebenstein. London: Thames & Hudson Ltd. 129–135.
- Rose, Lucy Ella, 2016. Subversive Representations of Women and Death in Victorian Visual Culture: The ‘M/Other’ in the Art and Craft of George Frederic Watts and Mary Seton Watts. *Visual Culture in Britain*, Vol. 17, No.1, 47–74.
- Sederholm, Helena, 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. *Kauneuden sukupuoli – Näkökulma feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus. 76–106.
- Skinner, Cornelia Otis, 1967. *Madame Sarah*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Suhonen, Pekka 1999. Munch ja kirjallisuus. *Edvard Munch*. Toim. Ilkka Karttunen. Punkaharju: Retretti. 31–46.
- Suominen, Tapio & Pennanen, Tapani, 1989. Syntymän ja kuoleman esitystavoista Suomen taiteessa. *Synty ja Kuolema*. Tampere: Tampereen taidemuseo. 174–208.
- Stewen, Riikka, 1987. Luopuminen/lempeä kapina: naisen kuvia 1800-luvun suomalaisessa taiteessa. *Nainen, taide, historia. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986*, no.10. Toim. Riitta Konttinen. Helsinki: Taidehistorian seura. 117–132.
- Tompuri, Elli, 1948. *Naamio ja ihminen – Rachel, Bernhardt, Duse*. Helsinki: WSOY.
- Vänskä, Annamari, 2006. *Vikuroivia vilkaisuja – ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Waenerberg, Annika, 1996. *Parviaisen kanssa. Oscar Parviainen 1880–1938*. Joensuu: Joensuun taidemuseo.
- Waenerberg, Annika, 1999. Kuoleman muotokuva kuvataiteessa. *Kun aika loppuu – Kuolema historiassa*. Toim. Eero Kuparinen. Turku: Turun yliopisto. 234–260.

Internetlähteet

Ala-Kokko, Tero, Sirkka Goebeler, Riitta Kauppila, Anna-Maria Koivusalo, Marko Lempinen, Ilona Leppänen, Teemu Luostarinen, Maarit Lång, Arno Nordin, Kirsi Rantanen, Paula Rautiainen, Markus Skrifvars, 2023. *Elinluovutus, kuoleman toteaminen ja omaisten kohtaaminen*. Asiantuntijatyöryhmän opas terveydenhuollon henkilöstölle. Helsinki: HUS. 1.3.2023. 10(21).

[https://www.hus.fi/sites/default/files/2020-09/OPAS%20Kuoleman%20toteaminen%20ja%20omaisten%20kohtaaminen_o.pdf] (luettu 15.8.2023.)

Biographie: Félicien Rops. Namur: Musée Félicien Rops.

[<https://museerops.be/biographie>] (luettu 18.1.2023).

Lettres. Namur: Musée Félicien Rops. Ropsin päiväämätön kirje Auguste Poulet-Malassis'lle. Dix-huit lettres de Félicien Rops, Mercure de France, 01/10/1933, 48–50. [https://www.ropslettres.be/?lang=en&rub=chronologie#_ftn2] (luettu 16.8.2023)

Luebering J.E: *Fin de siècle. Art & Culture*. Encyclopedia Britannica.

[<https://www.britannica.com/art/fin-de-siecle-style>] (luettu 14.8.2023.)

Newhall, Beaumont, Helmut Erich Robert Gernsheim & Naomi Rosenblum.

Photography as art: Photography. Encyclopedia Britannica.

[<https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art>] (luettu 29.8.2023.)

Performanssitaide: esittävät taiteet, 2016. Helsinki: Taiteen termipankki.

[https://tieteentermipankki.fi/wiki/Esittävät_taideet:performanssitaide] (luettu 23.2.2023.)

Rops et Paris: Félicien Rops. Namur: Musée Félicien Rops.

[<https://museerops.be/rops-et-paris>] (luettu 18.1.2023).

Tikkanen, Amy, 2022. *Félicien Rops*. Encyclopedia Britannica.

[<https://www.britannica.com/biography/Félicien-Rops>] (luettu 16.1.2023.)

Kuvat



Kuva 1. Felicien Rops: *Ihmispardia*, vesiväri ja pastelliilitu, 1878–1881, 22,5 x 15 cm.

Kuvalähde: Wikipedia



Kuva 2. Edvard Munch: *Marat'n kuolema I*, öljy kankaalle, 1907, 150 x 200 cm.

Kuvalähde: Munch Museet



Kuva 3. Oscar Parviainen: *Loppu*, öljy kankaalle, 1910, 90 x 150 cm.

Kuvalähde: Pinx – maalaustaide Suomessa: Suuria kertomuksia. Weilin+Göös 2001, 264.



Kuva 4. Sarah Bernhardt/Achille Méléndri: "Arkku", valokuva, 1873.

Kuvalähde: Sarah Bernhardt: Memories of my life being my personal, professional, and social recollections as woman and artist, 1907, 314. NY: D. Appleton.



Kuva 5. Adriaen van Utrecht: *Vanitas-asetelma kukkakimpun ja pääkallon kanssa*, öljyväri kankaalle, 1643, 67,3 x 86,4 cm.

Kuvalähde: Netherlands Institute for Art



Kuva 6. Akseli Gallen-Kallela: *Tuonelan joella*, tempera kankaalle, 1903, 77 x 145 cm.

Kuvalähde: Kansallisgalleria



Kuva 7. Félicien Rops: *Mors Syphilitica*, etsaus, 1905, 22,1 × 16 cm.

Kuvalähde: [<https://rops.digitalscholarship.emory.edu/items/show/107.>]



Kuva 8. Edvard Munch: *Harpyja*, grafiikan vedos, 1894, 28,9 × 21, 8 cm.

Kuvalähde: National Museet



Kuva 9. Félicien Rops: *Uhraus*, etsaus, 1882, 45,5 x 34,4 cm.

Kuvalähde: Met Museum



Kuva 10. Carlos Schwabe: *Kuolema ja haudankaivaja (La mort du fossoyeur)*, 1895–1900, akvarelli, 76 x 56 cm.

Kuvalähde: Louvre



Kuva 11. Hans Baldung: *Kuolema ja neito*, noin 1520, 29,8 x 17,1 cm.

Kuvalähde: Kunstmuseum Basel



Kuva 12. Edvard Munch: *Kuolema ja neito*, 1894, 23 x 16 cm.

Kuva: Krista Launonen, Munch Museet



Kuva 13. *Seinen tuntematon*, valokuva.

Kuvalähde: Museum of the Order of St John



Kuva 14. John Everett Millais: *Ofelia*, öljyväri kankaalle, 1851–52, 76,2 x 1,118 cm.

Kuvalähde: Tate Museum



Kuva 15. J. J. Grandville: *Ikuinen matka*, noin 1839, 25,5 x 34,2 cm.

Kuvalähde: Met Museum



Kuva 16. Kuva: Félicien Rops: *Tanssiva kuolema*, noin 1865, 55 x 37 cm.

Kuvalähde: Wikipedia



Kuva 17. Félicien Rops: *Naturalia*, piirros paperille, noin 1875, 19 x 13,8 cm.

Kuvalähde: Carlos Museum



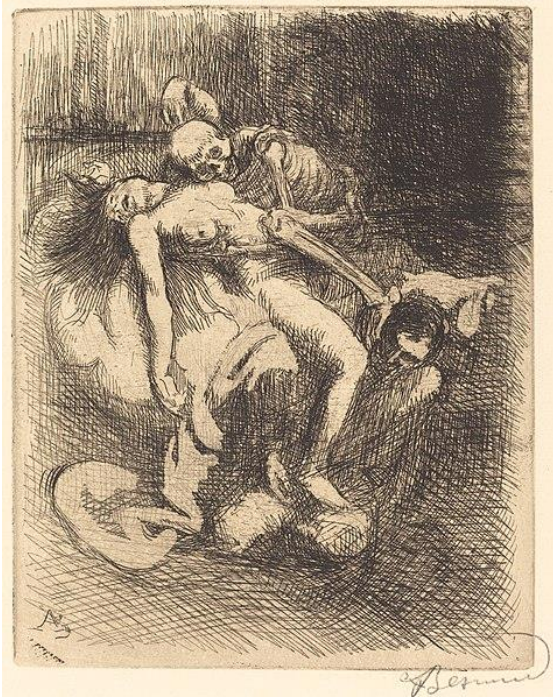
Kuva 18. Edvard Munch: *Kuollut äiti ja lapsi*, 1897–99, 104,5 x 179,5 cm.

Kuvalähde: Munch Museet



Kuva 19. Jacques-Louis David: *Marat'n kuolema*, 1793, 1,62 x 1,28 m.

Kuva: Musée Oldmasters Museum



Kuva 20. Albert Besnard: *Haltuunotto (La possession)*, etsaus, 1900, 45 x 31,9 cm.
Kuvälähde: Wikipedia



Kuva 21. Oscar Parviainen: *Loppu*, lyijykynä paperille, 1910.
Kuva: Mikko Välimäki, Joensuu taidemuseo



Kuva 22. Rembrandt: *Lucretia*, 1666, öljyväri kankaalle, 110,2 x 92,3 cm.

Kuva: Minneapolis Institute of Art



Kuva 23. Toby Rosenhalt: *Elaine*, öljyväri kankaalle, 1874, 97,9 x 158,8 cm.

Kuva: Art Institute Chicago