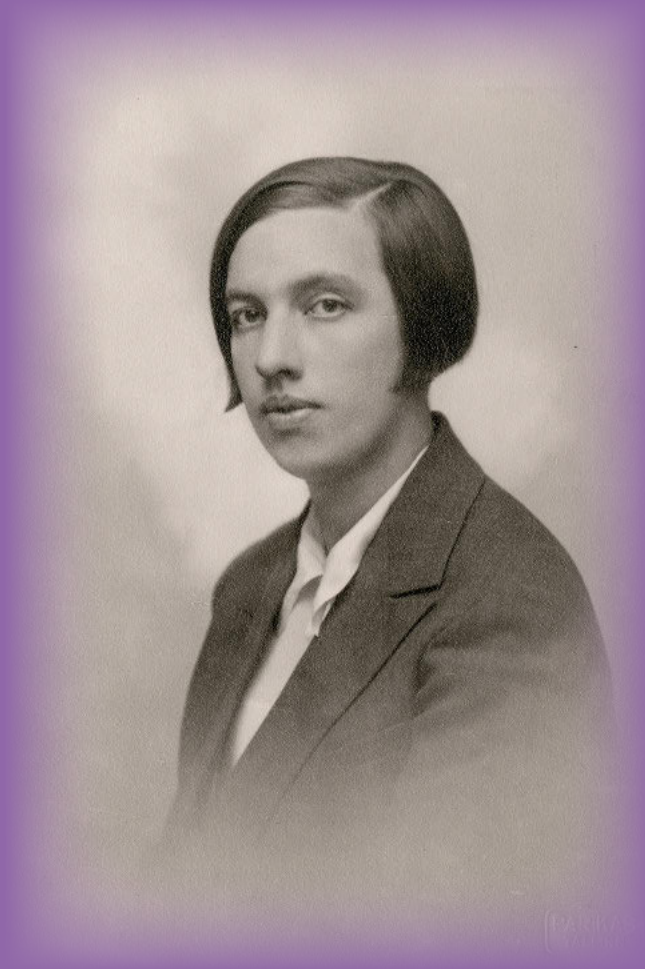




**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU



DUALISMIT MARGINAALEISSA

Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein
1910–1920-lukujen tuotannossa

Kai Stahl



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

DUALISMIT MARGINAALEISSA

Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein
1910–1920-lukujen tuotannossa

Kai Stahl

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Työn ohjaajat

Professori Tutta Palin
Turun yliopisto

Professori emeritus Altti Kuusamo
Turun yliopisto

Tarkastajat

Professori Linda Kaljundi
Viron taideakatemia

Dosentti Juha-Heikki Tihinen
Helsingin yliopisto

Vastaväittäjä

Dosentti Juha-Heikki Tihinen
Helsingin yliopisto

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

Kansikuva: Foto Parikas, Tallinna, *Taiteilija Natalie Mein valokuvapotretti*, 1920-luku, Viron taidemuseo. Kuva: Viron taidemuseo.

ISBN 978-951-29-9451-9 (Painettu)
ISBN 978-951-29-9452-6 (PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu)
ISSN 2343-3191 (Sähköinen)
Painosalama Oy, Turku, Suomi 2023

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

KAI STAHL: Dualismit marginaaleissa. Naistekijyys ja modernisaatio Natalie Mein 1910–1920-lukujen tuotannossa

Väitöskirja, 415 s., 93 liites.

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Lokakuu 2023

TIIVISTELMÄ

Tämä väitöskirjatutkimus tarkastelee kansainvälisesti tuntemattomaksi ja kotimaasaankin vähälle huomiolle jääneen virolaisen kuvataiteilija Natalie Mein (1900–1975) varhaista tuotantoa lähes viidentoista vuoden ajalta vuodesta 1917 lähtien. Taiteilijan teokset sijoitetaan syväanalyysiin laajaan virolaiseen ja kansainväliseen kontekstiin. Runsainta rinnakkais- ja vertailuaineistoa tarjoavat Viron taiteen lisäksi etenkin saksalainen ja venäläinen taide, vaihtelevasti aiheen ja ajanjakson mukaan toistuviin kuvatyyppeihin perustuen. Tarkastelussa otetaan huomioon taide- tai kulttuurikentän ytimessä vallinneita aatteita unohtamatta Suomea, jossa taiteilijan vanhin sisar Kristine Mei suoritti taideopintojaan. Erityistä huomiota kiinnitetään 1900-luvun alun sukupuolisidonnaiseen taiteilijäkäsitykseen, mitä tutkimus havainnollistaa ensisijaisesti feministisen taiteen- ja kulttuurintutkimuksen avulla, mutta myös lotmanilaisen kulttuurisemiotiikan *kulttuurin* ja *ei-kulttuurin* käsittein.

Mein taide ei aina noudata perinteistä sukupuolijakoa, ja se heijastaa moniulotteisesti ja kriittisesti yhteiskuntaa ja kulttuurista toimintakenttää. Taiteilijan teokset ovat enimmäkseen pienikokoisia ja toteutettu piirtäen ja tai akvarelleilla maalaten. Toisinaan niissä esiintyy eksplisiittisiä viittauksia konventionaalisiin ikonografisiin kaanoneihin, toisinaan hän tarttuu aiheisiin ja figuureihin, joita tavataan vain harvaksen tai ei lainkaan naisten toteuttamina, kuten naisprostituoitu, feminiininen mies tai jalkapalloilija. Tutkimuksen läpäisevinä näkökulmina ovat toiseus, ei-normatiivisuus ja rajojen ylitykset. Toisinaan pseudonyymiä käyttäneen Mein voi ajatella edustaneen itsekin modernia ”uutta naista”.

Vertailu- ja esimerkkiaineisto osoittaa, että Natalie Mei teki kansainvälisestikin uniikkeja teoksia, jotka rikastuttavat käsitystä sekä virolaisesta että eurooppalaisesta taidekentästä eritoten 1910- ja 1920-lukujen osalta.

ASIASANAT: avantgarde, taidehistoria, feministinen tutkimus, kulttuurisemiotiikka, ikonografia, lähiluku, modernisaatio, dekadenssi, toiseus, ei-normatiivisuus, naistaiteilija, sukupuoli, ”uusi nainen”, pseudonyymi, prostituoidu, dandy, nukke, sfinksi, kuolema, Viro, Natalie Mei

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Art History

KAI STAHL: Dualisms in the Margins. Female Agency and Modernisation in Natalie Mei's Artistic Production from the 1910s to the 1920s

Doctoral Dissertation, 415 pp., 93 app. pp.

Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies (Juno)

October 2023

ABSTRACT

This doctoral dissertation explores the early works of Natalie Mei (1900–1975), an Estonian visual artist who has remained unknown internationally, and largely overlooked in her native country. The examined works, spanning nearly fifteen years starting in 1917, are set in an extensive Estonian and international context and studied by means of close analysis. In addition to Estonian art, this dissertation also draws on German and Russian art as material for comparative analysis, focusing on recurrent motifs depending on the thematic range and time period in question. The predominant ideologies in the fields of art and culture are considered, including those prevailing in Finland, which is where the artist's eldest sister, Kristine Mei, pursued her art studies. Close attention is paid to the strongly gendered early 20th-century notion of the artist, which is primarily discussed from the perspective of feminist art and culture studies, while additionally employing the concepts of *culture* and *non-culture* of Lotman's semiotics of culture.

Not always complying with the traditional gender divide, Mei's art provides a multidimensional and critical reflection of society and the cultural sphere. Most of her works are small in size, and are either drawings, watercolour paintings or a mixture of both. Sometimes, her works contain explicit references to conventional iconographic canons. At other times, she opts for topics and figures which are seldom, if ever, displayed in art created by women, such as a female prostitute, an effeminate male or a footballer. The perspectives of otherness, non-normativity and border crossings, permeate this dissertation. Occasionally using a pseudonym, Mei herself can be considered to represent the figure of the modern "new woman".

The comparative material and presented examples demonstrate that Natalie Mei, even if judged from an international point of view, produced unique works of art which enrich the conception of both the Estonian and European art fields in the 1910s and 1920s in particular.

KEYWORDS: avant-garde, art history, feminist studies, semiotics of culture, iconography, close reading, modernisation, Decadence, otherness, non-normativity, female artist, gender, "new woman", pseudonym, prostitute, dandy, doll, sphinx, death, Estonia, Natalie Mei

Kiitokset

Jokaisen väitöstutkimuksen tavoin tämäkään tutkimus ei olisi valmistunut ilman lukemattomien ihmisten tukea ja kannustusta: suuret kiitokset teille kaikille. Ensiksi haluaisin kiittää postuumisti kuvataiteilija Natalie Meitä, jonka teokset eivät jätä katsojia kylmäksi nykypäivänäkään, ja jotka innoittivat minua tähän tutkimukseen.

Suurimmat kiitokset haluan osoittaa työni ohjaajille ja erinomaisille tutkijoille, taidehistorian professori Tutta Palinille ja emeritusprofessori Altti Kuusamolle. He kiinnostuivat aiheestani viitisentoista vuotta sitten ja tukivat vankkumattomasti tutkimustani kaikkina näinä vuosina. Pääohjaajaani Tuttaa en voi kylliksi kiittää. On ollut suuri ilo ja onni, että tutkimusintressimme ovat olleet niin läheisiä. Parhaan kokemuksen tutkijana toimimisesta sain yhteisen artikkelimme kirjoittamisen myötä tutkimukseni alkuvaiheessa. Lukuisat yhteiset konferenssi- ja seminaarimatkat ovat olleet hyvin innoittavia ja inspiroivia. Alttia kiitän niin taidetta ja merkitysten maailmaa käsittelevistä antoisista luennoista kuin kannustavista keskusteluista. Kiitän ohjaajiani myös kieleni toistuvasta hiomisesta tutkimukseni eri vaiheissa ja Tuttaa käsikirjoitukseni viimeisestä erittäin huolellisesta oikolukemisesta.

Tutkimukseni virallisiksi esitarkastajiksi lupautuivat dosentti Juha-Heikki Tihinen Helsingin yliopistosta sekä professori Linda Kaljundi Viron taideakatemiasta. Kiitän heitä perusteellisesta paneutumisesta käsikirjoitukseeni sekä konkreettisista ja rakentavista huomioista. Työni viimeistelyvaiheessa niistä oli korvaamaton apu. Juha-Heikki Tihistä kiitän myös hänen suostumuksestaan tutkimukseni vastaväittäjäksi.

Väitöskirjatutkimukseni henkisenä kotina on ollut perusopinnoistani lähtien Turun yliopiston taidehistorian oppiaine. Se on tarjonnut alusta alkaen hedelmällisen kasvualustan tutkimukselliselle kiinnostukselleni. Olen ollut läsnä oppiaineessa useita vuosia, ja on ollut suuri ilo ja onni tutustua niin moniin mahtaviin ihmisiin: meidän pieneen ja vuosien kuluessa vaihtuneeseenkin henkilökuntaamme sekä runsaslukuisiin tutkijoihin. Haluan kiittää teitä kaikkia, jotka olette kommentoineet tutkimustani niin seminaareissa kuin epävirallisissa keskusteluissa työ- ja kahvihuoneissa. Kiitokset myös teille monille työhuonetovereilleni virkistävästä keskusteluista yliopiston Minerva-rakennuksessa.

Pitkäaikainen tutkijapolulla kulkeminen on edellyttänyt runsaasti tukea läheisiltä kollegaystäviltä. Olen onnekas, että astuin tälle polulle yhdessä nykyisen yliopisto-opettaja FT Riikka Niemelän kanssa, jonka kanssa olen saanut jakaa tutkijuuteni riemuja ja haasteita ja jonka kanssa olemme aina tukeneet toisiamme ja iloinneet toistemme puolesta. Monina viimeisinä vuosina olen saanut nauttia myös yliopisto-opettaja, dosentti Johanna Frigårdin vankkumattomasta tuesta. Haluan kiittää molempia niin piristävistä hetkistämme, rakentavista keskusteluistamme kuin perehtymisestä käsikirjoitukseni osioihin. Erityiskiitokset haluan osoittaa myös taidehistorian tohtoreille Johanna Ruohoselle ja Ringa Takaselle, sillä työpisteidemme läheisyys mahdollisti hyvin inspiroivan työskentelyn. Yliopistonlehtori dosentti Katve-Kaisa Kontturia kiitän rohkaisusta tutkijavierailuun tutkimukseni alkuvaiheessa. Aikaisempaa Turun avoimen yliopiston taidehistorian opettajaani, nykyistä väitöskirjatutkija Eeva Hallikaista haluan kiittää lukuisista kiinnostavista ja toisiamme rohkaisvista keskusteluista, kuten myös tutkijakollegaani Susanna Virkkiä perusopinnoistamme lähtien. Merkityksellistä on ollut myös tutustuminen vuosia sitten oppiaineessamme vierailleisiin taidehistorioitsijoihin: Södertörnin yliopiston dosentti Anna Rådströmiin ja Hampurin yliopistossa tohtoroituneeseen Annika Landmanniin.

Väitöskirjatutkimukseni ei olisi lähtenyt käyntiin ilman ohjaajieni kirjoittamia lukuisia suosituksia, jotka mahdollistivat taloudellisen tuen useiksi vuosiksi Alfred Kordelinin säätiön vuoden apurahasta alkaen. Tutkimukseni edistymisen kannalta muodostui vieläkin merkittävämmäksi kuuluminen Taidehistorian valtakunnalliseen tutkijakouluun kolmen vuoden ajan (2011–2013), jolloin sen johtajana toimi Helsingin yliopiston yliopistonlehtori emerita Renja Suominen-Kokkonen ja koordinaattorina nykyinen Ateneumin taidemuseon amanuenssi, tohtori Hanne Selkokari. Kiitän kaikkia tuolloin tutkijakoulun kesäkouluihin ja tapaamisiin osallistuneita kannustavasta ilmapiiristä ja hyödyllisestä palautteesta.

Tutkimusrahoitus mahdollisti tutkimus- ja konferenssimatkoja Viron lisäksi myös niin Berliiniin, Hampuriin kuin varsinkin kevääksi 2011 Bristoliiin. Jälkimmäinen tutkijavierailuni onnistui nykyisen Courtauld-instituutin professori Dorothy Pricen FBA vieraanvaraisuuden johdosta. Taloudellisen tuen jatkumisesta kiitän myös Turun yliopiston Juno-tohtoriohjelmaa sekä Jenny ja Antti Wihurin rahastoa. Lisäksi Turun Yliopistosäätiö on mahdollistanut tutkimusmatkojani ja työskentelyjaksojani yliopiston Granö-keskuksessa, Villa Tammekannissa, Tartossa. Residenssissä syntyneistä kontakteista virkistäviä hetkiä ja rakentavia ajatustenvaihtoja olen saanut jakaa tähän päivään asti etenkin kirjallisuustieteiden tutkijatohtori Kaiju Harisen kanssa.

Tutkimuskohteeni sijoittuu Viron kulttuurikentälle. Ilman Virosta saamiani aineistoja tämä tutkimus ei olisi sellaisenaan onnistunut. Virosta saamani tuki ja kiinnostus tutkimustani kohtaan on ollut tärkeää. Monimuotoista ja antoisaa verkostoitumista on karttunut vuosien varrella. Olen saanut jakaa molemminpuolisen

kiinnostuksen Viron naispuolisia taiteilijoita kohtaan lukuisten taidehistorioitsijoiden kanssa. Pisimpään se on kestänyt Anne Unteran, Viron taideakatemia vanhemman tutkijan Katrin Kivimaan ja edesmenneen Tiiu Talvistun kanssa. Unteraa, Viron taidemuseon aikaisempaa grafiikkaosaston johtajaa kiitän myös ystävällisestä tutustumisesta käsikirjoitukseni joihinkin osioihin.

Erityiskiitokset haluan osoittaa Viron taidemuseolle, jossa oltiin kiinnostuneita tätäkin tutkimusta vahvistaneen ja siihen osittain perustuneenkin monografian *Ainulaadne sõsarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei* (2020) julkaisemisesta. Kyseinen kirja ei olisi syntynyt ilman arkistojohtaja Ulrika Jõemägin myötävaikutusta, toimittamista ja monipuolista apua. Taiteilijan perheen elämäkerrallinen aineisto laajeni merkittävästi Maie Mein avulla. Kiitän myös tällinnalaisen Allee-taidesalongin entistä omistajaa Juhan Kohalia avuliaisuudesta esitellä tutkimustyöni alkuvaiheessa yksityisomistuksissa olevia Natalie Mein teoksia. Ilman tätä mahdollisuutta monikin Mein teos olisi jäänyt tavoittamatta ja kuva taiteilijasta olisi jäänyt suppeammaksi.

Virossa sukupuolen-, kirjallisuuden- ja elämäkertatutkimukseen orientoituneista tutkijoista haluan kiittää erityisesti vanhempia tutkijoita Eve Annukia ja Andres Kalakunia Viron kirjallisuuseumuseosta sekä väitöskirjatutkija Rebekka Põldsamia Tarton yliopistosta yhteistyöstä ja antoisista keskusteluista yhteisten kiinnostuksenkohteidemme parissa. Hedelmällisistä ajatuksista ja vuorovaikutuksesta varsinkin virolaisen dekadenssin saralta kiitän vanhempi tutkija Mirjam Hinrikusta Viron tiedeakatemia Underin ja Tuglaksen kirjallisuuskeskuksesta.

Vuosien saatossa olen etsinyt aineistoja monien museoiden kokoelmista ja arkistoista. Viron ja Tarton taidemuseoiden kokoelmaväen lisäksi haluan kiittää avuliaisuudesta erityisesti myös Viron kirjallisuuseumuseon Viron kulttuurihistoriallisen arkiston väkeä. Kiitän myös kaikkia ystäviäni, jotka ovat tukeneet minua tämän väitöskirjaprosessin aikana.

Lopuksi haluan kiittää myös pientä suurta perhettäni, joskin joitakin heistä postuumisti. Ikuisesti kiitollinen olen vanhemmilleni Õielle ja Ennille, jotka sallivat minun elää omalla tavallani ja joilta opin lapsuudessani kiinnostuksen taiteisiin ja kulttuuriin sunnuntaisine näyttelyvierailuineen Tallinnassa. Kiitän heitä myös taloudellisesta tuesta. Olen myös kiitollinen erityisesti serkuilleni Helenelle ja Katrinille perheeseen jatkuvasta kannustuksesta ja lämmöstä antoisine keskusteluineen. Poikiani Sanderia ja Ottoa perheeseen haluan kiittää kaikesta tuesta ja ymmärryksestä väitöskirjatutkimukseni varrella sekä vastapainon tarjoamisesta yliopistomaailmalle.

Omistan kirjan edesmenneiden vanhempieni ja Helenen muistolle sekä pojilleni ja lapsenlapsilleni kannustukseksi unelmien toteuttamiseen.

Turussa elokuussa 2023

Kai Stahl

Sisällys

Kiitokset	5
Sisällys	8
I Johdanto	10
1 Aluksi	10
1.1 Henkilöhistoriallinen ja toimintakeskeinen konteksti	14
1.2 Lähestymistavat	17
1.3 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne	18
1.4 Tutkimusaineisto	19
1.5 Katsaus aikaisempiin julkaisuihin	27
2 Näkökulmien tarkennuksia ja tutkimusverkostoja	34
3 Metodologista välineistöä	39
3.1 Välineitä kuva-analyysiin	40
Topos	43
Intertekstuaalisuus ja kuvien vaellus	45
3.2 Toiseus kulttuurisemiotiikassa	48
Kulttuuri ja sen alueet lotmanilaisittain	48
Kulttuuri, sfääri ja feministinen näkökulma	51
4 Tutkimuksen taustoittava teoreettinen viitekehys	56
4.1 Jälkikolonialismi, toiseus ja Viro	56
Jälkikolonialismin katvealueita	58
Transkulttuurinen Viro	60
4.2 Avantgarde ja feministinen kehys	69
II Näkyviin astuminen	76
1 Provenienssin kiemuroita	78
2 Yksityinen ja julkinen verkosto	82
Muistot	82
Alkusysäys	90
Sisaret tienraivaajina	96
3 Taiteilijaksi	109
Kohti taiteilijuutta	109
Debyyttinäyttely	114
Avantgardea painettuna	126
III Varhainen omintakeisuus	134
1 Homo, non e piu come era prima	134
1.1 Kuollut Kristus -kuvatyyppi	134
Ihminen sanoin, kuvin ja mielikuvin	141

	<i>Fin de siècle</i> -dekadenssin sävyjä ja sukupuoli.....	148
1.2	Kuollut Kristus virolaisittain.....	157
	Kuoleman läsnäolo.....	159
	Kuolema kutkuttaa.....	168
2	<i>Han</i> – siro ja aistikas.....	175
	Marginaali armeijassa.....	175
	Dandy ja sen varjo.....	190
IV	Uusi nainen – sfinksinä ja nukkena.....	205
1	Arvoituksellinen Toinen.....	205
	Sfinksi, Moreau ja Viro.....	206
	Uusi nainen – fiktiivinen ja todellinen.....	218
	Naisen sfinksi.....	230
2	Näkyvä ja näkymätön: nuket ja tekijä.....	239
	Nukkefiguurit ja vuosisadan alkukymmenet.....	239
	<i>Commedia dell'arte</i>	248
	Nuket ja Pygmalionin lumous.....	255
V	Moderni nainen toimijana ja naistyypejä 1920-luvulla.....	268
1	Minä, <i>garçonne</i> ja Hans.....	274
	Uusi nainen ja minä.....	274
	Singlattu tukka ja omakuva palloiluineen.....	286
	Minä, Hans ja identiteetti.....	304
2	Yhteiskunnallisia puheenvuoroja: prostituutiokuvan dekonstruktio marginaalissa.....	320
	Mein neljä piirrosta.....	320
	Relevantteja kuvaustapoja.....	331
	Kulttuuritilan distribuutio ja Toisen tulkinta.....	347
VI	Johtopäätökset.....	361
	Lyhenteet.....	368
	Lähteet ja kirjallisuus.....	369
	Liitteet.....	416
	Liite 1. Natalie Mein ja hänen perheensä elämäkertatietoja.....	416
	Liite 2. Kuvaliite.....	418
	Henkilöhakemisto.....	501

I Johdanto

1 Aluksi

Kupeldaja eli suomeksi *Parittaja* ei vuodelle 1928 ajoitetun lyijykynäpiirroksen nimenä (kuva 96) vaikuta mitenkään hämmästyttävältä. Meneillään olivat tuolloin kuvataiteessa uusasiallisuus ja verismi samalla kun ekspressionismi vielä jatkui, joten esitettävää ei kaunisteltu. Näihin tyyli-suuntien nimiin yhdistetään tämä yhteiskuntakriittinen teos Viron kuvataiteessa¹. Teosnimen herättämistä ennako-odotuksista poiketen sen tekijä on nainen: Natalie Mei (syntyy Natalie[-]Johanna Mey, 10.1.1900–29.7.1975)², virolainen, joka asui vanhempiensa ja neljän vanhemman sisaruskesken kanssa teini-ikänsä asti Libaussa (Kuurinmaan kuvernementissa, nykyisessä Liepājassa, Latviassa) ja sen jälkeen etupäässä Tallinnassa.³ Kyseinen piirros oli yksi olennaisimmista syykkeistä tähän taidehistorialliseen tutkimukseen. Mein kuvataiteelliset teokset avaavat uusia näkökulmia naispuolisen taiteilijan toimijuuteen modernistisessä kulttuurikentässä.

Mei teki merkittävän uran pukusuunnittelijana⁴. Hän nosti ensimmäisenä Viron teatterimaailmassa puvustuksen merkityksen samanarvoiseksi esityksien sisällön

¹ Esim. Solomõkova (Solomõkova, Viiraja & Loodus) 1977, 212; Levin 2001, 91; Lamp 2004, 174; Kivimaa 2010a, 519.

² Libaun Pyhän Kolminaisuuden kirkon seurakunnan todistusjäljennöksen (6.2.1926) ja Johan Meyn ansioluettelon perusteella Natalie Mey syntyi 29.12.1899 juliaanisen kalenterin mukaan (Mei Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202). Suomesta poiketen Virossa siirryttiin keisarillisen Venäjän tapaan gregoriaaniseen kalenteriin vasta 1. helmikuuta 1918. Tällöin Natalie Mein viralliseksi syntymäpäiväksi vaihtui 10. tammikuuta. Käytän tutkimuksessani vakiintuneita ja alkuperäisaineistoissa esiintyviä päivämääriä lähemmin tarkentamatta, ellei kyseisellä päivämäärällä ole olennaista painoarvoa väittämieni suhteen.

³ Natalie Mein ja hänen perheensä keskeisimmistä elämäkerrallisista tiedoista ks. liite kirjan lopussa.

⁴ Näyttämö- ja elokuvapukututkija ja -suunnittelija Joanna Weckman suosittelee *pukusuunnittelija*-ammattinimikkeen käyttöä laajemmin käytössä olevan *teatteripukusuunnittelija*-nimikkeen sijasta, koska tämä vastaa paremmin suunnittelijan tehtävänkuvaa. Nimike ei myöskään rajoitu vain joihinkin esitystaiteen muotoihin (Weckman 2001, 35, 37), mikä on olennaista Natalie Mein teatteritaiteellisen tuotannon yhteydessä. Mei suunnitteli pukuja ja monesti roolihahmon täydellisen visuaalisen olemuksen maskee-

rinnalle⁵. Hänen asemastaan teatterihistoriassa seurasi käytännössä kuitenkin, että hänen kuvataidetuotantonsa jäi pitkään vähemmälle huomiolle taidehistoriassa, joskin vuonna 1940 hänet luettiin aktiivisesti toimiviin luoviin taiteilijoihin taidemaalarin nimikkeellä⁶. Feministisen taiteentutkimuksen myötävaikutuksella Mein taide alkoi laajemmin vakiinnuttaa paikkaansa Viron taidehistoriassa 1990-luvun jälkipuoliskolta alkaen, kun Adamson-Ericin taidemuseossa käynnistettiin vuonna 1995 Valtion taidemuseon pitkäkestoisin hanke vuosisadan alkuvuosikymmenillä toimineiden naistaiteilijoiden julkisuuteen tuomiseksi ja uudelleen tarkastelemiseksi.⁷ Öljymaalauksia ja muut niin sanotusti ”korkean” taiteen piiriin luetut tekniikat eivät kuuluneet Mein suosimiin ilmaisuvälineisiin, mikä uskoakseni vaikutti osaltaan taiteilijan pitkäaikaiseen marginalisoitumiseen Viron taidehistoriassa. Mein tunnettuus maansa ulkopuolella on jäänyt tätäkin vähäisemmäksi. Näin hänen nimensä ei myöskään päätynyt vuonna 2000 niiden neljän – lähinnä vain nimeltä mainitun – naisen joukkoon, jotka huomioidaan toista maailmansotaa edeltävältä ajalta tähän asti ainoassa suomeksi käännettyssä kattavammassa *Viron taiteen historiassa*⁸. Viron

rauksineen eri näyttämötaiteen muotoja edustaviin esityksiin: draama-, ooppera-, oopperetti- ja balettiesityksiin sekä taide-elokuviin *Põrgupõhja uus vanapagan* (Hornanperän uusi paholainen, 1964), *Viimne Reliikvia* (Taistojen mies sekä Viimeinen pyhänjäänös, 1969), *Kolme katku vahel* (Uppiniskaisuuden kronikka, 1970), mutta toimi toisinaan myös lavastussuunnittelijana. Vuosien 1929–1964 varrella hän suunnitteli lavastukset yli pariinkymmeneen ja puvut yli 160:een näyttämöesitykseen. Lisäksi hän suunnitteli pukuja myös urheilu- ja kulttuuritapahtumiin. Stahl 2020a, 158–163; ks. myös Natalie Mei. Dekoratsiooni- ja kostüümikavandid 1929–1969 (26.12.1977), ETMM T 174.2; [Mei, N.] Omakäelised elulookirjeldused (Elulookirjeldus 1.8.1964), EKMA.52.2.3.2; Pihlak 1962, 15–56. Ansioistaan pukusuunnittelijana teattereissa Meille myönnettiin vuonna 1945 muun muassa Neuvosto-Viron kansantaiteilijan arvonimi. (Esim. Einas 1996, 306; ”Aunimetusi eesti nõukogude kunstnikele”, *Sirp ja Vasar* 28.7.1945.)

⁵ Pihlak 1962, 48; Stahl 2020a, 162.

⁶ ”Eestis 142 loovat tegewkunstnikku”, *Postimees* 19.7.1940.

⁷ Vuoteen 2012 jatkunut hanke sisälsi vaihtuvista taiteilijanimistä rakentuvan näyttelysarjan *Eesti esimesi naiskunstnikke* (Viron ensimmäisiä naistaiteilijoita) sekä sen yhteydessä järjestetyn *Naiskunstnik ja tema aeg* (Naistaiteilija ja hänen aikansa) -seminaarisarjan mukaan lukien *A Modernist Woman in Art* -nimisen kansainvälisen konferenssin. (Koll 2014, 5.) Hankkeen päätteeksi ilmestyi vuonna 2014 Adamson-Ericin taidemuseon kuraattorin, taidehistorioitsija Kersti Kollin toimittama tieteellinen artikkelikokoelma *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*.

⁸ Kirjassa mainitaan parilla lauseella Karin Lutsin taiteesta 1930-luvun jälkipuoliskolla sekä vain nimeltä graafikot Aino Bach, Agathe Veeber ja Salome Trei (Helme & Kangilaski 2000, 101, 108). Taidehistorioitsija Sirje Helmen mukaan pääpaino kirjassa oli ns. epävirallisessa taiteessa 1960-luvulta alkaen (Kivimaa 2010b, 247). *Viron taiteen historia* -kirjan suomennos perustuu vuotta aikaisemmin ilmestyneeseen tuoreimpaan Viron taiteen yleisesitykseen *Lühike eesti kunsti ajalugu*. Vaikka kyseessä oli nimensä perusteella lyhyt taidehistoria, teos on lähes 300 sivun pituinen. Kirjan tarkoitus oli tarjota tuoreempi katsaus Viron taiteen historiaan, koska edellinen laajempi, kaksi-

ensimmäisessä naistaiteilijoiden näyttelyssä Tallinnassa vuonna 1939 oli kuitenkin tähän nähden yli kymmenkertainen määrä osallistujia. Näyttelyyn osallistui myös Natalie Mei teatteripukusuunnitelmillaan ollen samalla viisihenkisen näyttelyjuryn ainoa naispuolinen jäsen.⁹ Vastaavasti vuonna 2019 taidemuseo Kumussa järjestetyssä näyttelyssä *Eneseloomine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis* (Itsensä luominen. Emansipoituva nainen Viron ja Suomen taiteessa) tuotiin julki teoksia jo yli kahdeksaltakymmeneltä vironmaalaiselta naistekijältä, jotka toimivat kuvataiteen ja/tai soveltavan taiteen saralla ennen 1960-lukua¹⁰. Natalie Meiltä oli näyttelyssä esillä 24 teosta, jotka olivat lyijykynäpiirroksia, akvarellitöitä, kollaaseja, teatteripukuluonnoksia ja kirjankuvituksia. Niistä analysoin tässä tutkimuksessani yksityiskohtaisemmin neljää akvarellia, kolmea piirrosta ja yhtä kollaasia.

Mein kuvataiteellisesta tuotannosta tai sen suhteesta modernin taiteen kavalkadiin ei ole tähän mennessä valmistunut perusteellista tutkimusta, vaikka väitöskirjani tutkimusprosessin aikana tietoisuus hänen taiteestaan on kasvanut muun muassa itse kirjoittamieni julkaisujen myötä¹¹. En tavoittele kaikenkattavaan otetta myöskään käsillä olevalla väitöstutkimuksellani. Pyrin ennen muuta täydentämään tähän mennessä kirjoitettua tutkimusta tapaustutkimuksellisesti sekä rikastuttamaan suomalaista taidehistoriallista tutkimusta vähän tunnetun virolaisen kuvataiteilijan teoksien syväanalyysillä 1900-luvun alkuvuosikymmenien kulttuurikentän kontekstissa. Rajaan tarkasteluni taiteilijan varhaisempaan tuotantoon – lähinnä hänen teatteriraansa edeltävään ajanjaksoon. Mei aloitti pukusuunnittelijana alkusyksystä 1929 Viron kansallinäyttämöllä, Estonia-teatterissa. Vuoden kuluttua hänet kiinnitettiin teatterin puvuston taiteelliseksi johtajaksi.¹² Kysymys herää, miksi on aiheellista

osainen ja kaksiniteinen *Eesti kunsti ajalugu* oli peräisin 1970-luvulta ja näin jossakin määrin myös Neuvostoliiton ajan ideologiaa mukaileva. Viron taideakatemian taidetutkimuksen ja visuaalisen kulttuurin instituutti on vuodesta 2005 lähtien julkaissut uutta laaja-alaista Viron taidehistorian kirjasarjaa *Eesti kunsti ajalugu*, jonka ensimmäinen ja viimeinen (seitsemäs) numero ovat vielä ilmestymässä.

⁹ Taidehistorioitsija Rein Loodus antaa Viron taide-elämän kronikassa näyttelyyn osallistujien määräksi 43 (1976, 44). Näyttelyluetteloon *Eesti naiskunstnike tööde näitus. Maal, graafika, skulptuur, rakenduskunst. Tallinnas, Kunstihoones 3.–15. okt. 1939. a.* on kirjattu kuitenkin 45 naista (Natalie Meitä koskien erit. 3, 16, [23]). Edustettuina olivat sekä kuvataide että soveltava taide, ja näyttelyn järjesti Tallinnan Taidehallissa Tallinna Naisklubi (Tallinnan naiskerho). Näyttelystä sanomalehdissä esim. Hanno Kompus, ”Eesti naiskunstnike tööde näitus”, *Päevaleht* 8.10.1939, 10.10.1939, 11.10.1939. 1939; Ad-Er. [Adamson-Eric], ”Naiskunstnike näituselt”, *Rahvaleht* 3.10.1939; Rasmus Kangro-Pool, ”Naiskunstnike esinemine”, *Postimees* 5.10.1939, 8.10.1939.

¹⁰ Stahl 2020b, 22.

¹¹ Stahl 2007; 2010a; 2011; 2014; 2020a.

¹² Esim. ”Estoonia” hooaja eel. Tänavu ootab teatrit raske aasta. Hooaeg awatakse 6. septembril ”Tannhäuseriga”, *Uudisleht* 30.8.1930. Mei vastasi Estonia-teatterin puvus-

nostaa esille tällainen omassakin maassaan pitkään rajallisesti tunnetun ja erityisesti kansainvälisesti vähälle huomiolle jääneen kuvataiteilijan tuotanto. Hänen ansiotaan teatterimaailmassa sekä työtään tekstiilitaiteen professorin viransijaisena ja opettajana on jo jonkin verran huomioitu. Lisäksi hänen kuvataiteellista tuotantoaan on kuluvalle vuosituhannella alettu nostaa laajemminkin esiin – mutta ainoastaan Virossa.¹³

Perusteluja Natalie Mein taiteen ja taiteilijanuran huomioimiselle on kuitenkin lukuisia. Tärkein niistä on se, että Mein varhaistuotanto sisältää teoksia, jotka avaa-
vat uudenlaisen näkökulman koko Viron taide- ja kulttuurikenttään ja etenkin nai-
seen toimijana tässä kulttuuritilassa. Samalla se valottaa aikansa naistoimijuutta kan-
sainvälisestäkin ajatellen. Mein taide ei noudata perinteistä sukupuolijakoa vaan hei-
jastaa moniulotteisesti kulttuurista tilannetta ja toimintakenttää. Hän kehitti oman
visuaalisen kielensä, jota voi pitää synteessinä klassisesta ja hänen oman aikansa mo-
dernistisesta, myös avantgardistisesta taiteesta sille ominaisine groteskeine piirtei-
neen. Tuloksena oli toisinaan varsin sievistelemättömiä ja ironisia kuvallisia tulkin-
toja ajankohtaisista ilmiöistä ja käsityksistä. Valtavirrasta poikkeavassa, aikaansa
kriittisesti tarkastelevassa ilmaisussaan ne ovat vertaansa vailla. Mein tuotanto häm-
mästyttää nykakatsojaakin omintakeisuudellaan rikastuttaen näin naistekijöiden
osalta mielikuvaa 1900-luvun alkupuolen taiteesta. Hedelmällistä siinä on niin

tosta vuoteen 1956 asti, vuosina 1935–1943 itsenäisenä puku-suunnittelijana. (Einas 1996, 306; Pihlak 1962, erit. 14, 20, 32; Natalie Mei. Dekoratsiooni- ja kostüümika-
vandid 1929–1969 (26.12.1977), ETMM T 174.2; Mei, Natalie Juhani t., 1.8.1964, RA,
ERA.R-1665.3.105; Stahl 2020a, 162.)

¹³ Mei työskenteli vuoden 1924 syksystä alkaen oppi- ja ammattikouluissa sekä seminaa-
reissa kuvaamataidon opettajana. Vuodesta 1940 aina eläköitymiseensä eli vuoteen
1964 saakka hän toimi nyk. Viron taideakatemia (Eesti Kunstiakadeemia) edeltäjien
tekstiilitaiteen oppiaineen yliopisto-opettajana ja vuodesta 1946 alkaen myös oppiai-
neen professorin virassa. Muutaman vuoden hän toimi myös tekstiilitaiteen ja puku-
suunnittelun laitoksen johtajana. (Esim. [Mei, N.] Omakäelised elulookirjeldused (Elu-
lookirjeldus 1.8.1964), EKMA.52.2.3.2; Mei, Natalie Juhani t., RA, ERA.R-
1665.3.105. Myös Pihlak 1962, 8, 47; Einas 1996, 306; Stahl 2020a, 154, 163, 168,
172–173.) Natalie Mei loi pohjan Viron muotialan koulutukselle nykyisessä taideaka-
temiassa (”Näitus: 70 aastat moeharidust”, *EPL* 14.5.2011; *MOOD* (2011, 4, 13). Val-
tion taideteollisuuskoulusta (Riigi Kunsttööstuskool, alk. 1914) kehittynyt instituutio
oli Mein toimikausina aluksi Jaan Koorti -niminen valtiollinen tai Tallinnan soveltavan
taiteen koulu (Jaan Koorti nimeline Riigi / Tallinna Rakenduskunstikool), vuodesta
1944 alkaen korkeakouluna ensiksi Tallinnan valtiollinen Taideteollinen Instituutti
(Tallinna Riiklik Tarbekunsti Instituut) ja myöhemmin Viron SNT:n valtiollinen tai-
deinstituutti (Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut (ERKI)). Arkkitehtuurihistorioitsija ja
taideakatemia rehtori Mart Kalm on kuitenkin kiinnittänyt huomiota siihen, etteivät
virkanimikkeet akatemian alkuvaiheessa vastanneet opettajien koulutusta (Kalm 2014,
18–19). Mei oli lisäksi mukana Tallinnan muotitalon vuonna 1958 lanseeraaman muo-
tilehden *Siluet*t toimituskunnassa, ja lehdessä julkaistiin myös hänen muotisuunnitel-
miaan.

taiteilijan itsensä kuin hänen teoksiensa paikantuminen erilaisten dualismien risteämäkohtaan. Näiden kahtiajakojen lähtökohtana on Viron maantieteellinen sijainti ”idän” ja ”lännen” välillä.¹⁴ Samalla tämä risteämä on monitasoisuudessaan ongelmallinen. Vaikka 1900-luvun alkuvuosikymmenien modernismi toi naisille mahdollisuuden toimia näkyvästi taiteilijoina, heidät noteerattiin julkisuudessa sukupuolisdonnaisesti ja mieskollegoitaan rajoitetummin.¹⁵

Mei pysyi taiteellisesti aktiivisena elämänsä loppuun saakka. Jos halutaan yrittää jaksetella karkeasti taiteilijan vuosikymmenien mittaista, monitahoista tuotantoa, sen voi jakaa kahteen kronologisesti osittain toisiinsa limittyvään jaksoon: yhtäältä aikaan ennen hänen suuntautumistaan teatteriuralle sekä sitä seuraavaan aikaan, toisaalta ajanjaksoon ennen toista maailmansotaa ja sitä seuranneeseen neuvostovirolaiseen periodiin. Tarkastelemani visuaalinen aineisto on valtaosin peräisin ensin mainitulta jaksolta. Tämä alkaa vuodesta 1917, johon ajoittuvat ensimmäiset löytämäni Mein tekemät kuvat, ja päättyy suurin piirtein vuonna 1929. Toisinaan olen katsonut välttämättömäksi poiketa tästä rajauksesta. Säilyneiden ja tietooni tulleiden teoksien pohjalta Mei suosi näinä vuosina varsinkin tussilla piirtämistä ja akvarellitekniikkaa sekä niiden yhdistämistä. Ajanjakson viimeisinä vuosina, 1930-lukua lähestyttäessä, hän mieltäytyi lyijykynällä piirtämiseen. Aikaväliin sijoittuu myös toiminta kirjankuvittajana vuodesta 1920 alkaen yhteensä parinkymmenen vuoden ajan. Kuvitukset jäivät teksteihin perustuvan luonteensa takia tämän tutkimuksen ulkopuolelle, lukuun ottamatta vuonna 1920 julkaistuja, koska ne auttavat taiteilijan varhaistuotannon kokonaisvaltaisemmassa sijoittamisessa Viron taidemaailmaan ja koko kulttuurikentälle. Tyyliiltään varhaisimmat kuvitukset myös poikkeavat voimakkaasti Mein myöhemmästä kuvitustuotannosta.

1.1 Henkilöhistoriallinen ja toimintakeskeinen konteksti

Tarkasteltavaksi valitsemani ajanjakso sijoittuu Viron nopean modernisoitumisen ja kansallisen liikehdinnän yhteentörmäysvaiheeseen, jolloin nainen taiteilijana oli vielä suhteellisen uusi ilmiö – varsinkin etnisesti virolaissyntyisten henkilöiden keskuudessa. Maan kuvataidekenttä oli vasta muovautumassa, ja ensimmäinen varsinainen taidekoulu Pallas perustettiin syksyllä 1919 Tarttoon. Sen käynnisti saman-

¹⁴ Raja-alueista ja risteämäkohdista Viron kulttuurissa ks. esim. Veidemann 2004, 114, erit. 113–117; 2009; Karjahärm 2001a, erit. 45–47, 52–56.

¹⁵ Nais- ja miespuolisten taiteilijoiden erilaisesta huomioinnista Viron taidekriitikissä tarkastelemallani ajanjaksolla erit. Kivimaa 2005, mutta myös 2003; 2009 ja Varblane 2000. Suomen osalta sukupuolieron merkitystä taidekriitikissä ennen toista maailmansotaa on huomioitu ainakin taidehistorioitsija Rakel Kalliosta 1989 [1987] alkaen. Ks. myös Palin 2004b. Yhtä lailla jäivät naispuoliset taiteilijat marginaaliin lehtien palstoilla myös esimerkiksi Saksassa (Rowe [Price] 2006, 70).

niminen, puolisoista vuotta aikaisemmin perustettu Pallas-taideyhdistys.¹⁶ Natalie Mei valmistui yhdistyksen taidekoulusta ensimmäisenä naisena vuonna 1924 aloitettuaan opinnot kolme vuotta aiemmin¹⁷. Hän debytoi jo ennen tätä loppukeväästä 1919 yhdessä vanhempien sisariensa Kristinen (1895–1969)¹⁸ ja Lydian (1896–1965)¹⁹ kanssa, ainoina naisina yhdistyksen kolmannessa näyttelyssä²⁰. Sis-koksien osallistuminen huomioitiin myös näyttelyarvioissa. He olivat Viron ensimmäiset vironkieliset tiedossa olevat taiteilijasiskokset. Vanhempia sisaria ja heidän taidettaan käsittelen tässä tutkimuksessa enimmäkseen Natalie Mein tuotantoa ja toimintaa avaavana kontekstina, mutta paikoitellen kuitenkin varsin perusteellisesti. Sisaruksilla oli hyvin läheinen ja tiivis suhde.

Suomen näkökulmasta erityisen merkityksellistä on sisarista vanhimman, Kristine Mein valmistuminen kuvanveistäjäksi vuonna 1916 Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta Helsingissä.²¹ Hän lukeutui niihin vuosisadan vaihteen ja 1900-luvun alun virolaisiin, joille Suomi ja varsinkin Helsinki olivat tärkeitä portteja vapaampaan ilmapiiriin ja edistyksellisempään kulttuuriyhteisöön keisarillisella Venäjällä.²² Helsingissä vierailivat Kristinen opintojen aikoina myös nuorimmat sisaret Lydia ja Natalie²³. Lisäksi perheen isä Johan Mey (myös Johann Mey / Juhan Mei, 1867–1927) oli aikaisemmin ajoittain työskennellyt Suomessa.²⁴

Syventyäkseni moniulotteisesti visuaaliseen aineistoon, joka tarjoaa nyansoidun kuvan naistoimijuudesta tarkastelujakson aikaisella taidekentällä, olen rajannut

¹⁶ Esim. Varblane 1994, 1403; Lamp 2004, 75; Ratnik 1972, 73.

¹⁷ Meille myönnettiin ylemmän Pallas-taidekoulun kolmas päästötodistus nelisen vuotta valmistumisen jälkeen 3.3.1928. (Löputunnistuste ärakirjad (3.3.1928–15.11.1940), RA, ERA.3950.1.41; Natalie Mei Kõrgema Kunstikooli Pallas lõputunnistus, 3.3.1928. EKMA.52.2.1.4. Ks. myös Stahl 2020a, 138.) Siitä ilmenee, että hän suoritti perusteellisen maalaustaiteen oppimäärän.

¹⁸ Syntyään Christine-Hildegard Mey, etunimestä käytössä myös muoto Kristi(i)ne; sukuniminä Mark sekä Mark-Mei ainakin vuosina 1921–1942.

¹⁹ Myös Lidia Mey, sukuniminä etenkin vuosina 1920–28 Starkopf, Starkopf-Mei sekä Mei-Starkopf. Etunimestä esiintyy myös kirjoitusasu Liidia.

²⁰ *Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus Suurturg 8.*

²¹ Suomen Taideyhdistyksen (STY) piirustuskoulun oppilasmatrikkelit 1848–1849, 1869–1931, MF VA Y 4096, kortti 16. Arkistokokoelmat, Kansallisgalleria (KG); Soome Kunstiühingu koolis õppimise tunnistus, 25.5.1916, EKMA.52.4.2.6; Kristine Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6. (Kristine Mein nimi viittaamissani Viron taidemuseon arkiston (EKMA) asiakirjojen otsikoissa jatkossa lyhenteenä K. Mei.) Ks. myös Stahl 2023, erit. 49, 50–54; 2010b, 8; 2014, 167–168; 2020a, 26, 171.

²² Ks. esim. Zetterberg 2013. Mei-perheen jäseniä ei mainita Zetterbergin kirjassa.

²³ K. Mei mälestused VII, EKMA.52.4.3.29, sivu 21. Stahl 2020a, 27.

²⁴ Johan Mey toimi vuosien 1909–1912 aikana Etelä-Suomen saaristossa hydrografisten ja merenpohjan tutkimusten johtajana. (Mei Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202); hänen työstään tarkemmin luvussa 2.1.

huomioni Natalie Mein varhaiseen kuvataiteelliseen tuotantoon. Pääpaino kohdistuu avaintuksiin, joiden avulla avaan näkökulmia siihen, kuinka modernistiselle kulttuurikentälle astuva nuori nainen osittain kiinnittyy vallitsevaan ilmaisukieleen ja aihevalikoimaan, mutta luo samalla ajan yhteiskunnasta oman persoonallisen tulkin- tansa. Avaintukset havainnollistavat modernisoitumisprosessille ominaisia yleisiä piirteitä eritoten moderniin kaupunkielämään ja urbaaniin ihmiseen liittyvien teemo- jen välityksellä – joskin viitteellisesti. Lisäksi valitsemani aineisto tuo esille taiteili- jan monipuolisuuden ja kyvyn resonoida ympäristönsä kanssa, myös kriittisinä ku- vallisina ilmaisuina. Tarkastelu kohdistuu laskutavasta riippuen runsaaseen puoleen- sataan Natalie Mein teokseen, joista nostan erityishuomion kohteeksi muutamia kymmeniä. Monet avaintuksista toimivat useampienkin eri tutkimuksellisten näkö- kulmien ja kysymyksenasettelujen avaajina.

Mielikuva Viron modernista taidekentästä ennen toista maailmansotaa painottuu vahvasti miestekijöihin ja heidän teoksiinsa osoittaen taiteilijan ammattikuvan suku- puolittuneisuuden. Tästä poikkeavia näkemyksiä on perusteltu naispuolisten taide- opiskelijoiden runsaslukuisuudella 1910-luvun puolivälistä lähtien.²⁵ Neuvostoai- kainen tasa-arvoideologia eli valtiollinen emansipaatio ei myöskään jättänyt naiste- kijöitä täysin huomiotta, mutta huomio oli pitkälti taiteenaloihin kytkeytyvää.²⁶ Vaikka taideopiskelijoissa oli naisia enemmän kuin miehiä, naisten opinnot eivät kuitenkaan johtaneet samalla tavalla ammatin harjoittamiseen. Kysymys Mein suun- tautumisesta pukusuunnitteluun – selvästi feminiiniseen toimintafääriin – ja siitä,

²⁵ Ks. Levin (2014, 279–288), jonka mukaan naisilla oli Viron tasavallan alkukymmenillä yhtä hyvät mahdollisuudet päästä taidekentälle kuin miehillä. Levin esittää numeraali- sesti mies- ja naisopiskelijoiden suhteellisen määrän Viron taidekouluissa vuosina 1918–1944. Valtion taideteollisuuskoulussa Tallinnassa naisia oli opiskellut jopa kaksi kertaa enemmän kuin miehiä. Pallas-taidekoulussa opiskeli miehiä näinä vuosina 379 ja heistä valmistui 52; vastaavasti naisopiskelijoita oli 306 ja valmistuneita 27. Levi- niltä jää kuitenkin mainitsematta, että prosentuaalisesti naisia valmistui taidekoulusta miehiä vähemmän, mihin on kiinnittänyt huomiota taidehistorioitsija Reet Varblane (2000, 75). Lisäksi ei ole huomioitu, että vain lähes yksinomaan miehet saivat stipen- dejä opintojensa täydentämiseen tai jatkamiseen Keski-Euroopan taidekeskuksissa. Taidehistoria pääsi vasta 2000-luvulla nostamaan uudelleen esiin Viron maantieteelli- seltä alueelta kotoisin olleita tai siellä 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa toimineita taiteilijanaisia, jotka tuolloin olivat etniseltä taustaltaan etupäässä baltian- saksalaisia. Laajin katsaus heihin nähtiin edellä mainitun *Itsensä luominen* -näyttelyn puitteissa. (Esim. Allas & Abel 2019; Stahl 2020b). Taidehistorioitsija Margareta Will- ner-Rönholmin tutkimuksen perusteella näyttää siltä, että Suomen taidekouluissa määrällinen ero nais- ja miesopiskelijoiden välillä oli vieläkin selvempi jälkimmäisten hyväksi. (Willner-Rönholm 1984, 121, 123; ks. myös Kallio 1987, 108.)

²⁶ Kivimaa 2000, 85–86; 2001, 117. Jälkimmäinen Kivimaan artikkeli ilmestyi samana vuonna myös feministisessä taidelehdessä *n.paradoxa: International Feminist Art Journal* (nro 14 Feb 2001, 14–29, erit. 17). Neuvosto-Viron monitahoisesta ja ambiva- lenttisestä sukupuolidiskurssista ks. Annuk 2015, erit. 70–81, 85–86.

miksi hänen varhaistuotantonsa jäi Viron taiteen historiasta pitkäksi ajaksi osittain poissuljetuksi, edellyttää 1900-luvun alkuvuosikymmenten kulttuuri- ja taidekentän lähempää tarkastelua. Keskeisimpänä tavoitteena oli ”oman” kilpailukykyisen kuvataiteen kehittäminen.

Sijoitan Mein kuvataiteellisen varhaistuotannon sekä paikalliseen että kansainväliseen taidekenttään. Pyrin identifioimaan tuolloin käynnissä olleet keskustelunaiheet ja vallitsevat näkemykset, jotka Mein voidaan olettaa tunteneen ja jotka – hänen teoksiensa perusteella – saattoivat innoittaa häntä kuvallisiin tulkintoihin ja jopa kritiikkiin. Samalla tunnustelen taiteilijan konkreettisia mieltymyksiä ja pohdin hänen käsittelemiensä aihepiirien pohjalta hänen tarvettaan hakea legitimaatiota suhteutamalla Euroopan taidekeskuksissa tunnustettuihin tekijöihin. Esimerkiksi miehen feminiinistä puolta havainnoidessaan tai naisnäkökulmaa prostituutioon hahmottaessaan Mei lukeutuu kansainvälisen taidekentänkin näkökulmasta poikkeuksellisiin tekijöihin.

1.2 Lähestymistavat

Teoslähtöinen tarkastelutapa on välttämätön jo Natalie Mein kirjallisen jäämistön suhteellisen niukkuuden takia. Hänen omia kirjallisia lausumiaan on säilynyt suhteellisen vähälukuisesti, eikä niistä ole luettavissa montaa vihjettä taiteilijan intentioista. Kuva-aineisto sen sijaan on monipuolinen ja tulkinnallisia horisontteja avaava. Kun kirjallisia tietoja Mein mieltymyksistä ja ajatuksista hänen teoksiensa analysoimiseksi on niukasti saatavilla, on aikalais- ja kulttuuris-historiallisten ilmiöiden ja kontekstien huomioiminen tulkinnassa tarpeen.

Tarjotakseni analyyseilleni toiseudesta ja marginaalisuudesta mahdollisimman laajan pohjan hyödynnän moniteoriaista otetta. Tähän liittyvät varsinkin sukupuolen, etnisyyden ja ammatin toisiinsa lomittuvat muuttajat, joihin tartun feministisen taide- ja kulttuurihistorian sekä Juri Lotmanin kulttuurisemiotiikan keinoin: lotmanilainen ymmärrys ”kulttuurin” ja ”ei-kulttuurin” oppositionalisesta ja vuorovaikutteisesta suhteesta on tässä erityisen käyttökelpoinen. Hypoteesini on, että Mei jäi naispuolisena taiteilijana taidekentän marginaaliin, mikä kenties johti paitsi myöhempään suuntautumiseen pukusuunnittelijaksi myös toisin tekemiseen taiteilijana. Pyrin mahdollisuuksien mukaan löytämään vastauksen Mein myöhemmälle sivuuteuksi tulemiselle ja suuntautumiselle teatteriin.

Viron poliittisesta historiasta johtuen on olennaista huomioida myös jälkikolonialistista tutkimusta. Vuoteen 1918 mennessä oli eletty ja toimittu lähes parisataa vuotta Venäjän keisarikunnan alaisuudessa, joskin käytännössä samanaikaisesti ja vieläkin kauemmin saksalaiherruuden alaisuudessa. Moninainen teoreettinen välineistö mahdollistaa konkreettisten ja käsitteellisten keskustusten ja marginaalien välisen suhteiden ja vuorovaikutuksen tarkastelun. Keskeistä on sukupuolisesti margi-

nalisoitujen, uudenlaista naiseutta hahmottelevien representaatioiden ja niihin sisältyvien ristiriitojen tulkinta ja analysointi. Naistekijyyden osalta hyödynnän rajoite-
tussa määrin myös uudemman (oma)elämäkertatutkimuksen ideoita.

Pääpaino on taidehistoriassa ja kuvien luennassa. Siinä liikun kokonaisuudesta kohti yksityiskohtia ja yksityiskohdista takaisin kokonaiskuvaan. Viitekehykset vaihtelevat luvuittain kulloisenkin kuva-aineiston pohjalta, mikä myös heijastuu tekstissäni tyylilajien moninaisuutena. Olettamukseni on, että Mein tuotannossa näkyy modernisoitumisprosessille ominainen yhteiskunnan ja taiteen yhteentörmäys, mikä jätti jälkensä hänen asemaansa Viron taidehistoriassa.

1.3 Tutkimuskysymykset ja työn rakenne

Keskeisinä kysymyksinä tutkimuksessani ovat, millaisilla välineillä ja taiteellisilla keinoilla ensimmäinen Virossa kuvataiteilijaksi kouluttautunut nainen – Natalie Mei – ”astui” modernisoituvalle taidekentälle sekä millä ehdoin tämä oli mahdollista. Lisäksi tarkastelen, kuinka Mei toimi taiteilijana, eli hänen taiteilijuuttaan. Kysymykset ovat kytköksissä toisiinsa ja valaisevat toisiaan. Vastaan niihin Mein tuotannosta käsin hahmottamalla teoksille kontekstia niin paikallisesti kuin kansainvälisesti. Näihin taide- ja kulttuurikenttiin pyrin lopuksi sijoittamaan myös Mein taiteen ja Mein taiteilijana.

Avaan ja puran pääkysymyksiäni teemoittain. Tarkastelua ohjaavat kuva-aineistolliset tihentymät analyyseineen. Käsittelemäni teemat jäsennän tutkimuksessani la-
vean kronologisesti, ja ne valaisevat Mein taiteilijanuran rakentumista dialogissa ajan taidekentän ja -keskusten kanssa. Luvussa II luon katsauksen taiteilijan ja hänen perheensä taustaan ja sisaruksien tuloon Viron taidekentälle sekä analysoin muutamia esimerkkejä Mein varhaistuotannosta. Painotus on elämäkerrallinen. Selvitän kiinnekohtia ja henkilöitä, joilla on saattanut olla merkitystä Mein taiteellisen toiminnan ja itsensä ilmaisemisen kannalta. Olen tämän tutkimusprosessin aikana käsitellyt aihepiiriä eri aspekteista kahteen otteeseen vuosina 2014 ja 2020 ilmestyneissä julkaisuissa. Luvuissa III–V tutkimustani ohjaavat avainteokset ja niihin kytkeväni tematisoinnit. Mein varhaistuotanto nostaa osaltaan modernismin ja avantgardismin pinnan alta esiin dekadenssin taiteellisena virtauksena. Dekadenssin esteetiikka horjutti sukupuolirooleja feminiinisyyden ja maskuliinisyyden ylittäessä heteronormatiiviset sukupuoli-
rajat. Suhtautuminen rajanylityksiin oli kuitenkin sukupuoli-
sidosdonnaista.²⁷ Kysymys niin sanotusta uudesta naisesta – itsenäisestä ja toisi-

²⁷ Vrt. Lyytikäinen 1998, erit. 8; Hinrikus 2011a, esim. 14. Paradoksaalisen ristiriitaisesta ja sukupuoli-
sidosdonnaisesti määräytyvästä suhtautumisesta heteronormatiivisuuden rajojen ylityksiin esim. Parente-Čapková 2014, tiivistetysti 14–15; vrt. Showalter 1990, 3; Weir 1996, 18–19.

naan pelottavasta naispuolisesta hahmosta – kulkee läpi tutkimukseni Mein varhaisen pienikokoisen *Sfinxen*-piirroksen (1918, 5,3 x 22,4 cm) ohjaamana 1800-luvun lopulta 1920-luvun loppuun saakka. Nainen oli taiteilijana moderni toimija.

Ensiksi pohjustan ymmärrystä uudesta modernista naisesta *femme fatale* -hahmosta käsin, josta siirryn monipolviseen nukketematiikkaan. Siitä etenen 1920-luvun uudensuolaan naiseuden ilmentymiin sekä urbaanin naisen – mukaan lukien taiteilijan – sukupuoli-identiteetin tarkasteluun. Viimeisenä laajempaan teemana käsitellen prostituoidun²⁸ tai sellaiseksi mielletyn naisen representaatiota etupäässä 1920-luvulla ja varsinkin vuosikymmenen jälkipuoliskolla. Tutkimukseni päätösluvussa analysoin kokoavasti Mein käyttämiä taiteellisia keinoja ja hänen modaalaisia valintojaan sekä pohdin näiden suhdetta naistekijänä toimimiseen ajan kulttuurikentässä. Päätelmäni esittämiseen pääsen viidennen luvun viimeisestä alaluvusta lähtien.

Seuraavaksi esitän yleiskatsauksen siihen, millaisissa yhteyksissä Natalie Meistä ja hänen taiteestaan on aikaisemmin kirjoitettu. Tämän jälkeen kuvailen tutkimusprosessini kulkua sekä esittelen teoreettis-metodologisen välineistöni ja viitekehkeykseni. Siihen kuuluvan jälkikolonialistisen tutkimusperinteen luonnehtimisen yhteydessä havainnollistan lyhyesti Viron vaiherikasta historiaa analyysiluvuissa esittämieni argumenttien pohjaksi.

1.4 Tutkimusaineisto

Natalie Mein elämäkerran ja toiminnan käsittelyä rajoittaa säilyneen ja saatavilla olevan aineiston niukkuus – joskin aihealueiden mukaan vaihtelevasti. Mein varhaisen kuvataiteellisen tuotannon ja taiteilijuuden tarkastelu on rakennettava sirpaleista, ja kuva siitä on muokkautunut pitkän tutkimusprosessin kuluessa. Aineistoni koostuu ensisijaisesta aineistosta ja rinnakkaisaineistosta, joista jälkimmäinen ei ole vähemmän tärkeä, sillä se tarjoaa kehyksen, johon voin asettaa Mein taiteen ja jota vasten voin sitä analysoida. Tutkimuskohde ja konteksti ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa ja tukevat toisiaan. Varsinaisena primääriaineistona ovat Mein tekemät teokset. Sitä täydentää suhteellisen rajallinen omaelämäkerrallinen aineisto valokuvineen. Ydinaineistoni asetan dialogiin kontekstualisoivan aineiston kanssa, joka sisältää samaten kuvallista ja biografista materiaalia – niin virolaisen taide- ja kulttuurikentän kuin kansainvälisenkin taidekentän osalta.

Tutkimusta aloittaessani minulla oli tiedossa alle puolet nykyisin tuntemistani Natalie Mein teoksista sekä vain virallisia tai vähemmän virallisia ansioluetteloita ja yksittäisiä lyhyitä virallisia kirjeitä. Selvitystyöni tuloksena oleva alle sadan teoksen

²⁸ Käytän tutkimuksessani Mein teosnimien perusteella nykyään korrektimmiksi katsotujen seksityö- ja seksityöntekijä-käsitteiden sijasta perinteisempiä ilmaisuja prostitutio ja prostituoitu.

kokonaisuus on pieni osuus taiteilijan tuolloisesta kokonaistuotannosta, sillä monesti häneltä syntyi päivittäin jotakin, kuten hän on myöhemmin muistellut²⁹. Tiedossa on, että Mei oli innokas lahjoittamaan teoksiaan. Löytämäni kuva-aineiston perusteella hänen akvarelli-, tussi- ja/sekä lyijykynäteoksensa eivät olleet kookkaita, kuten eivät muutamat hänen siluettikuvansakaan. 1920-luvun parin viimeisen vuoden lyijykynäpiirrosten formaatit ovat enimmäkseen hieman tavanomaista arkkikokoa isompia. Viimeistään 1930-luvulla Mei innostui myös kollaaseista. Tuolloin valmistunut *Mehe portree* (Miehen muotokuva, 1932, 42,7 x 34,9 cm) on otaksuttavasti siihen mennessä kookkain Viron kuvataiteen kollaasi, ja käytettyjen materiaalien perusteella sitä voi pitää esinekoosteena eli assemblaasina.³⁰

Olisi ollut kiinnostavaa nähdä Mein teoksia enemmän kuin nyt löytämäni valikoima, mutta johtolankojen puuttuessa laajempaa aineistokokonaisuutta ei ollut kohtuullista tavoitella. Tavoitteenani ei ollut kaikenkattavan monografian kirjoittaminen taiteilijan tuotannosta, vaan sen analysointi, miten hänen teoksissaan näkyy hänen oman aikansa reflektointi ja mitä hänen taiteellinen toimintansa tuo esiin naistaiteilijana toimimisesta modernisoituvassa yhteiskunnassa. Näihin kysymyksiin antaa vastauksia myös rajoitetumpi tarkoin kohdennettu kuva-aines. Käsiini saamaani aineistoa voi tiettyjen yhdenmukaisten piirteiden pohjalta pitää edustavana ja riittäväenä tapaustutkimukseen Natalie Mein varhaistuotannosta.

Kuva-aineiston säilymiseen ovat saattaneet vaikuttaa haitallisesti myös niin historialliset tapahtumat kuin taiteilijan suosimat tekniikat. Pienikokoisten paperitöiden säilyttäminen on käytännössä helpompaa kuin suurten öljymaalausten. Akvarelli-, tussi- ja lyijykynäteoksien sekä kollaasien ohella olen jäljittänyt myös uniikkeja, taiteilijan käsin tekemiä kirjasia. Niitä olen saanut käsiini yhteensä viitisen kappaletta. Ensimmäiset kaksi löytyivät etsintöjeni jälkeen vuonna 2013 Viron kirjallisuusmuuseon Viron kulttuurihistorian arkiston kellarista Tartossa, minne ne oli deponoitu toisen maailmansodan aikana ja unohdettu vuosikymmeniksi ilman että niiden olemassaolosta oli enää kenelläkään tietoa. Kyseiset 1920-luvun puolivälissä kollaasimaisesti kuvitetut sitaatti–runo-vihkoset näyttävät olleen aintuolattuisia Viron

²⁹ Natalie Mei käsikirjalised mälestused lapsepõlvest, kooliaastatest ning Pallases õppimisest [päiväämätön], EKMA.52.2.3.7, sivu 16[a]. Mei aloitti käsikirjoituksen numeroinnin kaksi kertaa. Sen takia täydennän hänen käsin kirjoitettuja sivunumeroitaan selkeyden vuoksi a- ja b-kirjaimilla: ensimmäistä kertaa esiintyvät sivut 1–20 a-kirjaimella ja toista kertaa esiintyvät sivut 1–11 b-kirjaimella. Samaa erottelevaa merkintätapaa olen käyttänyt myös Mein siskoksista kirjoittamassani biografisessa monografiassa *Ainulaadne sõsarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei* (ks. Stahl 2020a) sekä tieteellisessä artikkelissani Stahl 2014. Toisinaan olen käyttänyt erottelevina merkintöinä myös roomalaista ykköstä [I] ja kakkosta [II]. Kyseiset muistelmat jatkossa: N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7.

³⁰ Natalie Mei teki kollaaseja elämänsä loppuun saakka ja varsinkin jäätyään eläkkeelle, kuten vanhempi sisar Kristine Meikin. Ks. tarkemmin Stahl 2020a, 52, 145.

taiteessa. Kuitenkin ne rinnastuvat suoraan kansainvälisiin aikalaisavantgardistien kuvaa ja tekstiä yhdistäviin kokeiluihin. Tämä tekee materiaalista sitäkin antoisamman. Viime vuosina on löytynyt myös siskoksien yhteisiä, vuonna 1920 käsin tekemiä kuvitettuja kirjasia. Olennaisia tausta- ja samalla tutkimusaineistoja tarjoavat myös yksityiset kirjeet ja postikortit, jotka pitkään rajoittuivat vain muutama kymmeneen. Viime vuosien aikana tämä materiaali on laajentunut merkittävästi. Se on kuitenkin yleensä siskoksista vanhimman Kristine Mein tuottamaa ja säilyttämää. Natalie Mein itse tuottamat tekstit täydentävät joiltain osin kuva-aineistoa. Samalla ne tarjoavat kirjallisia viittauksia ja konteksteja kuva-aineiston analysoimiseen.

Keskeisin analyysikohteeni eli Mein kuvat ovat peräisin lähinnä kahdesta kokoelmasta: Viron taidemuseosta Tallinnassa (nyk. Viron taidemuseon säätio) ja Tarton taidemuseosta (nyk. myös Tartmus). Merkittävä määrä Mein teoksia sijaitsi 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä myös tallinnalaisessa yksityisessä Allee-taidosalongissa.³¹ Salongissa olleisiin Mein teoksiin pääsin tutustumaan tutkimustyöni alkuvaiheessa. Joihinkin teoksiin olen tutustunut vain valokuvien ja teostietojen välityksellä, sillä ne oli jo hankittu yksityiskokoelmiin. Tiedot teosten uusista yksityisistä haltijoista ovat jääneet minulle enimmäkseen tuntemattomiksi. Vuosien saatossa monikin Mein teos vaihtoi omistajaa, ja myös edellä mainitut museot ostivat Mein teoksia salongin huutokaupoista. Kun salongin toiminta päättyi muutamaksi vuodeksi 2010-luvun jälkipuoliskolla, osa Natalie Meitä koskevasta aineistosta palautui ja välittyi yksityisomistukseen, osa myytiin vuonna 2016 Viron taidemuseoon. Museolle on päätynyt muun muassa Mei-siskoksien biografinen aineisto. Samalla paljastui taiteilijasta uutta materiaalia – lähinnä valokuvia, postikortteja, jonkin verran teosluonnoksia ja selontekoja taiteellisesta toiminnasta. Valtaosa Natalie Meitä koskevasta aineistosta raottaa kuitenkin Neuvostoliiton aikaa ja/tai hänen teatterialan toimintaansa. Joukossa on silti joitakin tutkimukselleni tärkeitä aineistoja, joskaan ei varsinaisia taideteoksia.

Jokunen varhaisempi Natalie Mein teos on kuulunut myös taidekeräilijä Mart Lepan kokoelmaan sekä ollut myynnissä Haus-taidegalleriassa Tallinnassa. Mein teatteripukusuunnitelmia ja 1960- ja 1970-luvun teoksia sekä hänen taidekouluaikaisia croquis-piirustuksiaan on liikkunut myös Viron verkkohuutokaupoissa, kuten myös muutama aikaisemmin Allee-taidosalongille kuulunut teos. Yksi Mein akvarellityö, *1889*-niminen vuodelta 1935, päättyi väittelyvuoteni (2023) myyntiin Bukowskin

³¹ Salonki on toiminut vuosituhaten alusta – 2010-luvun jälkipuoliskolle osuneine muutamien vuosien pituisine taukoineen ja sen jälkeisine omistajanvaihdoksineen – ensisijaisesti virolaisen taiteen klassikkojen välittäjänä.

huutokauppaankin.³² Lukumäärältään laajin, kolmisen tuhatta teosta käsittävä kokoelma on Viron teatteri- ja musiikkimuseossa Tallinnassa, mutta se koostuu suurelta osin pukujen ja lavasteiden luonnoksista,³³ eikä näin ollen kuulu tämän tutkimuksen piiriin. Jos laskuista jätetään pukusuunnitelmaluonnokset ja kirjankuvitukset toista maailmansotaa edeltävältä ajalta, edellä mainituissa museoissa oli ennen tuoreempia 2000-luvun hankintoja yhteensä alle kymmenen Mein teosta, nykyisellään runsaat parisenkymmentä.

Tosin tutkimuksen kuluessa löytämiäni arkistotietojen perusteella Eesti Kultuurkapitalin (Viron kulttuurirahaston) alarahasto Eesti Kultuurkapitali Kujutava(te) Kunsti(de) Sihtkapitali Valitsus (KKSKV, Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallitus) hankki Meiltä ennen toista maailmansotaa vuodesta 1928 alkaen lähemmäs viisitoista teosta ja deponoi nämä eteenpäin eri instituutioille,³⁴ kuten erittelen yksityiskohtaisesti luvussa II.1. Tämä käytäntö oli rahastolla yleinen sen perustamisesta lähtien vuonna 1925³⁵. Näistä Mein teoksista kolme annettiin säilytettäväksi Tallinnan Viron museoon (Tallinna Eesti Muuseum)³⁶ eli nykyiseen Viron taidemuseoon. Teosnimien ja kuvailujen perusteella rahaston silloisista ostoista on enää yksi varma teos valtion kokoelmissa – lyijykynäpiirros *Kalarand* (Kalaranta, 1929)³⁷ Tarton taidemuseossa.

Analysoitavan kuva-aineiston olen pyrkinyt pitämään suhteellisen rajallisena. Kuitenkin uusien teoksien ja materiaalien sporadinen esille tuleminen varastoista sekä uudet lahjoitukset ja teoshankinnat ovat pitäneet työtäni liikkeessä ja muovanneet jatkuvasti uudelleen osioita ja yksityiskohtia kokonaisuudessa. Tähän ovat

³² Teos oli Bukowskin Estonian art -teemahuutokaupassa myynnissä helmikuussa ja se vaihtoi omistajaa (Bukowskis-verkkosivusto, 12.2.2023). Kiitän taidehistorioitsija Riikka Niemelää asiaa koskevasta ystävällisestä vihjeestä.

³³ Seidi Raidin esitelmä ”Eesti ühe esimese professionaalse kostüümikunstniku Natalie Mei pärandi lummuses tänaseni” (Viron yhden ensimmäisen ammattimaisen pukusuunnittelijan Natalie Mein perinnön lumouksessa nykypäivään saakka) Tarton kaupunginmuseossa 10.9.2015 sekä Natalie Mei. Dekoratsiooni- ja kostüümikavandid 1929–1969 (26.12.1977), ETMM T 174.2.

³⁴ Stahl, Kai, ”Early Works of Art by the Mei Sisters in the Collections of Estonian Museums”. Esitelmä *Women Artists in Baltic and Nordic Museums* -konferenssissa taidemuseo Kumussa Tallinnassa 5.3.2020. Viron kulttuurirahaston kuvataiderahasto oli yksi Viron kulttuurirahaston kuudesta alarahastosta. Se toimi tasavallan alkukymmenellä, vuosina 1923–1940. Esim. Lamp 2010a, 20–21. Viron kulttuurirahaston perustamisesta, rakenteesta ja toiminnasta esim. Elango 1992; Pütsep 1996, 320–344. Lyhyt kuvaus suomeksi ks. Zetterberg 2007, 586–587.

³⁵ Pählapuu 2016, 11.

³⁶ Museon nimi muuttui samana vuonna 1928 (Pählapuu 2016, 11 viite 1). Nimenmuutoksesta huolimatta asiakirjoissa on toiseen maailmansotaan asti käytetty myös aikaisempaa nimimuotoa.

³⁷ 45,9 x 49,2 cm, numero TKM B 673.

vaikuttaneet myös rinnakkaisaineistoista julkaistut tutkimukset. Kokeilevasti työskennelleen taiteilijan ja suhteellisen rajallisen aineiston yhteydessä jokaisella yksittäisellä teoksella on suuri merkitys.

Tutkimukseni kuluessa on kuvallista aineistoa monipuolisemmin tullut esiin niin taiteilijan itsensä tuottamaa kuin kontekstualisoivaa biografista ainesta. Toisaalta tähän ovat vaikuttaneet sukupolvien vaihtumiset, toisaalta Neuvostoliiton aikaiset arkistointikäytännöt sekä niiden muokkautuminen ja muuttuminen Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeen. Museoiden ja/tai arkistojen kokoelmissa säilyneet materiaalit toista maailmansotaa edeltävältä ajalta on näin olleen saatettu järjestää ja sijoittaa uudelleen monta kertaa instituutioiden sisällä ja yhdestä instituutiosta toiseen siirrettäessä. Lisäksi osa arkistojen ja museoiden aineistoista tuhoutui sodan yhteydessä tai saattoi päätyä Venäjälle.³⁸ Laaja selvitys virolaisen taiteen tuhoista vuosina 1900–1945 nähtiin Kumun taidemuseossa vuonna 2016 taidehistorioitsija Liis Pählapuun kuratoimassa näyttelyssä *Force majeure. Eesti kunsti hävimis- ja kadumislood* (Force majeure. Tarinoita virolaisen taiteen tuhoutumisesta ja katoamisesta) ja sen yhteydessä julkaistussa samannimisessä tutkimuksellisessa katalogissa. Repro-

³⁸ Esimerkiksi Viron taidemuseon rakennuksesta evakuoimatta jääneet materiaalit (mukaan lukien arkisto ja kirjasto) tuhoutuivat Neuvostoliiton suorittaman Tallinnan suurpommituksen seurauksena 9.–10.3.1944 (Valk 2006, 6, 8). Selvitys taidemuseon tuhoista vuodelta 1945 esittää, että neljäsosa museon kokoelmista hävisi tuolloin. Tuhoutunut aineisto sisälsi hankalasti kuljetettavia ja markkina-arvoltaan vähäisempiä esineitä, mukaan lukien taideteoksia. Stalinismin ajanjaksolle ominaisesti asiakirjassa ei viitata suurpommitukseen vaan sodasta johtuvaan tulipaloon. (Kivimäe & Kõiv toim. 1997, 166–172.) Julkaisu *Tallinn Tules* (toim. Kivimäe & Kõiv) antaa paikoittain konkreettisen kuvan suurpommituksen aiheuttamista fyysisistä tuhoista Tallinnassa. Siinä mainitaan nimeltä, minkälaisia arkistoasiakirjoja tuhoutui ja ketkä kuolivat suurpommituksen seurauksena. Esitelmässään ”Hävinneistä kuvista” Kumun taidemuseossa 28.11.2014 taidehistorioitsija Liis Pählapuu totesi, että maaliskuun 9. päivän suurpommituksessa tuhoutui noin 3000 Viron taidemuseon teosta. Aikaisemmin oli tuhoutunut 75 merkittävää teosta suurimman virolaisen höyrylaivan Eestirandin mukana, kun se upposi 24.8.1941 saksalaisten ilmahyökkäyksessä Suomenlahdella Pranglin saaren lähellä. Puna-armeija mobilisoi laivalla sotilaita Kronstadiin ja evakuoiti samalla taidemuseon teoksia Venäjälle. Merkittävä määrä teoksia tuhoutui myös tulipaloissa yksityishenkilöiden kiinteistöissä. Lisäksi edelleen selvittämättä ovat monien Viron taiteilijoiden teoksien kohtalot ulkomailla. (Pählapuu 28.11.2014.) Kiitän taidehistorioitsija Karin Pastakkia Pählapuun esitelmän PowerPointista. Aiheesta ks. myös Pählapuu 2016. Tarton taidemuseota kohdanneista tuhoista vuosina 1941–1944 järjestettiin myös pieni näyttely *Pommitabamus* (Pomminosuma) 6.8.–27.9.2015 museon (nyk. myös Tartmus) juhlavuoden näyttelysarjan *Tartmus 75!* puitteissa. Tarton taidemuseon alkuvuoden 1943 pommivaurioiden selvityksistä ilmenee, että Kristine Meiltä tuhoutui pari kokoelmaan kuulunutta terrakottapienoisveistosta. (Erm 1991, erit. 75, 80.) Museon silloinen johtaja Voldemar Erm ei mainitse, että Natalie Mein teoksia olisi tuolloin tuhoutunut, mutta toisaalta ei ole myöskään käynyt ilmi, että hänen teoksiaan olisi siihen mennessä hankittu museoon.

ja diakuvista rakennetussa näyttelyssä oli mukana parin Mein teoksen kuvat. Niistä akvarelli nimeltä *Elisabeth Maarjat külastamas / Külastusstseen / Kohtumine*³⁹ (Marian ja Elisabetin kohtaaminen (sanasta sanaan käännettynä Elisabet vierailmassa Marian luona) / Vierailu / Visitaatio, 1924) on ennakkotiedoista poiketen säilynyt ja ollut Allee-taidesalongin omistuksessa. Selvityksiä ja katsauksia arkistoaineistoista ja niiden siirroista on ollut jatkuvasti tekeillä, joskin Mein siskoksien osalta Viron taidemuseon arkistossa tehtiin suuri harppaus eteenpäin vuoteen 2020 mennessä. Muutokset ovat monesti hankaloittaneet tietojen ja materiaalien löytämistä ja edellyttäneet perustutkimuksen tekemistä uudelleen.⁴⁰

Toisaalta osa aineistoista on ollut alusta saakka hyvinkin helposti saatavilla, sillä esimerkiksi jo vuosituhatien alussa Viron kansalliskirjastossa alettiin digitoida sanomalehtiä, jotka olivat ilmestyneet ennen vuotta 1945.⁴¹ Mainintoja naistaiteilijoista on aikalaissanoma- ja aikakauslehtien palstoilla esiintynyt kuitenkin niukasti. Joidenkin instituutioiden, kuten yksittäisten koulujen ja yhdistyksien, virallisemmat asiakirjat ovat olleet helpommin saatavilla, toisten kohtalo on taas jäänyt tuntemattomaksi.

Arkistoiduista aineistoista haasteellisimmiksi ovat osoittautuneet yksityisluontoisemmat ja vuosikymmeniä yksityishenkilöiden hallussa olleet materiaalit. Niinpä esimerkiksi vasta vuosia tutkimukseni aloittamisen jälkeen löytyivät Natalie Mein omakätiset muistelmat, jotka päättyivät Allee-taidesalongin omistukseen ja kuuluvat nykyään Viron taidemuseon kokoelmaan. Tämä omaelämäkerrallinen käsikirjoitus on ainoa tiedossa oleva pidempi teksti, joka tuo ilmi taiteilijan omia ajatuksia. Siinä

³⁹ Allee-taidesalongi huutokauppasi teoksen ensiksi mainitulla teosnimellä vuoden 2007 III huutokaupassaan (ks. *Kunstisalong Allee kunstioksjon III 2007*. [13. detsembril 2007 Tallinnas, Mustpeade Majas, toim. Juhan Kohal]). Toiseksi mainitulla teosnimellä se oli esillä Natalie Mein 100-vuotisnäyttelyssä vuonna 2000 (Koll toim. 2000, [9]). Kyseessä oli teos nro 21. Viimeisin kolmesta teosnimestä on taiteilijan kädestä, muttei itse teoksessa, ja se tuli esiin tutkimukseni loppuvaiheessa. Analysoin tätä akvarellia lyhyesti luvuissa IV.2. ja V.2.

⁴⁰ Viron taidemuseossa alettiin vuonna 2014 kerätä yhteen tietoja Tallinnan museoissa ja arkistoissa sijaitsevista aineistoista, jotka koskevat taiteilijoita ja taiteellisia toimintoja (Eesti Kunstimuseumi [www-sivu](http://www.sivu), katsottu 15.1.2015). Natalie Meistä löytyi tuolloin kaksi viitettä. Toinen näistä oli hyvin suppea, toinen laajempi. Laajempi koskee taiteilijan työtä teatteripukusuunnittelun saralla. Lisäksi aineistoa on kasvavassa määrin digitoitu valtionarkiston (Riigiarhiiv, RA) toimesta ja monien arkistointiprojektien puitteissa. Näin löytyy monikin aikaisemmin fyysisesti käsiin etsimäni aineisto nykyään digitoituna. Aineistoni runsaudesta johtuen merkitsen käyttämäni arkistomateriaalien osalta paikat, joista olen ne saanut käyttöni, mainitsematta niiden mahdollista myöhempää digitoitua.

⁴¹ Nykyiseltään Viron kansalliskirjaston digiarkiston DIGAR-portaalin aineistomäärä on äärimmäisen laaja ja monipuolinen sisältäen digitoituja aineistoja vuodesta 1811 alkaen ja sitä täydennetään jatkuvasti.

hän muistelee kolmisenkymmenen sivun verran nuoruusvuosiensa elämäkulkua. Sen täydennykseksi tarkastelemani ajanjakson osalta paljastui vielä muutamia lyhyehköjä käsin kirjoitettuja tekstejä sen jälkeen kun Viron taidemuseo hankki taidesalongin biografisen kokoelman. Päiväkirjoja Meiltä kuitenkin ei ole vielä tullut esille, mutta ei ole myöskään tietoa, että hän tai kumpikaan hänen taiteilijasisaristaan olisi sellaisia kirjoittanut.⁴² Vuonna 2015 Tuglas-seuralle Helsingissä tehdyn lahjoituksen yhteydessä kylläkin ilmeni, että koko sisarusarjan vanhin, veli Peeter Mei (synt. Peeter Friedrich Eustachius Mey, 1893–1941), piti päiväkirjaa vuosina 1927–1941 – tosin lähinnä liittyen työhönsä komentajakapteenina Viron meriväessä.⁴³ Natalie Meille läheisimmistä henkilöistä kirjoitti päiväkirjoja ainakin yksi hänen parhaista ystävistään toisen maailmansodan loppuun saakka, kuvataiteilija Karin Luts (1904–1993). Luts jätti jälkeensä otaksuttavasti suurimman määrän päiväkirjoja niin virolaisten kuvataiteilijoiden kuin naisten joukossa: yhteensä 70 käsin kirjoitettua nidettä 70 vuodelta vuodesta 1923 alkaen. Edeltävänä syksynä 1922 hän oli aloittanut opintonsa Pallas-taidekoulussa.⁴⁴ Vaikka Luts mainitsee vain harvakseltaan Mein, hänen päiväkirjansa tuovat kiinnostavasti esiin hänen omia ajatuksiaan ja tuntemuksiaan Viron taidekentälle pyrkimisestä ja siellä naispuolisena taiteilijana toimimisesta.

Tiedonsiruja niin nuorimmasta sisaresta kuin koko perheestä tarjoavat myös sisarista vanhimman Kristine Mein käsin kirjoitetut kertomukset ja muistelmat, yhtä lailla vähittäin esille tulleina. Hän on paljastunut perheensä historian vaalijaksi. Ensi alkuun tästä saatiin tietoa Suomessa yksityishenkilön hallussa olleista Kristine Mein myöhäisvuosien kirjeistä Ateneumin ajan opiskelukaverilleen, suomalaiselle kuvanveistäjälle Marita Walldénille (1896–1981).⁴⁵ Mein säilyttämiä vanhempiensa yksityiskirjeitä on puolestaan päätynyt Hiidenmaan museon ja Tallinnan Merimuseon

⁴² Mark-Kurik, sähköpostivastaus 19.9.2012, KS.

⁴³ Lahjoituksia koskevista tiedosta kiitän Hiidenmaan museon tutkimusjohtajaa, historioitsija Helgi Põlloa sekä Järvi Lipastia ja historioitsija, FT Heikki Rausmaata Tuglas-seurasta. Peeter Mein urasta ks. Viron sotamuseon (ESM) Viron upseerien verkkotietokanta vuosilta 1918–1940; Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.495.1.146; myös Stahl 2020a, 16, 18.

⁴⁴ Vuonna 1944 Luts pakeni Neuvostoliiton miehitystä Ruotsiin tuoreen puolisonsa, akateemikko Peeter Arumaan kanssa. Pariskunnan jäämistö enimmäkseen siltä ajalta saapui jouluksi 2001 Viroon ja Tarton taidemuseoon. Miehitystä edeltävät päiväkirjat taiteilija jätti sisarensa Lonni Huikin (1902–1997) hoiviin, joka lahjoitti ne myöhemmin taidemuseoon. (Esim. Talvistu 2005, 11–12). Nykyään Lutsin biografinen aineisto sijaitsee Viron kirjallisuuseumuseon Viron kulttuurihistoriallisessa arkistossa (EKM EKLA).

⁴⁵ Kristine Mein kirje Marita Walldénille (eteenpäin MW–KM) 20.10.1967, KS. Kiitän taidehistorioitsija FM Satu Pajarretta ystävällisestä mahdollisuudesta tutustua yksityishenkilön hallussa olevaan Walldénin ja Mein kirjeenvaihtoon.

kokoelmiin vuonna 2006.⁴⁶ Merkityksellisin on ollut kuitenkin erään jälkeläisen hallussa olleen, hyvin monipuolisen aineiston luovutus Viron taidemuseon arkiston käyttöön vuonna 2018. Joukossa oli myös Kristine Mein noin sadanviidenkymmenen sivun pituinen muistelmakäsikirjoitus, mutta myös muita lyhyempiä kirjoituksia, luonnostekstejä ja -piirroksia, valokuva-albumia, todistuksia, kirjeitä ja kortteja perheen jäseniltä ja ystäviltä, leikekokoelmia – koskien etupäässä hänen omaa elämänsä, mutta myös sisaruksia. Näin myös muistelmat käsittelevät ensi alkuun sporadisesti Kristinen elämää, mutta samalla myös sisaruksia ja Viron taide- ja kulttuurielämää. Tekstejäkin puhuttelevampia ja huomionarvoisempia ovat säilyneet valokuvat. Valokuva-aineistolla on työssäni kahtalainen merkitys: yhtäältä se on kuvallinen dokumentti, toisaalta analyysin kohde. Lydia Meiltä säilynyt materiaali on hyvin suppea tai se ei ole vielä tullut esiin kokonaisuudessaan. Käsille on tullut lähinnä yksittäisiä kirjeitä ja kortteja ennen muuta neuvostoajalta. Käsikirjoitus- ja valokuvamateriaali auttaa luomaan ”kehystä” Natalie Mein elin- ja toimintaympäristöstä ja hahmottamaan taiteilijan sosiaalista ja tuttavaverkostoa, mutta paikoitellen se tarjoaa myös yksittäisiä faktatietoja.

Erikseen on huomioitava kysymys taideteoksien nimistä. Analysoimistani ja tutkimuksessani mainitsemistani Natalie Mein teoksista moni on jäänyt taiteilijalta itseltään nimeämättä. Tämä on mutkistanut niiden identifioimista. Mei on antanut ymmärtää, ettei hän ollut kovin tarkka kuviensa nimeämisessä.⁴⁷ Samalla hän kirjoitti pukusuunnitelmien ja teatterilavastuksien luonnoksiin tarkat tiedot signeerauksineen.⁴⁸ Varsinkin teosnimet niiden teoksien osalta, joissa puuttuu taiteilijan kirjoittama teksti, on saatettu vuosien kuluessa nimetä uudelleen aina viime päiviin asti. Tätä on kuitenkin esiintynyt myös silloin, kun teosnimeksi tulkittava taiteilijan kirjoittama teksti on ollut itse kuvassa mukana. Näin on jokunen teos nimetty uudelleen tämänkin tutkimusprosessin aikana. Uudelleen nimeämisestä on tapahtunut lähinnä omistajien vaihtumisen ja/tai huutokauppojen yhteydessä vailla viittauksia siihen, kuka teoksia on nimennyt uudelleen. Myöskään kirjallinen aikalaisaineisto ei ole aina edistänyt teoksien tunnistamista. Vuosisadan alkukymmenillä oli suhteellisen tavallista, että varsinkin akvarelleista ja piirroksista mainittiin näyttelykatalogeissa ja -lehtisissä vain tekniikka; esille asetettujen teoksien lukumäärä ilmeni teosnume-

⁴⁶ Kirjeet ovat Kristine Mein tyttärentoijan Simo Bergmannin (nyk. Mark) DVD:lle tallentamia ja vuonna 2006 museoille lahjoittamia. Hiidenmaan museossa esim. numerolla HKM Fp 6192:8 A 5510.

⁴⁷ Käsini kirjoitetussa omaelämäkerrassaan Mei on todennut, että aivan alkuvaiheessa hän kirjoitti ylös tiedot teoksistaan ja niiden omistajista, jos hän oli antanut niitä pois, mutta että hän sitten luopui tästä tavasta. (N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 16[a]).

⁴⁸ Tämän on huomionut myös taidekokoelman kokoelmavastaava Seidi Raid Viron historiamuseossa (Raid 10.9.2015).

roinnista. Kritiikitkin olivat enimmäkseen niukkasanaisia, kun kyseessä olivat naisten tekemät teokset. Jos jokin käsittelemistäni Mein teoksista ei ole saanut vuosien varrella nimeä, esitän itse antamani nimet lainausmerkeissä perinteisestä teosnimien kursivoidusta kirjoitustavasta poiketen. Antamani nimet mukailevat tutkimukseni kieltä eli ovat suomeksi poiketen taiteilijan itse antamista tai Virossa myöhemmässä yhteydessä annetuista teosnimistä. Kautta tutkimukseni esitän ensiksi ”virallisesti” käytössä olevan ja/tai alkuperäisen teosnimen ja tämän jälkeen käyttämäni suomenoksen, jos tämä osoittautuu tarpeelliseksi.

Mein teoksien johdattelemana on silloinen kulttuurielämä otettava monipuolisesti huomioon, sillä taiteilija itsekkin oli kuvataiteen lisäksi kiinnostunut teatterista ja kirjallisuudesta, mutta myös kulttuurikentän ulkopuolelle sijoittuvasta urheilusta⁴⁹. Hedelmällistä kaikupohjaa Mein teoksille tarjoavatkin muun muassa kaunokirjalliset, muistelmalliset sekä lehdissä ilmestyneet taide- ja kulttuurikriittiset tekstit; teoskohtaisesti samaten teattereihin lavastetut näytelmät. Vaikka pääpaino on virolaisessa aineistossa, äärimmäisen olennaista on Viron kulttuuritoimijoissa enemmän kiinnostusta herättäneen keskieurooppalaisen kulttuurielämän huomiointi.

1.5 Katsaus aikaisempiin julkaisuihin

Aloitettuani perehtymisen kirjoituksiin ja tutkimuksiin, joissa on käsitelty Natalie Mein kuvataiteellista tuotantoa, materiaalin suppeus kävi nopeasti ilmi. Lisäksi leimallisena saattoi pitää lähestymistapojen jonkinlaista yksipuolisuutta. Tämä johtuu taiteilijan julkisesta toiminnasta pukusuunnittelijana ja kirjankuvittajana, jonka tuloksena syntyneet taiteelliset tuotokset eivät lukeudu sen paremmin kuvataiteen kuin teatteritaiteenkaan valtavirtaan. Tilanne säilyi pitkää samanlaisena.

Kuten todettua, vuosien saatossa Mein taiteen tutkimus on kuitenkin laajentunut ja monipuolistunut, eritoten vuodesta 2000 alkaen, jolloin oli kulunut sata vuotta taiteilijan syntymästä. Juhlavuoden kunniaksi Adamson-Ericin taidemuseossa Tallinnassa järjestettiin hänen taiteestaan muistonäyttely *Natalie Mei 100* (21.1.–2.4.2000).⁵⁰ Se kuului museon urauurtavaan näyttelysarjaan *Viron ensimmäisiä naistaiteilijoita*.⁵¹

Vuoteen 2020 saakka laajin kirjallinen katsaus taiteilijan tuotantoon oli vuonna 1962 ilmestynyt taidehistorioitsija Evi Pihlakin kirjoittama suppea monografia

⁴⁹ Mey, Natalie, Elulooline ankeet, 1932, ETMM T 174.1.1.

⁵⁰ Mai Levinin yhteistyössä lavastaja ja balettitanssiija Kustav-Agu Püümanin kanssa järjestämän näyttelyn yhteydessä ilmestyi taidehistorioitsija Kersti Kollin toimittama esite *Natalie Mei 100 Teatrikostüümid, kavandid ja vabalooming. Näitus Adamson-Ericu muuseumis 21. jaanuar–2. aprill 2000*. Esite sisältää lyhyen katsauksen taiteilijaan sekä täydellisen luettelon näytteillepanosta.

⁵¹ Ks. Koll 2014, 5.

Natalie Mei. Noin puolensadan sivun laajuinen tutkimus tarkastelee taiteilijan toimintaa pääasiassa pukusuunnittelijana, yhtenä merkittävimmistä virolaisen teatterin historiassa. Kuvailua ja kerrontaa täydentää perusteellinen luettelo puvustus- ja lavastussuunnitelmista kuvaliitteineen. Muutamien sivujen mittainen johdatteleva, elämäkerrallinen osuus sisältää myös lyhyen esittelyn taiteilijan teatterityöhön liittymättömästä kuvataiteellisesta tuotannosta. Siitä huomioidaan vain edellä mainittu museokokoelmaan kuuluva lyijykynäpiirros *Kalaranta* ja muutamat Mein kirjankuvitukset sekä väittämä, jonka mukaan taiteilija olisi tehnyt myös karikatyyreja. Pihlak kiinnittää lyhyesti huomiota Mein mieltymykseen elämän varjopuolen käsittelemiseen taiteessaan⁵². Vaikka monografia ei ole laaja, se sisältää hedelmällistä lähdeaineistoa, sillä taiteilija osallistui jossain määrin kirjoitusprosessiin⁵³. Samalla se herättää kysymyksen tutkijan riippumattomuudesta. Biografinen osuus limittyy kirjassa enimmäkseen, muttei täydellisesti, Mein julkaisemattomaan muisteluun, jota käsittelen yksityiskohtaisemmin luvussa II.2. Pihlakin samoin kuin myös muiden Neuvostoliiton aikana ilmestyneiden tutkimuksien yhteydessä on tosin muistettava, että tutkimusotteen valintaan ja ilmaisutapoihin vaikuttivat tuolloin taidehistoriaa hallinnut formalistinen lähestymistapa sekä biografisten tietojen osalta poliittinen sopivuus.⁵⁴

Toiseksi pisin katsaus Mein teoksista oli pitkään peräisin 1970-luvun jälkipuoliskolta. Tuolloin ilmestyi laajin Viron taidehistorian yleisesitys, kaksiosainen ja kaksiniiteinen *Eesti kunsti ajalugu* (Viron taiteen historia muinaisista ajoista vuoteen 1965), joka jäi vuosikymmeniksi kattavimmaksi yleiskatsaukseksi ennen viimeisintä, 2000-luvulla aloitettua kirjasarjaa *Eesti kunsti ajalugu* (Viron taiteen historia). Perinteisestä formalistisesta ja empiristisestä tyylihistoriallisesta taidehistoriasta siirrytään uudessa sarjassa teorialtoteisempaan, teos- ja kontekstikohtaisempaan sekä heterogeenisempaan lähestymistapaan, kuten sarjan viidennen numeron toimitannut arkkitehtuurihistorioitsija Mart Kalm on todennut⁵⁵. Varhaisemman yleisesityksen ensimmäisen osan toisessa niteessä, joka käsittelee Viron taiteen historiaa 1800-luvun puolivälistä vuoteen 1940, on kirjoitettu Natalie Meistä kahteen otteeseen. Perusteellisemmin Mein panos on huomioitu virolaisen teatterin yhteydessä, silloinkin Pihlakin kirjoittamana. Suppeammin taiteilijasta kirjoittaa taidehistorioitsija Irina Solomõkova Viron taidegraafiikan yhteydessä. Solomõkova huomioi Mein teatteritaiteeseen lukeutumattomia teoksia. Hän määrittelee näiden saaneen vaikutteita ekspressionismista ja uusasiallisuudesta sekä pitää taiteilijan groteskia ja

⁵² Pihlak 1962, 9–10.

⁵³ Ibid., 6.

⁵⁴ Virallisesta Neuvostoliiton aikaisesta taidehistoriasta ja silloisista mahdollisuuksista Kivimaa 2010b, erit. 245.

⁵⁵ Kalm 2010a, 8.

tyypittelevää karakteristiikkaa yhteiskuntakriittisyyden tunnusmerkkinä. Erikseen mainitsemisen arvoiseksi Solomõkova näkee Mein kollaasitekniikan ”harrastamisen”.⁵⁶ Katsauksissa huomioituid teosesimerkit kantautuivat myöhemmin taiteilijaa koskevaan biografiseen hakemistoon ja jäivät vuosikymmeniksi kattavimmiksi lähteiksi Mein tuotantoon. Yhtä leimaa-antavina piirteinä jäivät elämään Solomõkovan muotoilemat kuvaukset.

Seuraava, tiivistetty selvitys Mein taiteesta ilmestyi Viron taiteen ja arkkitehtuurin biografisessa hakuteoksessa *Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon (EKABL)* vuonna 1996. Kirja on laajin katsaus alan toimijoihin, joskin joidenkin henkilöiden osalta puutteellinen. Natalie Mein osalta elämäkertatiedot antavat tietää, että hän syntyi Liepājassa, Latviassa, ja asui Tallinnassa opiskellen Tartossa ja lyhyen aikaa Pietarissa. (Biografisiin detaljeihin palaan edempänä.) Runsaan palstan pituinen artikkeli sisältää tiiviin kuvauksen taiteilijan elämänvaiheista vuosilukuihin, hänen osallistumisestaan tärkeimmiksi katsottuihin näyttelyihin sekä antaa selonteon hänen merkittävimmistä pukusuunnitelmistaan ja lavastuksistaan bibliografisine tietoineen. Mainituksi tulee, että Mei kantoi Viron ensimmäisen pukusuunniteluun orientoituneen lavastustaiteilijan titteliä. Siihen katsaus keskittyykin, sillä kirjoittajaksi oli pyydetty teatterintutkija Helvi Einas. Mein päätoimeen suoraan liittymätön kuvataiteellinen panos on huomioitu vain yhdellä lauseella. Siinä nojataan Solomõkovan näkemyksiin ja todetaan Mein tehneen 1920-luvun lopulta seuraavan vuosikymmenen alkuun ulottuvalla jaksolla ekspressionistiset ja uusasialliset piirustuksensa ilmeikkäine tyypistöineen, kuten *Kalarannan*, sekä kollaasitekniikalla toteutettuja karaktäärimuotokuvia, joista esimerkiksi on poimittu nykyään Viron taidemuseon kokoelmiin kuuluva *Miehen muotokuva*.⁵⁷

Vastaavanlaiset, mutta hieman lyhyemmät biografiset katsaukset on kirjoitettu myös Natalie Mein sisarista Kristine ja Lydia Meistä. Toisin kuin näkyvästi teatterin saralla toimineen sisaren tapauksessa, vanhemmista sisarista valittiin kirjoittamaan taidehistorioitsijat Hilja Läti ja Piret Multer. Molemmat kirjoittajat asettivat pääpainon sisarien kuvataiteelliselle tuotannolle. Vanhempi Kristine-sisar toimi kuvanveistäjänä ja oli tunnettu myös kuvittajana sekä arvostettuna tekstaajana eli kalligrafina⁵⁸. Taiteilijasiskoksista keskimäinen Lydia toteutti uransa akvarellistina – ollen

⁵⁶ Solomõkovan osuus Viron grafiikkaa käsittelevässä luvussa, Solomõkova, Viiroja & Loodus 1977, 212; Pihlak 1977, 277–278.

⁵⁷ Ks. Einas 1996, 306–307.

⁵⁸ Toisin sanoen hän oli myös kirjoitustaiteilija, joka tekstaa kirjoitettavan tekstin taiteellisesti käsin. Kristine Mei toteutti tilauksesta yli sata huomionarvoista kunniakirjaa ja diplomia vuosien 1918–1954 aikana. Näitä lähetettiin Suomeen esimerkiksi presidentti Lauri Kristian Relanderille ja professori Kaarle Krohnille, Italian Padovan yliopistoon lähetti kunniakirjan Tarton yliopisto. (Yksityiskokoelma; Dokumentaalseid materjale

Viron kärkiakvarellisteja, kuten taidehistorioitsija Mai Levin on todennut⁵⁹. Lisäksi hänkin teki sisariensa lailla kirjankuvituksia, mutta myös sisustustaiteellisia ja arkkitehtonisia suunnitelmia sekä posliinimaalauksia. Lydian taide kohtasi suurimman tunnustuksen vuonna 1996, jolloin taiteilijan syntymästä tuli kuluneeksi sata vuotta, mitä juhlistettiin muistonäyttelyllä Adamson-Ericin taidemuseossa unohdettujen naistaiteilijoiden hankkeen puitteissa.⁶⁰ Kristine Mein teoksia oli uudelleen esillä vuonna 2004, kun Juta Kivimäe kuratoi samaan museoon näyttelyn *Eesti esimesi naiskulptoreid* (Viron ensimmäisiä naiskuvanveistäjiä).

Lähtökohtana edellä mainituille kirjoituksille voi pitää taidehistorioitsija Alfred Vagan [Waga, (1895–1980)] artikkelia ”Eesti naiskunstnike loomingust” (Viron naistaiteilijoiden tuotanto) syksyltä 1939, vaikkakin siihen viittaa ainoastaan Pihlak ja hänkin vain kerran lyhyesti. Vaga antaa artikkelissaan valikoidun yleiskuvan Virossa tuohon mennessä kuvataiteilijoina toimineista naisista, joskin mukana ovat lähinnä vain virolaissyntyiset. Etnisten vähemmistöryhmien edustajista hän huomioi ainoana Erna Brinkmannin (1899–1967) taiteilijan saksalaisuutta alleviivaten. Mein sisarukset Vaga huomioi kahden ja puolen sivun verran ja määrittelee heidät naistaiteilijoiden kärkeen.⁶¹ Pisimpään hän kirjoittaa Kristinestä ja Nataliasta, joka osittain ”kertoi” itse itsestään. Vaga kuvaa, mitä kaikkea Natalie Mein taiteellinen tuotanto oli sisältänyt. Siihen tietenkin kuului Mein panos teatteriesityksien visuaaliseen ilmeeseen, jossa taiteilija kriitikon mukaan pääsi parhaiten näyttämään taitojaan. Samalla hän tuo esille, että Mein tuotantoon kuului myös *commedia dell’arte* -hahmoja, nukkeja, akvarellimuotokuvia, asetelmia ja luonnoksia – antaen kuitenkin hieman tarkentamattoman kuvan taiteilijan monipuolisuudesta. Nimeltä Vaga mainitsee parin kirjan kuvitukset. Artikkelin kuvituskuviksi valikoitui Meiltä pari akvarelliluonnosta, jotka esittävät teatteriesitysten roolihahmoja.⁶²

Viitisen vuotta aikaisemmin, vuonna 1934, ilmestyi ilmeisesti ensimmäinen pidempi kirjoitus Viron taiteilijasisarusilmioistä nimimerkin Mai-Kai nimissä *Waba Maa* -sanomalehdessä. Nimimerkkiä käyttänyt kirjailija Agnes Vesiloo (1900–1985)

Kristine Mei elust ja fotokoopiaid tema teostest (1917–1963), RA, ERA.R-1673.1.3 sekä Stahl 2020a, 49–50.)

⁵⁹ Levin 2014, 280.

⁶⁰ Ks. Koll 2014, 5.

⁶¹ Waga [Vaga] 1939a, 860, 864. Artikkelini on kirjoitettu johdannon alussa mainitun Viron ensimmäisen naistaiteilijoiden näyttelyn puitteissa. Vaikuttaa siltä, että Vaga on katsonut moskovaalaissyntyisen ja vuonna 1914 Vieroon muuttaneen baltiansaksalaisen aatelisneidin, koko nimeltään Erna Marie Adele von Brinckmannin [myöh. (Brinkmann-)Westphal] sopivassa määrin integroituneen Vieroon ja virolaistuneen (Nirk 1977, 264; Kivimaa 2010a, 511). Vuonna 1941 Saksaan uudelleen asettuneen (*Nachumsiedlung*) Brinkmannin Virossa tehdystä taiteesta myös esim. Levin 2010a, 78; Loodus 1999, 82, 151.

⁶² Waga [Vaga] 1939a, 862.

toteaa sisaruksista nuorimman ansainneen kuulumisuuden – joskin kirjoittaja ei ota kantaa siihen, kuuluiko Mei jo taiteilijakuulumisuuksiin vai ei. Vesiloo antaa tunnustuksen taiteilijalle hänen harvinaisesta lahjastaan esittää lempeästi ja hienosyisesti elämän tragiikkaa niin teknisesti taitavissa graafisissa piirroksissa kuin pilakuvissakin.⁶³ Piirroksien osalta kyse oli mitä ilmeisimmin teoksista, joihin lukeutuu myös tämän tutkimuksen aluksi mainitsemani *Parittaja*. Edellä esittämäni katsauksen pohjalta näyttää siltä, että Vagan ja varsinkin Vesiloon omana aikanaan merkille paneemat piirteet Natalie Mein teoksissa jäivät vuosikymmeniksi vaille huomiota.

Niin Lydia (1996) kuin Natalie Mein (2000) retrospektiiviset näyttelyt poikivat eripituisia sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleita.⁶⁴ Näistä yhdessä – ”Teatraalne Nat Mei” – Mai Levin toteaa Natalien ansaitsevan monografian⁶⁵. Kiinnostus taiteilijaisiksiin alkoikin näyttelyiden jälkeen kasvaa, ja 2000-luvun alussa heistä valmistui suhteellisen laaja julkaisematon taidehistoriallinen kandidaatintutkielma Tarton yliopistossa⁶⁶. Työ on biografinen, ja siinä tuodaan esille useita teoksia kaikilta kolmelta sisarukselta useilta heidän harjoittamiltaan taiteenaloilta. Teoksia kuvaillaan suppeassa tutkielmassa enimmäkseen yleistasolla. Aineistona ovat olleet etupäässä vuoden 1938 jälkeen julkaistut biografiset ja taidehistorialliset tekstit, joissa sisaruksset on mainittu. Jonkin verran on käytetty myös perheen arkistoaineistoa sekä onnistuttu haastattelemaan vielä Kristine Mein tytärtä Lüüdia Vallimäe-Markia (1925–2004), joka oli elänyt joitakin aikoja tätiensä (Natalie ja Lydia Mein) luona Tallinnassa sekä toimi itsekin kuvataiteilijana. Kuva-aineiston osalta opinnäytteessä on mainittu myös vuonna 2000 Allee-taidesalongin sekä Tallinnan ja Tarton taidemuseon kokoelmiin kuuluneita teoksia. Ilmeisesti ensimmäinen pidempi, vaikka sekin hyvin lyhyehkö, julkaistu analyysi yksittäisestä Mein teoksesta ilmestyi vuonna 2004. Tuolloin taidehistorioitsija Tiina Abel kirjoitti Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvasta kollaasista *Miehen muotokuva* museolehteen *Agent*.⁶⁷

Aiemmista lähestymistavoista poiketen on Natalie Mein taidetta huomioitu ensisijaisesti kuvataiteen näkökulmasta tuoreimmassa vuonna 2010 ilmestyneessä Viron taidehistorian yleisesityksessä *Eesti kunsti ajalugu 5 (1900–1940)*. Tematiikkoihin ja tyyliuuntiin keskittyvässä kirjassa Mein taidetta tarkastelee (taas) kaksi taide-

⁶³ Mai-Kai [Vesiloo, Agnes], ”Tänapäeva naiskunstnikke”, *Waba Maa* 8.12.1934.

⁶⁴ Esim. Levin 2011; Treier, Heie, ”Näitusel Adamson-Ericu muuseumis on väljas N. Mei kostüümikavandeid, valmisömmeldud kostüüme, karikatuure”, *Eesti Ekspress: Areen* 3.1.2000; Tael, Triin, ”Eesti teatrikunstni revolutsionääri Natalie Mei kostüüminäitus”, *Õhtuleht* 27.1.2000 ja Reet Varblanen useiden henkilöiden haastattelu ”Et oksad võiksid kasvada, selleks on juuri vaja: eesti teatrikostüüm Natalie Meist tänapäevani”, *Sirp* 10.3.2000.

⁶⁵ Levin, Mai, ”Teatraalne Nat Mei”, *Sirp* 10.3.2000.

⁶⁶ Maadla 2002.

⁶⁷ Abel, Tiina, ”Mehe portree”, *Agent* nr 1, 12.2004.

historioitsijaa. Heistä toinen, Mai Levin, pitäytyy tyylianalyysissä ja nostaa Mein yhdeksi Viron uusasiallisuuden omintakeisimmaksi edustajaksi, jolla terävä yhteiskuntakriittisyys yhdistyi ”lupsakkaan huumoriin”. Suuntauksen ”kylmän vakavat” ilmentymät lyijykynäpiirroksina toteutetuissa ihmiskuvauksissa yhdistävät näissä tulkinnoissa Mein teoksia verismiin, jonka suosiota Viron 1920-luvun taiteessa on jatkuvasti pidetty selviönä.⁶⁸ Levinin katsaus perustuu hänen lähes kymmenen vuotta aikaisemmin Mein juhlanäyttelyn päätteeksi *kunst.ee*-taidelehteen kirjoittamaansa artikkeliin ”Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust” (Natalie Meistä, muttei kuitenkaan pukusuunnittelijasta, 2001). Vaikka kyseessä on parin sivun mittainen kirjoitus, esiin nousee lukuisia aikaisemmin tuntemattomia teoksia, kuten *Homo, non e piu come era prima* ja *Petrograd*, molemmat vuodelta 1918, tai *Mees ja naise büst* (Mies ja naisen rintakuva, n. 1923/1924).⁶⁹ Näistä kaksi jälkimmäistä oli esillä myös taiteilijan muistonäyttelyssä. Artikkelisiin poimittuihin teoksiin tutustumista edisti mitä ilmeisimmin Levinin vuosien saatossa karttunut ja hyvin perusteellinen Viron taidekentän tuntemus sekä hänen toimintansa Allee-taidesalongin taideasiatuntijana, myös Natalie Mein kuvien osalta.

Toisena Viron taidehistorian yleisesitykseen kirjoitti Natalie Mein ja hänen sisariensa taiteesta runsaan sivun verran taiteentutkija Katrin Kivimaa, nyt feministisestä näkökulmasta. Vuonna 2003 tarkastettiin Leedsin yliopistossa Kivimaan taidehistorian väitöskirja *Nationalism, Gender and Cultural Identities: The Case of Estonian Art from the Impact of Modernity to the Post-Soviet Era 1850–2000*, Viron taidehistorian ensimmäinen feministinen väitöstutkimus.⁷⁰ Siinä Kivimaa ei mainitse Natalie Meitä tai hänen sisariaan, mutta hän käsittelee muutaman alaluvun verran Natalien edellä mainittua taiteilijaystäväää Karin Lutsia. Ajallinen pääpaino Lutsin osalta osuu 1920-luvun viime vuosista vuoteen 1939 eli enimmäkseen tarkastelemaani ajanjaksoa myöhempään aikaan. Ennen toista maailmansotaa Virossa toimineista naispuolisista taiteilijoista on Lutsin taidetta huomioitu eniten Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeisessä tutkimuksessa.⁷¹ Natalie Meistä poiketen Lutsin toiminta kuva-

⁶⁸ Levin 2010b, 289, 294–295.

⁶⁹ Levin 2001, 90–91.

⁷⁰ Kivimaa tarkastelee taidehistorioitsija, professori Griselda Pollockin ohjaamassa tapaustutkimuksellisessa väitöskirjassa virolaisen naisen representaatioita kuvataiteessa. Kotimaan lukijoille se ilmestyi viroksi vuonna 2009 otsikolla *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000*. Aiheesta myös Kivimaa 2002; 2004. Ks. myös varhaisemmista teksteistä koottu antologia Kivimaa 2008.

⁷¹ Talvistu, E. 2005, 11; Talvistu, T. 2005, 95. Taiteilijaa muistettiin Tarton taidemuseossa vuonna 2004 museon edesmenneen tutkimusjohtaja Tiiu Talvistun kuratoimalla juhlanäyttelyllä *Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused* (Konfliktit ja synnintunnustukset), johon liittyi samanniminen laaja biografinen katalogi. Tätä edelsi yhteistyö Uumajan yliopiston taidehistorian oppiaineen kanssa, jossa vastavuoroisesti julkaistiin julkaisusarjan *Dokument puitteissa* kaksi artikkelikokoelmaa *Dialogues on Painting – Dialoogid Maalimisest*

taiteilijana oli aktiivista ja lähes yhtäjaksoista. Viron taidehistorian yleisesityksessä Kivimaa nostaa Mein teoksien osalta esiin niin tekijän identiteetin kuin yhteiskuntakriittisyyden eli näkökulmat, joilla on keskeinen sija omassakin tutkimuksessani.⁷² Kivimaan tarkastelemat ja huomioimat teokset kuuluvat Viron taidemuseoiden kokoelmiin tai hän viittaa Levinin artikkelissa esiintyviin teoksiin.⁷³

Tuoreimpana näkökulmana kannattaa huomioida myös Mein kolmen akvarelli-tussi-piirroksen sisällyttäminen Tarton taidemuseon graffiti- ja katutaiteen näyttelyyn *Typical Individuals: Graffiti and Street Art in Tartu 1994–2014*. Marika Agun kuratoima näyttely oli esillä marraskuusta 2014 seuraavan vuoden helmikuulle. Mein teokset museon kokoelmasta olivat ainoina peräisin näyttelyn käsittelemän ajanjakson ulkopuolelta – ja useampien vuosikymmenien verran. Nämä ajoittamattomiksi jääneet teokset oli ajoitettu karkeasti 1900-luvun alkupuoliskolle.⁷⁴ Agun mukaan näiden Mein kuvaamien karakterisoitujen hahmojen välityksellä avautui mahdollisuus välittää ajallinen leikkaus kaupunkimiljöössä kuljeskelevista erilaisista tyypeistä, jotka ovat alttiita roolinvaihdoksille ja joiden parissa samoileva flanööri saattaisi viihtyä. Kuraattori pyrki tuomaan baudelairelaisen flanöörin ja dandyhahmon nykyaikaan rinnastamalla heidät nykykatutaiteilijaan, jollaiseksi hän määritteli graffititaiteilijan.⁷⁵ Tämä aivan uudenlainen kytkös on provokatiivisella tavalla kutkuttava, joskin ristiriitaisia mielipiteitä herättävä.⁷⁶

Mainittujen artikkeleiden ja katsauksien lisäksi on mainittava, että olen itse julkaissut neljä Natalie Mein taidetta käsittelevää tieteellistä artikkelia sekä yhden kirjan. Ensimmäinen artikkeleistani ilmestyi vuonna 2007 ja käsitteli naistaiteilijan identiteettiä ja suurkaupunkiin liittyviä kysymyksiä Natalie ja Lydia Mein tuotannossa. Se perustui osin vuonna 2005 Turun yliopistossa valmistuneeseen taide-

(2003) ja *Shaping Space and History – Vormides ruumid ja ajalugu* (2004). Molemmat sisältävät myös artikkelin Lutsista ensimmäisenä taiteilijanaisena, joka osallistui aktiivisesti Viron taide-elämään ja aikalaismediaan kirjoittamalla taidekysymyksistä 1930-luvun lopulta alkaen. Katalogiin sisältyvästä taiteilijabiografiasta ilmenee, että mainitulla vuosikymmenellä ilmestyi kuitenkin vain kaksi artikkelia – tosin pitempiä ja molemmat taide- ja kulttuurilehdessä *Varamu* (1937 ja 1939). (Lillemets 2005, erit. 287.) Ulkomaille siirtyneen Lutsin taide on sittemmin kuulunut siihen Viron jälkineuvostoliittolaiseen taidehistoriaan, jonka tavoitteena on ollut kytkeä ulko/pakolaisvirolainen taide koti-Viroon (*kodu-Eesti*) (vrt. Kivimaa 2010b, 247).

⁷² Kivimaa 2010a, 517, 519.

⁷³ Koska tarkastelen tuonempina lähemmin useita Kivimaan ja Levinin esiin nostamia teoksia, en mainitse niitä tässä erikseen.

⁷⁴ Esillä olivat aikaisemmin mainitut Mein akvarelli-tussi-työt *Istuva mies, Suurkaupunkilaiset* ja *Japanilainen aihe*. Agu toim. 2014, 21.

⁷⁵ Agu toim. 2014, 21–22 sekä kuraattori Marika Agun sähköpostivastaus 30.7.2015, KS.

⁷⁶ Lehdistöissä ilmestyneiden näyttelykriittikien pohjalta voi puhua sukupolvierosta taiteentutkijoiden välillä, joskaan nuoremman sukupolven kriitikot eivät ottaneet kantaa Mein teoksiin.

historian pro gradu -tutkielmaani. Väitöskirjatyön ohessa vuosina 2010 ja 2011 suomeksi ja viroksi julkaistuissa artikkeleissa ovat tarkasteluni kohteina Natalie Mein prostituutioaiheiset kuvat. Kaksikielisessä (viroksi ja englanniksi julkaistussa) artikkelikokoelmassa *Naiskunstnik ja tema aeg* (2014) lähiluin Mei-siskoksien tuloa taidedekentälle 1910-luvun jälkipuoliskolla rinnan heidän lapsuudenystävänsä, kuvanveistäjä Dora Gordinen kanssa. Artikkelini sisältää myös havaintoja taiteilijaystävyyden tuotannosta. Tuoreimpana julkaisunani ilmestyi vuonna 2020 etupäässä arkistoa-aineistoihin perustuva biografinen monografia kolmesta Mein sisaruksesta nimellä *Ainulaadne sõsarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei*. Runsaasti kuvitettu kirja perustuu lähtökohtaisesti Viron taidemuseon arkistoon nykyisin kuuluviin materiaaleihin sekä pari vuotta aikaisemmin käyttöömme annettuihin Kristine Mein yksityisiin aineistoihin, mutta käytännössä myös aikaisempiin tutkimuksiini Mei-siskoksista. Kirja esittää heidän koko elämänkaarensa, vaikka pääpano onkin toista maailmansotaa edeltävällä ajanjaksolla.

2 Näkökulmien tarkennuksia ja tutkimusverkostoja

Mein taiteellisten tuotosten tarkastelun ajallinen raja-
aus noin aikavälille 1917–1929 eli runsaan kymmenen vuoden jaksoon 1910-luvun jälkipuoliskolta alkaen on muokkautunut tutkimusprosessin kuluessa. Alustavien suunnitelmien mukaisesti olisin rajannut kuva-aineiston kattamaan jakson 1920-luvulta 1930-luvun puoliväliin. Tällöin kaikki teokset olisivat olleet peräisin Viron tasavallan ajalta. Kyseessä olisivat silloinkin olleet teokset, jotka Mei teki palkkatyön (pukusuunnittelun, kuvittamisen ja opettamisen) ohessa, eli hänen taloudellisesti riippumaton tuotantonsa. En ole tähän mennessä tavannut 1930-luvun jälkipuoliskolta tällaisia vapaasti tuotettuja teoksia. Voi vain epäillä, olisiko tässä yhtenä osatekijänä saattanut olla muutos Viron politiikassa, sillä syksyllä 1933 määrättiin painotuotteet ennakkosensuuriin.⁷⁷ Juuri noihin aikoihin Mei otti muun muassa pilakuvissa jyrkemmin kantaa politiikkaan. Karikatyyripiirroksien perusteellisempi analyysi jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle niin genrestä kuin ajanjaksosta johtuen. Tarkastelujakson alun aikaistaminen noin viidellä vuodella on monella tapaa merkityksellistä Mein taiteellisen ilmaisun ja taiteilijana toimimisen tulkinnalle. Nämä muutamat vuodet vuosisadan alussa tarjoavat paremman mahdollisuuden ymmärtää, mitä naiselle tarkoitti toimia tuolloin taiteilijana Virossa, vaikka samalla historialliset ja teoreettiset kiinnostuskohdat konteksteineen laajenevatkin. Ilman tätä kontekstia ymmärrys taiteilijasta ja hänen teoksistaan olisi jäänyt pintapuolisemmaksi.

⁷⁷ Perustuslakikriisistä esim. Zetterberg 2007, 551.

Tarkastelujakson aikaistamista ovat edellyttäneet toisaalta Mein hyvin mielenkiintoiset varhaiset kuvat, toisaalta vuosisadan alkukymmenen taiteellisten periaatteiden vaikutus pitkälle 1920-luvulle. Kirjallisuudentutkija Mirjam Hinrikus on nostanut tietoisuutemme, että dekadenssi, joka vallitsi tyylisuuntana etenkin ranskalaisessa kirjallisuudessa ja taiteessa 1800-luvun loppupuolella, jatkoi elämäänsä virolaisten kirjailijoiden teoksissa Manner-Eurooppaa pidempään, aina 1900-luvun ensi vuosikymmenille asti.⁷⁸ Koska Viron kulttuurikenttä ei jo maan pienuuden vuoksi ollut voimakkaasti eriytynyt, samat ilmiöt tunnettiin eri taiteenaloilla. Ilmiön on kuvataiteen osalta huomionut erityisesti taidehistorioitsija Lola Annabel Kass. Kumun taidemuseoon Tallinnassa syksyksi 2017 kuratoimassaan näyttelyssä *Kurja lilled* (Pahan kukat / Pahan kukkia) hän yhdessä Hinrikuksen kanssa toi ensimmäistä kertaa julkisesti esiin dekadenssiin kytkeytyviä teoksia Viron kuvataiteessa.⁷⁹ Näyttelyä täydensi samanniminen katalogi. Dekadenssin asema Viron modernissa kulttuurissa on osoittautunut olennaiseksi myös Mein kuvataiteellisen tuotannon ja erityisesti alkuvaiheen kuvien tarkastelun kannalta. Omassa tutkimuksessani käsitelen dekadenssin merkitystä ensisijaisesti osana laajempaa vuosisadanvaihteen modernisointimisprosessia, jossa yksilön vaikutusmahdollisuudet omaan elämäänsä niin subjektiivina kuin objektina kasvoivat, joskin tiettyjen rajojen puitteissa. Dekadenssi ilmiönä laajeni tällöin kapeasta taiteen ja estetiikan käsitteestä koskemaan moderniteetista johtuneiden muutoksien havaitsemista. Rajallisessa määrin otan huomioon myös ranskalaisen dekadenssirunoilija Charles Baudelairen ja hänen merkitystään korostaneen taidefilosofi Théophile Gautier'n. Nooreestiläiset painottivat niin ikään

⁷⁸ Hinrikuksen kokonaisvaltaisin tutkimus aiheesta on hänen Tarton yliopistossa vuonna 2011 tarkastettu väitöstudiumuksensa *Dekadentlik modernsuskogemus A.H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus* dekadentin moderniuuden kokemuksesta A. H. Tammsaaren ja nooreestiläisten kirjailijoiden teoksissa. Suppeasti määritellen nooreestiläiseksi luetaan kirjailijat ja Viron kielen edistäjät Gustav Suits, Friedebert Tuglas, Bernhard Linde (1886–1954), Johannes Aavik ja Villem Grünthal (kirjailijanimi Ridala, 1885–1942), jotka muodostivat *Noor-Eesti* (Nuori Viro) -nimisen ryhmittymän vuonna 1905, kun he julkaisivat ensimmäisen nimensä mukaisen albuminsa. Ryhmittymä edisti virolaisen kulttuurin modernisoitumista, ja julkaisutoiminnan lisäksi järjestettiin taidenäyttelyitä. Vuonna 1912 katsottiin, että aktiivijäseniä olisi ollut eri aloilta kuutisenkymmentä. Ryhmittymän laaja-alaisuudesta johtuen on nooreestiläisyyttä käsitelty myös kulttuuri-ilmiönä, liikkeenä ja jopa suuntauksena. (Erit. Kallas 1918; Kivimäe, J. 2008, 22–30; Olesk & Laak 2008, 8; Larm 2013, erit. 35–36, 49; ks. myös Sarapik 2009, 142–154; Talvistu 2008, 234–236; Zetterberg 2007, 477–480.)

⁷⁹ Lähtökohtana näyttelylle oli Kassin julkaisematon, Tallinnan yliopistossa alkukesästä 2015 valmistunut taidehistorian pro gradu -tutkielma ”Dekadentlikud hirmu ja õudusemotiivid Eesti 20. sajandi alguse kunstis”. Kass on jatkanut dekadenssin tarkastelua Viron kuvataiteessa samaan yliopistoon valmistuvassa väitöstudiumuksessaan.

Baudelairen tunnettua iskulausetta *l'art pour l'art* (taidetta taiteen vuoksi),⁸⁰ mikä oli noussut vuosisadan lopulla kulttiasemaan, kuten kirjallisuudentutkija Ellis Hanson on todennut⁸¹. Vaikka en niinkään tarkoita liittää Mein teoksia dekadenssin piiriin, on suuntauksen vahva läsnäolo Viron tuolloisessa kulttuurielämässä syytä ottaa huomioon. Taiteilija reagoi visuaalisessa ilmaisussaan eksplisiittisesti muutamiin sen piirteisiin vaiheessa, jolloin hän vasta astui taiteellaan julkisuuteen. Dekadenssin tapa horjuttaa ymmärrystä sukupuolirooleista ja -identiteeteistä on ristiriitaisuudessaan huomionarvoinen⁸².

1910-luvun jälkipuoliskolta alkava kymmenvuotisjakso sekä Mein tuolloin kuvissaan käsittelemät aiheet tarjoavat hedelmällisen pohjan – taiteilijan itsensäkin edustamaa – ”uutta” naiseutta hahmottelevien representaatioiden ja niihin sisältyvien ristiriitojen analysoimiseen. Naistekijän kokemuksia ja ajankuvaa Viron vuosisadan alun kulttuuripiireistä on välittänyt suomalais-virolainen kirjailija Aino Kallas (o.s. Krohn, 1878–1956), joka kuului ainoana naisena Noor-Eestin suppeaan sisäpiiriin⁸³ ja joka liikkui naisista aktiivisimmin juuri dekadenssistakin kiinnostuneiden nuorten modernistikirjailijoiden piirissä. Kyseessä oli merkittävän suomalaisen Krohnien kulttuurisuvun edustaja ja huomattavan virolaisen kielitieteilijän, kansanrunouden-tutkijan ja myöhemmän diplomaatin Oskar Kallaksen (1868–1946) puoliso. Aino Kallaksesta kirjoittavana naisena on ilmestynyt lukuisia tuoreita tutkimuksia niin Suomessa kuin Virossa. Erityisesti feminististen tulkintojen myötä on piirtynyt esiin Kallaksen naisnäkökulmainen ote modernismiin ja osallistuminen ajankohtaisiin intellektuaalisiin keskusteluihin.⁸⁴ Uusiin tulkintoihin lukeutuu myös yhdessä ohjaajani Tutta Palinin kanssa analysoimamme Kallaksen – juuri tarkasteluajankohdallani – itselleen tietoisesti rakentama visuaalinen julkisuuskuva modernina kirjoittavana

⁸⁰ Hinrikus 2011a, erit. 14, 48; 2011b, 484–485. Iskulause tuli ohjaamaan nooreestiläisten aatteita (Sisask 2009; myös esim. Kivimäe J. 2008, 36). Euroopan osalta laajemmin esim. Weir 2014, erit. [1–2].

⁸¹ Hanson 1997, 2.

⁸² Esim. Parente-Čapková 2014, 14–15; Mosse 1996 [1998], 92–93.

⁸³ Nooreestiläisten sisäpiiriin laidalle, periferiaan, jäivät virolaissyntyiset naiskirjailijat, joiden naiskuva ei ollut miehille riittävän urbaani ja moderni – sellainen, jolla olisi voinut mennä Eurooppaan, kuten kirjallisuudentutkija Tiina Kirss on todennut (2015, 101, viite 17).

⁸⁴ Kurvet-Käosaar & Rojola 2011, 8. Mainittakoon tässä esim. Lea Rojolan ja Leena Kurvet-Käosaaren toimittama, kirjailija Aino Kallasta ja hänen tuotantoaan eri näkökulmista valottava artikkelikokoelma *Aino Kallas: Negotiations with Modernity* (SKS, 2011); Maarit Leskelä-Kärjen, Kukku Melkaksen ja Ritva Hapulin toimittama *Aino Kallas. Tulkintoja elämästä ja tuotannosta* (BTJ Kustannus, 2009). Samoin Melkaksen väitöstutkimus *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa* (SKS, 2006) ja Leskelä-Kärjen väitöstutkimus *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä* (SKS, 2006).

naisena.⁸⁵ Tietoa siitä, että Natalie Mei tai kukaan hänen sisaristaan olisi ollut tekemisissä Aino Kallaksen kanssa, ei ole tähän mennessä tullut esiin, mutta hän ei varmasti ollut heille tuntematon.

Tutkimukseni ajallisen painopisteen siirtämiseen hieman aikaisemmaksi antoi aihetta lisäksi perehtymiseni Viron-taustaisiin tai siellä aktiivisesti toimineisiin naisiin, jotka opiskelivat vuosien 1890–1917 aikana Ateneum-rakennuksessa Helsingissä toimineissa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja/tai Taideteollisuuskeskuskoulussa.⁸⁶ Tämän puuttuvan perustutkimuksen toteutin kirjallisuudentutkija Tiina Kirssin varhaisia kirjoittavia naisia Viron kulttuuri- ja kirjallisuushistoriaan integroivan tutkimusprojektin⁸⁷ kannustamana. Selvitystyö hyödyttää olennaisesti tätäkin tutkimusta, koska Taideyhdistyksen piirustuskoulussa opiskeli ja sieltä valmistui myös Kristine Mei. Hän oli yksi niistä vähälukuisista naisista, jotka myöhemmin jatkoivat toimintaansa taiteilijoina, joskin hänen uransa kuvanveistäjänä alkoi vähitellen hiipua hänen palattuaan Viroon.⁸⁸

Taidekentän sukupuolituneisuutta valaisee myöskin Viron taidehistoriasta useiksi vuosikymmeniksi täysin unohtunut, sittemmin Isossa-Britanniassa taiteilijanuran luonut kuvanveistäjä Dora Gordine, joka jätti Viron mahdollisesti vuonna 1924 eikä enää palannut sinne. Tieto hänen olemassaolostaan alkoi tavoittaa Viron vasta 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla brittiläisen taidehistorioitsija Jonathan Blackin perusteellisten tutkimusten tuloksena. Black palautti unohdukseen jääneen taiteilijan Viron taidekentälle ja osoitti myös alustavasti Gordinen tunneen Mein sisarukset.⁸⁹ Vaikka jatkotutkimukseni on tuonut asiasta uutta tietoa,⁹⁰ Blackin maininta tuttavuussuhteesta avasi uuden tärkeän polun tutkimukselleni. Itselleni Gordinen olemassaolo paljastui vuonna 2011, kun Adamson-Ericin museoon

⁸⁵ Artikkelimme ”The Aino Kallas Iconography: Interactive Self-Presentation” sisältyy kirjaan *Aino Kallas: Negotiations with Modernity* (2011).

⁸⁶ Stahl 2010b.

⁸⁷ Viron Tiedesäätiön (Eesti Teadusfond, nyk. Sihtasutus Eesti Teadusagentuur – Estonian Research Council) rahoittama projekti ”Kirjutavad naised?: Naised eesti kirjandus- ja kultuuriloos 1880–1925” sijoittui vuosiin 2007–2011.

⁸⁸ Stahl 2020a, erit. 52. Virosta tuli tarkastelemanani ajanjakson kuluessa Ateneum-rakennuksen taidekouluihin opiskelemaan kolmisenkymmentä naista, valtaosin Taideteollisuuskouluun. Kuvataidetta opiskelleista ja tutkinnon suorittaneista naisista toimi myöhemmin ammattitaiteilijana vain Nora Lundgren (tuolloin von Samson-Himmelstjerna, 1891–1982), joka vuonna 1913 päätyneiden opintojensa aikana palkittiin myös Edelfeltin mitalilla. Vuosikymmenen lopulla hän muutti pysyvästi Ruotsiin. (Stahl 2010b, 6–7, 20.)

⁸⁹ Black 2007, 21–22.

⁹⁰ Gordinen ja Mei-siskoksien suhteesta Stahl 2014, erit. 171–172; 2020, erit. 28–34; 2023, 60. Aiheesta lyhyesti myös luvussa II.2.

Tallinnassa suunniteltiin hänen taiteestaan näyttelyä.⁹¹ Myöhemmin yksittäiset valokuvat ja sisaruksien julkaisemattomat muistelmat ovat osoittaneet, että kyse oli Kristine Mein Liepājan-aikaisesta koulutoverista, jonka kanssa sisarukset olivat tekemisissä siihen asti kunnes niin ikään Tallinnaan muuttanut Gordine jätti Viron pysyvästi. Pariin kertaan Mein omaelämäkerrallisessa käsikirjoituksessa muodossa Gordin esiintynyt nimi oli jäänyt minulle tunnistamattomaksi. Tieto Gordinen olemassaolosta ja hänen jonkinasteisesta huomioimisestaan molemmin puolin vuotta 1920 on syventänyt ymmärrystäni Viron taidekentän luonteesta. Ajanjaksoa, jolloin nämä kaikki neljä naista (Gordine ja Meit) aloittivat toimintansa taiteilijoina Virossa, käsittelee vuonna 2014 ilmestynyt artikkelini ”Öed Meid ja Dora Gordine. Modernse kunstivälja kujunemisfaas Eestis – The Mei Sisters and Dora Gordine. The Formative Phase of the Modern Art Field in Estonia”.

Varhaisimpien tässä tarkasteltavien kuvien syntyessä Mei oli vasta 17-vuotias. Siinä vaiheessa samoista asioista kiinnostuneiden sisarten välityksellä syntynyt kontaktiverkosto oli erityisen olennainen. Niinpä tutkimuksessani analyysin kohteena on myös tapa, jolla taide- ja kulttuuripiireissä vallinneet näkemykset ja käynnissä olleet keskustelut nousivat esiin ja kritiikin kohteiksi Mein teoksissa. Pysin osoittamaan, millä tavalla Mei esitti kritiikkinsä, minkälainen hänen näkökulmansa oli ja missä ilmenee hänen teoksiensa erityisyys. Tämä nostaa esille taiteilijanaisen ristiriitaisen aseman niin hänen omassa tuotannossaan kuin laajemmin Viron taidekentällä yhteiskunnallisten ja kaupunkikulttuuristen muutosten keskellä. Minua kiinnostaa, mukaileeko Mei mieskollegoille ominaista modernismin ja avantgarden yleistä retoriikkaa vai onko hänen toiminnassaan kyse eri taiteenalojen naismodernistien yleisemmin hyödyntämistä keinoista ja strategioista.

Hedelmällisenä virikkeenä asettamiini kysymyksiin vastaamisessa ovat toimineet kansainväliset vuosisadan alkukymmenien taiteilijanaisia koskevat tutkimukset. Tässä suhteessa merkityksellistä oli tutustuminen väitöskirjatutkimukseni alkuvaiheessa Bristolin yliopistossa Isossa-Britanniassa taidehistorioitsija Dorothy Priceen (tuolloin Rowe) ja hänen silloiseen tutkimusprojektiinsa *Transnational Modernisms Research Cluster*. Pricen kriittiset tutkimukset ovat itselleni hyödyllisellä tavalla nostaneet esiin monia Saksassa toimineita, sittemmin paljolti unohdettuja naisia. Pricen projekti puolestaan kiinnitti nimensä mukaisesti huomiota Britannian tai laajemmin länsieurooppalaisen taiteen ja – Viron kannalta olennaisen – saksalaisen ja

⁹¹ Kiitän tiedosta museon silloista pitkäaikaista johtajaa, taidehistorioitsija Ülle Kruusia. *Viron ensimmäisiä naistaiteilijoita* -näyttelysarjan päätösnäyttely *Dora Gordine. Skulptor, kunstnik, disainer* (14.4.–5.8.2012) järjestettiin yhteistyössä Kingstonin yliopistolle Lontoossa nykyään kuuluvan, Gordinen ja hänen puolisonsa professori Richard Gilbert Haren ateljeekotimuseon, Dorich House Museumiin, kanssa. Asiantuntijoina toimivat professori Fran Lloyd, tohtori Jonathan Black ja museon kuraattori Brenda Martin.

venäläisen taiteen vuorovaikutukseen 1900-luvun alkupuoliskolla. Myöhemmin tutkimusryhmän maantieteellis-ajallinen raja on avautunut laajempaan transnationaalisuuden tarkasteluun. Virolaiseen taiteeseen ja kulttuuriin vaikutti merkittävästi maantieteellinen sijainti saksalaisen ja slaavilaisen kulttuurialueen ”välissä”. Näkemykseni Mein esitystapojen harvinaislaatuudesta on vahvistunut tätä aineistoa vasten. Mein taiteen sijoittaminen kansainväliseen aikalauskuvastoon lisää myös ymmärrystä Euroopan taide- ja kulttuurihistoriasta yleisemmin. Yhtä olennaista on huomioida naistekijöiden ilmaisutapoja. Siihen perehtymiseen on syvästi myötävaikuttanut yhteistyö ohjaajani Tutta Palinin kanssa ja varsinkin yhdessä Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa vetämämme kurssi ”Näkökulmia kuvataiteen modernismiin”. Avaan aihepiiriä yksityiskohtaisemmin tutkimukseni teoreettista viitekehystä kuvaamalla.

3 Metodologista välineistöä

Tutkimuskohteitani ovat Natalie Mein kuvallinen tuotanto ja taiteilijana toimiminen modernistisessa kulttuurikentässä. Aineistosta kohoavien teemojen viritämät kysymykset ohjaavat etenemistäni. Pääpaino on kuvien lähilukemisessa. Huomioimalla yksityiskohtia sekä niiden avaamia merkityshorisontteja osoitan, minkälaisia konnotaatiivisia piiloviestejä ja intertekstuaalisia viitteitä kuviin saattaa sisältyä. Suhteutan tarkastelemani kuvastoa tapauskohtaisesti, ensiksi väljästi ymmärrettyyn kuvataiteen kenttään ja sen jälkeen laajempaan kulttuuris-yhteiskunnalliseen kontekstiin: niin visuaaliseen aineistoon kuin kirjallisiin ja näyttämötaiteellisiin tuotoksiin tai yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Kuvallinen vertailuaineisto rakentuu Mein aineiston ehdoilla sekä virolaisesta että länsieurooppalaisesta aikalauskuvastosta. Viittauskohteina tai interteksteinä hyödynnän toisinaan vanhemman taiteen aihepiiriä valottavaa esimerkkiaineistoa.

Elämäkerrallisen katsauksen jälkeen lähdän liikkeelle yksittäisistä teoksista aiheyytpeineen ja teemoineen kohti kokonaiskuvaa. Tämä mahdollistaa tarkastelemani aineiston paikantamisen niin paikalliseen kuin kansainväliseen kontekstiin. Ammannan toisaalta feministisestä taide- ja kulttuurihistoriasta ja toisaalta lotmanilaisesta kulttuurisemiotiikan perinteestä. Jälkimmäisestä hyödynnän apuvälineenä ennen kaikkea kulttuurikentän toimijoiden välille rakentuneiden vastakkainasetteluiden ja vuorovaikutussuhteiden analyysiä. Tällä pohjustan Mein kuville ominaista konventionaalisuuksien kyseenalaistamista, myös suhteessa vallinneisiin käsityksiin taiteilijan sukupuolesta. Molemmat teoreettiset lähestymistavat tarjoavat välineistöä marginaalisuuden ja toiseuden tarkasteluun. Naisen voi tekijänä mieltää toiseksi miesvaltaisella kentällä.

Biologiseen sukupuoleen perustuva vastakkainasettelu herättää kritiikkiä, etenkin queer-tutkimuksen näkökulmasta, jonka mukaan se pitää yllä yksioikoista

dualistista ajattelua eikä huomioi toiseuden moninaisuutta⁹². Pidän biologista sukupuolijakoa silti historiallisesti perusteltuna lähtökohtana, kun avaan naisen toimijuutta yhteiskunnassa ja taidekentällä 1900-luvun alkukymmenillä. Tuolloin nainen taiteilijana nähtiin vielä ns. uutena ilmiönä ja hän sijoittui ammatillisesti marginaaliseen asemaan. Jälkistrukturalististen feministiajattelijoiden, kuten esimerkiksi Hélène Cixousin näkemyksien mukaan dualistiselle ajattelumallille antaa pohjan historiamme rakentuminen vain yhdelle sukupuolelle ja naisen poissulkeminen kautta filosofian historian.⁹³ Binaarisuuden korostamisen uhallakin näen välttämättömänä naistekijöiden strategisen esille nostamisen, koska historiallisesti sukupuolijako on muovannut kaanonin ja taidekenttää. Lisäksi dualistinen ajattelumalli oli luonteenomainen tarkastelemalleni ajanjaksolle. Tästä huolimatta Mein aineiston lähilukeminen johdattelee huomioimaan myös queer-tutkimuksen keskeisen avainkäsitteen, sukupuolen performatiivisuuden. En kuitenkaan testaa hyödylliseksi katsomiani teoreettisia malleja tutkimusaineistollani vain teorian vuoksi, vaan käytän niitä tukirakenteina taiteilijan ja hänen teoksiensa analysoimisessa.

Inspiraatiota teoreettisille kehyksilleni on tarjonnut kotiyliopistossani Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella ja taidehistorian oppiaineessa tehtävä tutkimus, jossa monitieteisyydellä on ollut itsestään selvä asema.⁹⁴ Kiinnostustani merkityksien maailmaan ja varsinkin kulttuurisemiotiikkaan ovat ruokkineet profiililtaan hyvin laaja-alaisen taidehistorian emeritusprofessori Altti Kuusamon monet tutkimukset. Kirjoittamalla Viron taidetta käsittelevän väitöstutkimuksen suomeksi pyrin laajentamaan ja monipuolistamaan suomenkielistä ymmärrystä Viron 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien kuvataiteesta, mutta ennen kaikkea rikastuttamaan suomenkielistä taidehistoriallista tutkimusta modernismin ajan naistekijöiden osalta.

3.1 Välineitä kuva-analyysiin

Tutkimukseni keskeisin lähtökohta on kuva-analyysi. Mein tuotanto sisältää myös sellaisia teoksia, jotka käsittelevät harvemmin esille tulevia teemoja, usein harvinaislaatuista näkökulmista. Tarkoitukseni on esittää, kuinka monentyypisiä merkityksiä nämä kuvat saattavat paitsi ilmaista, myös kätkeä. Lähtökohtani on tarkastella yksittäisiä taideteoksia tai aihetyyppejä, joiden tarkasteluun hyödynnän ikono-

⁹² Esim. Sedgwick 1990; Halberstam 1998.

⁹³ Esim. Cixous 2013 [2010], 71–73; Moi 1988 [1985], 104–105.

⁹⁴ Erityisesti haluan mainita tieteenalarajoja ylittävän nykytaiteentutkija Katve-Kaisa Kontturin teosprosesseja ja kuva-aineistoja uusmaterialistisella tutkimusotteella tarkastelevan väitöskirjan *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art* vuodelta 2012.

grafista lähestymistapaa yhtenä taidehistorian perustyövälineenä.⁹⁵ Tämä on luontevaa, koska Mein kuvamaailma on figuratiivista ja rakentuu vahvasti tematisoiduille henkilökuville. Mein kuvissa esiintyville hahmoille löytyy kuitenkin vain harvaksen vakiintuneita ikonografisia esikuvia ja täsmällisiä symbolisia tai allegorisia merkityksiä. Ikonografinen analyysi perustuu ennen muuta kuvien vertailuun aihepiirin muuntelun toteamiseksi. Toisin kun ikonografisessa ja ikonologisessa perinteessä on tavallista, kirjallinen lähteistö toimii analyyseissäni lähinnä kontekstuaalisoinnin välineenä Mein teoksien edellyttämässä rajoissa. Täten en tulkitse kuva-aineistoani kirjallisten tekstien pohjalta enkä myöskään tekstien kuvituksina, jollaisia ovat – eksplisiittisesti – tämän tutkimuksen ulkopuolelle jäävät Mein kirjankuvitukset sekä pukusuunnitelma- ja lavasteluonnokset.

Koska Mein kuvia ei ole mahdollista kovin usein suhteuttaa vakiintuneisiin ikonografisiin malleihin, keskeisiksi nousevat vähemmän vakiintuneita tai vielä vakiintumattomia aiheyyppettä tarkoittavat käsitteet: topos, trooppi, muunnelma, variaatio tai aihe. Näitä hyödynnän laajempia kokonaisuuksia tarkoittavien aihe- ja teemasekä suppeammin motiivi-käsitteiden rinnalla. Tutkimuksessani viitataan *motiivilla* lähinnä konkreettiseen, visuaalisesti kuvattavaan merkityselementtiin, joka ilmaisee suurempaa abstrahoitua kokonaisuutta – *teemaa*. Teemoista rakentuvat tutkimukseni analyysiluvut, kuten johdannossa totesin. *Aihe* puolestaan on konkreettisempi ja voisi vastata enemmän kysymykseen, mistä (kuvassa) on kyse.⁹⁶ Se, mitä aiheita tai teemoja taiteilija itse halusi teoksillaan käsitellä, jää tuntemattomaksi, kun tiedot Mein intentioista ovat lähes olemattomia. Asiayhteydestä riippuen samasta ilmiöstä tai teoksen elementistä voi olla tarpeen käyttää eri käsitteitä. Toisaalta rajanveto on toisinaan epämieliekäs tai tarpeeton, toisaalta teemaa ja motiivia voi katsoa myös aiheina.

Uusretoriikan piirissä on kiinnitetty huomiota vakiintumattomiin malleihin, jotka syntyvät kahden kielen yhtymäkohdissa. (Kielellä tarkoitan tässä ensisijaisesti semioottista merkkijärjestelmää, mistä tarkemmin seuraavassa alaluvussa.) Merkitysten ymmärtäminen liittyy kulttuurikoodeihin. Lotman esittää tiivistetysti, että uusretoriikka operoi lähinnä retorisilla kielikuvilla eli *troopeilla*, jollaisia ovat

⁹⁵ Erwin Panofsky kirjoissaan *Studies in Iconology* (1939) ja *Meaning in the Visual Arts* (1955); samoin esim. Kuusamo, joka nostaa esille ikonografian kiinnostavuuden semioottisesti (1996, erit. 31); Vuojala 1997. Feministisessä taidehistoriassa esim. Garrard 1989 sekä Perry 1995.

⁹⁶ Kaunokirjallisuuden yhteydessä ovat mainittuja käsitteitä ytimekkäästi kuvailleet esim. Lummaa (2007, erit. 43, 46, 48–49, 51–52) ja Suomela (2008, 140–144), joista jälkimmäinen tuo esille myös *aiheen*, *teeman* ja *motiivin* käsitteiden vaihtelevuuden kielialueittain eli saksalaisessa ja englantilais-ranskalaisessa tutkimusperinteessä. Vastaavasti taidehistoriassa esimerkiksi Kuusamalla *motiivi*-käsite tarkoittaa kuva-aihetta (ks. 1996, esim. 60, 75, *aiheen* määrittelystä esim. 133–137); panofskylaisesta *motiivi*- ja *teema*-käsitteiden erottelusta *ibid.*, 81–88.

esimerkiksi *metonymia*, *metafora* ja *synokdokee* sekä monesti samaan yhteyteen luettu *ironia*.⁹⁷ Viimeksi mainittu on Mein kuvamaailman osalta olennainen, sillä se on yksi marginaalisempaan asemaan jäävistä retorisisista keinoista, joka kuitenkin on nähtävissä hänen teoksissaan leikillisyyden ja paikoitellen jopa provokaation rinnalla. Kuten esimerkiksi retorikko Kenneth Burke ja semiootikko Daniel Chandler toteavat, peruskielikuvista (*master tropes*) on *ironia* radikaalein ja vaikeimmin ymmärrettävä, koska se käyttää kyseenalaistamiseen vastakohtia tai liioittelua jättäen vastauksen avoimeksi. Se on dialektinen ”perspektiivin perspektiivi”, kuten Burke esittää. Suhde ironisoitavaan on aidossa ironiassa nöyrä.⁹⁸ Lisäksi on muistettava, että Mein teoksia on monesti määritelty yksinkertaisesti groteskeiksi; tällä kategorialla on klassisessa ikonografiassa marginaalisempi asema.

Perinteisen retoriikan haastamiseen on hyödynnetty angloamerikkalaisilta uskriitikoilta polveutuvaa tekstien lähiluentaa (*close reading*), joka laajentaa aineistoni tulkintamahdollisuuksia. Uskriitikkojen analyysikohteina olivat kaunokirjalliset tekstit, lähinnä runotekstit, ja tarkastelunäkökulmana formalistinen ote, joka toi esille pienelementtien ja sävyjen keskeisyyden kirjallisissa teksteissä. Tekstin ulkopuolisilla tekijöillä ei ollut juuri merkitystä. Ne suljettiin pois.⁹⁹ Mein teoksien analyysissä on niin pienillä yksityiskohdilla kuin monenlaisilla ulkoisilla tekijöillä olennainen asema merkityksien rakentumisessa. Niissä esiintyy ja risteytyy aiheita ja teemoja, joiden rajat eivät ole yksiselitteisiä. Tällaisia vakiintumattomia transformaatioita on antoisaa lukea intertekstuaalisuuden eli tekstienvälisyyden periaatteella suhteessa muihin teksteihin, niin kuvallisiin, kirjallisiin kuin näyttämötaiteellisiin.

Siirtymä kohti monimerkityksisyyttä syntyi semiotiikan ja muun muassa kirjallisuusteoreetikko Roland Barthesin konnotatiivisten merkityksien painottamisen myötä. Tämän näkökulman Barthes nostaa esille erityisesti tarkastelemissaan valokuvien yhteydessä: kuva on aina historiallisesti ja yhteiskunnallisesti merkityksien laataama ja sen lukeminen on lukijan tietämyksestä riippuvaista suhteessa siihen, minäkalaisia sisällöllisiä ja retorisia merkityksiä se katsojalle tarjoaa.¹⁰⁰ Kuvan luenta avaa teokseen toisia tulkintareittejä kuin taidehistorian perinteinen ikonografinen

⁹⁷ Troopeista eli ”kielikuvien retoriikasta”, jotka luovat semanttisia monimerkityksisyyksiä esim. Lotman 1990 [1981c], 265–279, erit. 267–271; samoin Burke 1945, 503–514; Palin 2004a, erit. 44. Katsaus uusretoriikkaan esim. Summa 1996, kielikuvista 54–55. Kiteytetysti ilmaisten *metaforassa* asia eli esitetty ymmärretään toisen samankaltaiseksi ymmärretyn pohjalta. Funktioltaan samankaltaiseksi katsottu *metonymia* toimii reduktion periaatteella, sillä merkki edustaa siinä toista, siihen läheisesti liittyvää asiaa. *Metonymian* alalajinakin esitetty *synekdokee* on osa kokonaisuudesta.

⁹⁸ *Synekdokeen* vastaparina nähdystä *ironiasta* Burke 1945, 503, 512–514; Chandler 2007 [2002], 134–136; ks. myös esim. Summa 1996, 55.

⁹⁹ Lähilukeminen formalistisesta luonteesta esim. Fry 2012, 55–67; samoin esim. Korsisaari 2008, 292–295.

¹⁰⁰ Barthes 1986 [1982], erit. 16–40.

tulkinta, jossa kuvan kerronnallisuus palautetaan kirjallisiin lähteisiin ja kuva toimii vain kuvituksena, kuten kirjallisuuden- ja taiteentutkija Mieke Bal on taidehistorioitsija Svetlana Alpersia mukaillen todennut¹⁰¹.

Topos

Yhtenä useammin toistuvana käsitteenä käytän Mein kuvien tarkastelussa *toposta*. Tämän antiikin retoriikkaan pohjautuvan ja kreikaksi paikkaa tarkoittavan käsitteen elvytti 1930-luvulla kirjallisuustieteilijä Ernst Robert Curtius. Häntä innoittivat erityisesti hänen henkilökohtaisesti tuntemansa taidehistorioitsija Aby Warburgin ikonografiset tyyppisarjat¹⁰². Curtiuksen mukaan käsite soveltui vain kirjallisiin teksteihin.¹⁰³ Kaunokirjallisuuden tutkimuksessa sitä on ajateltu *aiheen, motiivin* ja *teeman* sukulaiskäsitteenä, kirjallisuudentutkija Susanna Suomelan sanoin eräänlaisena varastotavarana. *Topos* pitää sisällään pitkän ajan kuluessa vakiintuneita kompakteja ilmaisuja, kielikuvia ja muotoja.¹⁰⁴ Käsitettä mediatutkimukseen soveltanut mediaarkeologi Erkki Huhtamo on kuitenkin huomauttanut, että Warburg osoitti havainnollisesti monien *toposten* esiintymiä taiteessa ja että hänen hahmottelemansa voimakkaita tunteita ilmaisevat elekielen paatosmuodot (*Pathosformeln*) toimivat kuvataiteessa juuri *toposten* tavoin¹⁰⁵. Tämän ajatuksen oli aikaisemmin esittänyt Warburgin assistenttina toiminut taidehistorioitsija Gertrud Bing¹⁰⁶. Erwin Panofsky käytti vuorostaan ikonografisen analyysin havainnollistamisen yhteydessä käsitettä *ikonografinen tyyppi* luonnehtiessaan erityisten muotojen ja motiivien jatkumoa tyylikausista toiseen. Kuusamo pitää muotopainotteisen *tyyli-tyyppi*-terminologian sijaan silti osuvampana *topos*-käsitettä, koska Panofskylla korostuu muotosidonnaisen motiivin topoksellinen merkitys. Kuvallisissa *topoksissa* motiivi saattaa pysyä

¹⁰¹ Esim. Bal 2006, 248–249. Kriittisestä lähiluennan hyödyntämisestä ja vastavirtaan lukemisesta esim. Palin 2004a, erit. 33–36.

¹⁰² Warburgin kuoleman jälkeen julkaistu kesken jäänyt tutkimus *Mnemosyne-Atlas* (1930).

¹⁰³ Yhtenä perusteena Curtiuksella oli taideteoksien vaikeampi saavutettavuus verrattuna kirjoitettuihin teksteihin. Curtius 1967 [1953], erit. 14–15. Huhtamo 2011, 31–32. Vrt. Kuusamo 1996, 32 viite: Curtius 1967 [1953], 77.

¹⁰⁴ Esim. Lummaa 2007, 56–61; Suomela 2008, 144–145.

¹⁰⁵ Curtiuksen tapa priorisoida kirjallisia tekstejä saattoi ilmaista samalla myös vastareaktiota kuvataiteen tutkimuksen irtautumiselle kirjallisista lähteistä. Kuvataiteen ja kirjallisuuden välinen suhde oli muuttunut. Sitä edistivät taideteosten valokuvareproduktiot, jotka niin sanotusti mursivat museoiden seinät, kuten ranskalaiskirjailija André Malraux esitti esseessään *Le Musée imaginaire* (1947). Huhtamo 2011, 31–33. Warburgin osalta ks. Vuojala 1997, 23–24, 108–110; myös Kuusamo 1996, 94; 2002, 6.

¹⁰⁶ Bingistä ks. Kuusamo 1996, 94. Kuusamo viittaa Bingin vuonna 1965 julkaisemaan artikkeliin Warburgista.

samana, vaikka merkitykset muuttuvat aikojen kuluessa ja tyylien vaihtuessa. Olenaisinta *toposten* yhteydessä on juuri kuvatyypin jatkuvuus.¹⁰⁷

Toposten transformaatioiden huomiointi tarjoaa mielenkiintoisia ja jopa yllätyksellisiä tulkintamahdollisuuksia Mein teoksiin. Huhtamo huomauttaa, että *toposta* ei tule analysoida pelkästään muodon tai motiivin pohjalta, vaan laajemmin ja monipuolisemmin kulttuurikontekstista käsin.¹⁰⁸ Kulttuurikontekstin tärkeys merkityksien huomioinnissa rinnastuu tuonnempaan tarkennettavan lotmanilaisen kulttuurisemiotiikan näkökulmaan. Yhtä monitasoista otetta *toposten* tulkitsemisessa hyödyntää myös renessanssitutkija Erika Michael, jonka tutkimus *Hans Holbein the Younger: A Guide to Research* (1997) on osoittautunut hedelmälliseksi eritoten Mein akvarelli–tussi-teoksen *Homo, non e piu come era prima* (1918) analysoimisessa, mutta myös yleisemmin tutkimuksessani. Niinpä käytän *topos*-käsitettä nimenomaan ”pienemmistä” taidehistorialliseen kuvakaanoniin vielä lukeutumattomista merkitystihentymistä eli *aihelmista* huomioimalla niihin liittyviä laajempia kulttuurisia, erityisesti sukupuoleen kytkeytyviä konteksteja. Modernismin kuvaston osalta nais-taiteilijoiden teoksien analyyseissä käsitettä on hyödyntänyt esimerkiksi Tutta Palin kukkia, hedelmiä taikka naisalastomia esittävän kuva-aineiston yhteydessä¹⁰⁹. Vaikiintumattomiin ikonografisiin tyyppeihin, jotka voivat esiintyä toposmaisina tihentyminä, törmää Mein kuvissa varsinkin silloin, kun hän käsittelee esimerkiksi parittamista,¹¹⁰ kuollutta ihmishahmoa tai nukkemaista figuuria.

Mein kuvissa esiintyvät aiheet eivät ole aina yksiselitteisesti nimettävissä. Niissä on havaittavissa ”otoksia” eri ilmiöistä, tilanteista ja/tai teoksista – eikä pelkästään kuvataiteesta. Yhden (kuva-)aihelman eli *topoksen* yhdistyessä tai vaikuttaessa toiseen rakentuu uusi merkitys, mihin uusretoriikka on kiinnittänyt huomiota. Musiikkiteeilijä Susanna Välimäki on käyttänyt vastaavanlaisista synteeseistä toista retoriikasta perittyä kielikuvan eli *troopin* käsitettä mielenkiintoisesti *verbi*-muodossa: hän analysoi audiovisuaalisia esityksiä, joissa yksi *topos* eli äänellinen ja/tai kuvallinen aihe *trooppaa* toisen. Tällöin voi rakentua kokonaan uusi merkitys.¹¹¹ Myös visuaalista aineistoa analysoidessa näyttää *trooppi*-käsite verbinä käyttökelpoiselta – etenkin silloin, kun havaittavissa on selvempiä merkityksen muutoksia *topoksien* yhdistyessä tai sekoittuessa toisiinsa. Vastaavasti Kuusamo on kutsunut uusia ratkaisuja, jotka perustuvat tyyliin ja liittyvät teoksen modaalisiiin

¹⁰⁷ Kuusamo 1996, erit. 32, 81–82, 87 viitaten Panofskyyn 1955, 35, 168; myös Huhtamo 2011, 28.

¹⁰⁸ Huhtamo esittääkin kuusi lisänäkökohtaa *topos*-käsitteen hyödyntämiseen mediakulttuurin tarkastelussa (2011, 30, 34). Vrt. Hannula 2010, 154–155. Kulttuurianalyysistä tutkimusotteesta lähiluennan yhteydessä Bal 2006, 248–249.

¹⁰⁹ Palin 2010, 36, viite 11.

¹¹⁰ Stahl 2010a, 46, 55.

¹¹¹ Välimäki 2008, 46–47, 154 viite 20; ks. myös Lotman 1990 [1981c], 276.

piirteisiin, toposristeymiksi. Kyse on usein intertekstuaalisuudesta.¹¹² *Topoksien* ja *aihelmien* yhdistäminen nostaa esille vieläkin ”pienemmät” ja harvinaisemmat kuvalliset esiintymät: muunnelmat ja variaatiot sekä myös rajojen ja normien rikkomiset eli transgressiivisuuden, joka on yhdistetty enemmän nykytaiteeseen mutta joka koskettaa toisin tekemistä/toistamista ja on ollut tiedostetusti läsnä avantgardistisissa taiteellisissa ilmauksissa.

Intertekstuaalisuus ja kuvien vaellus

Silloin kun Mein teoksissa esiintyy vähemmän vakiintuneita kuvatyyppejä ja ne ovat syntyneet eri tekstien ja sosiaalisten toimijoiden yhteiskentän muotoutumana, luen niitä intertekstuaalisesti eli kiinnitän huomiota eri merkkijärjestelmistä peräisin oleviin tiedostamattomiin ja tiedostettuihin interteksteihin. Intertekstuaalisuuden käsitteen taustalla on semiootikko ja kirjallisuusteoreetikko Julia Kristeva, joka kehitti sen 1960-luvun jälkipuoliskolla kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinin ”kirjallisen sanan” ajatuksesta. Kristeva tulkitsi sen tekstuaalisten pintojen risteytymäksi eli *horisontaalisesti* tekstin ja kirjoittajan – yleisestä näkökulmasta tekijän – ja sen vastaanottajan väliseksi dialogiksi ja *vertikaalisesti* tekstin dialogiksi aikaisempien ja samanaikaisten tekstien välillä. Subjektiivisuudessaan ja kommunikatiivisuudessaan nämä dialogit ilmenevät intertekstuaalisina, sillä jokainen teksti rakentuu mosaiikkimaisesti sisällyttämällä itseensä toisia tekstejä. Bahtin oli kuitenkin sitoutunut venäläisen formalismin struktuuripainotteisuuteen, jonka Kristeva katsoi rajoja ja normeja rikkovan karnevalismin käsittelemiseen liian staattiseksi.¹¹³ Samaan aikaan Kristevan kanssa samoista venäläisistä lähteistä kantautunut tekstien vuorovaikutuksellisuuden periaate vaikutti tarttolaisten semiootikkojen ja nimenomaan Lotmanin ajatteluun (kuten esimerkiksi normien ja niistä poikkeamisen dynamiikkaan sekä opposition periaatteeseen). Se ilmeni tekstien rakenteen hahmottelussa sekä ymmärryksessä kommunikatiivisuuden merkityksestä. Näkemyksen mukaan taideteokset ovat todellisuuden ja merkkijärjestelmien symbiooseja.¹¹⁴

Intertekstuaalisissa analyysissä korostuu lukijan rooli merkitysten muodostumisessa. Se tarjoaa komparatiivista tutkimusta avoimemman lukutavan nostaen esiin sen, kuinka tekstit/teokset muodostavat uusia merkityksiä – ja minkälaisia intertekstejä niissä saattaa esiintyä ja minkälaisia uudet jäljet ovat. Vaikka intertekstuaalinen

¹¹² Kuusamo 1996, erit. 232.

¹¹³ Kristeva erit. 1986, 34–37, 39, 42–43. Ensimmäisen kerran käsite esiintyi Kristevalla esseessä ”Le mot, le dialogue et le roman” (1967). Ks. myös esim. Agger 1999, erit. [2, 3]; Makkonen 1991, 17–19; Pesonen 1991, 32–36.

¹¹⁴ Lotmanista intertekstuaalisuuden ja Bahtinin yhteydessä ks. Pesonen 1991, 37–44; useista samoista lähteistä saatuihin vaikutteisiin perustuvasta käsitteiden läheisyydestä Bahtinilla ja Lotmanilla ks. Agger 1999, erit. [12].

lähestymistapa paljastaa teoksissa piileviä subtekstejä ja nostaa esiin siinä esiintyviä piirteitä aiemmista teksteistä, on kritiikki kohdistunut perustellusti sen rajattomuuteen¹¹⁵. Teksti sisältää aina fragmentteja ja/tai viittauksia toisiin teksteihin tai ottaa fragmentteja toisesta (tai useammasta) merkkijärjestelmästä. Hieman myöhemmin Kristeva totesi teoksessaan *La Révolution du langage poétique* (1974), että karnevalismin osalta intertekstuaalisuus kirjallisissa teksteissä tarkoittaa teksteissä tapahtuvaa transponointia. Oleellista on, ettei intertekstuaalisuudessa ole kyse lainaamisesta vaan uudesta artikulaatiosta tekstien transformoituessa.¹¹⁶

Joitakin Mein teoksia tarkastellessa huomio kiinnittyy konventioita rikkovaan karnevalismiin. Kristeva määrittelee karnevalistisen naurun ilmauksella vakava (engl. *serious*) – kun kyseessä on jotakin yhtä aikaa traagista ja koomista¹¹⁷. Kirjallisuudentutkija ja kulttuurikriitikko Wendy Steinerin mukaan intertekstuaalisuus ulottuu kuvataiteessa paljon laajemmalle kuin kirjallisuudessa, sillä teokset ovat ”hyper-semanttisesti” latautuneita. Jokainen taideteos on yhteydessä toisiin taideteoksiin ja monesti myös toisten taidemuotojen teoksiin. Charles W. Morrisin semioottisen mallin pohjalta taideteoksien intertekstuaalisuutta voisikin Steinerin mukaan katsoa niin syntaktisesta, semanttisesta kuin pragmaattisesta aspektista.¹¹⁸

Suomalaisessa taidehistoriassa intertekstuaalisuuden käsitteen soveltamismahdollisuuksia on selvittänyt Kuusamo. Hän on katsonut intertekstuaalisen analyysin tulevan lähelle perinteistä ikonografiaa. Hän näkee sen suhteessa *topos*-jatkumoon, jossa kuva-aiheet, lajit ja *topokset* siirtyvät lajista ja merkkijärjestelmästä toiseen niiden rajoja ylittämällä. Intertekstuaalisessa analyysissä liikutaan suhteellisen samoilla linjoilla kuin kuvatyypien vaelluksen tutkimuksessa. Eri tutkijat ovat pohtineet analyysitapaa hieman eri näkökulmista ja eri termein aina Warburgin kuvatauluista ja hänen kuvien vaelluksen (*Bilderverwandlung*) käsitteestään lähtien. Merkityksellisiä ovat kontekstuaaliset muutokset.¹¹⁹ Tutkimukseni näkökulmasta on tähdellistä esimerkiksi se, kuinka kuvatyypien vaellus paljastaa *femme fatale* -arkkityypin jatkuvuuden antiikin ajoilta 1920-luvun uuden naisen hahmoon ja moderniin nais-toimijaan saakka.¹²⁰ Omaan antiikin jälkivaikutuksen (*Nachleben der Antik*) tarkasteluunsa Warburg valitsi konventionaaliseen, kanonisoituneeseen ikonografiaan

¹¹⁵ Esim. Agger 1999, [2]; Makkonen 1991, 20; myös Kuusamo 1996, esim. 104.

¹¹⁶ Kristeva 1986, 111–112.

¹¹⁷ Ibid., 50.

¹¹⁸ Steiner 1985. Käsitteen soveltamisesta kuvataiteeseen myös esim. Allen 2000, 176–179.

¹¹⁹ Ks. Kuusamo 1996, 91–102.

¹²⁰ Esim. viininjumala Dionysosta (roomalaisille Bacchusta) seuranneet, antiikin hirviöhahmoihin lukeutuneet demonit, emotionaaliset tyttömäiset nymfit ja villit mainadit eli bakkhantit herättivät miespuolisissa taiteilijoissa ja älymystössä kutkuttavaa mielenkiintoa 1800-luvun lopun vuosikymmeniltä alkaen (Dijkstra 1988 [1986], 248, 250).

kuulumattomia ei-kristillisiä, ”pakanallisen” antiikin kuvamuotoja,¹²¹ joilla edelleen hänen aikanaan ilmaistiin niin sanotusti inhimillisiä peruskokemuksia niin taiteellisessa kuvastossa kuin konkreettisten elävien henkilöiden esittämisessäkin.¹²² Kirjallisuudentutkija Julia Reinhard Luptonin mukaan Warburg suhtautui esimerkiksi Friedrich Nietzscheä varauksellisemmin aikalaisesiintymien irrationaaliseen kytkeemiseen ei-kristillisiin kuvastoihin¹²³. Warburgia kuitenkin kiehtoivat symbolisti Arnold Böcklinin (1827–1901) maalauksien kesytetyt mytologiset fantasiahaamot¹²⁴. Näistä hahmoista Mei tarttui sfinksiin ennen varsinaisen taiteilijauransa alkua – ja tavanomaisesta esitystavastaan poiketen. Tietyt antiikin kuvamuodot limittyvät Bahntin esille nostamaan karnevalismiin, myös retoriikan kannalta ajateltuna.

Diasporisen kuvaston transformaatiosta oli kiinnostunut myös saksalais-amerikkalainen taidehistorioitsija Rudolf Wittkower. Hän käsitteli kuvavaellusta niin sanotusti diffusionismina,¹²⁵ kulttuuriantropologioiden käyttämän diffuusioteorian ja Adolf Bastianin tutkimusten pohjalta. Siitä käsin Wittkower pyrki selittämään tiettyjen visuaalisten symbolien, arkkityyppisten kuvien ja tyyliuotojen samankaltaisuuksia kansojen ja ihmisryhmien migraatiolla yhdestä kulttuuritilasta tai paikasta toiseen jopa vuosituhansien kuluessa hyvinkin monien yhteisöjen ja kulttuurien välillä Euroopassa ja sen ulkopuolella.¹²⁶ Vaikka tietyt visuaaliset esiintymät näyttävät hänen mukaansa säilyvän, niiden funktionaaliset merkitykset saattavat muuttua ajassa ja paikassa.¹²⁷ Diffusionistien tapaan Wittkower piti kuva-aineksen vaeltamisessa olennaisena konkreettisia matkoja, kuten löytöretkiä tai laajempia kansainvaelluksia. Käyttämäänsä käsitettä symbolien migraatio (*migration of symbols*) hän havainnollisti esseestään ”Eagle and Serpent” (1939) lähtien esittämällä lukuisia esimerkkejä idän ja lännen, korkean ja nomadisen kulttuurin välisestä vaelluksesta.¹²⁸ Merkityksellistä on, että myös tutkimukselleni tärkeässä jälkikolonialistisessa ajattelussa pohditaan migraation käsitettä ja sen vaikutuskenttiä. Yhtä huomionarvoinen on Wittkowerilla konkreettisesti esiintyvä ajatus barbaariksi ymmärretyn vieraan kuvaamisesta poikkeuksena, groteskina ja hybridisenä, mikä korostaa ”muukalaisen” pelottavuutta.

¹²¹ Esim. Kuusamo 1996, 93–94.

¹²² Vuojala 1997, erit. 186.

¹²³ Lupton 1996, erit. 18–23, myös esim. 176–178; myös Vuojala 1997, 102–104.

¹²⁴ Vuojala 1997, 80; vrt. Dijkstra 1988 [1986], 279–280.

¹²⁵ Kuusamo 1996, 94.

¹²⁶ Wittkower 1987 [1977], erit. 11.

¹²⁷ Kuusamo 1996, 94; Wittkower 1987 [1977], 16.

¹²⁸ Wittkower 1987 [1977], esim. 10–11, 14, 16; 1989, 1–2, 4.

3.2 Toiseus kulttuurisemiotiikassa

Kulttuuri ja sen alueet lotmanilaisittain

Toisena keskeisenä teoreettisena viitekehyksenä hyödynnän Tarton–Moskovan semioottisen koulukunnan teoreetikon Juri Lotmanin (1922–1993) kulttuurisemiotiikkaa ja tarkastelen tutkimusaineistossani esiin nousevia rajojenylityksiä niin naiseuden kuin taiteilijuuden näkökulmasta. Hypoteesinani on, että Mein teoksissa näkyy jälkiä useampien merkkijärjestelmien kohtaamisista kuin mikä on tavallista hänen mieskollegojensa taiteessa, mikä tulee nähdäkseni selvimmin esiin naista kompromettoivan aiheen, kuten prostituution yhteydessä. Tarkastellessani teoksien ja tekijyyden suhdetta kulttuurin keskustaan ymmärrän naisen sijoittuvan taiteilijana marginaaliin sekä abstraktilla että konkreettisella tasolla. Tarttuessaan omana aikanaan suosiossa olleisiin aihepiireihin Mei lähestyi niitä monesti mieskollegoistaan poikkeavalla tavalla naisen kulttuurista toiseutta edustavasta näkökulmasta käsin. Hänen aihevalintansa vastaavat pitkälti sekä paikallisella että länsimaisella kulttuurikentällä yleisemminkin suosiossa olleita aiheita, mutta hänen tapansa toimia toisin kertoo naistekijän asemasta tällä kentällä. Muistettava on, että taideteos syntyy aina jossakin erityisessä kulttuurisessa ja sosiaalisessa ympäristössä toimivan taiteilijan tekemänä. Se on näin ollen aika-, paikka- ja tekijäsidonnainen. Sitä voi siis pitää tuloksena tekijää ympäröivästä kulttuurisfääristä sekä hänen monitasoisista vuorovaikutussuhteistaan monimuotoisen toimintakentän kanssa, kuten totesin tutkimukseni alkuvaiheen artikkelissa ”Prostituutiokuva kulttuurikentän rajan ylityksenä”.¹²⁹ Avasin kirjoituksessani kulttuurisemiotiikan keskeisiä käsitteitä ja osatekijöitä, näkemyksiä kulttuurikenttien ja niiden hyödyntämien merkkijärjestelmien jaoista sekä tarkastelin alustavasti Natalie Mein prostituutioteemaan liittyviä teoksia vuodelta 1928. Käyn tässä nyt läpi samoja kulttuurisemiotiikan käsitteitä hieman seikkaperäisemmin.

Ensinnäkin *kulttuuri* on tarttolaisen kulttuurisemiotiikassa *tekstien*¹³⁰ tuottamisen mekanismi, jonka toiminnallisia suhteita tutkitaan merkkijärjestelmistä käsin. *Teksti* on *kulttuurin* perusyksikkö. Kulttuurin semiotiikassa *teksti* koostuu minkä tahansa vähintään kahden kulttuurisen yksikön, kulttuurin osa-alueen *kielten* (kaiken

¹²⁹ Stahl 2010a, 49. Vrt. myös Stahl 2011. Merkitysten rakentumisprosessista ks. Rossi 1999, 36.

¹³⁰ Ks. Barthes 1993 [1973], 184–185; Kuusamo 1996, 51; Palin 1998, 128–129; Stahl 2010a, 67–68. Roland Barthes otti esseessään ”Texte (Theorie du)” käyttöön tekstin käsitteen laajana, eri ilmaisuvälineitä käsittävänä yleiskäsitteenä korvaten sillä teoksen käsitteen. Hän tulkitsee tekstin *ilmaisuaiktina*, jatkuvana tuotteena, jonka osana on myös tekstin *lukija* eli sen katsoja, kokija. Käytän itse teoksen käsitettä myös viittaamatta erityisesti Barthesin erotteluun.

inhimillisen toiminnan, kuten vaikkapa kuvan, melodian, esityksen, rakennelman) ja/tai *tekstien* liitosta, jota on mahdollista tulkita semanttisesti. Näin myös taideteos on tulkittavissa uudelleen koodattujen (kulttuurin osa-alueiden) *kielten* ja *tekstien* semanttisesti epäyhtenäiseksi ja monikerroksiseksi rakennelmaksi, taustaltaan monimerkityksiseksi tuotokseksi, joka on kompleksisessa suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Yhä uudelleen koodattuina ja keskenään sekoittuneina tekstikokonaisuudet kantavat mukanaan toisistaan poikkeavia, eri kulttuuristen yksikköjen alkuperäisten kielten (visuaalisten, verbaalisten, auditiivisten) merkkisarjojen *semiosiksen* tyyppejä.¹³¹ Dialoginen funktionaalinen toiminta *kielten* ja *tekstien* välillä rinnastuu kulttuurisemiotiikassa intertekstuaalisuuteen oppositiosuhteiden edellyttämänä¹³². Lotmaniin perustuen *teksti* syntyy silti vain silloin, kun sen sisältämä informaatio synnyttää vastaanottajassa reaktion: se on kommunikaation tulos. Kommunikaation syntymiseksi vastaanottajan on pystyttävä lukemaan ja ymmärtämään toisella *kielellä* tuotettua *tekstiä*.¹³³ *Tekstejä* eivät ole lotmanilaiselle koulukunnalle vain *kielten* ja *tekstien* tuotokset, vaan itse asiassa koko kulttuuria voidaan ajatella *tekstinä*, kuten kirjallisuustieteilijä Rein Veidemann huomauttaa¹³⁴.

Kulttuurisemiotiikassa *kulttuuri* – syntyäkseen ja tullakseen määriteltävyyden piiriin – edellyttää vastakohtaa. Sellaisena nähdään ”*ei-kulttuuri*”. Väittämiä vastakohtien olemuksesta ja funktioista koulukunta julkaisi ensimmäisissä teeseissään jo vuonna 1973.¹³⁵ Avoimena ja heterogeenisenä kokonaisuutena *kulttuuri* on alituisessa vuorovaikutteisessa muutosprosessissa suhteessa sen ulkopuoliseen tilaan, joka taas puolestaan vaikuttaa jatkuvasti sen kehitykseen ja sen tuotoksiin. *Kulttuuri* pyrkii laajentamaan rajojaan ja samalla ulottamaan etäämmäs omaa etupiirialuettaan, joka on välittömimmässä kontaktissa *ei-kulttuuriin*. *Kulttuurin* ydin, keskusta, jää näin yhä etäämmälle periferiasta. *Ei-kulttuuri* näyttää *kulttuurin* näkökulmasta epäjärjestelmälliseltä ja kaoottiselta, semioottisesti vieraalta tilalta. Se on jokin toinen, jotain toisenlaista, johon subjekti voi peilata itseään ja josta se voi ”ottaa” kaiken sen, joka on tarpeen sen itsensä kehittämiseen. Ulkoapäin katsottuna *kulttuuri*, josta käytössä on myös termi *kulttuurisfääri*¹³⁶, näyttää järjestelmälliseltä sisäisestä heterogeenisyydestään riippumatta. Tämä perustavanlaatuinen dualistinen kahtiajako *kulttuurin* ja sen ulkopuolelle jäävän semioottisen tilan välillä on jatkuvan uusiutumisen, kehittymisen ja itsensä määrittelyn kannalta elintärkeä itse *kulttuurille*.

¹³¹ Lotman 1990 [1981b], 151–152; ks. myös Kuusamo 1996, 51–52; Stahl 2010a, 50–51.

¹³² Vrt. Pesonen 1991, 36–44.

¹³³ Lotman 1990 [1981b], 153–155; ks. myös Stahl 2010a, 51.

¹³⁴ Veidemann 2008, 806.

¹³⁵ Teesien kirjoittajina olivat Lotmanin lisäksi Vjatseslav Ivanov, Aleksander Pjatigorski ja Vladimir Toporov sekä Boris Uspenski.

¹³⁶ Ivanov et al. 1998 [1973], esim. 35. Merkillepantavaa tässä on *sfääri*-käsitteen käyttö *kulttuuri*-käsitteen yhteydessä, mistä tarkemmin *semiosfäärin* yhteydessä.

Vastakkaisten merkkijärjestelmien välille jäävää rajaa on kuvattu samanaikaisesti yhtäältä ajallisesti ja territoriaalisesti joustavaksi ja toisaalta myös jyrkäksi.¹³⁷ Tulkinna riippuu näkökulmasta – siitä, kummalta puolelta rajaa havainnoidaan.

Tutkimusaineistoni kannalta koen tärkeimmäksi kulttuurisemiotiikan oivalluksen tarjota ymmärrystä toimintakenttämme perinpohjaisesta jakautuneisuudesta ja siitä, kuinka tämä vaikuttaa yksilöön hänen toimiessaan joko hallitsevalla kulttuurikentällä tai sen kautta määritellyllä ”ulkosemioottisella” vyöhykkeellä. Toinen tärkeä kysymys on, miten oppositionaaliseksi ja sekasortoiseksi määritellyn ”ei-kulttuurin” ja järjestelmällisenä näyttäytyvän ”kulttuurin” vuorovaikutussuhde toimii. Tämä polaariseen ajatteluun perustuva metodologia viitoittaa laajemminkin kysymyksiä toiseudesta ja marginaalisuudesta. Sen avulla päästään käsiksi muun muassa konkreettiseen ja abstraktiin keskustaan tai siksi määriteltyyn kulttuuriyhteisöön liittyviin kysymyksiin. Itse marginaalin tarkasteluun kulttuurisemiotiikka ei kuitenkaan tarjoa riittäviä välineitä. En näin ollen hyödynnä Lotmanin teoriaa niinkään kuvien tulkintaan kuin kulttuuriin kuulumiseen ja sen reuna-alueille ja ulkopuolelle jäämiseen liittyvän dynamiikan avaamiseen.

Käytän käsitteitä *kulttuuritila* ja *kulttuurisfääri* ensisijaisesti kulttuurisemioottisessa ja semanttisessa mielessä, joskin myös synonyymeinä *kulttuurikentälle*, joka puolestaan esiintyy kahdenlaisessa, toisinaan toisiinsa kytkeytyvässä merkityksessä. Toinen merkityksistä implikoi yleisesti kulttuurin piirissä olevia toimijoita, mukaan lukien taidekentän taiteentekijöineen. Toinen liittyy etäisesti sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaan.¹³⁸ Bourdieun ja Lotmanin ajatuksissa voi nähdä kosketuskohтия. Nämä ilmenevät eri toimijoille varattujen sosiaalisten tilojen ja alueiden käsitteilyssä: esimerkiksi yhteisöjen tietynasteisessa homogeenisuudessa, alueiden välisissä hierarkioissa, erojen korostamisessa, mutta myös kenttien välisissä valta-asemissa sekä kamppailuissa sosiaalisesta, kulttuurisesta ja taloudellisesta pääomasta ja niiden symbolisesta olemuksesta. Vaikka käsitteet *kenttä* ja *tila* sisältävätkin samansuuntaisia ajatuksia yhteisyydestä ja erojen säilyttämisestä, en näe hedelmälliseksi käyttää kulttuurisemiotiikan rinnalla toista rakenteellisuuteen perustuvaa tutkimusotetta. Tutkimukseni fokuksena eivät ole kulttuuriset toimintakentät ja niiden olemus, vaan taideteokset ja niiden implikoima tekijyys taide- ja kulttuurikentällä.

Lotman otti 1980-luvun alussa käyttöön *kulttuurin* eli *tekstien* ja *kielten* sekä tekijöiden ja vastaanottajien muodostamaa kokonaista semioottista *tilaa* kuvaavan käsitteen *semiosfääri*. Se on tutkimusongelmani kannalta tähdellinen. Lotman näki uuden käsitteen tarpeelliseksi määrittelemään osuvammin semioottista tilaa, jonka ulkopuolella merkkien luominen ja toiminta (*semiosis*) nähdään mahdottomana.

¹³⁷ Ks. Ivanov et al. 1998 [1973], erit. 33–37.

¹³⁸ Kenttäteoriasta esim. Bourdieu 1993; 1998 [1994], erit. 13–19, 30–46. Bourdieun teorian puutteiden esiin nostamisesta ks. esim. Ijäs 2010, 126–130.

Lähtökohtana toimi venäläisen geotieteilijä ja tieteenfilosofi Vladimir I. Vernadskin orgaanisen *biosfäärin* käsite¹³⁹. Se tarkoittaa elävää mutta silti suljettua tilaa, jonka sisällä tapahtuvat kommunikoinnin ja uuden luomisen prosessit vastaavat Lotmanin mukaan kulttuurille ominaista semioottisten merkitysten tuottamisen mekanismia.¹⁴⁰

Yhtä lailla kuin *kulttuuri*, myös *semiosfääri* toimii systemaattisesti ja on semioottisesti homogeeninen eri osiensa heterogeenisyydestä riippumatta. Kahta toisilleen vastakkaisista semioottista tilaa, joista toinen on vieras, siis ei-kulttuurinen ja täten perifeerinen alue, erottaa molempiin tiloihin samanaikaisesti kuuluva *raja*, joka toimii *filterinä* näiden (*semiosfäärin* ja sen suhteen ulkosemioottisen tilan) välillä.¹⁴¹ *Raja* ei ole kuitenkaan kapea viiva, vaan laajempi alue ja tietenkin abstrakti. *Raja*-alue on mitä elävin, koska siinä suodatetaan, tulkitaan ja adaptoidaan yhdessä semioottisessa tilassa tuotetut tekstit toisen semioottisen tilan kielelle. Yhdestä tilasta peräisin olevat *tekstit* jatkavat kehittymistä ja vaikuttavat uusien *tekstien* rakentumiseen toiseen semioottiseen tilaan. Interaktio rajalla on kaksisuuntaista. *Filterialue* on varattu erityisten kykyjen perusteella yksilöille (”*a person who, by virtue of particular talent*”), jotka pystyvät toimimaan molempien merkkijärjestelmien *sfääreissä*, molemmilla *kielillä*, ja jotka kuuluvat molempiin *sfääreihin* mutta eivät *semiosfäärin* ytimeen eli keskusta ja ovat täten marginaalissa, periferiassa. Koska kyse on jatkuvasta muutosprosessista myös se, mikä sijoittuu tai jää marginaaliin ja mikä sellaiseksi määritellään, vaihtelee ja muuttuu jatkuvasti.¹⁴² Dualistisen ja polaarisen ajatusmallin pohjalta ulkopuolisiin tai raja-alueisiin näyttäivät sijoittuvan toiset, toisenlaiset ja täten myös naispuoliset yksilöt.

Kulttuuri, sfääri ja feministinen näkökulma

Lotmanille sukupuoli ei näytä olleen suurta merkitystä. Asettamalla semanttiset merkkijärjestelmät dikotomisesti vastakkain hän kuitenkin tarjoaa lähtökohdan feministiselle lukemiselle. Oireelliselta tässä näyttää myöhempi *semiosfäärin* käsite,

¹³⁹ Käsite syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä ja Venäjän sisällissodan värityksessä hengessä Pariisissa, minne Vernadski muutti vuonna 1922 Venäjän tilannetta paetakseen. Neljä vuotta myöhemmin ilmestyi biosfääriä käsittelevä teos *Biosfera venäjäksi*, muutamaa vuotta myöhemmin ranskaksi ja englanniksi. (Salisbury 2007, ii, vii.)

¹⁴⁰ *Semiosfäärin* ollessa merkkijärjestelmien kokonaisuus on *biosfääri* elävän eliön muodostama kokonaisuus. Elävän eliön eksistenssi edellyttää toisen olemassaoloa, joka vaikuttaa myös *semiosfäärin* eksistentiaalisiin tarpeisiin. Vernadski määritteli *biosfääriksi* maapalloa ympäröivän elävän aineen täydellisen systeemin. (Lotman 2005 [1984], 205–208.)

¹⁴¹ Semiootikko Peeter Torop muistuttaa, että *semiosfäärin* ulkoisen rajan lisäksi on pidettävä mielessä myös sen sisäiset, eri osioiden väliset rajat (Veidemann 2008, 808–809).

¹⁴² Tarkemmin Lotman 2005 [1984], erit. 206–212.

mihin feministinen kirjallisuustieteilijä Amy Mandelker on kiinnittänyt huomiota. Hän alleviivaa sitä, että Lotman kuvailee käsitteen funktionaalista toimintaa sukupuolitetuilla termeillä ja ruumiillistaa käsitteen. Näin ollen *kulttuurin* ykseys rinnastuu orgaaniseen kokonaisuuteen. Tämän myötä käsitteeseen liittyvä perustavanlaatuisen epäsymmetria horjuu entisestään, sillä *semiosfäärikin* tarvitsee olemassa olemiseensa *toista*, joka jää sen ulkopuolelle ja on *ei-semioottinen* ja *ylimääräinen*, *ulkopuolella oleva semioottinen tila*.¹⁴³

Mandelker panee merkille, miten Lotman rinnastaa *semiosfäärin* yhteydessä *rajan* – planeettamme elolliseen *sfääriin* perustuen – kalvoon ja/tai membraaniin, jonka välityksellä *semiosfääriä* aktivoidaan eli penetroidaan ulkopuolelta muuttamalla ulkoinen sisäiseksi.¹⁴⁴ (Lotmanilla koko kulttuurin käsite merkitsee sitä, että *ei-kulttuuri* muuttuu *kulttuuriksi*. *Kulttuuri* uudistuu vain *ei-kulttuurin* kautta.) Tämä saa *rajan* rinnastumaan metaforisesti immenkalvoon ja *semiosfäärin* näyttämään passiiviselta ja hedelmöitettävältä antaen näin mahdollisuuden tulkita *semiosfääri* feminiiniseksi.¹⁴⁵ Biosemiootikko Kalevi Kull väittää Mandelkerin etäännyneen liian kauas semiotiikasta, *semiosiksen* malleista. Virolaistutkija näkee, että Lotman noudattaa suuntautumisessa kohti *organisuutta* vain yleistä semiootikkojen parissa 1980-luvulla vallinnutta trendiä. Hän tarkentaa, että *raja* merkitsi Lotmanille *semiosfäärin* yhteydessä silti vain pintaa (*surface*).¹⁴⁶ Mainitsematta jää nimenomaan Mandelkerin feministisestä näkökulmasta esille nostama havainto lisämerkityksien syntymisestä sukupuolituneita termejä metaforisesti käytettäessä. Tämä alleviivaa sukupuolten vastakkainasettelun läsnäoloa kulttuurisemiotiikassa, vaikka sitä ei siinä aina tunnisteta. Tutkijoiden näkemysten erilaisuuden voisi katsoa pohjautuvan myös heidän edustamiensa sukupuolten asemaan *kulttuurikentällä*, *semiosfäärissä* tai sijaintiin sen keskuksen ulkopuolella: suhteessa siihen, katsovatko he dominoivaa sfääriä sisältä vai ulkoa päin. Niinpä feministinen tutkimus kiinnittää huomion juuri dualistisen ajattelun itsestäänselvyteen.

Toisaalta – esimerkiksi sukupuolesta johtuva – toiseksi tai marginaaliin jääminen ja sille annettavat merkitykset ja niiden vaikutukset ovat laajalti havaittavissa. Lotman on tarkastellut, kuinka voimakkaita affekteja herättävät *häpeä* ja *pelko* toisenlaisuutta kohtaan ovat yhteiskunnan konstruoimia ja kuinka suuri vaikutusvalta niillä on. Lotman esittääkin, että tällaiset toisiaan täydentävät kulttuuriset mekanismit säätelevät ja pitävät yllä kahtiajakoa ”meihin” ja ”heihin”. Kulttuurinen ”me” on yhteisö, jota yhdistää ja sitoo normit, joiden noudattamista säätelee *häpeän pelko*.

¹⁴³ Mandelker 1994, passim. Lotmanin käsitteet englanninkielisissä käännöksissä ovat ”non-semiotic” ja ”extra-semiotic” space (2005 [1984], 210).

¹⁴⁴ Mandelker 1994, 392.

¹⁴⁵ Ibid., erit. 387, 391–393.

¹⁴⁶ Kull 2015, 256–257, 262.

Normien ja itsensä määrittelyyn tarvitaan toista, jotta kykenisi tunnistamaan itsensä. *Pelko* toisenlaisuutta kohtaa ja ennen kaikkea *pelko* tulla häpäistyksi omassa yhteisössä ohjaa suhtautumista ”toisiin” ja samalla vahvistaa eroa itsen ja ”toisten” välillä.¹⁴⁷ Vastaavasti normien säätäjä representoi itseään ja luo omaa identiteettiään toisesta rakentamallaan kuvalla, kuten tuodaan esille jälkikolonialistisessa tutkimuksessa, jota tarkastelen seuraavassa alaluvussa.¹⁴⁸ Jotta oma valta-asema suhteessa ”toiseen” säilyisi, muodostuu itsensä vahvistamisesta ja kehittämisestä jatkuva, ambivalenttinen prosessi¹⁴⁹. Tämä voidaan nähdä rinnakkaisena semioottisesti määriteltyjen *kulttuurikenttien* ja/tai *semiosfäärin* ja niiden ulkopuolisten *tilojen* välisille vuorovaikutussuhteille.

Toiseus tulee Lotmanilla havaittavaksi myös silloin, kun hän ottaa esimerkiksi noitavainot, jotka kohdistuivat enimmäkseen naisiin.¹⁵⁰ Hän toteaa samaten selkeästi, että naisten, lasten ja alisteisten palvelijoiden asema on ollut historiallisesti ja kulttuurisesti riippuvuussuhteessa isäntiin¹⁵¹ eli miehiin, jotka kuuluvat kulttuurin ytimeen. Lotman jatkaakin, että alisteisuus ei ole ainaista ja kaikkinaista, vaan josakin toisessa systeemissä heitä voi katsoa itsenäisinä yksilöinä¹⁵². Niinpä Lotmanin ajatukseen voi päätellä sisältyvän, että hänen mainitsemansa yksilöt voivat muodostaa oman *kenttensä* tai *sfäärinsä*, joka on valta-aseman saavuttaneen keskuksen eli ytimen ulkopuolella. Jos he ovat yhdessä valta-asemaa pitävien kanssa, heidän ”paikkansa” on olla ulkopuolisia ja toisia.

Huomioimatta ei voi jättää myöskään sitä, miten patriarkaaliseen ajatteluun kytkeytyvillä oppositioilla kuvataan kulttuurisemiotiikassa *kulttuurin* ja *ei-kulttuurin* jäsentämiä vastakkaispareja: kulttuuri–luonto, organisoitu–järjestelemätön, sivistynyt–maallikko, pyhimys–syntinen, edistys–barbaria. Vastakohtien jälkimmäiset termit korostavat *ei-kulttuuria* villinä, toisena ja vieraana.¹⁵³ Lähtökohtana oli varhaisien strukturalistien Ferdinand de Saussuren kielitieteeseen (*Cours de linguistique*

¹⁴⁷ Ks. Lotman 2007, erit. 93–95.

¹⁴⁸ Löytty 2005a, erit. 162, 164, 167. Kirjallisuudentutkija Olli Löytty myös käy läpi vuoden 2005 mennessä ilmestyneitä tutkimuksia, joissa on kosketeltu ”meidän” ja ”muiden” suhdetta. Pelkääjän oman identiteetin rakentumisesta pelon kautta ja pelon olenemisesta merkityksestä valtahierarkioissa ks. Ahmed 2003.

¹⁴⁹ Esim. Hall 1999, erit. 160, 251–252.

¹⁵⁰ Lotman 2007, erit. 58–59, 82–84. Lotman kirjoittaa noitavainoista ja pelon semiotiikasta esseessä ”Ohota za vedmami. Semiotika straha” (1998) ja pelon ja häpeän käsitteiden semiotiikasta kulttuurin mekanismeissa esseessä ”O Semiotike panjati ’styd’ i ’strah’ b mehanizme kultury” (1970).

¹⁵¹ Lotman 2005 [1984], 209. Tarkastelemansa aineiston yhteydessä Lotman tuo esiin, että venäläisessä kulttuurikentässä oli 1800-luvulla eräänä vakiintuneena ilmiönä aatelisten ja dekabristien uhrautuvat vaimot, jotka esimerkiksi seurasivat tuomion saanutta puolisoa (1990 [1975], 184–187).

¹⁵² Lotman 2005 [1984], 209.

¹⁵³ Ivanov et al. 1998 [1973], 34.

générale, 1916, suom. 2011) perustuva näkemys binaaristen vastakohtaisuuksien tarpeellisuudesta merkityksien tuotannolle, minkä Lotman sisällytti kulttuuri-semiotiikkaansa. Kuitenkin feministisen ymmärryksen mukaan vastakkaisparien toinen termi latautuu aina negatiiviseksi. Hélène Cixousin ja Luce Irigarayn lailla Julia Kristeva on esittänyt naisten olleen fallosentrisessä yhteiskunnassa metaforisesti marginaalissa. He sijoittuivat rajalle eli miesten ja kaaoksen väliselle vyöhykkeelle *kulttuurin* ja *ei-kulttuurin* merkkijärjestelmien väliin.¹⁵⁴ Simone de Beauvoir on havainnollistanut tyhjentävästi naisen toiseutta historiassa, filosofiassa ja tieteissä kaksiosaisessa feministisen filosofian klassikkoteoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le Deuxième Sexe*, 1949, suom. 2009 ja 2011, lyhennetty versio 1980). Siinä hän esittää, että eksistentiaalisen ontologian pohjalta nainen määrittellään aina – ruumiinsa kautta – Toiseksi suhteessa mieheen, jolloin nainen jää yhteiskunnassa eräänlaiseksi epähenkilöksi. Nainen on poikkeus normista, jonka mukaan ihminen on mies.¹⁵⁵ Samalla toiseuden käsite sai laajempaa huomiota.

Lotmanin teksteissä ilmenevään sukupuolten väliseen epäsymmetriseen dynamiikkaan on kiinnittänyt huomiota myös feministinen kulttuurintutkija ja semiotikko Teresa de Lauretis narratiivisuuden yhteydessä. Tarkastellessaan kerronnan teorioita feministisen tutkimuksen näkökulmasta hän nostaa esiin Lotmanin tavan osoittaa – erilaisten taiteellisten tekstien juonityypologioiden analyysissään – mytologisten tekstien kulttuurin ytimestä käsin kumpuavan voiman sekä sen, kuinka myytti ainaisessa vuorovaikutussuhteessa ulkopuoliseen tilaan jatkaa vaikuttamista. Semiotiikan perusolemusta vastaavasti Lotman näkee kerronnallisuuden universaalina kulttuuridynamiikan elementtinä ja narratiivin ”tehokkaana elämän merkityksellistämisen tapana”. Keskeinen tekstuaalinen mekanismi on paikallis-ajallinen, ja se toimii säätelevästi, luokittelevasti ja hierarkisoivasti. Siihen kuuluu jatkuva, uusiutuva sykliisyys ja kyky luoda funktionaalisesti toisiaan täydentäviä erilaisia hahmoja jaetun tietoisuutemme pohjalta. Tämän myötä maailma pelkistyy ”normaaliin” ja ”epänormaaliin”.¹⁵⁶ De Lauretista suoraan lainaten ”[s]ikäli kun Lotmanin typo-

¹⁵⁴ Ks. Moi 1988 [1985], erit. 102–105, 163–167, passim; samoin esim. Cixous 2013 [2010], erit. 71–74; Cixous & Clément 1986 [1975], erit. 63–65; de Beauvoir 2009 [1949].

¹⁵⁵ Simone de Beauvoir (2009 [1949], passim, erit. 39–58, 273–279) kuvaa naisen määrittelyä poikkeamaksi normista eli miehestä jyrkkään sukupuolijärjestelmään perustuvassa hierarkiassa. Tällöin Yksi eli subjekti määrittelee hänet Toiseksi suhteessa itseensä. Toinen-sana saa tutkimuksessani eri painotuksia; kun korostan substantivoidun adjektiivin käsitteellistä luonnetta, käytän isoa alkukirjainta de Beauvoirin tapaan. Lacanilais-kristevalaisessa psykoanalyysin perinteessä iso alkukirjain voi myös painottaa figuurin imaginaarisuutta.

¹⁵⁶ De Lauretis 2004, 129–130. Ks. Lotman 1979 [1973], erit. 162–163, 168–169. Lähtökohtana Lotmanilla oli varsinkin venäläisen formalisti Vladimir Proppin kansansatujen juonitypologia. Proppin kansansatujen analyysi tarjosi strukturalistiselle tutkimukselle

logiaan on uskominen [--] teksti-kuvat [--] ryhmittäytyvät loppujen lopuksi uudelleen niihin kahteen sukupuolieron vyöhykkeeseen, joista ne saavat kulttuurisesti ennalta rakentuneen merkityksensä: myyttisen subjektin ja vastauksen alueisiin, miespuolisuuteen ja naispuolisuuteen”.¹⁵⁷ Tämä korostuu entisestään, kun ”Lotmanin mukaan kerronta rekonstruoi maailman loputtomasti kahden henkilöahmon draamaksi. Siinä ihminen, myyttinen subjekti, luo itsensä yhä uudelleen puhtaan symboliseksi ymmärretystä toisesta, joka nähdään ylimalkaisesti maaksi, haudaksi, naisen kohduksi”.¹⁵⁸ Tämä perustelee edelleen Mandelkerin esille nostamaa huomiota siitä, että Lotmanin käyttöönsä soveltama semiosfäärin käsite on ruumiillistettu ja sukupuolituneesti latautunut. Myyttinen subjekti ja mittapuuna toimiva sankari on mies, riippumatta esitettävän hahmon sukupuolesta, koska hänen esteensä, antagonisminsa, voi personifioitua feminiiniseksi¹⁵⁹. Kuten voi huomata, ja kuten de Lauretis toteaa, narratiivisen rakenteen ylivoimaisuus kulttuurisena mallina kautta historian ja yli genererajojen on otettava vakavasti huomioon, samoin sen jatkuva rakentuminen ja transformaatio miehisestä positioista käsin ja etenkin sukupuolitetuissa tarinoissa. Mikään kuva ei voi olla kerronnan ulkopuolella, ja tällöin se vaikuttaa myös katsomiseen, lukemiseen ja katsoja-lukijan suhteeseen katsottavaan.¹⁶⁰ Niin myös silloin kun Mein aineiston yhteydessä nousee esiin esimerkiksi *femme fatale* tai uuden naisen hahmo, ja silloin kun kerronnallinen juoni on havaittavissa. Tämän perusteella kysyn, minkälaista käsitystä sukupuolesta ja millä keinoin Mei ilmaisee. Voimakas sukupuolten välinen polariteetti on huomattavissa myös alussa mainitussa piirroksessa *Parittaja*, samoin kuin pitkään nimeämättömänä olleessa akvarelli-tussi-teoksessa *Öhtu* (Ilta 1921), joka on tutkimuksessani aikaisemmin esiintynyt nimellä

moninaisia aineksia syvärakenteiden ja universaaleiden säännönmukaisuuksien hahmotteluun. Proppin rinnalle de Lauretis ottaa Barthesin näkemyksen tekstin tuottamisen mielihyvystä, jossa kieli, kerronta ja Oidipus ovat tiiviissä kytköksessä toisiinsa. Myyttien merkityksestä naiselle ks. esim. de Beauvoirin *Toisen sukupuolen* I osan kolmas osa ”Myytit”.

¹⁵⁷ Lotman 1979 [1973]. De Lauretis (2004, sitaatti 135, ks. myös erit. 132–133) esittää näkemyksensä elokuvallisten narratiivien merkityksestä sukupuolen ja seksuaalisuuden ideologisessa rakentumisessa osin elokuvateoretikko Laura Mulveyyn miehisen katseen mielihyvä rakenteita käsittelevän esseeseen ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (*Screen* 16:3/1975) innoittamana. Mulveyyn Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin psyykoanalyttisten teorioiden sekä Proppin juonitypologiateorian pohjalta uudelleen miettimää katseen teoriaa hyödynnettiin heti myös taidehistoriallisissa tutkimuksissa.

¹⁵⁸ De Lauretis 2004, 129–130. Sukupuolten välinen erottelu pohjautuu oidipaalidraamaan, Oidipuksen tarinaan, jolle Vladimir Proppkin perusti kansansatujen analyysinsä. (De Lauretis 1984, 118–119; 2004, 127–130.)

¹⁵⁹ De Lauretis 1984, 118–119; 2004, 130, 132–133.

¹⁶⁰ De Lauretis 2004, 126–127.

”Alaston ja puettu”¹⁶¹. Jälkimmäinen teos on peräisin vuodelta, jolloin Mei aloitti taideopintonsa Virossa.

Edellä referoimistani lotmanilaisen kulttuurisemiotiikan feministisistä ristivalotuksista nojaudun itse ennen muuta Kristevan, Cixousin ja de Lauretiksen uudelleen-tulkintoihin. Erityisesti olen kiinnostunut heidän niistä tulkinnoistaan, joissa hahmottuu semioottiseen *kulttuuriin* ja *ei-kulttuuriin* rinnastuva vuorovaikutuksellinen dynamiikka koskien naisten ja muiden ”toisten” marginalisoitumista, mikä mahdollistaa naisten toimimisen merkitysten välittäjinä ja ”suodattajina” merkityksiä ja *tekstejä* transformoimalla. Tässä tutkimuksessani käytän tämän vuoksi *sfääri-* ja *semiosfääri-*käsitteitä rajoitetummin kuin Lotmanin teorioihin viittaavissa tutkimuksissa on tullut tavaksi. Analyyseissäni kulttuurinen ulottuvuus on keskeisemmällä sijalla kuin naistoimijoiden kannalta hankalat assosiaatiot orgaanisuuteen (vrt. *biosfääri*). (*Kulttuuri*)tilan ja (*kulttuuri*)kentän käsitteitä käytän tutkimuksessani taas toisinaan rinnakkain niissä toimineiden historiallisten henkilöiden näkökulmasta. Konkreettisten ilmiöiden tasolla ne lomittuvat.

4 Tutkimuksen taustoittava teoreettinen viitekehys

4.1 Jälkikolonialismi, toiseus ja Viro

Siinä missä voin kulttuurisemiotiikan avulla hahmottaa tutkimukselleni abstraktilla tasolla viitekehystä kulttuurikentän dynamiikkaa ajatellen, kentällä tapahtuvan toiminnan tarkastelussa konkreettisella tasolla hyödynnän jälkikoloniaalista tutkimusta ja ennen kaikkea sen keskeistä *toiseuden* käsitettä. Käsite on laajasti sovellettavissa analysoitaessa monenlaisia poikkeamia normeista ja niihin liittyviä näkemyksiä poikki tieteenalojen; sillä erotetaan tuttu vieraasta. Tutkimuskielessä toiseuden käsitteellä viitataan tilaan, johon yksilö tai ryhmä asetetaan suhteessa määrittelyoikeuden saaneeseen ryhmään. Samalla tähän asemaan joutuvasta tehdään ”vähempiarvoinen”. Määrittelyissä sekä hierarkiassa alempi että ylempi pelkistyvät toinen toistensa yksinkertaisiksi binaarisiksi vastakohtiksi, esimerkiksi periferia–keskusta, musta–valkoinen, nainen–mies tai palvelusväki–herrasväki, kuten kulttuuriteoreetikko Stuart Hall huomauttaa Jacques Derridahan nojautuen. Yksinkertaistava jaottelu jättää huomioimatta molempien osapuolten moninaisuuden.¹⁶² Vaikka tutkimuksessani nousevat toistuvasti esille binaarisuudet, dualismi ja vastakkainasettelut,

¹⁶¹ Mein teoksesta ja sen nimeämisestä luvussa IV.2.

¹⁶² Löytty 2005a, erit. 163, 165–167, 173–174, 181; myös 2005b, 9, 11; Hall 1999, erit. 152–159. Lacanin toisen ja Toisen erosta myös esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 169–173.

tavoitteeni on silti katsoa niiden yli. Toiseuden käsite on osoittautunut hyödylliseksi varsinkin silloin, kun tarkastellaan esimerkiksi rotuun, etnisyyteen, sukupuoleen ja/tai seksuaalisuuteen, mutta myös kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin erotteluihin liittyviä suhteita, käsityksiä ja representaatioita. Yhä uusien kaksinaapaisten pelkistysten seurauksena toiseudesta saattaa tulla moninkertaista.

Jälkikoloniaalinen tutkimus tarkastelee analyttisesti näitä länsimaisen kolonisaation aikaansaamia erotteluja. Tavoitteena on paljastaa vallan mekanismeja siirto- ja vääristyneitä identiteettejä ja retoriikkaa sekä niiden latauksia kolonisoidussa kulttuurissa. Jälkikoloniaalinen teoria orientoituu sekä ilmeisiin erotteluihin että erottelun voimasta syntyneiden vaikutusten tarkasteluun. Erottelujen ilmene- mismuodoissa ja merkityksissä esiintyy ajallisia ja alueellisia vaihteluja.¹⁶³ Tämä on taustoittavana huomioitava myös Viron osalta.

Toiseuden käsite tarjoaa pohjaa aineistoanalyysilleni ainakin kahdella tasolla. Yhtäältä käsite liittyy sukupuoleen, sillä maailmansotien välinen kuvataidekenttä Virossa oli vielä vahvasti miesvaltainen. Toisaalta käsitteen vahva kytkös jälkikoloniaaliseen tutkimukseen on huomioitava maan historian kontekstissa. Molemmilla tasoilla on läsnä Toisen tietoisuus omasta toiseudestaan, joka ilmenee identiteetin ja subjektiviteetin rakentamisessa suhteessa eroihin ja hallitsevaan, määrittelyoikeutta edustavaan tahoon¹⁶⁴. Vaikka feministisen ja jälkikoloniaalisen tutkimuksen intressit limittyvät tiiviisti toisiinsa,¹⁶⁵ on visuaalisen kulttuurin tutkija Leena-Maija Rossi yli parikymmentä vuotta sitten huomauttanut perustellusti, että niitä on lähestytty liian samankaltaisesti¹⁶⁶.

Nähdäkseni jälkikoloniaalinen tutkimus sovelluksineen tarjoaa yhden varteen- otettavan tulkintareitin Mein taiteilijana toimimiseen ja hänen taiteeseensa. Perus- teena on etenkin Mein nuoruudessa vallinnut käsitys virolaisen kulttuurin perifeeri- syydestä suhteessa länsieurooppalaiseen kulttuuriin,¹⁶⁷ mutta myös taiteilijan suku-

¹⁶³ Avainasemassa jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa 1970-luvulta alkaen oli kulttuuri- kriitikko ja kirjallisuusteoreetikko Edward W. Said kirjallaan *Orientalism* (1978, suom. 2011). Merkittävimiksi teoreetikoiksi Saidin rinnalle kohosivat Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha ja Avtar Brah sekä heitä edeltänyt Frantz Fanon. Ks. esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 186–189; Löytty 2005a, 172; Kuorti 2007, 15–22. Yhtenä tuo- reimpana yleiskatsauksena Suomen suuriruhtinaskunnan ja itsenäisen Suomen sekä suomalaisten suhteesta kolonialismiin 1800-luvun lopulla ja 1900-luvulla voisi mainita myös Raita Merivirran, Leila Koivusen ja Timo Särkän toimittaman artikkelikokoel- man *Finnish Colonial Encounters: From Anti-Imperialism to Cultural Colonialism and Complicity*, joka julkaistiin Palgrave Macmillanin Cambridge Imperial and Post-Colo- nial Studies -sarjassa vuonna 2022.

¹⁶⁴ Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 101–102.

¹⁶⁵ Esim. McLeod 2010 [2000], 198; myös esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000.

¹⁶⁶ Rossi 1999, erit. 18–19, 33.

¹⁶⁷ Tarkoitan tässä etenkin myöhemmin tarkemmin esittelemäni *Noor-Eesti* -ryhmittymän kantajoukon vuonna 1905 kirjoittamaa manifestia (Veidemann 2006, 297). Se ilmestyi

puoli niin paikallisen taidekentän kuin länsimaisten taidemetropolien näkökulmista. Pidän tärkeänä tunnistaa toiseutta tuottavat mekanismit, jotta tulkinnoille avautuisi uusia mahdollisuuksia. Toiseus ei ole yksilön tai ryhmän ominaisuus, vaan seuraus toiseuttavista mekanismeista, kuten Suomessa jälkikoloniaalista tutkimusta edistänyt kirjallisuudentutkija Olli Löytty on tähdentänyt.¹⁶⁸

Jälkikolonialismin katvealueita

Taidehistoriassa ja taiteentutkimuksessa jälkikolonialismin esille nostamia näkemymiä ja näkökantoja on hyödynnetty ensisijaisesti länsieurooppalaisen ja varsinkin Ison-Britannian ja Ranskan kolonisoimista maista lähtöisin olevan nykytaiteen tarkasteluun sekä orientalismiin viittaavien kuva-aineistojen yhteydessä.¹⁶⁹ Virolaisessa tai suomalaisessa taiteentutkimuksessa käsitettä on tarkastelemani ajanjakson osalta sovellettu teosanalyysiin vielä suhteellisen vähän. Tilanne on muuttunut 2010-luvulta alkaen. Laajemmin jälkikoloniaaliset teoriat ja tutkimus ovat olleet Suomessa esillä 1990-luvulta lähtien ja Virossa saman vuosikymmenen lopulta.¹⁷⁰ Avainasemassa ovat olleet kirjallisuudentutkijat.

heidän ensimmäisessä albumissaan otsikolla ”Noorte püüded” (Nuorten pyrkimykset). Manifestin olemuksesta esim. Hennoste 2005.

¹⁶⁸ Löytty 2005a, 181.

¹⁶⁹ Eksotismi jatkuu dadaistisessa ja surrealistisessa taiteessa ja niitä edeltävässä modernismissa erityisesti primitivismiin ihailun myötä. Keskeisiä tutkijoita ovat olleet esim. Sander L. Gilman ja Trinh T. Minh-ha. Ks. myös Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 104, 143–144, 185–186. Taidehistorioitsijoiden ja taiteen asiantuntijoiden laaja-alainen keskustelu taidehistorian dekolonisaatiosta ks. Grant & Price 2020.

¹⁷⁰ Virolaisen kuvataiteen osalta esim. Kaljula 2011; 2021; Jöekalda 2014 sekä Kristina Jöekaldan väitöskirja *German Monuments in the Baltic Heimat? A Historiography of Heritage in the 'Long Nineteenth Century'* (2020); Kivimaa 2003; 2009; Kangilaski 2011, mutta samoin niin Jöekaldan ja Krista Kodresin toimittama *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 23:3/4 -erikoisnumero *Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the long Nineteenth Century* (2014) kuin Tiina-Mall Kreemin vuonna 2015 toimittama Viron taidemuseon julkaisu *Proceedings of the Art Museum of Estonia – Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Schriften des Estnischen Kunstmuseums* 5[10]: *Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil – The Artist and Clío: History and Art in the 19th Century – Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert*. Suomalaisen kuvataiteen osalta esim. kansallisia vähemmistöjä käsittelevä näyttelykirja *Vieraan katse* (2002); Hautala-Hirvioja 2013; Rossi 2015; Tuovinen [Kortelainen] 1995; Kortelainen 2002; Lundström 2007. Samoin myös *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* -julkaisusarjan artikkelikokoelmassa *Looking at Other Cultures: Works of Arts as Icons of Memory* (1999) ilmestyneet taidehistorioitsijoiden artikkelit: Anna Kortelaisen tulkinta japanismista suomalaisten ”kultakauden” taiteilijoiden teoksissa ja mieltymyksissä (”Japan and Eros – Axel Gallén’s Icons of Youth”) ja Harri Kalhan analyysi afrikkalaisuuden esittämisestä suomalaisessa taidekeramiikassa 1930–1940-luvuilla (”Skin-Deep Beauties: Race, Gender and Aesthetics”).

Suomen ja Viron toisistaan poikkeavista historioista johtuen maiden akateemisten kenttien orientoitumisessa on eroavaisuuksia. Kun suomalaisessa tiedeyhteisössä pääpaino on ollut näkyvimmin monikulttuurisuudessa, siirtolaisuudessa ja kansallisissa vähemmistöissä (esim. saamelaiset, romanit) kirjallisine tuotoksineen, samoin kuin myös kantasuomalaisen tuottamassa eksotismissa,¹⁷¹ Virossa jälkikoloniaalinen tutkimus on tarjonnut uudenlaisia tulkintamahdollisuuksia oman historian ymmärtämiseen.¹⁷² Tarkastelun alla on ollut, kuinka kolonisaatio on vaikuttanut virolaisten historiankokemuksiin, identiteettiin ja niitä ylläpitäviin narratiiveihin heidän omilla kulttuurisilla tuotoksillaan, lähinnä kaunokirjallisuudessa.¹⁷³ Kiinnostusta on kohdistunut myös siihen, millä tavalla kolonisaatiota on esiintynyt ja oliko Viro ylipäänsä kolonisoitu ja jos oli, milloin.¹⁷⁴ Samassa yhteydessä on paneuduttu myös tärkeimpien jälkikolonialistien tutkimuksissa vähemmän huomiota saaneeseen tai sivutettuun Euroopan sisäiseen ekspansioon.¹⁷⁵

Viron kolonisointia koskevat keskustelut liittyvät niin saksalaiseen ja/tai baltiansaksalaiseen¹⁷⁶ kuin imperialistisen Venäjän kolonisaatioon sekä toisen maailmansodan jälkeiseen jälkikommunistiseen tai jälkisosialistiseen kolonisaatioon.¹⁷⁷ Jälkimmäisten päätyttyä ajallisesti vasta Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen ne jäävät tutkimukseni ulkopuolelle. Totutusti kolonisaation mielletään kohdistuneen Euroopan ulkopuolisiin alueisiin ja kansoihin, ja varsinkin ”kolmansiin maihin”, sekä

Nykytaiteen ja taiteellisen tutkimuksen osalta mainittakoon myös esimerkiksi Minna Rainion väitöskirja *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa* (2015).

¹⁷¹ Esim. Lehtonen & Löytty toim. 2003; Rastas, Huttunen & Löytty toim. 2005; Kuorti, Lehtonen & Löytty toim. 2007; Löytty toim. 2005b; lisäksi Heidi Grönstrandin et al. toimittama *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta* (2016). Afrikka-kuvien tulkintoihin lukeutuvat myös edellisessä viitteessä mainitut Kalhan, Lundströmin ja Kortelaisen tutkimukset.

¹⁷² Esim. artikkelikokoelma *Maastik ja mälu. Pärandiloome arengujooni Eestis*. Toim. Linda Kaljundi & Helen Sooväli-Sepping. Acta Universitatis Tallinnensis, 2014.

¹⁷³ Esim. Kirss 2001, erit. 675. Jälkikoloniaalisen teorian kaikuja virolaisessa kirjallisuustieteessä 2010-luvulle asti on suomalaisesta tutkimusperinteestä käsin tarkastellut perusteellisesti Hanna-Kaisa Minkkinen Jyväskylän yliopistoon vuonna 2011 tekemässään pro gradu -tutkielmassa.

¹⁷⁴ Esim. Annus 2007, 66–71.

¹⁷⁵ Esim. liettualaisen kulttuurintutkijan Violeta Kelertasin toimittama antologia *Baltic Postcolonialism* (2006) ja siinä erit. Moore 2006 [2001] sekä Jürgens 2006, erit. 46–47; samoin virolaissyntyisen, Ruotsissa toimivan sukupuolen- ja kulttuurintutkija Redi Koobakin tuotanto (esim. 2013, erit. 100).

¹⁷⁶ Saksan Euroopan sisäisen kolonialismin huomiotta jättämisestä esim. Plath 2015, 357–358, 375–376; Jöekalda 2014, 81.

¹⁷⁷ Ks. käsitteistä esim. Kirss 2001, erit. 674–675, 678–679; Annus 2012, erit. 23–24, 26; 2007, 71–76; Annus, Peiker & Lukas 2013, erit. 546–547 ja Peikerin osuus samassa, 550–551, mutta myös Koobak 2013, erit. 36, 98; myös Hennoste 2003, 93, 99; Hennoste & Epner 2011, 10, 14–15 ja Kangilaski 2011.

tapahtuneen ajallisesti Amerikoiden ”löytämisestä” alkaen ja päättyneen pääasiallisesti toisen maailmansodan myötä.¹⁷⁸ Taidehistoriassa onkin viime aikoihin nostettu esiin *Global Art History* -käsite, sillä jälkikolonialismi-käsite kytkeytyy suurten länsimaisten siirtomaavaltojen mukaan määrittyvään maantieteeseen. Ulkopuolelle jäävät Euroopan ääri-laidoilla sijaitsevat ”toiset” maat ja kansat.¹⁷⁹

Eräänlaisena ytimekkäänä merkkipaaluna on virolaisessa tutkimuksessa pidetty kirjallisuudentutkija Tiit Hennosten kymmenen jälkikolonialistisen käsitteen soveltamista paikalliseen kontekstiin. Nämä hän poimi tunnettujen teoreetikkojen Bill Ashcroftin, Gareth Griffithsin ja Helen Tiffinin avainkäsitteistöä.¹⁸⁰ Havainnollistan seuraavaksi niistä muutamia, jotka katson tutkimukselleni hyödyllisiksi sekä nostan vielä lyhyesti uudelleen esille toiseuden käsitteen merkityksen. Jotta jälkikolonialistisen tutkimuksen antoisuus Viron taiteen ja erityisesti Mein tuotannon kannalta avautuisi tarkoituksenmukaisella tavalla, katson tarpeelliseksi selventää samalla muutamia historiallisia faktoja ja käsityksiä niistä.

Transkulttuurinen Viro

Viroa on pidetty raja-alueena, ja sen kulttuuri on monesti määritelty rajoja ylittäväksi ja perifeeriseksi¹⁸¹. Se sijaitsee mielikuvissa lännen ja idän välisellä alueella, jonka eri kieliryhmät ja uskonnot ovat valloittaneet vuosisatojen kuluessa lukuisia kertoja. Yleisesti on katsottu, että kolonisaatio Viron nykyisellä maantieteellisellä alueella alkoi 1200-luvun alkukymmenillä Baltian alueelle tehdyistä ristiretkistä.¹⁸² Saksalaisvallan ajan alkaminen tarjosi pohjan virolaisten 700-vuotiselle orjuuden narratiiville.¹⁸³ Tarkastelemallani ajanjaksolla tätä näkemystä ilmaisee myös esimer-

¹⁷⁸ Kuorti 2007, 11. Ks. myös esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, erit. 45–46.

¹⁷⁹ Ks. esim. Piotrowski, 2014; Petersen 2015; Kaljula 2021 ja Beáta Hockin & Anu Alaksen toimittama kokoomateos *Globalizing East European Art Histories: Past and Present* (Routledge, 2018). Aihepiiristä tätä nimenomaista käsitettä artikuloimatta ks. myös Koobak 2013.

¹⁸⁰ Hennoste 2003; Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000.

¹⁸¹ Rajan merkityksestä virolaisessa kulttuurissa esim. Veidemann 2009, erit. 134; myös Rähesoo 2000, 101–102.

¹⁸² Esim. Hennoste 2003, 92; Annus 2007, 67–68; Liina Lukaksen osuus artikkelissa Annus, Peiker & Lukas 2013, 550. Alueiden hallinta kuului vuoroin myös Tanskalle, Ruotsille ja Venäjälle Viron itsenäistymiseen saakka. Ks. esim. Zetterberg 2007, ristiretkistä 63–74, ajanjaksosta laajasti 56–504.

¹⁸³ Orjuuskauden käsite alkoi elää, kun sen julkilausui kansallisuusaatteen edistäjä, opettaja ja kirjailija Carl Robert Jakobson isänmaallisessa puheessaan vuonna 1868; painetuna kirjassa *Kolm isamaa kõnet* (1870). (Jakobson 1870, erit. 19–29.) Kirjallisuudentutkija Eneken Laanes on tarkastellut esim. Ene Mihkelsonin romaaniin *Ahasveeruse uni* (2001) sisältyvää Viron kansan orjuuden kuvausta jälkikolonialistisesta näkökulmasta (ks. Laanes 2008). Aiheesta suomeksi ks. Zetterberg 2007, 424.

kiksi Aino Kallas luonnehdinnalla ”Viro [--] maantieteellinen portto”¹⁸⁴ kirjansa *Nuori-Viro* (1918) alussa.

Kuten kirjallisuudentutkija Liina Lukas on esittänyt, Liivinmaan valloitukset avasivat saksalaisen kolonisaation historian, joka tarjosi lähtökohdan baltiansaksalaisen identiteetin kehitykselle¹⁸⁵. Saksalaisessa kolonisaatiopolitiikassa tämä pitkäaikainen ekspansio alueelle koettiin tärkeäksi. Eräänlaisena todisteena siitä on kuvataiteessa esiintynyt muun muassa Saksan nimekkäimpiin historiamaalareihin lukeutuvan Peter Janssenin (1844–1908) mittavan kokoinen maalaus *Die Colonisation der Ostsee durch die Hanse. 1201* (1872). Tilauksesta syntynyt teos perustui runsaisiin lähteisiin, kuten baltiansaksalaisen kulttuurin tutkija Ulrike Plath on osoittanut. Valmistuttuaan se sai kunniaapaikan Bremenin uuden, toisessa maailmansodassa tuhoutuneen pörssirakennuksen *Neue Börsen* suuressa juhlasalissa.¹⁸⁶ Koska kuvataide oli Virossa 1900-luvun alkuun asti vallitsevasti baltiansaksalaista, on heidän merkityksensä paikallisella kulttuuri- ja taidekentällä otettava huomioon. Vasta vuosisadan ensimmäisinä vuosina palasivat virolaissyntyiset kuvataiteilijat [Ants Laikmaa (1866–1942, vuoteen 1935 Laipman) ja Kristjan Raud (1865–1943)] taideopintojensa jälkeen kotimaahansa työskentelemään ryhtyen samalla rakentamaan omaa paikallista, virolaissyntyistä taide-elämää. Samaan aikaan baltiansaksalaisten asema taidekentällä alkoi heikentyä. Hyvin vähälukuiset varhaisimmat virolaistaustaiset taiteilijat jäivät töitä tarjoaviin suurkaupunkien taidekeskuksiin.

Vaikkakin saksalaisilla on ollut kauaskantoinen ja vaikutusvaltainen historia Virossa, kirjallisuudentutkija Epp Annus huomauttaa, että kolonialismista ei voisi silti puhua ennen 1800-luvun puolivälissä alkanutta kansallista heräämistä. Vasta tuohon mennessä kolonialismille olivat kehittyneet riittävät ehdot. Annus muistuttaa, että itse asiassa Viron kolonisaatio oli paljon monimutkaisempi prosessi, koska suuren Pohjan sodan päättäneen Uudenkaupungin rauhan (1721) seurauksena jouduttiin Venäjän keisarikunnan alaisuuteen. Siitä huolimatta konkreettinen valta säilyi kuitenkin paikallisilla baltiansaksalaisilla ainakin 1880-luvulle asti.¹⁸⁷ Valtiollisen hallitsijan vaihtuminen heikensi virolaisen talonpoikaiskansan, *maarahvaan*, elinehtoja ja

¹⁸⁴ Kallas 1918, 7.

¹⁸⁵ Annus, Peiker & Lukas 2013 ja Lukaksen osuus artikkelissa, 549–550; myös Hennoste 2003, 92, 99.

¹⁸⁶ Ks. Plath (2015; myös 2011, esim. 278–279), joka on osoittanut maalauksen taustalla vaikuttaneisiin teoksiin lukeutuneen myös Virossa asuneen baltiansaksalaisen taiteilija Friedrich Ludwig von Maydellin (1795–1846) lähes puoli vuosisataa aikaisemmin syntyneet, Virossa noteeratut kuparikaiverrukset. Von Maydellin osalta myös Kaljundi 2015; Kaljundi & Kreem 2018, 38–39.

¹⁸⁷ Ks. lähemmin Annus 2007, 67–68. Itsehallintojärjestelmällä taattiin baltiansaksalaisille valta-asema Itämerenmaakunnissa. Alueen muodostivat Vironmaan, Liivinmaan ja Kuurinmaan kuvernementit. Esim. Zetterberg 2007, 266–273. Baltiansaksalaisen identiteetin rakentumisesta Saksan ja Venäjän välillä ja vaikutusvallassa ks. Plath 2011.

sysäsi heidät entistäkin raaempaan, Venäjällä vallinneeseen maaorjajärjestelmään. Muutosta parempaan suuntaan alkoi tapahtua runsaat sata vuotta myöhemmin, kun maaorjuus kiellettiin Vironmaalla vuonna 1816 ja Liivinmaalla kolme vuotta myöhemmin, mutta merkittävämmiin 1860-luvulta alkaen, kun voimaan astuivat työorjuuden kieltolaki ja muuttokiellon poistolaki.¹⁸⁸ Samanaikaisesti vuosisadan puolesavälissä baltiansaksalainen kolonialismi sulautui saksalaiseen kolonisaatioon, ja siitä muodostui yksi saksalaisen kolonialismidiskurssin haaroista, kuten Plath on esittänyt. Saksan näkökulmasta toiminta Baltiassa nähtiin kaukaisempien maiden kolonisaatioita ylevämpänä, koska kantaväestöä pyrittiin sivistämään, jotta siitä kehittyisi niin sanotusti kunnan kansa.¹⁸⁹

Alueen kolonialismin monikerroksisuutta lisää Aleksanteri III:n (1845–1894) toimesta vuodesta 1881 aloitettu aktiivinen venäläistämishjelma. Ensi alkuun toimet olivat hallinnollisia, ja tarkoituksena oli supistaa baltiansaksalaista ylivaltaa Itämerenmaakunnissa. Vuosina 1887–1894 käynnistettiin kielellis-kulttuurinen ohjelma, jonka tavoitteena oli assimiloida virolaiset venäläisiin. Tämä johti koulujen venäjänkielistämiseen, kun aikaisemmin perusopetusta oli saatavilla myös viroksi.¹⁹⁰ Annuksen mukaan virolaisen ja venäläisen kulttuurin välille ei kuitenkaan syntynyt yhtä merkittävää koloniaalista suhdetta kuin virolaisen ja baltiansaksalaisen kulttuurin välille. Syynä tähän oli se, että venäläinen kulttuuri ei ollut saavuttanut Viron alueella yhtä merkittävää asemaa kuin saksalainen. Lisäksi virolaisväestön yhteiskunnallinen asema oli alkanut vuosisadan puolivälissä kohentua ja kansallinen itsetunto ja identiteetti vahvistua.¹⁹¹ Niin ikään kielellinen painostus ja baltiansaksalaisen yhteisön aseman heikentyminen raottivat tilaa oman kansallisen itsetietoisuuden rakentamiselle ja voimistamiselle, mille avautui lopullinen mahdollisuus vuoden

¹⁸⁸ Orjuuden vaiheista esim. Zetterberg 2007, 266, 328, 342–362; maakansa-nimityksestä sama 420. Aina 1850-luvun loppuun saakka ”maakansa” eli viroksi *maarahvas* oli tavanomainen nimitys; virolainen- eli *eestlane*-nimitys alkoi yleistyä vasta seuraavalla vuosikymmenellä virolaisen lukkari ja lehtimies Johann Voldemar Jannsenin (1819–1890) manifestoimana. Historiallisessa kontekstissa maakansa-termiä käytetään edelleen.

¹⁸⁹ Plath 2008, 38–39, 47–48, 50–51; Annus 2007, 68.

¹⁹⁰ Saksankielinen opetus ja opettajakunta vaihdettiin suurelta osiin venäjänkieliseksi. Myönnytyksiä äidinkielen opettamiselle tehtiin vasta vuoden 1905 vallankumouksen jälkeen ja tuolloinkin vain alemmalla asteella ja yksityiskouluissa. Tarton yliopistossa virolaisten opiskelijoiden osuus kasvoi, mutta yliopistokoulutus jäi silti omassa maassa vaikeasti tavoitettavaksi aina 1900-luvun alkuun asti. Yliopisto toimi venäjänkielisenä vuoteen 1917 saakka. Venäläistämishjelmaan sisältyi myös virolaisten houkuttelu liittymään taloudellisiin perustein ortodoksiseen kirkkoon; ensimmäinen aalto sijoittui 1800-luvun ensimmäiselle puolelle. 1800-luvun kahdelle viimeiselle vuosikymmenelle eli Aleksanteri III:n hallintokaudelle ajoittuneesta venäläistämisestä Viron- ja Liivinmaalla esim. Zetterberg 2007, erit. 356, 401–404, 406–407, 410–412, 473–474.

¹⁹¹ Annus 2007, 70–71.

1905 vallankumousliikkeen yhteydessä¹⁹². Virossa ajoittuivat samoille vuosikymmenille niin kolonisaation, kansallisen heräämisen kuin myös – tekniikan ja teollisuuden osalta – modernisoitumisen huippukaudet. Venäjän keisarikuntaan kuuluneena agraariyhteiskunnasta siirryttiin hyppäyksenomaisesti modernisaatioon muusta Euroopasta poiketen. Kulttuurin ja aatteiden saralla välimatkaa kavennettiin etenkin Noor-Eesti -ryhmittymän toimesta.¹⁹³ Vallitsevina olivat eurosentrismin aatteet, kuten Tiit Hennoste tiivistää tämän muutaman kymmenen vuoden pituisen ajanjakson¹⁹⁴.

Viron koloniaalista historiaa monimutkaistaa edelleen muun muassa baltiansaksalaisen kulttuurin ajoittainen itsenegaatio, joka näkyy esimerkiksi historiankirjoituksessa itsensä vähättelynä, kuten Liina Lukas on havainnut. Tämä piirre kuuluu yleensä kolonisoitavalle eikä kolonisoijalle. Epätavalliseen piirteeseen vaikutti se, että baltiansaksalaiset kokivat kotimaakseen Viron- ja Liivinmaan, siis nykyisen Viron ja Pohjois-Latvian alueen, eivätkä Saksaa. Saksan näkökulmasta baltit taas edustivat mennyttä aikaa eikä tulevaisuutta, mistä johtuen emämaasta suuntautui heihin vähäistä kiinnostusta.¹⁹⁵ Epp Annus puhuukin baltiansaksalaisen kolonisaation yhteydessä *kuvitteellisesta kolonialismista* ja *kolonialismista vailla imperiumia*, sillä baltiansaksalaiset olivat epätyypillisiä kolonisoijia.¹⁹⁶

Tiit Hennoste on katsonut sopivimmaksi käyttää Viron tilanteesta Saksan ja Venäjän vaikutuspiirissä feministisestä jälkikolonialistisesta kritiikistä peräisin olevaa *kaksinkertaisen kolonisaation* käsitettä (*double colonisation*)¹⁹⁷. Tässä tutkimusperinteessä kolonialismin on nähty vaikuttaneen siirtomaiden naisiin eri tavalla kuin

¹⁹² Ks. esim. Zetterberg 2007, 443–461. Tärkeä erityispiirre virolaisen kulttuurielämän vahvistumisessa oli sekava tilanne Venäjän ja baltiansaksalaisten välillä vuosisadan alussa, kun venäläistämiskausi päättyi. Silloin syntyi nuorelle virolaiselle kulttuurille otollinen hetki nousta uusine arvoineen nopeasti taustalta johtoasemaan. Raun 2000, erit. 50–52.

¹⁹³ Esim. Rähesoo 1998, 94–96; 2000, erit. 104; Karjahärm 2001a, 45–51; Raun 2000. Yhteiskunnan ja kulttuurin modernisoitumisprosessista tiivistetysti Stahl 2005, esim. 9–14.

¹⁹⁴ Hennoste taidehistorioitsija Eero Epnerin haastattelemana (Hennoste & Epner 2011, 12).

¹⁹⁵ Ks. myös Veidemann (2006, 297) kahdesta kulttuurisesta periferiasta Virossa 1900-luvun alussa: toinen baltiansaksalainen, toinen virolainen.

¹⁹⁶ Annus 2007, 69–70. Ks. myös Lukas (2006, 50–54, 286) baltiansaksalaisten tilanteesta venäläistämisen aikana sekä heidän omien kykyjensä epäilystä taiteissa. Plath on vastaavasti tuonut esille Saksan kolonialismidiskurssiin sisältyvän siirtomaafantasian (*colonial fantasy*) Baltian provinssien yhteydessä. Bhabhaan perustuen (2004 [1994], 120–121) hän osoittaa, kuinka fantasian, suunnitelman ja käytännön tasot kytkeytyivät toisiinsa kolonisaatiodiskurssissa. (Plath 2008, erit. 39, 55.)

¹⁹⁷ Hennoste 2003, 99. Käsitettä on hyödyntänyt taidehistorioitsija Kristina Jöekalda (2014) baltiansaksalaisen taideperinnön tarkastelun yhteydessä.

miehiin.¹⁹⁸ Sukupuolensa perusteella nainen on tulkittavissa kaksinkertaisesti kolonisoituna: ensiksi etnisiin perustein, toiseksi etnisen yhteisönsä sisällä fallosentrisen ajattelun pohjalta. Hennoste ei ota käsitteen soveltamisessa kantaa sukupuoleen¹⁹⁹. Naissubjektin näkökulmasta termi ei kuitenkaan vastaa tilannetta,²⁰⁰ kuten myöhemmin havainnollistan. Tällöin kun omaan etniseen yhteisöön kohdistuu kaksinkertainen kolonisaatio, voisi tämän yhteisön naissubjektin yhteydessä käyttää *kolminkertaisen kolonisaation (triple colonisation)* käsitettä. Moninkertaisen kolonisaation ajatusta on hyödynnetty useampien samanaikaisten toiseuttavien prosessien huomioidinnissa, kuten esimerkiksi entisistä siirtomaavaltioista lähtöisin olevien kirjailijoiden ja taiteilijoiden teoksien tarkastelussa, mutta myös seksuaalisten ja luokkaan perustuvien erojen yhteydessä.²⁰¹

Historiallisen perusteen naisten kaksinkertaisen tai jopa kolminkertaisen kolonisoinnin tulkinnalle Virossa antavat muun muassa baltiansaksalaisen pappi ja kieli-tieteilijä August Wilhelm Hupelin (1737–1819) virolaisten toiseutta käsittelevät artikkelit. Historioitsija Indrek Jürjo on huomannut, että Hupel nosti niissä monesti esille virolaisnaisten seksuaalisuuden. Tämä osoittaa, että käytössä oli kolonialistinen diskurssi, kuten Ulrika Plath huomauttaa.²⁰² Se on huomionarvoista naisena olemisen ja naiskuvan kannalta 1900-luvun alkuvuosikymmenillä sekä varsinkin käsittelemäni prostituutioaiheen yhteydessä. Katrin Kivimaa tähdentää virolaista naiskuvaa käsittelevissä tutkimuksissaan, että baltiansaksalaisten taiteilijoiden representaatit kansallispukuisista virolaisnaisista loivat perustan paitsi virolaiselle kuvatai-

¹⁹⁸ Hennoste 2003, 99. Naisten kaksinkertaisesta kolonisoimisesta ks. myös esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 103–104; McLeod 2010 [2000], erit. 200–202. Käsitettä on sovellettu laajasti pohjoisamerikkalaisessa ja diasporan kontekstissa ilmiötä *women of color* eli – käännosehdotuksella – ”erivärisiä naisia” käsittelevissä tutkimuksissa (Rossi 1999, 28, viite 74).

¹⁹⁹ Ks. Hennoste 2003, 99.

²⁰⁰ Ks. Annus, Peiker & Lukas 2013, 546; Kirss 2013, 612–615 Gayatri Spivakin artikkelissaan ”Can the Subaltern Speak?” (1994 [1988], erit. 90–104) esiin nostamaan naisten yhteiskunnallisen alempiarvoisuuden pohjalta. Kolmansien maiden naisten asema yhteiskunnassa ei ole kuitenkaan sellaisenaan rinnastettavissa Viroon tai Itä-Euroopan maihin.

²⁰¹ Esim. uskontotieteilijä Jayachitra Lalitha luokan lisäämisestä rodun ja sukupuolen rinnalle Brittivallan aikaisen Intian tutkimuksessa ja etnisyyden ja aasialaisamerikkalaisuuden tutkija Elaine H. Kim aasialaisamerikkalaisuuden kontekstissa. Kolminkertaisen marginaalisuuden on afroamerikkalaisuuden yhteydessä puolestaan nostonut esille esim. filosofi ja taiteilija Adrian Piper. (Lalitha 2012; Kim 1996.) Aiheesta puhutaan myös *intersektionaalisuuden* käsitteellä, kun tarkastellaan useampia toisiaan leikkaavien yhteiskunnallisten erontekojen vaikutuksia yksilöön (esim. Kaisa Ilmonen väitöskirjassaan *Caribbean Journeys: Intersections of Female Identity in the Novels of Michelle Cliff*, 2012; myös Karkulehto et al., 2012).

²⁰² Plath 2008, 41–43. Hupelin valistusajan kirjoituksista myös Zetterberg 2007, esim. 327–328.

teelle ja sen kaanonille myös virolaiselle nais- ja äitikuvalle. Niistä puolestaan rakentuivat tukipilarit virolaisen kansan ja perheen kuvalle. Väliportaana toimivat ensimmäiset 1800-luvun jälkipuoliskon virolaissyntyiset ammattitaiteilijat. Merkityksellistä on, että tuolloin rakennettu mielikuva kansallispukuisesta naisesta alkoi toimia Viron metaforana sekä konnotatiivisena merkitsijänä niin todellisille naisille kuin mielikuvalle virolaisesta naisesta aina nykypäivään asti.²⁰³ Tämä mielikuva sisälsi puolestaan latautuneen etnisyyden, yhteiskuntaluokan ja sukupuolen kytköksen²⁰⁴. Ymmärrystä naisesta virolaisen muinaiskulttuurin vaalijana tuki folkloristinen tutkimus²⁰⁵.

Jälkikoloniaalisessa ajattelussa kolonisoija ja kolonisoitu vaikuttavat toisiinsa, ja kolonisoitu määrittäytyy tässä prosessissa toiseksi. Niinpä kolonisoitua kuvaillaan opposition kautta ja primitiivisenä sivilisoituneeseen kolonisoijaan nähden. Hennoste toteaa, että virolaisia on kautta vuosisatojen kuvailtu negatiivisiksi katsotuilla määreillä, joiden sijainti ihminen–ei-ihminen -akselilla on vaihdellut mutta joissa heijastuu kristillisen moraalin odotus.²⁰⁶ Plath esittää saksalaisen kirjallisuuden pohjalta, että virolaisia kuvailtiin ”toisina” jo varhaismodernin ajan suurista poliittisista muutoksista alkaen: joko viltteinä pohjoismaisina pakanoina tai säällittävinä orjina.²⁰⁷ Sivuhuomautuksena voi viitata historioitsija Seppo Zetterbergiin, joka tuo esiin, että myös Venäjän keisarivallan edustajat pitivät vielä 1880-luvulla virolaisia, kuten latvialaisiakin, ”lapsen tasolla” olevina²⁰⁸. Saksan taholta vastakkainasettelu virolaisten luonnehdinnassa vahvistui uudelleen eurooppalaisen ekspansion myötä valistusajan käsityksien pohjalta. Virolaisia kuvailtiin edelleen alkukantaisina, Euroopan viimeisinä barbaareina, jotka olivat jääneet jälkeen kehityksessään, jolloin he kuuluivat alempaan yhteiskuntaluokkaan. Saksalaisten tutkimusmatkailijoiden Viron kantaväestöä koskevat eksoottiset näkemykset ja metaforiset rinnastukset kantautuivat oppineiden mukana Baltiaan ja siellä jo olevaan saksalaistaustaiseen yhteisöön pysyen elinvoimaisina 1900-luvulle saakka.²⁰⁹

”Toista” kuitenkin ei suinkaan nähty vain negaation kautta, vaan suhtautuminen oli ambivalenttia,²¹⁰ mikä ilmeni periaatteessa positiivisena kiinnostuksena

²⁰³ Ks. esim. Kivimaa 2003, 11–27, 36–67; 2009, 21–68. Nykyaiteesta Kivimaa nostaa esiin Mari Laanemetsan ja Killu Sukmitin videon *Ravi* (Hoito, 1998), taiteilijaryhmä F.F.F.F:n valokuvasarjan *F-failid* (1998) ja Mare Trallan interaktiivisen videoinstallaation *Laula minuga* (Laula kanssani, 2000).

²⁰⁴ Myös Hennoste & Epner 2011, 11.

²⁰⁵ Folkloristi Oskar Looritsaan perustuen Arukask 2009, 136.

²⁰⁶ Hennoste 2003, 99.

²⁰⁷ Plath 2008, 40; ks. myös esim. Veidemann 2009, 137; Kaljundi 2015, passim; myös Zetterberg (2007, 300–301) Hupelin virolaisten kuvauksesta.

²⁰⁸ Zetterberg 2007, 451.

²⁰⁹ Plath 2008, 40–44, 46, 50–54; samoin Kaljundi 2015, esim. 224, 228.

²¹⁰ Ks. myös Hall 1999, esim. 160.

talonpoikaisrahvaaseen. Taustalla olivat yleiseurooppalaiset kansallisuusaatteet. Tämä sai heräämään myös estofiilian, ja lähinnä baltiansaksalaisten estofiilien toimesta vuonna 1838 perustettu Viron vanhin tiedeseura Õpetatud Eesti Selts (Gelehrte Estnische Gesellschaft) tuli vaikuttamaan olennaisesti virolaisen kansankulttuurin arvostukseen ja kansallisaatteen edistämiseen.²¹¹ Puitteet kansalliselle kulttuurille (yhteisöllisyys, laulujuhlat jne.) haettiin saksalaisesta kulttuurista. Tiit Hennoste on tulkinnut tätä oma-aloitteista kolonisoijien arvojen ja kulttuuri- ja yhteiskuntamallien omaksumista *itsekolonisaation* käsitteellä, joka on jäänyt keskeisen jälkikoloniaalisen käsitteistön ulkopuolelle. Itsekolonisaation huipentuman Hennoste on nähnyt nooreestiläisyydessä, jolloin pyrkimyksenä oli ohjelmoitu eurooppalaistumisprosessi sisältäen samalla virolaiseksi jäämisen tavoitteen.²¹² Yhteisössä autoritäärisessä asemassa olevat toimijat aloittavat tyypillisesti prosessin omaksumalla kolonisoijan kulttuuriesiintymiä oman kulttuurin kehittämiseen. Nooreestiläiset aatteet ovat olennaisia tarkasteltaessa 1910–1920-lukujen taidekenttää, sillä liikkeen huippukausi sijoittui vuosiin 1905–1915.

Hennoste tulkitsee virolaisen kulttuurin *hybridiseksi*. Tähän hän rinnastaa jälkikolonialististen teorioiden *pidgin-* ja *kreoli-*käsitteet sekä jäljittelyn (*mimicry*).²¹³

²¹¹ Esimerkiksi Maydellin taiteen yhteydessä Kaljundi 2015, 228–232, 249–253. Seuran perustajiin kuului muutama virolaissyntynyt oppinut, kuten esim. lääkärinä toiminut kansankirjailija Friedrich Robert Faehlmann (1798–1850), joka kirjallisuudentutkija Rein Veidemannin (2009, 137) mukaan otti *estlased*-sanan käyttöön kansan nimityksenä. Virolaisten määrä tiedeseurassa kasvoi yliopistosta valmistumisen myötä. Ks. myös Zetterberg 2007, 323–324, 406–407, 410–412.

²¹² Tällaisena voi pitää Noor-Eesti -liikkeen toimintaa varsinkin ensimmäisen runsaan kymmenen vuoden aikana, vuodesta 1905 alkaen. Hennoste 2003, 88–89. Taidehistorioitsija Liisa Kaljula 2011, [1, 4] on kiinnittänyt huomiota siihen, että *itsekolonisaatio*-käsitteen otti aiemmin käyttöön bulgarialainen kulttuurintutkija Alexander Kiossev analysoidessaan Itä-Euroopan kansojen itsemäärittelyn poikkeavuutta suhteessa Länsi-Euroopan kansoihin – ollaan eurooppalaisia, muttei täysin – esim. artikkelissa ”Otherness, Again: Notes on Self-Colonising Cultures” (1998) Moderna Museetin näyttelykatalogissa *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (1999). Ks. myös Koobak 2013, 100. Sekä Hennosten että Kiossevin määritelmät muistuttavat Kaljulan mukaan Frantz Fanonin *dekolonisaation* ensimmäistä vaihetta. Hennoste (2008) päätyy jopa esittämään, että nooreestiläisten toimintaa voi pitää edelleen jatkuvana itsekolonisaationa. Tätä jyrkkää tulkintaa on esim. kirjallisuudentutkija Aare Pilv (2008) tarkastellut kriittisesti. Ks. myös Kivimäe, J. 2008, 39. Itsekolonisaatio-käsitteestä käytystä keskustelusta suomeksi esim. Minkkinen 2011, 16, 21, 46–50.

²¹³ *Pidgin*-kulttuuri tarkoittaa kahdesta kulttuurista luotua uutta kansatonta kulttuuria kieli-käsitteeseen rinnastettavasti; *kreolistuessaan pidgin*-kulttuuri kasvattaa itselleen kansan. Hennoste erottaa kummastakin kaksi aaltoa Viron kulttuurissa: *pidgin*-kulttuurin osalta ensiksi kansallisen heräämisen ajanjakson, joka sisälsi yksinkertaisia lainauksia saksalaisesta *biedermeier*kulttuurista, ja toiseksi nooreestiläisten luoman kulttuurin; *kreoli*-kulttuurin osalta ensiksi 1800–1900-luvun vaihteen virolaisoppineiden tuottaman kulttuurin ja sen jälkeen itsenäistymisen jälkeisen kulttuurin 1930-luvulla.

Homi Bhabhan suosimalla hybridin käsitteellä viitataan uuteen transkulttuuriseen muotoon, joka syntyy vähintään kahden kulttuurin vuorovaikutteisesta kohtaamisesta kontaktivyöhykkeellä. Osatekijänä transformaatioissa on, että nämä kulttuurit ovat keskenään sellaisessa hierarkkisessa suhteessa, jossa omaa kulttuuria väheksytään ja toista kulttuuria pidetään parempana. Tätä järjestystä kuitenkin haastetaan, minkä seurauksena rajat häiriintyvät ja eri kulttuurit, identiteetit ja etnisyydet sekoituvat väistämättä.²¹⁴

Jälkikolonialistiseen ja -sosialistiseen tutkimukseen perehtynyt sukupuolen- ja kulttuurintutkija Redi Koobak huomauttaa väitöskirjassaan *Whirling Stories* (2013), että monista hedelmällisiksi osoittautuneista aspekteista huolimatta jälkikolonialistisen tutkimuksen soveltaminen virolaiseen kontekstiin ei ole ongelmattonta. Muutkin itäeurooppalaislähtöiset tutkijat ovat huomioineet sen, että länsimaisen jälkikolonialistisen tutkimuksen ytimessä oleva vastakkainasettelu Länsi-Euroopan valtioiden ja ”kolmansien maiden” välillä ei sovellu entisiin itäblokin maihin, koska ne eivät kuulu kumpaankaan ryhmään vaan jäävät ambivalenttiin asemaan. Toisaalta ollaan osa eurosentrististä perinnettä, mutta samalla marginaalissa – muttei kuitenkaan riittävän toisenlaisia olemaan jälkikolonialistisen ajattelun mukaisia Toisia. Koobakin mukaan feministitutkijat ovatkin nostaneet esille tarkentavia ilmaisuja: sijoittumisen välitilaan (*in-between*) tai siltatilaan tai -asemaan (*zeugmatic space / position*) ”ensimmäisen” ja ”kolmannen maailman” välillä²¹⁵. Binaarisen ja hierarkkisen vastakkainasettelun haastamiseksi ja Itä-Euroopan muodostaman erityisen välitilan kuvaamiseksi on ehdotettu jopa kylmän sodan aikaisen ”toisen maailman” käsitteen palauttamista ja soveltamista²¹⁶. Koska aineistoni on vuosikymmeniä aikaisemmalta ajanjaksolta ja tutkimuksessani jälkikolonialistinen tutkimusote ei ole

Jälkikolonialistisissa diskurssissa *jäljittely* ilmaisee puolestaan kolonisoitavan kannustamista jäljittelemään kolonisoijan kulttuuria, sen arvoja ja tapoja; toiston tulos on farsimainen ja ironinen (ks. Bhabha 2004 [1994], 121–131). Ks. Hennoste 2003, 89, 92–93, 96–97; 2006, erit. 14; 2011, 10. Käsitteistä tarkemmin esim. myös Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 57–58, 118, 139–142, 176–177. Mainittujen Bhabhan käsitteiden merkityksestä Viron kirjallisuustieteelle myös Kirss 2001, 678–679.

²¹⁴ Esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, erit. 118; Löytty 2005b, 14–15; Hall esim. 2003 [2000], 258–259 ja Bhabhan artikkelikokoelma 2004 [1994]. Transkulttuurisuudesta kontaktivyöhykkeen ilmiön soveltamisessa esim. Pratt 1991, 233. Hennoste on pitänyt yhtenä olennaisimpana elementtinä virolaisen kulttuurin hybridisyydessä oman kulttuurin vähättelyä ja toisen, kolonisoijan (tai nooreestiläisten osalta Euroopan metropolien) kulttuurin ”ylöspäin katsomista”, kuten hän on todennut haastattelussa taidehistorioitsija Eero Epnerille (Hennoste & Epner 2011, 12).

²¹⁵ Koobak 2013, 100; Mudure 2007. *Siltatilan* tai *-aseman* käsite on peräisin romanialaiselta kirjallisuudentutkija Mihaela Mudurelta.

²¹⁶ Koobak 2013, erit. 91–92, 98.

keskeisimmällä sijalla, en syvenny ehdotetun käsitteen merkitykseen tarkemmin.²¹⁷ Tosin välitilassa oleminen näyttää potentiaalisesti rinnastuvan myös kulttuuri-semiotiikan tarkastelemaan kulttuurin ja ei-kulttuurin välisen rajapinnan funktioihin.

Hennosten käsitteistä näen tutkimukselleni antoisimmaksi hybridisyyden, muttei niinkään Viroon kohdistuneen etnisen ja poliittisen kolonisaation näkökulmasta. Mielestäni se on tulkittavissa rinnasteiseksi kulttuurisemiotiikan ajatukselle alttiista ja motivoivista raja-alueista tai vyöhykkeistä. Molemmat edistävät synergiaa ja monenlaisia rajanylityksiä eli transgressioita, ja ne ovat saattaneet olla hedelmällisiä alueita naispuolisille tekijöille. Analyysiluvuissani pohdin, päteekö tämä Mein taiteen suhteen ja jos niin missä mielessä. Näen fundamentaalisen binaarisuuteen perustuvan toiseuden vuorostaan cixous- ja irigaraylaisittain lähtökohtaisesti positiivisena.²¹⁸ Historiantutkijana sosiaalinen konstruoituneisuus on minulle tärkeä näkökulma naistoimijaan.

Taidehistorioitsija Jaak Kangilaski näkee Hennosten sovellukset Viron kulttuurin kannalta kiinnostaviksi mutta kysyy perustellusti, missä määrin on aiheellista nähdä toisen kulttuurin ihailu ja sen vapaaehtoinen adaptointi kolonisoijien vaikutuksena. Hennoste liikkuu yleisemmällä tasolla ottaen tarkasteluun vain muutaman nooreestiläisen kirjailijan jälkikolonialisen kysymyksenasettelunsa havainnollistamiseksi.²¹⁹ Kangilaski jatkaa, että taiteessa – jonka itse monikollistaisin muotoon taiteissa – uusiutuminen tapahtuu aina vuorovaikutuksessa toisten kulttuurien kanssa. Pikemminkin hänen mukaansa on kyse neutraalimmista keskustan ja periferian välisistä suhteista vaikei ero kolonisaatiosuhteeseen olisikaan kovin merkittävä.²²⁰ Olen Kangilaskin kanssa tästä yhtä mieltä, sillä joskin nooreestiläisten ydinjoukon (etenkin Friedebert Tuglasin ja Gustav Suitsin, osin Johannes Aavikinkin) näkemykset edeltäneestä virolaisesta kulttuurista olivat samansuuntaisia kolonisoijien näkemyksien kanssa, heitä innosti eurooppalainen modernismi siinä missä kolonisoijjakin.

²¹⁷ Koobakin tutkimus puolestaan sijoittuu nykyaikaan, feministisen virolaistaiteilija Anna-Stina Treumundin omakuvallisiin teoksiin vuoden 2010 molemmilta puolin.

²¹⁸ Esim. länsimaiseen filosofiaan ja ennen kaikkea Jacques Derridan teoksiin perustuva Hélène Cixousin esseistinen manifesti ”Medusan nauru” (*Le Rire de la Méduse*, 1975, suom. 2013) ja siinä fallosentrismiä haastavan naiskirjoituksen (*écriture féminine*) olemus tai Luce Irigarayn naisen ilmaisumuotoja tarjoava naispuhe (*parler femme*) esim. teoksissa *Speculum de l'autre femme* (1974) ja *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977).

²¹⁹ Kangilaski 2011, 18–20; myös Kivimäe J. 2008, 39. Nooreestiläisten piiriin lähellä toimineiden taiteilijoiden osalta Liisa Kaljula soveltaa itsekolonisaation käsitettä taidemaalari Konrad Mägiin (2011).

²²⁰ Kangilaski 2011, 20, 25. Kiistanalaisesta käsiteparista keskusta–periferia (marginaali), joka jälkikolonialistisessa kontekstissa edellyttää binaarista vastakkainasettelua, esim. Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2000, 36–37. Ks. myös Löytty 2005b, 14.

4.2 Avantgarde ja feministinen kehys

Nooreestiläisten kulttuuriperintö loi pohjan Viron urbaanille modernille kulttuurille. Historiantutkija Jüri Kivimäen sanoin heidän luomansa teokset tulivat Virossa edustamaan virolaista ”eliittikulttuuria”, jonka varaan rakennettiin modernia kulttuurikaanonia.²²¹ Noor-Eestin ydinryhmän vaikutusvaltaisin jakso sijoittui vuosiin 1905–1915,²²² siis paitsi Mein lapsuuteen, jonka hän vietti Liepājassa, myös nuoruusvuosiin Tallinnassa.

Nooreestiläisten aktiivikauden jälkeen Virossa vallitsi ensimmäisestä maailmansodasta 1920-luvun puoliväliin saakka voimakas kulttuurivireys, kuten esimerkiksi taidehistorioitsija Ene Lamp on todennut. Tuolloin nousi esiin vain joidenkin vuosien viiveellä Euroopan taidekeskuksiin nähden monia avantgardistisia modernismin suuntauksia toinen toisensa jälkeen, kuten (saksalainen) ekspressionismi, kubofuturismi,²²³ futurismi, kubismi ja konstruktivismi. Siihen mennessä kun Saksassa syntyi uusasiallisuus (*Neue Sachlichkeit*)²²⁴, oli jo päästy suunnilleen samaan tahtiin taiteen metropolien kanssa.²²⁵ Ekspressionismia tarkastellessaan Lamp huomioi miespuolisten taiteilijoiden rinnalla kaksi naistekijää: Natalie Mein ja Karin Lutsin. Lutsilta hän nostaa kirjallisen tiedon pohjalta esiin kokeiluja, joita taiteilija oli tehnyt 1920-luvun jälkipuoliskolla Paul Kleen (1879–1940) ja Wassily Kandinskyn (1866–1944) hengessä. Mein yhteydessä Lamp mainitsee yhtymäkohdan uusasiallisuuden radikaalimpaan versioon, veristisen suunnan²²⁶ taiteeseen. Väitteensä tueksi hän esittää keskeneräiseksi jääneen lyijykynäpiirroksen *Kaks prostituuti* (Kaksi prostituoitua, 1928); silloisista löydöistä ainoana.²²⁷ Vihjeitä useampiinkin veristisiin piirteitä sisältäviin teoksiin Mein varhaistuotannossa on silti noussut esiin.

²²¹ Kivimäe J. 2008, 40. Viron kulttuurin nykyaikaistamisesta esim. Karjahärm 2001b, 225–227.

²²² Esim. Kivimäe J. 2008, 23–25; Olesk & Laak 2008, 7; Zetterberg 2007, 477–480; Kallas 1918 sekä laajasti antologia *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus* (2008).

²²³ Venäjällä vuoden 1912 paikkeilla ranskalaisesta kubismista ja italialaisesta futurismista kehittynyt suuntaus (esim. Lodder 2015, 203).

²²⁴ Uusasiallisuus oli ekspressionismista erilleen kasvanut ja siihen dikotomisesti suhtautunut sosialistissävyinen, uutta realismia kylmän esineellistävästi soveltava suuntaus. Termin otti käyttöön Saksassa Kunsthalle Mannheimin johtaja Gustav Hartlaub vuonna 1923, ja se saavutti laajan tunnettuuden hänen kaksi vuotta myöhemmin järjestämänsä *Die neue Sachlichkeit* -näyttelyn myötä. Hartlaub 1995 [1925]; myös esim. Crockett 1999, erit. 1, 145–158; Schmalenbach 1940.

²²⁵ Lamp 2004, erit. 20, 190.

²²⁶ Verismi oli uusasiallisuuden vasemmistolainen, voimakkaan ”objektiivinen” yhteiskuntakriittinen suunta. Sen oikeistolainen, ajattomuutta painottava suunta tuli kantamaan nimeä maaginen realismi – Hartlaubin (1995 [1925], 492) mukaan se oli alkuaan klassistinen (*Klassizist*). Ks. lähemmin Crockett 1999, esim. 148–152; myös Schmalenbach 1940, 164–165.

²²⁷ Lamp 2004, 174, 176–177.

Säilyneiden taideteoksien pohjalta avantgarden on katsottu alkaneen Viron kuvataidekentällä vuonna 1913 Ado Vabben (1892–1961) kandinskymaisesti abstrakteilla nonfiguraatiivisilla *Parafraas*-nimisillä värikynäpiirroksilla. Kuten taidehistorioitsija ja -kriitikko Eha Komissarov on esittänyt, ne poikkesivat kauttaaltaan silloisista taiteen normeista.²²⁸ Ihmetystä herättäneet työt tulkittiin seuraavana vuonna futuristisiksi vasta virinnee tavan mukaisesti.²²⁹ Futurismin ensimmäinen aalto virolaisessa kirjallisuudessa ajoittuu ensimmäisen maailmansodan aattovuoteen.²³⁰ Ennen vuosikymmenen loppua Vabben piirrokset liitettiin jo Der Blaue Reiter -ryhmän ekspressionismiin.²³¹ Vabbe matkusti Müncheniin juuri tämän kansainvälisen, saksalaiseen ekspressionismiin luetun ryhmän perustamisvuonna, ja hänen väitetään tavanneen uransa varhaisvaiheessa myös Kandinskyn. Tämän avantgardeen kaikkein avoimimmin suhtautuneen virolaistaiteilijan toinen toimintavuosikymmen ehti sisältää myös kubofuturistisen kauden. Henrik Visnapuun (1889–1951) kokoomateokseen *Looming I* (1920) tekemiensä kuvituksien perusteella myös Mei oli kiinnostunut kubofuturistisesta ilmaisutavasta. Ene Lampin mukaan Vabben avantgardistinen vaihe kesti vuoteen 1925 asti, ja etenkin sen kymmenluvulle jäänyt huippukausi oli koko paikallisen taidekentän kehityksen kannalta merkittävä, koska taiteilijan tuonaikainen tuotanto vastasi Viron progressiivisimman kulttuuripiirin aatteita. Avantgardismin periaatteiden mukaisesti oltiin oppositiossa porvarillisiin ja konservatiivisiin käsityksiin.²³² Kun Virossa on tässä yhteydessä nostettu esiin miespuolisten taiteilijoiden avantgardistisia teoksia kuvitukset mukaan lukien, vastaavat Mein

²²⁸ Komissarov 2010, 217, 222–226; myös esim. Varblane 1994, 1403, 1406; vrt. Pihlak (1993, 7), joka esittää, että siirtymä abstrakteihin teoksiin oli näkyvässä jo vuonna 1912. Kiinnostavaa on, kuinka Vabben tämän vaiheen teosten yhteydessä toistuvasti esiin nostetun Kandinskyn osalta on lähes täydellisesti jätetty huomioimatta tämän tuotantoa syvästi innoittanut henkinen maailma. Todistamattomasti Vabbe olisi ollut joskus Kandinskyn oppilaana (Semper 1919, 71). Viimeisin monografinen tutkimus Vabbesta ks. Talvistu 2020.

²²⁹ Esim. KAH [Karl August Hindrey], ”Kunstinäitus ’Vanemuises’”, *Postimees* 22.2.1914. Vabben teosten futuristisuudesta esim. Pihlak 1993, 8, 10, 14. Myöhemmät näkemykset Vabben teosten futuristisuudesta ovat vaihdelleet tutkijoittain (Lamp 2004, 85–86).

²³⁰ Hennoste 2016, 199–201; 2014, 98; 2012b, 255–256; Sarapik 2009, 154. Vrt. Kruus (1981b, erit. 397–404), joka on laittanut futurismin lainausmerkkeihin.

²³¹ Pihlak 1993, 8, 10 (viittaus Lampin väitöskirjakäsikirjoitukseen vuodelta 1975); Lamp 2004, 86, 193–194. Ks. myös Kruus 1981a, 341–342; Sarapik 2009, 155. Varhaisin esimerkki Vabben taiteen ekspressionistiseksi nimeämisestä on ilmeisesti vuodelta 1919 (Semper 1919, 71–72; Varblane 1994, 1409). Vabbe asui Münchenissä vuosina 1911–1913 ja hänen väitetään silloin opiskelleen slovenialaissyntyisen Anton Azbèn taidekoulussa. (Komissarov 2010, erit. 220, 222; Varblane 1994, 1403, 1405; Pihlak 1993, 6; vrt. Ambrozić 1988). Koulu oli erityisen suosittu Itä-Euroopan maista tulevien keskuudessa (Ambrozić 1988; Kochman 2009, 15).

²³² Lamp 2004, 83.

kuvitukset ovat jääneet huomiotta vielä nykypäivänäkin.²³³ Naistekijän tuotosten sivuuttaminen on tulkittavissa osaksi laajempaa avantgarden sukupuolittuneisuutta.²³⁴

Vaikka useat tutkimuksessani esille nousevat teokset on luettu joihinkin taiteellisiin suuntauksiin, pidän avantgardekulttuurin konventioita ja kaanoneita rikkovaa luonnetta ja toimintatapaa määritelmien oikaisemista ja systematisoimista tärkeämpänä. Tämän tulkitsemiseen avaimia tarjoavat feministiset avantgarde- ja modernismitutkimukset, joissa haastetaan avantgardeteorioiden rakentamaa länsieurooppalaista heroaista mieskeskeistä taiteen kaanonia ja avantgarden ”suurta kertomusta”. Olennaista on, että niissä nostetaan tarkasteluun sukupuoleltaan ja/tai maantieteelliskulttuurisesti kaanonin ulkopuolelle jääneitä toimijoita. Vaikka avantgarde muistettiin vuosikymmenien ajan vain miesten radikaaleista taiteellisista tuotoksista ja keksinnöistä, naisia oli mukana monissa avantgardepiireissä aktiivisina toimijoina ja vaikuttajina.²³⁵ Tuoreimmista empiirisissä tutkimuksissa avantgarden ja modernismin suhteen pohdiskelu ei ole enää ajankohtaista. Naistekijöiden tutkimista kuitenkin hankaloitti pitkään heitä koskevien biografisten ja teosaineistojen niukkuus ja taltioimattomuus, mikä on vaikuttanut omaankin tutkimusprosessiini. Taidehistorioitsija Gill Perry on katsonut, että naispuolisten taiteilijoiden tutkimista hankaloitti pitkään heitä koskevien lähdeaineistojen vähäinen säilyminen ja tavoitettavuus.²³⁶ Saman toteaa myös laaja-alaisesti toimiva Günter Berghaus toimittamansa antologian *International Yearbook of Futurism Studies* viidennen niteen *Women Futurists* (2015) johdannossa. Miespuoliset kriitikot ja historioitsijat eivät yksinkertaisesti olleet kiinnostuneita naisten panoksista. Samalla Berghaus osoittaa kritiikkiä femi-

²³³ Esimerkiksi vuonna 2012 Kumu-taidemuseossa järjestetyssä, virolaista avantgardistista liikehdintää käsitelleessä näyttelyssä *Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuuendus* ja siihen liittyvässä samannimisessä tutkimuksellisessa katalogissa mukaan oli päässyt naisia, tosin latvialaisia ja maalauksilla. Siinä Hennoste mainitsee Mein kuvittaman teoksen nimeämättä kuitenkaan kuvitusten tekijää (2012a, 76, 77).

²³⁴ Tarkoitan avantgardeteoreetikkojen tapaa ottaa huomioon vain miespuolisia taiteilijoita ja kirjailijoita. Esim. Bürger 1984 [1974], Poggioli 1981 [1962], Greenberg 1989 [1939], Calinescu 1987 [1977].

²³⁵ Lukuisista tutkimuksista, joissa haastetaan avantgarden ja modernismin kaanoneita, mainittakoon esim. Beckett & Cherry 1998; Deepwell 2015; Felski 1995; Rowe [Price] 2013; Perry 1995; ks. myös Pollock 2010, erit. 795. Naiset toimivat yhtä hyvin brittiläisen vortisismien piirissä kuin kaikissa näkyvimmissä dadaistisissa piireissäkin, kuten näyttelykirjassa *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris* (2005) on huomioitu. Tärkeitä itselleni ovat olleet myös esim. angloamerikkalaisen feministisen tutkimuksen esiin nostama paronitar Elsa von Freytag-Loringhovenin merkityksellinen ja kaanoneita kumoava rooli New Yorkin dadassa. Tästä esim. Irene Gammelin elämäkerta *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography* (2003) tai Naomi Sawelson-Gorsen toimittama *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity* (2001).

²³⁶ Perry 1995, 9.

nistitutkijoillekin, koska hänen mukaansa liiallinen misogynisyyden ja sukupuolten vastakkainasettelun korostaminen on saattanut haitata erityisesti futuristisissa piireissä toimineiden naisten uudelleen löytämistä, joskin futurismin johtohahmo Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) antoi siihen aihetta omalla provokatiivisella ja sukupuolittavalla retoriikallaan.²³⁷

Viron kulttuuris-maantieteellisen aseman ja lähinnä Mein figuratiivisen ilmaisutavan pohjalta olen katsonut hedelmällisiksi etenkin Saksan taidekentällä toimineita naispuolisia taiteilijoita käsittelevät marxilaisesti orientoituneet kriittiset tutkimukset. Näille naisille avantgardepiirit tarjosivat hedelmällisen kehitysympäristön rajoittamatta heille varattua tilaa taiteellista uraa haittaavilla tavoilla²³⁸. Vertailevan kuvaaineiston osalta ovat osoittautuneet hyödyllisiksi esimerkiksi saksalaisten Jeanne Mammenin (1890–1976) ja Hannah Höchin (1889–1978) konventioita rikkoviin taiteellisiin käytäntöihin kohdistuneet tutkimukset. Virikkeinä tutkimusnäkökulmilleni ovat toimineet niin taidehistorioitsija Marsha Meskimmonin kirja *We Weren't Modern Enough* (1999) kuin hänen yhdessä Shearer Westin kanssa toimittamansa ”uutta naista” kulttuuri-ilmionä käsittelevä monitieteinen kokoelma *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany* (1995). Näissä julkaisuissa nostetaan esiin naispuolisten taiteilijoiden kriittisiä tulkintoja kaupunkilaisnaisen moninaisista rooleista Weimarin tasavallassa (1918–1933). Mainittava on myös Dorothy Pricen kölniläiseen dadaistiryhmään Stupid kuuluneiden Angelika Hoerlen (1899–1923) ja Marta Hegemannin (1894–1970) osuuden uudelleenarviointi avantgardismin piirissä. Kaanoniin kuuluminen tai kuulumattomuus ja se, mihin kaanoniin kunkin lasketaan kuuluvan, on rakentunut kulttuurisesti binaariselle vastakkainasettelulle, kuten myös Griselda Pollock on esittänyt.²³⁹

Aineistoni kannalta huomionarvoisia ovat myös Venäjällä ennen 1920-lukua avantgardepiireissä toimineet naiset. Toimihan avantgarde rihmaston periaatteella hajottaen verkostoitumisellaan keskusta–periferia-akselia²⁴⁰. Taidehistorioitsija Natalia Budanovan mukaan naispuolisten avantgardetaiteilijoiden asema Venäjällä poikkesi heidän länsieurooppalaisten ”sisartensa” asemasta taide- ja kulttuurikentillä. Tähän jo feministiklassikko Germaine Greer oli kiinnittänyt huomiota. Taustalla vaikuttivat muun muassa erilainen yhteiskuntajärjestelmä ja modernisaatioprosessi sekä avantgardetaiteilijoiden sukupuolesta riippumattoman tavoite emansi-

²³⁷ Berghaus tuo esiin, että viimeisimpien tietojen mukaan pelkästään italialaisen futurismin kanssa oli tekemisissä yli 80 naista eli merkittävästi useampia kuin tähän mennessä suhteellisen hyvin kartoitetun ekspressionismin piirissä (2015, erit. ix–xi, xviii, xx).

²³⁸ Meskimmon 1996, 107–109; Stahl 2011, 153; 2010a, 65–66; ks. myös Berghaus 2015, xviii; Tafuri 1990 [1980], 119–121.

²³⁹ Pollock 2006 [1999], 9–12.

²⁴⁰ Esim. Hautamäki 2009, 64–65.

poida venäläinen taide yli taiteiden rajojen.²⁴¹ On niin ikään muistettava, että naisille suotiin Pietarin (tuolloin Keisarillisessa) taideakatemiassa täysipäiväinen opiskeluoikeus jo vuonna 1873, ennen Länsi-Euroopan taidekeskuksia, ja myös vapaaoppilaaksi pääsy tuli heille mahdolliseksi useaa vuosikymmentä aiemmin kuin lännessä, niin yhteiskuntaluokkasidonnaista kuin tämä olikin, kuten esimerkiksi taidehistorioitsijat Rosalind P. Blakesley ja Kadi Polli ovat osoittaneet. Naispuolisia taiteilijoita myös palkittiin ensimmäisen kerran akatemian mitaleilla ja arvonimillä jo 1800-luvulla.²⁴² Venäläisissä avantgardepiireissä nainen ei ollut anomaalinen ja marginaalinen ilmiö, vaan häntä lähestyttiin tasavertaisempana kumppanina. Sitä vastoin Viron ainoassa, vuonna 1923 perustetussa avantgardistisessa ryhmittymässä, kubistis-konstruktivistisessa ryhmässä Eesti Kunstnikkude Rühm (EKR, Viron taiteilijoiden ryhmä), oli mukana vain miespuolisia taiteilijoita – tosin vain heidän julkaisemaansa taiteen manifestiin *Uue kunsti raamat. Eesti Kunstnikkude Ryhma almanak – Neue Kunst in Estland. L'art nouveau en Estonie* (1928) asti. Tämän jälkeen suhteellisen pienen ryhmän taiteellinen ohjenuora menetti merkityksensä ja jäsenyys muuttui avoimeksi.²⁴³

Matei Calinescun ja Renato Poggiolin avantgardelle hahmottelema laajempi historiallinen kaari on 1910-luvun aineiston suhteen relevantti, koska se pitää sisällään myös ”taidetta taiteen vuoksi” edustaneet boheemit eli dekadentit, ja monesti dandyt, taannoiset avantgardistit.²⁴⁴ Femininiisyys ei heille ollut suinkaan enää sidoksissa biologiseen sukupuoleen vaan ristiriitainen variaabeli, kuten Griselda Pollock havainnollistaa Julia Kristevan teorioiden pohjalta²⁴⁵. Tämä koskee myös Natalie Meitä. Individualismia vaaliva taiteilijatyyppejä tuli taidekäsityksineen edustamaan uudistusmielistä Viron taiteilijakuntaa²⁴⁶.

Vaikka lotmanilaisen kulttuuriteorian binaarisia vastakkainasetteluja korostavat teoreettiset lähtökohdat mahdollistavat osuvalla tavalla – naisen, taiteilijan ja Viron

²⁴¹ Budanova 2015, 172 (Green 1979, 7, 9). Avantgardepiireissä mukana olleista naisista, esim. Yablonskaya 1990.

²⁴² Ranskalaistaideemaalari Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) valittiin ensimmäisenä naisena Pietarin keisarillisen taideakatemian kunniajäseneksi, ja Marfa Dovgaleva sai vuonna 1812 ensimmäisenä naisena akatemian mitalin. Vuosina 1857 ja 1858 naisille myönnettiin ensimmäiset akateemikon arvonimet. Vuonna 1858 sen ansaitsi muotokuvamaalauksen alalla baltiansaksalaissyntyinen Julie (Wilhelmine) Hagen-Schwarz (1824–1902), joka oli Viron ensimmäinen naispuolinen professionaalinen taidemaalari työskennellen tittelin saatuaan etupäässä Tartossa. Polli 2019, 15, 20–21; Blakesley 2012, erit. 91, 98, 104, 106. Hagen-Schwarzista myös esim. Levin 2019, 162.

²⁴³ Pütsep 1996, erit. 298, 303–304; Mark 2010, erit. 329, 342–344; Pählapuu 2012, erit. 34–39, 45–47, 64–67.

²⁴⁴ Esim. Calinescu 1987 [1977], erit. 5, 95–97; Poggioli 1981 [1962], esim. 10–11; 74–76; Greenberg 1989 [1939], 84–86; ks. myös Hautamäki 2003, esim. 29–32.

²⁴⁵ Pollock 2010, 797.

²⁴⁶ Lamp 2004, 27; myös Hennoste 2012a, 71–72; Sisask 2009; Kivimäe J. 2008, 36.

– toiseuttamiseen pureutumisen, pidän kuitenkin tärkeänä periaatteena ennalta määritellyn kaksinaisuuden kyseenalaistamista.²⁴⁷ Viime vuosikymmeninä feministisessä taidehistoriassa ja varsinkin nykyaikaisen tutkimuksen tähän tarkoitukseen kehitetty monia toisilleen läheisiä käsitteitä, joilla tarkoitetaan konventionaalisten rajojen rikkomista ja ylittämistä sekä vaihtoehtoisia toimintatapoja, kuten transgressiivisuus, dekonstruktio tai heteronormatiivisuutta horjuttava ja purkava toisin tekeminen.²⁴⁸ Kun esitän, että Mei ei aina noudattanut teoksissaan vallitsevaa kaanonin ja haastoi hallitsevia sukupuoli-ideologioita ja esitystapoja, pyrin täsmentämään huolellisesti, millä tavoin hänen teoksensa tai tekijyytensä poikkeavat konventioista. Tämä myös liikuttaa tutkimustani perinteisen taidehistorian alueelta lähemmäs visuaalisen kulttuurin tutkimusta²⁴⁹.

Antoisia tulkinnallisia näkökulmia tarjoaa queer-tutkimuksellinen toisin tekemisen rihmasto, kun esimerkiksi tarkastelen Mein käyttämiä pseudonyymejä tai hänen nimettömän teoksensa nimestä *Kaks naisurheilijaa* (Kaksi naisurheilijaa, 1928) putoaa vuosien saatossa sukupuolittava etuliite. Koska queer-tutkimuksen merkitys on kasvanut tutkimusprosessini myötä ja liittyy enemmän sen tuloksiin kuin lähtökohtaan, rihmaston ajatus nousee työssäni esille eri aihealueiden yhteydessä eikä niinkään kokoavana näkökulmana. Pyrin myös löytämään vastauksen kysymykseen, onko Mein teoksissa mahdollisesti havaittavissa viitteitä cixous- ja irigaraylaiseen naiskieleen tai naistekijöiden 1900-luvun alussa käyttämään, konventioita haastavaan ironiaan – tai laajemmassa mielessä huumoriin²⁵⁰. Vai onko kyse yleisemmästä, ei niinkään sukupuolisidonnaisesta avantgardistisesta retoriikasta?

* * *

Seuraavaksi siirryn työni empiiriseen osaan, jota pohjustan Mein teatteriin siirtymisellä ja hänen uransa alussa julkisiin kokoelmiin hankittujen teosten tiedoilla. Analyysiluvuista ensimmäinen on biografinen: annan tarkemman kuvan Mein nuoruudesta, hänen perheestään ja mahdollisista taide- ja kulttuurikontakteistaan yksityisluontoisten ja julkisten aineistojen pohjalta. Samalla täsmennän paikallista kontekstia, johon Mei ”tuli”. Tämä on olennaista taiteilijan varhaistuotannon kannalta, josta poimin samalla analyysiin muutamia debyyttinäyttelyn teoksia sekä varhaisia kirjan-

²⁴⁷ Vrt. 1900-luvun lopun keskustelu postfeminismistä esim. Rossi 1999, erit. 17–18.

²⁴⁸ Viitataan tässä merkitysten kimppuun, joka liittyy sellaisiin queer-teorian klassikoihin kuin Judith Butlerin *Gender Trouble* (1990, suom. *Hankala sukupuoli*, 2006) ja Jack [Judith] Halberstamin *Female Masculinity* (1998).

²⁴⁹ Ks. Rossi 1999, erit. 35.

²⁵⁰ Esim. ironinen, satiirinen tai groteski ilmaisu kirjailija-taiteilija Djuna Barnesin tuotannossa (esim. Weiss 1995, 144, 147–148) tai Gluckin ja Romaine Brooksien yhteydessä (Elliott 1998, 78–80). Ks. myös esim. Linda Hutcheonin ja Donna Harawayn tutkimukset ironiasta retorisenä välineenä.

kuvituksia. Varhaisimmat kuvitustyöt syntyivät ennen Mein varsinaista taidekoulutusta. Myös kolmannessa luvussa on pääpaino Mein varhaisissa teoksissa. Neljännestä luvusta alkaen siirryn ajan naiskuvan monitasoisuuden luotaamiseen. Lähestyn aluksi tematiikkaa yhtäältä *femme fatale*n arkkityypin, toisaalta nukke-topoksen kautta. Tämän jälkeen tarkastelen viidennessä ja viimeisessä analyysiluvussa ”uuden naisen” kuvaa ja toimijuutta 1920-luvulla, ensiksi modernin naistoimijuuden ja -identiteetin problematiikan näkökulmasta. Sen jälkeen pohdin, kuinka Mei representoi kaupungistumisen naisille tuottamia ongelmia, mikä ilmeni myös todellisten aikalaisnaisten tullessa tulkituiksi prostituoiduiksi. Kaikkia teemoja käsittelem laajalaisesti paikallisten ja kansainvälisten taide- ja kulttuurituotoksien valossa. Päätelmäluvussa esitän kokoavasti näkemykseni Mein taiteen luonteesta ja hänen visuaalisesta kielestään sekä muodostan kannan hänen marginaalisuutensa luonteesta.

II Näkyviin astuminen

Natalie Mei oli tunnettu vuosikymmeniä Viron kulttuurikentällä urauurtavana teatteripuvustajana sekä alan opettajana taideakatemiassa. Hänet kutsui Estonia-teatteriin ja alalle vuonna 1929 Ants Lauter (1894–1973), yksi teatterin ohjaajista ja merkittävimmistä näyttelijöistä. Lauteria olivat puhutelleet Mein teokset, joita hän oli taidenäyttelyissä nähnyt. Niiden innoittamana hän ehdotti Meille uuden sesongin avajaisnäytelmän, itse ohjaamaansa William Shakespearen *Myrskyn* (*The Tempest*) puvuston suunnittelua, minkä Evi Pihlakin lisäksi myös Mein kollega Voldemar Haas (1898–1982) on tuonut esiin.²⁵¹ Lauterille oli ilmeisesti jo aikaisemmin muodostunut näkemys Mein taiteen sopivuudesta tähän yhteyteen, sillä sinä vuonna Mei osallistui Virossa vain yhteen näyttelyyn, joka sekin oli vasta lokakuussa teatterisesongin jo alettua. Näyttely, johon Mei osallistui lyijykynäpiirroksilla, oli Viron Kuvataiderahaston hallituksen (KKS KV) järjestämä²⁵². Vuoden alkupuoliskolla hänen teoksiaan oli esillä ainoastaan ulkomailla Viron taiteen yhteisnäyttelyissä Helsingissä, Pariisissa, Lyypekissä ja Kielissä. Niissäkin jokaisessa oli mukana vain muutama, sävyllään miltei ironinen piirros, kuten esimerkiksi taiteilija Märt Laarman totesi *Eestiläisten taidenäyttely* -katalogiin (1929) kirjoittamassaan esipuheessa²⁵³. Vuosikymmeniä myöhemmin Mein 70-vuotispäivillä Lauter esitti tunnustuksen juuri tämän kyvystä saada jokaiseen hahmoon komediaa, naurua tai hienovaraista satiiria²⁵⁴.

Mei on itse muistellut käsin kirjoitetuissa julkaisemattomissa ja ajoittamattomissa muistelmissaan, että ennen kuin Lauter kutsui hänet teatteriin, hän oli itse käynyt muutamaa viikkoa aiemmin tiedustelemassa pukusuunnittelijan paikkaa teatte-

²⁵¹ Ks. Pihlak 1962, 14; myös [Haas, V. [Voldemar] 1954]. Voldemar Haasi käsikiri ”Natalie Mei looming teatris 1929–1954”, EKMA.52.2.3.1, sivut 14, 18; [Mei] Käsikirjalised mälestused Estonia teatrisse tööle asumisest, EKMA.52.2.3.10, sivut 3–3 [b].

²⁵² Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus 1929, 9. Viron taiteen näyttelyistä vuonna 1929 kootusti Loodus toim. 1976, 24–25.

²⁵³ Laarman 1929, XI. Myös näyttelyluettelot *Art Estonien Exposition du 4 au 18 mai 1929*. Palette Française 152, Boulevard Haussmann, Paris sekä Lyypekin ja Kielin näyttelyiden osalta *Estnische Kunst-Ausstellung Katalog* (Lübeck: Druck von H. G. Rahtgens. G.m.B.H.).

²⁵⁴ Lauterin puhe Mein syntymäpäivän kunniaksi. (Lauter, Ants, ETMM T 140.1 kansio 4.4. Artiklid, kõned näitlejate juubeliteks, 74.9490–9492.)

rinjohtaja Anton Kasemetsalta (1890–1978) ja oopperaohjaaja Hanno Kompukselta (1890–1974). Mei oli kuullut avoimeksi jääneestä paikasta, kun siihen saakka puvuista vastannut ja niitä toisinaan suunnitellut, Petrogradissa kuvataiteilijaksi valmistunut Olga Oboljaninova-Krümmer (1882–?) oli matkustanut keväällä Pariisiin eikä ilmeisesti ollut enää palaamassa Viroon. Vaikka Kasemets ja Kompus olivat Meille entuudestaan tuttuja, oli vastaanotto ollut hyvin viileä ja he olivat katsoneet vakinaisen pukusuunnittelijan teatterille tarpeettomaksi.²⁵⁵

Arkkitehtuuria opiskellut Kompus oli toisinaan itsekkin suunnitellut luonnoksia, mutta omiin esityksiinsä²⁵⁶. Hän oli noussut 1910-luvun jälkipuoliskolla Viron vaikutusvaltaisimmaksi ja vapaamielisimmäksi kriitikoksi, kuten aikalaistaidehistorioitsija ja -kriitikko Alfred Waga (1895–1980) on kiteyttänyt.²⁵⁷ Mein taiteesta Kompus oli hyvin perillä. Jo vuonna 1919, kun Natalie debytoi Lydia-sisarensa kanssa ja kaikki kolme siskosta ottivat yhdessä osaa Pallas-taideyhdistyksen kolmanteen taidenäyttelyyn, Kompus ennusti heille kaikille hienoa ja menestyksestä tulevaisuutta²⁵⁸. Vain vanhin sisar Kristine Mei oli aikaisemmin osallistunut taidenäyttelyihin vuodesta 1917 alkaen²⁵⁹. Nataliella oli takanaan vain satunnaisia taideopintoja: vuoden 1918 sekasortoiselta kevätlukukaudelta Petrogradissa Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulusta (Императорское общество поощрения художеств)²⁶⁰ sekä tarkemmin määrittelemätön määrä yksityistunteja Viron taide-

²⁵⁵ [Mei] Käsikirjalised mälestused Estonia teatrisse tööle asumisest, EKMA.52.2.3.10, sivut 3–3[b]. Myös [Haas, V. [Voldemar] 1954]. Voldemar Haasi käsikiri ”Natalei Mei looming teatris 1929–1954”, EKMA.52.2.3.1, sivu 14; Pihlak 1962, 14; Stahl 2020a, 158.

²⁵⁶ [Mei] Käsikirjalised mälestused Estonia teatrisse tööle asumisest, EKMA.52.2.3.10, sivu 1[b].

²⁵⁷ Waga [Vaga] 1939b, 61. Kuvanveistäjä Jaan Koortin päiväkirjasta 2.10.1923, Kirme 1989, 144–145. Kriitikon näkemyksistä lähemmin Varblane 1989.

²⁵⁸ J. Kompus, ”Pallase” näitus. *Postimees* 20.5.1919.

²⁵⁹ *Выставка картинь эстонскихъ художниковъ 1917 г.* Yksityiskohtaisemmin Stahl 2014, 167, 172–173; 2020a, 27.

²⁶⁰ Käytän Pietarin kaupungista vuosiin 1914–1924 ajoittuvien tapahtumien osalta sen alalainnimitystä Petrograd. Taidehistorioitsija Marju Rönkkö käyttää Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulusta suomeksi nimeä Taideyhdistyksen piirustuskoulu. Vuonna 1824 perustettu yhdistys tunnetaan myös Taiteiden edistämisyhdistyksenä. (Rönkkö 1995, erit. 69–70.) Jälkimmäistä nimimuotoa suositaan myös virolaisissa käännöksissä. Koulu tunnetaan lisäksi taidemaalarin Nikolai Roerichin taidekouluuna tämän toimittuna sen johtajana vuosina 1906–1918. Sairastuttuaan Roerich viipyi eri lähteiden perusteella vuodesta 1915, 1916 tai 1917 enimmäkseen Sortavalassa eikä ilmeisesti palannut sen jälkeen enää Venäjälle, vaan jatkoi vuonna 1918 suoraan Tukholmaan. (Esim. Rönkkö 1995, 70; Karttunen, Ahtola-Moorhouse & Huusko toim. 1998, 244, 245, 248; Parhomenko 2005, erit. 675, 693; Pütsep 1991, 211; Reitala 1985, 307.) Mei muistelee epävarmasti, että Roerich olisi mahdollisesti ollut vielä johtajana hänen aloittaessaan opinnot koulussa (N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 18[a].), mutta tosiasiaa Roerich oli jo siirtynyt Tukholmaan.

kentällä aseman saavuttaneelta taidemaalari ja -graafikko Nikolai Triikiltä (1884–1940). Mein aktiivisin näyttelyihin osallistumisvaihe painottuikin seuraavaan parin vuoden jaksoon, aikaan ennen taideopintojen jatkumista yhdistyksen perustamassa Pallas-taidekoulussa vuonna 1921.²⁶¹ Vuosittaisten oppilasnäyttelyiden jälkeen, vuoden 1924 kesästä lähtien, hänen töitään oli esillä tavallisesti noin kerran vuodessa. Työskentely teatterissa toi pian muutoksen hänen näytteille panemaansa taiteeseen: aiheiltaan vaihtelevat akvarelli-, tussi- ja lyijykynätyöt vaihtuivat lähinnä teatteriesityksien puku- ja lavastesuunnitelmiin.

Vaikka Kompus oli torjunut Mein palkkaamisen teatteriin, hän ylisti vuotta aikaisemmin näyttelyarviossaan tämän lyijykynäpiirroksia niiden ainutlaatuisuudesta ainakin Viron taidemaailman piirissä²⁶². Voi vain epäillä, olisiko Mein taiteellinen lahjakkuus ollut osatekijä Kompuksen viileään vastaanottoon Mein pyrkiessä pukusuunnittelijaksi. Vuosikymmeniä myöhemmin myös Evi Pihlak toteaa, että Meistä olisi kehittynyt omaperäistä lahjakkuutta omaava graafikko, jos hänestä ei olisi tullut pukusuunnittelijaa²⁶³. Tämä oli myös vanhimman sisaren näkemys²⁶⁴. Työ teatterissa tuli olemaan hyvin intensiivistä, ja vapaa-ajan vähäisyys näkyi päätyöhön kuulumattoman taiteen jyrkässä vähenemisessä²⁶⁵. Tämän ohessa Mei toimi piirustuksenopettajana tyttöjen merkanttilisessa kymnaasissa sekä teki kirjankuvituksia²⁶⁶.

1 Provenienssin kiemuroita

Vuosi ennen teatteriuran alkua, vuonna 1928, Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallitus teki ensimmäisen hankinnan Natalie Meiltä omasta syyskuisesta näyttelystään. Tuolloin Mei osallistui näyttelyyn ensimmäistä kertaa lyijykynäpiirroksilla – niillä, jotka kiinnittivät Kompuksen huomion. Näyttelyn katalogin perusteella häneltä oli esillä yhdeksän nimeltä mainitsematonta illustraatiota²⁶⁷. Rahasto

²⁶¹ Pallas-taideyhdistys perusti taidekoulunsa Tarttoon varsinkin Konrad Mägin, Ado Vabben, Anton Starkopfin ja Aleksander Tassan ideoimana. Koulu avattiin lokakuussa 1919. Kuten taidehistorioitsija Tiina Nurk on koulua käsittelevässä monografiassaan esittänyt, ideoijista vain Tassa jäi sivuun opetustyöstä. Vapaa-ateljeihin (maalustaide, piirtäminen ja kuvanveisto) perustuva koulu oli vuoteen 1924 saakka yksityinen, minkä jälkeen se toimi ylempänä taidekouluna (Kõrgem kunstikool Pallas) vuoteen 1940 saakka. (Nurk 1977, erit. 8–10, 13; myös esim. Lamp 2010a, 28.) Viron miehityksen jälkeen kouluun kohdistui lukuisia uudelleenjärjestämisä. Se on nyt toiminut vuodesta 2018 alkaen toista maailmansotaa edeltäneellä nimellään.

²⁶² Kompus 1928, 115.

²⁶³ Pihlak 1962, 9.

²⁶⁴ K. Mei meenutused Tartust (Triik, Vabbe, Natalie Mei, Wiiralt, Karrus), EKMA.52.4.3.17, sivu [4].

²⁶⁵ Ks. Stahl 2020a, 158.

²⁶⁶ Esim. Mei, Natalie Juhani t., RA, ERA.R-1665.3.105, sivu [16].

²⁶⁷ Kujutava Kunsti Sihtkapital 1928, 8.

osti niistä kolme deponoiden ne heti Viron museolle, nykyiselle Viron taidemuseolle – kirjaten niistä kaksi piirroksiksi ja yhden kuvitukseksi²⁶⁸. Rahaston omien asiakirjojen perusteella rahaston hallitus osti Meiltä ennen toista maailmansotaa kolme toista teosta, yhtä monta kuin Lydia-sisarelta, mutta yhteensä Natalielta saatettiin ostaa viisitoistakin teosta. Kaikkein runsaslukuisimmat hankinnat naistaiteilijoilta olivat taidegraafikko Aino Bachilta (yhdeksäntoista teosta) ja Karin Lutsilta (seitsemäntoista teosta).²⁶⁹ Natalie Meiltä tehdyistä ostoista neljä oli pukusuunnitelmien akvarelliluonnoksia ja loput lyijykynäpiirroksia. Ostetut teokset deponoitiin eteenpäin eri instituutioille. Merkintätavat ovat vaihdelleet instituutioiden välillä, mikä on hankaloittanut teosten identifiointia varsinkin silloin, kun niistä on vain hyvin minimaaliset kirjalliset merkinnät – niin kuin enimmältään on.

Kuvataiderahaston hallituksen omien ostojen luettelosta ilmenee, että vuonna 1928 hankittiin lyijykynäpiirroksiset nimeltä *Tüdruk ja madrus* (Tyttö ja matruusi, 24,5 x 37,5 cm), *Sportlased* (Urheilijat, 18,6 x 31 cm) ja *Lapsed* (Lapset, 25 x 38 cm). Kaikki kolme teosta deponoitiin Viron museolle Tallinnaan, kuten ilmenee myös museon varhaisesta kokoelmaluettelosta.²⁷⁰ Koska teoksista ei ole enää tietoja toisen maailmansodan jälkeen, ne luultavasti hävisivät sodan syövereissä. Uskoakseni teoksista *Tyttö ja matruusi* ja *Urheilijat* julkaistiin kuvajäljennökset samana vuonna *Taie*-aikakauslehden taiteen vuosikatsauksen yhteydessä. Lehdessä mainitaan teoksista vain tekijän nimi ja tekniikka (piirros)²⁷¹. Kyseinen kuvataiderahaston näyttely oli yksi niistä harvoista, joista Mei kirjoitti itselleen ylös esillä olleiden teosten nimet tai niiden kuvailut. Mainitusta kolmesta teoksesta ainoastaan piirroksen *Lapsed* nimi täsmää hänen muistiinpanojensa kanssa. *Taie*-aikakauslehdessä julkaistujen kuvien perusteella voi päätellä, että Mei itse käytti teoksesta *Tyttö ja matruusi* nimiä *Naine madrusega mere ääres* (Nainen matruusin kanssa meren äärellä) sekä *Talutüdruk madrusega merefoonil* (Maalaistyttö matruusin kanssa taustanaan meri) ja teoksesta *Urheilijat* nimiä *Jalgpallimehed ja kiiürakas* (Jalkapalloilijamiehet ja kyttyräselkä) sekä *Jalgpallurid ja kiiürakas* (Jalkapalloilijat ja kyttyräselkä)²⁷². Näihin teoksiin palaan vielä tutkimuksen loppupuolella.

²⁶⁸ Kirjavahetus KSKV poolt deponeeritud kunstiteoste säilitamise kohta, RA, ERA.3978.1.92, sivut 37 / 30, 39 / 32.

²⁶⁹ Ks. KSKV poolt omadatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198; Stahl 2020a, 143. Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallituksen Natalie, Kristine ja Lydia Meiltä ostamista taideteoksista lähemmin konferenssiesitelmässäni Stahl 5.3.2020 (käsikirjoitus kirjoittajan hallussa).

²⁷⁰ Eesti Muuseumiühing. Eesti Kunstimuuseumi üldnimestik maalide ja graafika üle. 1920–1941, EKMa.21.9.1, sivut 84, 93 vrt. Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse [KSKV] poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198, sivut 22, 67.

²⁷¹ Ks. *Taie* 3/1928, 123.

²⁷² Mei mainitsee, että näiden teosten lisäksi häneltä olivat näyttelyssä esillä myös *Söödik, paks mees ja kelner* (Syömäri, lihava mies ja tarjoilija), *Ena, väikese lapsega* (Äiti,

Seuraavan vuoden keväällä rahasto osti Meiltä kolme lyijykynällä tehtyä kuvituskuvaa virolaiskirjailija Oskar Lutsin (1887–1953) proosakertomukseen *Olga nukrus* (Olgan apeus) samalta vuodelta 1929. Niistä kaksi deponoitiin Draamastudioon ja yksi oli välillä deponoituna Puolustusvoimien koulutusosastolle²⁷³. Myöhemmin ennen toista maailmansotaa ainakin yksi niistä sijaitsi rahaston kellarissa, mutta ajantasaiset tiedot niiden kohtaloista puuttuvat. Näillä kuvituksillaan Mei ansaitsi grafiikassa toisen sijan Kuvataiderahaston hallituksen järjestämässä kilpailussa²⁷⁴. Mainittuna vuonna rahasto hankki Meiltä myös johdannossa mainitun lyijykynäpiirroksen *Kalaranta*, joka ainoana heidän Mein teosten hankinnoistaan kuuluu enää valtion taidemuseon kokoelmaan. Hankinnan jälkeen teos deponoitiin Viron sotakouluun, sen jälkeen Draamastudioon ja vuonna 1941 Viron taidemuseon, silloisen Riikliku Kunstimuseumiin (Valtiollisen taidemuseon) kokoelmaan²⁷⁵. Piirroksista ei löydy kuitenkaan merkintöjä Viron taidemuseon hankintakirjan yleisluettelosta. Tarton taidemuseoon *Kalaranta*-piirros siirtyi ilmeisesti vuonna 1947 kokonaan pois Viron SNT Taiteilijoiden Liiton omistuksesta²⁷⁶. Tarkkoja tietoja siitä, kuinka piirros päättyi Viron taidemuseosta taiteilijaliittoon ei ole, mutta voi olettaa, että tämä saattoi tapahtua museokokoelman evakuoinnin yhteydessä vuonna 1942.²⁷⁷ Näin ollen *Kalaranta*-piirros olisi ollut Viron taidemuseossa vain lyhytaikaisesti, minkä vuoksi sitä kenties ei ehditty poliittisesti nopeasti muuttuvina aikoina merkitä museon maailmansotaa edeltävään luettelointikirjaan.

Näyttää siltä, että ensimmäiset Mein teokset saatiin Tarton taidemuseoon vuonna 1943, kun Tarton taidetoimisto (Tartu Kunstibüroo)²⁷⁸ luovutti sinne kuusi taiteilijan

pienen lapsen kanssa), *Jalgpallimees üksik seisev* (Yksikseen seisova jalkapalloilija), *Joodikud* (Juopot) ja *Väike poiss lillega aias* (Pieni poika kukkineen puistossa). N. Mei märkmik ülestähendustega valmistatud tööde, arvustuste ja näituste kohta. 1954, EKMA.52.2.5.1.9. Kyseisistä teoksista myös Stahl 2020a, 140.

²⁷³ KKSKV poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198, sivu 71.

²⁷⁴ Mei esiti kuvitukset kilpailuun nimettöminä nimellä *Joon* (Viiva). ”Kunstiwoistlused lõppesid. Tulemused”, *Postimees* 10.4.1929; ”’K. S. V. võistlus’ 1929”, 68; Stahl 2020a, 155.

²⁷⁵ KKSKV poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198, sivu 77. Draamastudion osalta myös Kirjavahetus KKSKV poolt deponeeritud kunstiteoste säilitämise kohta, RA, ERA.3978.1.92, sivu 81.

²⁷⁶ Taidehistorioitsija Tiitu Talvistun mukaan Neuvosto-Viron taiteilijoiden liiton alkuvaiheen johtaja Priidu Aavik luovutti vuonna 1947 teoksia Tarton taidemuseoon. Talvistu 27.11.2015, KS.

²⁷⁷ Ks. Tallinnan taidemuseon kokoelmateoksille sopivien suojatilojen löytämisestä museon arkistonjohtaja Ulrika Jõemägi Pählapuun tutkimuksessa (Pählapu 2016, 15–16).

²⁷⁸ Sotavuosina Tarton taidetoimiston nimeä kantoi vuonna 1940 perustetun taiteilijoiden osuuskunnan Kunstnike Kooperatiivin (Taiteilijoiden osuuskunnan) Tarton osasto sen jälkeen, kun kaikki sotaa edeltävät taideyhdistykset oli sosialistiseen yhteiskuntaan

ajoittamatonta tussi–akvarelli-teosta. Kolme niistä tunnetaan nykyisin nimillä *Istuv mees* (Istuva mies), *Suurlinlased* (Suurkaupunkilaiset) ja *Jaapanlik motiiv* (Japanilainen aihe). Muut kolme olivat pukusuunnitelmia, joista kaikista käytetään nimitystä *Kostüümiskits* (Pukuluonnos). Teokset oli määritelty vaille omistajaa jääneiksi.²⁷⁹ Taidetoimiston luovuttamat teokset saattoivat olla peräisin Mein taidekouluajoilta tai ne mahdollisesti kuuluivat Pallas-taideyhdistykselle,²⁸⁰ koska toimisto käytti Pallas-taidekoulun tyhjiksi jääneitä tiloja²⁸¹. Koulurakennus irtaimistoinen puolestaan tuhoutui suurelta osin vuoden 1944 pommitusten yhteydessä,²⁸² ja mainitut kuusi teosta joko pelastettiin tai olivat silloin muualla.

Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallitus osti Natalie Meiltä vielä vuonna 1930 kaksi lyijykynäpiirrosta: *Ohvitserid* (Upseerit, 1930, 38 x 47 cm) ja *Laudkond* (Pöytäseurue, 1930, 49 x 37 cm).²⁸³ Näidenkin teosten sodanjälkeinen kohtalo on jäänyt tuntemattomaksi. Ensimmäinen niistä deponoitiin aluksi puolustusvoimien koulutusosastoon ja siirrettiin myöhemmin rahaston kellariin. Toinen taas talletettiin Tarton ylioppilaskunnalle, tarkemmin Viron ylioppilaiden seuralle (EÜS) ja löysi paikkansa heidän talostaan.²⁸⁴ Mein *Pöytäseurue*-nimistä teosta, kuten muitakaan hänen teoksiaan, ei kuitenkaan mainita ylioppilaiden seuran säilyneiden teosten joukossa taidekokoelman katalogissa *EÜS Kunst: Eesti Üliõpilaste Seltsi kunstikogu* vuonna 2014.²⁸⁵ Mein piirros joutui mitä ilmeisimmin niiden teoksien joukkoon, joiden jäljittäminen ei tuottanut enää tulosta, kun taidekokoelmaa 2000-luvun alussa kartoitettiin.

Mein graafisten teoksien pahvikorttitiedoista Viron taidemuseossa ilmenee, että myös hänen lyijykynäpiirroksensa *Naised* (Naiset, 1928) ja *Parittaja* kuuluivat

sopimattomina 15.11.1940 lakkautettu. Elken 15.12.2015. Eesti Kunstnike Liit www-sivu.

²⁷⁹ Teokset luovutti taidetoimiston johtajana toiminut taidemaalari Gustav Raud (1902–1968). Talvistu 27.11.2015, KS. Vaille omistajaa jäänyt omaisuus tarkoitti Viron miehityksen yhteydessä ja sen jälkeen kyyditetyiltä, maasta länteen paenneilta, teloitetuilta ja kansanvihollisiksi määritellyiltä, toimintansa lopettamaan pakotetuilta tahoilta ja yhteisöiltä pakkolunastettuja varoja. Maininnasta museoissa niin sanotusti vaille omistajaa jääneiden varojen jakamisista uudelleen esim. Kukk 2009, 697–698.

²⁸⁰ Talvistu 27.11.2015, KS.

²⁸¹ Esim. ”Tartu Kunstnike Kooperatiivil uued ruumid”, *Postimees* 19.2.1942.

²⁸² Pählapuu 2016, 20.

²⁸³ KKS KV poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198, sivut 83, 135; Kirjavahetus KKS KV poolt deponeeritud kunstiteoste säilitamise kohta, RA, ERA.3978.1.92, sivu 58.

²⁸⁴ Mein grafiikan sijoittamisesta ylioppilastaloon mainitaan myös sanomalehdessä (”Kujutava kunsti sihtkapitali maalid üliõpilasmajas”, *Päewaleht* 2.2.1931).

²⁸⁵ Ks. Lepasepp & Mark toim. 2014.

ennen toista maailmansotaa Viron kulttuurirahaston hallitukselle.²⁸⁶ Rahasto mitä ilmeisimmin hankki nämäkin²⁸⁷ ja deponoi ne museoon. Jostakin syystä näitä hankintoja ei kuitenkaan merkitty tuolloin kummankaan instituution kirjoihin – ainakaan mainituilla nimillä. Tarkastelen molempia teoksia viimeisessä analyysiluvussa.

Tiedot Meiltä tehdyistä hankinnoista osoittavat, että hän kuului 1920-luvun lopussa niihin kuvataiteilijoihin, joiden teoksien oli tarkoitus tulla representoimaan Viron taidetta. Taidemuseon kokoelmaluetteloon kirjatusta toista maailmansotaa edeltäneistä hankinnoista ilmenee, että Mei oli yksi niistä kuudestatoista taiteilijanaisesta, joilta ostettiin Virossa grafiikkaa tai maalauksia maailmansotien välisenä aikana.²⁸⁸ Mein biografinen aineisto paljastaa, että vaikka taiteilija kirjasi ylös tietoja näyttelyistä, joihin hän osallistui, sekä otti jossakin määrin talteen niistä julkaistuja näyttelyarvosteluja, näyttää siltä, että hän ei kuitenkaan pitänyt kirjaa teosmyynneistään. Teoksien löytämisen ja niiden identifioimisen tekee haasteelliseksi niistä jo alkuaankin muistiin kirjattujen tietojen niukkuus. Vaikka esimerkiksi ero lyijykynällä piirretyn kuvituskuvan ja itsenäisen teoksen välillä on pieni, on niiden semanttinen ero merkityksellinen. Tavanomaisesti kuvituskuvaan vaikuttaa kirjallinen teksti, jonka kuvittamiseksi se on tehty. Seuraavassa perehdyinkin yksityiskohtaisemmin säilyneisiin aineistoihin luodakseni elämäkerrallisen katsauksen Natalie Mein ”tu-
losta” Viron taiteilijapiiriin ja kulttuurikentälle.

2 Yksityinen ja julkinen verkosto

Muistot

Mein kulttuurikentälle ja taiteilijapiiriin asettumista tarkastellessani raotan Viron sosiokulttuurista tilaa, jonka nuori ”tulija” kohtasi ennen taideopintojensa jatkamista maan ainoassa kuvataidekoulussa vuonna 1921. Näin on mahdollista valottaa lähes itseoppineen nuoren naisen varteenotettavuutta taiteilijana ajanjaksolla, jolloin nainen taiteilijana oli enemmän arveluttava kuin normaali ”ilmiö” – ainakin vironkielissä kulttuuripiirissä²⁸⁹.

²⁸⁶ Mein *Naiset ja Parittaja* kirjattiin kokoelmaluetteloon 3.11.1947 vaille omistajaa jääneinä teoksina. Viron tasavallan alkuvuosikymmenien aikainen kulttuurirahasto oli lakautettu ja sen varat sosialisoitu. Unteran sähköpostitarkennus 4.8.2015, KS.

²⁸⁷ Untera 5.8.2015 ja 9.3.2020, KS.

²⁸⁸ Ks. Eesti Muuseumiühing. Eesti Kunstimuseumi üldnimestik maalide ja graafika üle, 1920–1941, EKMa.21.9.1.

²⁸⁹ Taidehistorioitsija Reet Varblane on todennut Karin Lutsia ja Pallas-taidekoulua käsittelevässä artikkelissa, että tavallisesti naisen elämänkaareen kuului avioituminen jo kaksissakymmenissä (Varblane 2000, 75).

Mei-siskoksille naiset taiteilijoina eivät olleet täysin tuntematon ilmiö lapsuuden Liepājassakaan. Niin Natalie kuin Kristine Mei ovat muistelmissaan maininneet, että heidän kuvaamataidonopettajakseen Liepājan (*Liibavin*) valtiolliseen tyttökymnaasiin oli tullut Pietarin taideakatemiasta valmistunut Landesén. Aatelisneidin opetus oli ollut suhteellisen modernia ja monipuolista; Kristine Mei oli myöskin ystäväystynyt hänen kanssaan.²⁹⁰ Toisin translitteroituna nimi tarkoittanee hyvin todennäköisesti Berta (Klara-Julia) Landezenia (1868–?), jonka tiedot on kirjattu akatemian juhluvuoden kunniaksi julkaistuun kaksiosaiseen teokseen. Siitä ilmenee, että Landesén opiskeli akatemiassa vuosina 1892–1895 ja että hän kuusi vuotta myöhemmin ansaitsi taiteilijan statuksen maalauksellaan *Letušij glaznoj otrjaad v provintsii* (Silmälääkäreiden lentojoukkue maakunnassa).²⁹¹ Natalie muistelee, että opettajan diplomityöstä, joka mahdollisesti olisi esittänyt maalaissairaala, olisi julkaistu kuva jäljennös aikakauslehdessä *Niva*²⁹². Valokuva opettajan teoksesta löytyykin sukunimen perusteella Venäjällä suosituksen kirjallisuuden, politiikan ja nykyelämää käsittelevän viikkolehden vuoden 1902 neljännessä numerosta²⁹³. Kuvatekstissä todetaan vielä, että se oli ollut esillä akatemian kilpailunäyttelyssä. Maalauksesta huokuu norjalaisnaturalisti Christian Krohgin maalauksen *Albertine* (1887) tunnelma. Myöhemmin tuntemattomaksi jääneen taiteilijan on huomionut myös Baltian taiteilijahakemisto, mutta hieman toisenlaisella kirjoitusasulla: Bertha von Landesén. Baltiansaksalainen arkkitehti ja taidehistorioitsija Wilhelm Neumann (1849–1919) puolestaan toteaa kirjassaan Landesénin käyneen taidekoulua Berliinissä lukuvuonna 1893–1894 ja siirtyneen sitten Pietarin taideakatemiaan vuosiksi 1895–1900. Tämän jälkeen hän tietää taiteilijan työskennelleen kaksi vuotta Ilja Repinin ateljeessa sekä katsoo hänen menestyneen pääasiallisesti muotokuvamaalauksillaan.²⁹⁴ Vaikuttaa siltä, että Landesén tai Landezen on jäänyt tähän mennessä vielä uudestaan löytämättömien naispuolisten taiteilijoiden joukkoon, sillä hänen nimeään ei löydy suhteellisen uudesta ja laajasta Latvian taiteen yleisesityksestä *Art History of Latvia IV: Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915* (2014), vaikka teoksessa on muuten hyvin huomioitu ja ”elvytetty” ajanjakson naistoimijoita.²⁹⁵ Toisistaan eriävät

²⁹⁰ Erit. K. Mei mälestused IV, EKMA.52.4.3.26, sivut [11–12]; opettajasta myös N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 10[a].

²⁹¹ Kondakov [1914–1915], 110.

²⁹² N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 10[a].

²⁹³ *Нива*. Годъ XXXIII. № 4. 1902, 72.

²⁹⁴ ”Landesen” 1908, 96.

²⁹⁵ Latviankielisiin tutkimuksiin perusteellisesti tutustumatta näyttää Berta Landesén tai Landezen jääneen sivuun myös varhaisiin naistaiteilijoihin Latviassa pitkään perehtyneen taidehistorioitsija Baiba Vanagan tuoreimmissa tutkimuksissa, kuten esimerkiksi aikakauskirjan *Kunstiēaduslikke Uurimusi* Baltian maiden taidehistorian erikoisnumerossa 27:1–3/2018 julkaistusta artikkelista ”Women Artists and their Work as a Subject of Exhibition Reviews in Latvia: The 1840s–1915” (76–106) taikka aikakaus-

tiedot ja monesti vain sukunimen käyttäminen ovat lisänneet Landes- tai Landezen-identifioinnin haasteellisuutta, mutta nämä yksittäiset suppeat tiedot osoittavat, että Mei-siskoksien opettaja Liepājan tyttökymnaasissa oli kuitenkin taitava taiteilija.

Vastakaikua ja innoitusta Natalie Mein tulolle Viron taidekentälle pyrin löytämään maan kulttuurikentältä ja hänen lähi- ja tuttavapiiristään. Moni tämän piirin jäsenistä kuului paikalliseen modernistista kulttuuritilaa rakentavaan ydinjoukkoon. Kulttuurisemiotiikan näkökulmasta yksilöistä rakentuva kulttuuri ei ole suljettu staattinen kokonaisuus, vaan se on alituudessa vuorovaikutus- ja muutosprosessissa²⁹⁶. Alkujaan Natalien perhepiiri ja paikalliset kulttuuripiirit kasvoivat monessa mielessä yhteen eritoten hänen vanhempien sisariensa myötä. Avoimelta näyttävä taiteilijoiden ja kulttuurivaikuttajien piiri oli kuitenkin sukupuolittunut, mikä tulee edempänä ilmi eri yhteyksissä ja korostuu esimerkiksi miesjäsenien hallitseman Pallas-taideyhdistyksen kontekstissa.

Pohjustukseksi koko tutkimukselleni tarkennan tässä luvussa kuvaa Natalie Mein lapsuus- ja nuoruusajan värikkäästä ”reitistä” Liepājasta Tallinnaan välillä Petrogradissa poiketen. Tätä ”reittiä” olen Mein sisarsarjan osalta kuvailut aikaisemmin kirjassani *Ainulaadne sōsarkond: ōed Kristine, Lydia ja Natalie Mei*, joskin hie- man eri aspektista kuin tässä tutkimuksessani. Taidepiireissä toimimisessa tai niihin pyrkimisessä Natalie Meillä oli läheisinä esimerkkeinä ja apuna hänen vanhimmat sisarensa. Säilynyt ja tavoittamani Mei-perheen omaelämäkerrallinen aineisto tarjoaa perhettä koskevien valikoitujen ja sattumanvaraisten tietojen lisäksi toisinaan myös mainintoja ystävistä ja tuttavista, ja antaa näin mahdollisia viitteitä kentälle pääsemisen vaiheista ja tavoista. Vaikkakin maininnat ovat enimmäkseen minimaalisia, niiden merkitys saattaa korostua toisenlaisissa yhteyksissä tai kokonaiskuvaa hahmotettaessa. Tästä syystä tarkennan ensiksi johdannossa esittämäni katsausta biografisiin aineistoihin ja jatkan sen jälkeen Natalie Mein elämäkerran myötä hänen varhaisimpien tietooni tulleiden teoksiensa analyysiin.

Taiteilijan oma ääni pääsi kirjallisessa muodossa tutkimusprosessiini mukaan hänen käsin kirjoittamiensa autobiografisten muistelmien välityksellä. Vaikka Natalie Mein kirjoitelma ei ole kovin pitkä, hän muistelee noin kolmenkymmenen sivun mittaisessa tekstissä elämänvaiheitaan synnyinkaupungistaan Liepājasta alkaen aina Pallas-taidekoulusta valmistumiseen saakka. Joitakin tapahtumia hän kuvailee perusteellisemmin kuin toisia, mikä toisinaan on hyödyksi hänen teoksiensa tulkitsemisessä. Suppeudestaan huolimatta tämä teksti on merkittävä lähde tekijää ja hänen tuotantoaan tarkasteltaessa, sillä se on pisin hänen itsensä esittämä kuvaus itsestään

julkaisussa *Artl@s Bulletin* 8:1/2019 julkaistusta artikkelista ”The Exhibition of Former Students of the Elise von Jung-Stilling Drawing School in Riga in 1904”.

²⁹⁶ Lotman 1998 [1973], 33–37, 61–65.

ja ympäristöstään. Lähes muuttumattomana pysyneen käsialan perusteella voi päätellä, että muistelmat on kirjoitettu suhteellisen yhtäjaksoisesti. Muutamat paikannimet viittaavat sen valmistuneen neuvostoaikana – milloin tarkemmin, sitä teksti ei paljasta. Kirjoituksessa mainitaan kuitenkin, että teatterilavastaja ja kollega Volde-
mar Haasilla – joka oli myös hänen opiskelutoverinsa Pallas-taidekoulusta – oli ollut aikomus kirjoittaa katsaus Mein taiteesta, mikä sai taiteilijan tarkastelemaan uudelleen omaa tuotantoaan.²⁹⁷ Haas kirjoitti Natalie Meistä runsaan kolmenkymmenen sivun mittaisen käsikirjoituksen vuonna 1954, mutta hänen taiteellisesta tuotannostaan teatterissa vuosina 1929–1954.²⁹⁸ Teksti kuului Haasin julkaisemattomaksi jääneeseen kaksiosaiseen sarjaan Neuvostoajan teatteritaiteilijoista, *Nõukogude teatrikunstnikud*. Tämän perusteella voi päätellä, että Mei kirjoitti lapsuus- ja nuoruusmuistelmansa ennen Haasin käsikirjoitusta,²⁹⁹ vaikkakin kollega keskittyi hänen uraansa teatterissa eli siis muistelmien jälkeiseen ajanjaksoon. Joitakin detaljeja Mein muistelmista esiintyy Pihlakin kirjoittamassa teatteriin painottuvassa monografiassa (1964), joskaan lähteisiin ei viitata tarkasti ajan tutkimukselle tyypilliseen tapaan. Kiittäen saamastaan auliista avusta taidehistorioitsija toteaa saaneensa tietoja taiteilijalta suullisesti sekä tilaisuuden hyödyntää – Haasin käsikirjoituksen lisäksi – taiteilijan omaelämäkerrallisia muistiinpanoja ja valokuvia³⁰⁰.

Mein muistelmia on mitä ilmeisimmin edeltänyt luonnosversio tai -versioita, koska lopullisessa tekstissä on vain muutamia muutoksia ja korjauksia. Vaikka muistelmat on kirjoitettu hänen äidinkielellään viroksi, Nataliella esiintyy tavallisesti josakin määrin kirjoitusvirheitä. Pääasiallisena opiskelukielenä ennen Viron itsenäistymistä oli hänellä sisarustensa tavoin venäjä, vaikka ennen koulua hän luki serkkunsa mukaan sekä viroksi että venäjäksi³⁰¹. Koska käsin kirjoitettujen muistelmien luonnosversioita ei ole tullut esille, emme tiedä kirjoittajan ajatuksien muutoksista

²⁹⁷ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 16[a]. Käsikirjoituksen ensimmäiset 1–20 sivua [a] kattavat ajanjakson lapsuuden Liepājasta Pietarista paluuseen eli kesään 1918 asti. Jälkimmäiset 1–11 sivua [b] käsittelevät ajanjaksoa vuoden 1918 marraskuusta Pallas-taidekoulusta valmistumiseen eli kesään 1924 saakka. Mei ja Haas paitsi opiskelivat samanaikaisesti Pallas-taidekoulussa suorittivat molemmat koulun piirustuksenopettajakurssin vuonna 1922 ensimmäisen neljän joukossa. Esim. N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 5[b]; Stahl 2020a, 109, 130.

²⁹⁸ Yksi käsikirjoituksen ”Natalie Mei looming teatris 1929–1954” (Natalie Mein tuotanto teatterissa 1929–1954) versio sijaitsee Viron taidemuseon arkistossa (EKMA.52.2.3.1), toinen Viron taideakatemiassa.

²⁹⁹ Arkistotutkimuksellisessa monografiassani tulin vielä tulokseen, että Natalie Mei olisi kirjoittanut kyseisen käsin kirjoitetun muistelmansa 1960-luvulla (Stahl 2020a, 10).

³⁰⁰ Pihlak 1962, 5–6.

³⁰¹ Oengo-Juhandi 1957, 335, MM 14037 D; N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 13[a]; Stahl 2020a, 9, 12. 7- ja/tai 8-luokan kymnaasit olivat Venäjän keisarikunnan aikana venäjänkielisiä (esim. Andresen 2003 [1995], 162–163; Zetterberg 2007, 473).

kirjoitusprosessin kuluessa ennen lopullista versiota. Selvää kuitenkin on, että Mei kirjoitti muistelmansa tietäen, että ne tulisivat julki. Hän mitä ilmeisimmin kirjoitti ne ajanjaksolla, jolloin poliittinen korrektius oli enemmän kuin suotavaa. Pahimmat pidättämis- ja sortovuodet olivat vastikään päättyneet Neuvosto-Virossa Josif Stalinin kuoleman myötä.³⁰² Mein muistelmat on kirjoitettu vähintäänkin poliittisen itesesensuurin siivittämänä, mikä ilmenee poliittisesti epäkorrektien aiheiden välttelynä koskien esimerkiksi isän ja veljen uraa tsaarin armeijassa ja heidän siihen liittyvää elämäänsä ja kohtaloitaan.

Omaelämäkertateoreetikko Philippe Lejeune painottaa, että autobiografi katsoo kirjoittaessaan aina ajassa taaksepäin menneisyyteensä. Siinä heräävät muistonsa ja tunteensa hän pukee sanoiksi tietäen, että nämä tulevat mahdollisesti jaettaviksi tuntemattomien lukijoiden kanssa. Taustalla on houkutteleva tietoisuus kirjoittajan ilmauksien kuolemattomiksi tulemisen mahdollisuudesta, sillä fiktiokirjallisuudesta poiketen omaelämäkertaa luetaan tosiasioita etsien. Jo Jean-Jacques Rousseauin mukaan omaelämäkerrallisen tekstin ”totuus” on kaksitasoinen. Toisaalta se sisältää vaikutelman muistosta, toisaalta hetkellisen tunteen. Tällöin *avant*-tekstien, kuten kirjoittajan muistiinpanojen, todistuksien, kirjeenvaihdon ja luonnosten kriittinen läpikäynti edellyttää autobiografisen tekstin paikkansapitävyyden tarkistamista.³⁰³ Elämäkerronnan (*life writing*) tutkijoiden mukaan omaelämäkerralliset tekstit on lajityypille ominaisesti kirjoitettu aina aika- ja paikkasidonnaisesti, ja niitä määräävät monenlaiset kulttuuriset ja historialliset normit. Päiväkirjoista poiketen ne myöskin reflektoivat enemmän ympäristöä kuin kirjoittajaa itseään. Viime vuosikymmenien kuluessa niiden merkitys on nostettu uudestaan arvoon varsinkin sukupuolentutkimuksen yhteydessä. Elämäkertatutkimus voi olla monipuolistamassa historiankirjoitusta huomioimalla sen ulkopuolelle jääneitä henkilöitä.³⁰⁴

Omaelämäkerrallisia tekstejä on Natalie Meiltä säilynyt rajallisesti. Etupäässä ne koskevat joko teatteritaidetta tai rajoittuvat ajallisesti neuvostoaikaan. Vuosien saatossa tavoittamani materiaali, joka koskee tai sivuaa Meitä, auttaa kuitenkin hahmottamaan yksityiskohtaisempaa kuvaa taiteilijasta. Erityisen kiinnostavana pidän Karin Lutsin päätöstä deponoida toisen maailmansodan aikana Viron kulttuurihistorialliseen arkistoon Natalie Mein hänelle vuosina 1923–1928 postitse lähettämät kirjeet, kortit ja pari käsin tehtyä kirjasta. Tämä osoittaa, että aineistolla on ollut

³⁰² Aiheesta suomeksi esim. Zetterberg 2007, erit. 676, 678.

³⁰³ Omaelämäkerrallisen aineiston kriittisestä tutkimisesta esim. Lejeune 2009, erit. 214–216; Lejeune 1989, erit. 72–73.

³⁰⁴ Omaelämäkertamuistelmista esim. Smith & Watson 2010 [2001], erit. 2–4, 5–9, 193–203, 274–275; Lahtinen, Leskelä-Kärki, Vainio-Korhonen & Vehkalahti 2011, passim. Suomalaisessa taidehistoriallisessa tutkimuksessa ks. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today* (2013) ja siinä esim. Suominen-Kokkonen 2013, erit. 9–10 ja Palin 2013, erit. 37–38; aiheesta myös Stahl 2023, 50.

haltijalleen myös kulttuurihistoriallinen merkitys. Deponoitua materiaalia ei haettu koskaan pois, kun Luts pakeni vuonna 1944 Ruotsiin vierailematta enää sen jälkeen synnyinmaassa. Talletettu materiaali unohtui vuosikymmeniksi kellariin ja sen olemassaolo paljastui arkiston vanhasta rekisteröintikirjasta vasta aineistohauissani vuonna 2013. Näyttää siltä, että tämä materiaali ei tullut esiin myöskään 2000-luvun alussa, kun käytiin läpi kaikki mahdollinen Karin Lutsia koskeva kuvallinen, kirjallinen ja muu materiaali kartoitettaessa hänen tuotantoaan ja elämäänsä muistonäytelyä varten.³⁰⁵ Vuodesta 1922 lähtien, jolloin myös Luts aloitti opintonsa Pallas-taidekoulussa, Mei ja Luts olivat läheisiä ystäviä aina Lutsin emigraatioon saakka³⁰⁶. Mein vuosikymmenen puolivälissä Lutsille tekemät sitaatti–runo-vihkoset ovat uniikkeja. Näistä toinen on kuvitettu runsain kollaasein. Näihin helposti taideteoksiksi määriteltävissä oleviin vihkosiin palaan viidennen luvun ensimmäisessä alaluvussa, jossa tarkastelen niitä kahdesta näkökulmasta: ensinnäkin niiden rinnasteisuutta samanaikaisiin saksalaistaiteilija Hannah Höchin kollaaseihin ja hieman myöhäisempiin ranskalaistaiteilija Claude Cahunin (1894–1954) kollaasiesseisiin ja toiseksi kysymystä tekijyydestä. Höchistä poiketen ja Cahunin lailla Mei toteutti kirjansensa salanimellä käyttäen miehen etunimeä – Hans Kunert. Mielenkiintoista on, että Luts toistaa saamansa kirjasten rakennetta kolmannelle henkilölle kolme vuosikymmentä myöhemmin³⁰⁷.

Perheen muistojen tallentaja oli vanhin sisar Kristine, kuten hän ilmaisi asian kirjeessään opiskelutoverilleen ja ystävälleen Marita Walldénille³⁰⁸. Säilyneet – ruotsinkieliset – kirjeet Walldénille [Tibbe (och Mabbe)³⁰⁹] ovat peräisin alkusyksystä 1967 kesään 1969 ulottuvalta jaksolta eli Mein (”Mamma” Mey³¹⁰) kahdelta

³⁰⁵ Vuonna 2004 juhlittiin Tarton taidemuseossa Karin Lutsin syntymän 100-vuotispäivää suurella taideprojektilla ja näyttelyllä *Karin Luts. Konfliktid ja pihtimused*, minkä yhteydessä julkaistiin taiteilijan elämästä ja taiteesta samanniminen kokoomateos catalogue raisonnéineen. Merkittävä rooli tässä oli Lutsin ja hänen puolisonsa kielitieteilijä Peeter Arumaan perinnön hiljattaisella saapumisella Ruotsista Viroon ja Tarton taidemuseoon. Osa aineistosta on sittemmin siirretty Viron kirjallisuuseumuseon Viron kulttuurihistorialliseen arkistoon.

³⁰⁶ Luts, Karin, ”Esimene Euroopareis. Katkendeid memuaaridest”, *Teataja* 20.8.1983; Stahl 2020a, 154.

³⁰⁷ Karin Luts-Arumaan kirjanen ”Lokaut” (1951) Helmi Ellerille (EKM EKLA, f 346, m 28:1).

³⁰⁸ KM–MW, 20.10.1967, KS.

³⁰⁹ Mabbe oli Marita Walldénin vuotta vanhempi sisar Majlis (1895–1977), joka hänkin oli kuvanveistäjä. Siskokset asuivat äitinsä kanssa omia perheitä perustamatta. Reinikka [Pajarre] 2001, 52, 60.

³¹⁰ Kristinen veli Peeter Mei vironsi perheen sukunimen i:llä päättyväksi virallisesti vuonna 1935 Virossa järjestetyn nimien vironnamisen yhteydessä. Samalla koko perhe muutti sukunimensä i:llä päättyväksi. Mürman 1992 (HKM). Toisaalta perheenjäsenet käyttivät uutta virallista muotoa myös aikaisemmin eri yhteyksissä. Peeter Mein

viimeiseltä elinvuodelta. Naisten kirjeenvaihtoa edelsi neljänkymmenen vuoden hiljaisuus, mikä korvattiin tällöin vaihtamalla tiiviiseen tahtiin kuulumisia aina 1920-luvun tapahtumista lähtien. Vaikka omasta elämästä kertominen oli ensi sijalla, kirjeissä kerrotaan niin perheenjäsenistä ja ystävistä Ateneumin ajoilta kuin vaihdetaan ajatuksia taiteesta, tapahtumista ja elämästä yleensä. Kristine säilytti ystävättären lähettämät kirjeet,³¹¹ ja Walldén säilytti itse niiden luonnokset sekä Kristinen lähettämät kirjeet. Naiset ystävyistyivät Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Molemmat heistä aloittivat opintonsa vuoden 1913 syksyllä ja erikoistuivat kuvanveistoon.³¹² Kristine Mein omista kirjeistä, hänen valokuva-albumeihin keräämistään materiaaleista, samoin kuin hänen tavastaan säilyttää lähisukulaisten kirjeitä käy ilmi hänen menneisyyden tallentamiselle antamansa arvo. Syksyllä 1967 hän kirjoitti ystävättärelleen saaneensa valmiiksi parisataasivuisen omaelämäkerrallisen perhekronikan. Siitä noin kolmellakymmenellä sivulla hän muistelee puolen vuosisadan takaisia Helsingin vuosiaan. Kristine uskoi, että Suomessakin saatettaisiin olla kiinnostuneita hänen Ateneumia käsittelevistä muistelmistaan. Tätä ajatellen hän kaa-vaili kirjoittavansa tämän osuuden myös ruotsiksi, ja hän tiedusteli ystävältään käsikirjoituksen julkaisemismahdollisuudesta valokuvineen Suomessa.³¹³ Toistaiseksi ruotsinkielistä tekstiä tai sen käsikirjoitusta ei ole löytynyt, eikä myöskään viitteitä, että se olisi joskus julkaistu. Samassa kirjeessään Kristine Mei toteaa, että käsikirjoituksen lähettäminen ulkomaille saattaa viedä aikaa, kun lain vaatimuksesta sen poliittinen korrektius täytyy Virossa ensin tarkistuttaa.³¹⁴

Kristinen Ateneumin ja Helsingin vuosista on säilynyt viroksi kaksi eripituista käsin kirjoitettua muistelmaa. Niistä lyhyemmän, vuonna 1963 syntyneen version hän välitti yhdessä Dora Gordinesta ja taidemaalari ja graafikko Peet Arenista kirjoittamiensa muistelmien kanssa taidehistorioitsija Irina Solomökövalle alkuvuodesta 1969.³¹⁵ Pidempi (ilmeisesti juuri taiteilijan Walldénille mainitseman omaelä-

päiväkirja kuitenkin antaa vihjeen, että kyse oli aikaisemman kirjoitusasun palauttamisesta, mihin hän haki todisteen arkistosta. Mey-nimi muuttui Meiksi 14.1.1935. Mei piti saksalaista muotoa orjanleimana, kuten hän pari päivää myöhemmin kirjoitti päiväkirjaansa. P. Mey [Mei, Peeter], ”Isiklik, salajane. 1932. päevik – kroonika”, Päevikud, Va 2232–2237 (Tuglas-seuran arkisto).

³¹¹ Yksityisomistuksessa, kopiot KS.

³¹² Walldén siirtyi maalausluokalta kuvanveistoluokalle vuonna 1915, kun hän vuoden sairastamisen jälkeen pääsi jatkamaan opintojaan. Opintonsa hän päätti vuosi Mein valmistumisen jälkeen, vuonna 1917 (Reinikka [Pajarre] 2001, 52). Kristine Mein osalta ks. Stahl 2010b, 8–9. Walldénin ja Mein ystävydestä on maininnut myös jälkimmäisen tytär Mark-Kurik suullisesti 9.3.2012, KS. Taiteilijaystävyksistä lyhyesti suomeksi myös Stahl 2023, 52.

³¹³ KM–MW, 20.10.1967, KS.

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ Kiitän taidehistorioitsija Juta Kivimäkeä ja Tallinnan yliopiston taidehistorian professori Kersti Markusta mahdollisuudesta tutustua 2010-luvun alkupuoliskolla näihin

mäkerrallisen kronikan hieman lyhyempi käsikirjoitusversio) on suhteellisen pitkälle työstetty kokonaisuus sisällysluetteloineen, ja se koostuu kolmestatoista luvusta. Siinä hän kirjoittaa sporadisesti elämänsä eri vaiheista ja tapahtumista pääasiallisesti ennen toista maailmansotaa edeltävältä ajalta. Johdannosta ilmenee, että teksti on kirjoitettu eläkkeellä, hänen elämänsä loppusuoralla, ”kun hän sairaana ja vanhana enää vain lepää ja ajattelee”, kuten hän siinä toteaa³¹⁶. Yksityiskohtaisimmin hän kuvailee perheensä juuria, lapsuuttaan ja nuoruuttaan sekä tapaamiaan ihmisiä ja mieleen painuneita tilanteita. Samalla hän mainitsee myös siskojensa – ja näin myös Natalien – tekemisiä tai mitä mieltä hän on ollut heidän tekemisistään. Pitkästä muistelmatekstistä on säilynyt paikoitellen myös luonnoksia, joissa toisinaan esiintyy ilmaisuisia pieniä vivahde-eroja. Lisäksi Kristine Mei on kirjoittanut lyhyempiä, muutamien sivujen pituisia muisteluja kulttuuri- ja taidekentällä toimineista henkilöistä ja tapahtumista, joissa hän oli mukana. Nämä osoittavat jälleen Viron sosio-kulttuurisen tilan ahtauden, joka koski myös siskoksia itseään.

Natalien ja Kristinen omaelämäkerralliset käsikirjoitukset jäivät kuitenkin pöytälaatikkoihin.³¹⁷ Kuten Lotman on todennut elämäkertatekstien yhteydessä, ”[I]ähes kaikilla tietyissä yhteiskunnassa reaalisesti elävillä ihmisillä ei ole oikeutta elämäkertaan. Jokainen kulttuurityyppi muokkaa omat mallinsa ’ihmisistä ilman elämäkertaa’ ja ’ihmisistä, joilla on elämäkerta’”.³¹⁸ Jokainen yhteiskunta muodostaa omat norminsa, ja elämäkerta kirjoitetaan kulttuurin koodien ohjaamana. Nämä koodit noudattavat kulttuurin ideaalimaailmaa ja siinä oikeaksi katsottuja käyttäytymisnormeja. Eri kulttuuritiloissa vapaus ja oikeus elämäkertaan on aikojen kuluessa laajentunut, mutta se on silti aina riippuvainen ympäröivän yhteiskunnan sosiaalisista rooleista. Taiteen ammattilaisista kirjailijoilla on luonteenomaisin valmius tuottaa itse omia elämäkertoja. Niihin on myös varhain suuntautunut lukijakunnan mielenkiinto.³¹⁹ Lisäksi naistoimijoiden marginaalisuus näkyy heidän (oma)elämäkertojensa vähäisyydessä, jota vasta feministinen tutkimus on ryhtynyt korjaamaan. Koska Kristine

sijoituspaikkaa useampaan otteeseen vaihtaneisiin ja nykyään Viron taidemuseon arkistoon kuuluviin, muutaman sivun pituisiin muistelmiin (K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist. 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7 ja K. Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6).

³¹⁶ K. Mei mälestused Mu elutee, EKMA.52.4.3.22, sivu [1]. Vastoinkäymiset ja terveystingimised alkoivat Kristine Mein elämässä pian hänen avioiduttuaan kesällä vuonna 1921. Tämä romutti hänen aikeensa toimia taiteilijana. Taiteilijan itsensä kertomana KM–MW esim. 3.9.1967, KS; K. Mei mälestused Lõppsõna, EKMA.52.4.3.34, sivut [1–2]. Aiheesta myös Stahl 2020, 43–52; 2023, 62.

³¹⁷ Kiitän Kristine Mein tyttärentytärtä Maie Meitä hänen isoäitinsä kirjoittamiin ja säilyttämiin omaelämäkerrallisiin aineistoihin tutustumisen mahdollisuudesta Mei-siskokista kirjoittamani arkistotutkimuksellisen kirjoitusprosessin yhteydessä.

³¹⁸ Lotman 1990 [1983], erit. 243.

³¹⁹ Ks. Lotman 1990 [1983], erit. 243, 254, 259, passim.

Mein omaelämäkerralla on käsillä olevassa työssäni ennen kaikkea kontekstuaalisoina merkitys, rajaan tutkimuksen ulkopuolelle hänen omaelämäkerrallisen aineistonsa tarkastelemisen *life writing* -tutkimuksen aspektista. Kulttuurikentän, ajanjakson ja toimijoiden näkökulmasta on merkityksellistä, että Mei-siskoksien nimet puuttuvat ainakin julkaistujen miespuolisten henkilöiden muistelmista.

Valokuvat ovat yhtenä tietolähteenä olleet merkityksellisiä tutkimukselleni. Toiset niistä ovat jääneet jälkeen Natalie Meiltä päätyen myöhemmin Allee-taidegalleriaan, jolta Viron taidemuseo osti ne 2010-luvun jälkipuoliskolla. Toiset taas ovat Kristinen juuri 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä säilyttämiä valokuvia, jotka hän keräsi kolmeen valokuva-albumiin.³²⁰ Yhteen Kristinen edesmenneen tyttären hallussa olevista albumeista oli 2010-luvun puolessavälissä poimittu sekalaisia valokuvia perheenjäsenistä ja ystävistä 1910-luvun lopulta. Toinen taas sisälsi joitakin Natalien tekemiä ja sanomalehdissä julkaistuja karikatyyrejä 1930-lukua edeltävältä ajalta. Kolmanteen Kristine keräsi valokuvia opiskelua ajoilta Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä. Useimmiten valokuvat näissä albumeissa on varustettu kuva- ja henkilötiedoilla. Henkilö-, aika- ja paikkatiedoissa esiintyvät puutteet, kuten aukot ja viivat nimien joukossa, viittaavat kuvatietojen jälkikäteiseen täydentämiseen menneitä muistella. Valokuvat tuovat kuitenkin näkyviin tapahtumia ja tilanteita sekä henkilöitä, joiden kanssa on oltu tekemisissä – kuin näkyminä bourdieulaiseen sosiaaliseen tilaan sosiaalisten suhteiden risteymänä.³²¹

Natalie Meitä koskevia biografisia materiaaleja luonnehtii moninaisuus. Kuitenkin nimenomaan hänen itsensä tuottamaa ainesta on tullut esiin rajallisesti. Saatavilla ollut materiaali on säilynyt eri yhteyksissä, ja eri henkilöiden tuottamissa teksteissä painopisteet saattavat vaihdella, mikä suo joissakin asiayhteyksissä mahdollisuuden useamman näkökulman tavoittamiseen tutkimuksen kohdehenkilöstä.

Alkusysäys

Natalie Mein perhe (kuva 1) oli molempien vanhempien puolelta kotoisin Hiidenmaalta ja lähinnä sen Pühalepa-kunnasta.³²² Niin isän- kuin äidinpuoleisen suvun miehet olivat useammassa sukupolvessa merenkulkijoita alusten kirvesmiehistä merikapteeneihin;

³²⁰ Mahdollisuudesta tutustua albumeihin ja tallentaa niitä valokuvaamalla haluan kiittää postuumisti Kristine Mein tyttäätä, paleontologian tohtori Elga Mark-Kurikkia (1928–2016). Kahden albumin valokuvia on sittemmin päätyneet Viron taidemuseon valokuvakokoelmaan. Kokoelmaan päätyttömän valokuva-albumin aineisto on hallussani itse kuvaamani. Viimeksi mainituista kuvista käytän viitettä Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS.

³²¹ Poseerauksesta sosiaalisena toimintana tarkemmin esim. Ijäs 2010, erit. 141–143, 145; ks. myös Bourdieu 1990 [1965], esim. 23–24, 31–34, 70–72, 80–82.

³²² Ks. tarkemmin esim. Stahl 2020a, 6.

myöhemmin merenkulun vaikuttajiin. Tämä on saanut Hiidenmaan paikallismuseon sekä Viron merimuseon keräämään suvusta tietoja. Johan ja Marie Mein (myös Mari Mey, o.s. Oengo, myös Öngo, Öngu, 1873–1941) jälkeläisistä suvun merimiesperinnettä jatkoi perheen esikoispoika, siskoksien ainoa veli Peeter Mei. Etniseltä taustaltaan sisarukset olivat vain neljäsosalta virolaisia³²³. Heidän esivanhempansa kuuluivat viironruotsalaiseen (*estlandssvenskar*) vähemmistöön. Isän puoli edusti Hiidenmaalle aikoinaan muuttaneita ruotsalaisia (*dagösvenskar*) ja äidin puoli myös Noarootsin (Nuckön kunnan) ruotsalaisia³²⁴. Vaikka kieli Mein vanhempien perheissä oli vaihtunut 1800-luvun loppuun mennessä lähinnä viroksi ja Hiidenmaan murteeksi, ovat jälkeläiset muistaneet isovanhempiansa vaalimia ruotsalaisia kulttuuriperinteitä³²⁵.

Työt Venäjän keisarikunnan armeijan merivoimien palveluksessa veivät Johan Meyn³²⁶ puolisoineen syksyllä 1892 Liepājaan. Perheen isä aloitti työt kapteenina laivoilla, joilla rakennettiin kymmenisen kilometriä pohjoisempaan sijaitsevaa Aleksanteri III:n sotasatamaa.³²⁷ Esikoispojalla kasvanut perhe muutti vuoden kuluttua satama-alueelle asumaan. Pehdyttyään omatoimisesti hydrografiaan sekä satamaja meriväylien ruoppaamiseen³²⁸ Mey suoritti viitisen vuotta myöhemmin upseerin tutkinnon Pietarissa (Perintöruhtinaan) Meriväen kadettikoulussa (Morskoi (šljahetny) kadetski korpus, 1752–1917) ja siirtyi samalla reserviläiseksi. Tietoaan ja taitojaan hän täydensi niin Saksassa, Englannissa kuin Hollannissakin. Vuoteen 1916 mennessä hän eteni keisarillisessa armeijassa aliluutnantista everstiluutnantiksi.³²⁹ Johan Meystä tuli aikanaan yksi keisarillisen Venäjän läntisen alueen parhaista geodeeteista ja hydrografeista. Tämän myötä hän johti myös Etelä-Suomen saaristossa Bärösundissa, Tammisaaressa ja Porkkalassa vuosina 1909–1912 meriteiden hydrografisia tutkimuksia ja merenpohjan syvennystöitä³³⁰. Venäjän armeijan merivoimissa ansaittu sotilaallinen arvo nosti Meyn puolisoineen aatelisäättyyn. Säätyasema ei periytynyt lapsille.³³¹

Isän kohonnut asema Venäjän laivastossa mahdollisti perheen ainoan pojan Peeterin opinnot Pietarin Meriväen kadettikoulussa. Isänsä lailla hän oli vielä 1910-luvun ensimmäisellä puoliskollakin instituution säätypolitiikasta johtuen yksi koulun

³²³ Esim. KM–MW, 20.10.1967, KS; myös N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a].

³²⁴ Äidinäidin suvusta ja heidän matkastaan Ruotsista Suomen ja Turun kautta Hiidenmaalle, on muistellut Oengo-Juhandi 1957, 60–65, MM 14037 D.

³²⁵ Esim. KM–MW, 20.10.1967, KS.

³²⁶ Johan Mey kuoli ennen kuin hänen perheensä viroksi sukunimen vuonna 1935.

³²⁷ Taustalla Meyllä olivat merimiehen opinnot Paldiskin ja Liepājan merenkulkuoppilaitoksesta (Liepājas Jūrniecības koledža). Mei Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202.

³²⁸ K. Mei mälestused I, EKMA.52.4.3.23, sivu [8].

³²⁹ Mei Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202. Stahl 2020a, 7.

³³⁰ Mei Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202.

³³¹ Kello, Karl, ”Külapoisist pärusaadlikuks: eesti variant”, *Õpetajate Leht* 26.10.2007.

harvoista virolaisista.³³² Myöhemmin Peeter Mei eteni Viron armeijan merivoimissa komentajakapteeniksi.³³³ Isän sosiaalisesta asemasta eivät jäänet paitsi tyttäretkään. Niin kuin useat tutkijat ovat tuoneet esiin, naisten koulutukseen pääsyssä oli vuosisadan vaihteessa suuri merkitys säätystatuksella, isän ammatilla sekä myönteisyydellä tyttären kouluttamiseen. Esimerkiksi historioitsija Sirje Tamul on tutkinut, että naiset, jotka suuntautuivat Virosta Venäjälle korkeakouluopintoihin ennen kuin Tarton yliopisto avasi heille ovensa, olivat pääasiallisesti taloudellisesti vauraista, sivistyneistön ja ammattimiesten perheistä³³⁴. Tämä koski myös Mei-siskoksia. Tyttökymnaasissa Liepājassa he olivat ainoita virolaisia. Uskontoa opiskeltiin saksaksi, ja pian opetusohjelmaan tulivat myös ranska ja englanti. Kotikirjasto oli ollut Mein perheessä niin laaja, ettei Kristine Mein opettajakaan koulussa ollut tätä uskoa.³³⁵ Koska perheessä sivistys oli korkeassa arvossa ja luettiin paljon,³³⁶ voi otaksua, että perheen tyttäretkin kirjoittivat päiväkirjoja, vaikka esille on tullut vain Lydia Mein suppeahko talouspäiväkirja 1950–1960-luvulta³³⁷. Päiväkirjan pitäminen oli noussut suureen suosioon länsieurooppalaisen sivistyneistön parissa 1800-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa, ja kuten folkloristi Eda Kalmren on todennut, innostus kantautui myös Viroon ja erityisesti tyttöjen suosioon³³⁸. Olisi näin ollen epätodennäköistä, etteivätkö siskokset olisi pitäneet päiväkirjoja, samaan tapaan kuin Natalie Mein läheinen ystävä Karin Luts ja isovelji Peeter aikuisena työhönsä liittyvästi, mutta kirjoitellen muitakin päivän kuulumisia.

Liepāja oli vuosisadan alussa kansainvälinen satamakaupunki – toimiminen porttina länteen keisarillisen Venäjän ainoana jäättömänä satamana Itämerellä edisti alueen nopeaa teollistumista. Latvian taidehistoria näkee kaupungin olleen 1800-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä 1900-luvun toiselle kymmenelle ulottuvalla jaksolla yksi Baltian maiden teollisesti kehittyneimpiä kaupunkeja ja nostaa sen Riian ja Jelgavan rinnalle.³³⁹ Siellä Mei-siskokset näkivät myös elämänsä ensimmäiset

³³² Kapteeniluutnantti ja sotatutkija Taavi Urb on todennut historian alan pro gradu -tutkielmassaan Peeter Mein olleen ainoa virolainen, koska esteenä oli edelleen aatelissäädyn vaatimus. Hänen opintonsa mahdollisti se, että hän oli keisarillisen merivoimien upseerin poika (Urb 2014, 9). Peeter Mei kohosi *mitšmanista* eli merivoimien aliluutnantista majuriksi vuonna 1928 (ESM, Viron upseerien verkkotietokanta; Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.495.1.146).

³³³ Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.495.1.146.

³³⁴ Tamul 1999c, 192–193.

³³⁵ K. Mei mälestused IV, EKMA.52.4.3.26, sivut [8, 10, 16]; Stahl 2020a, 9, 11.

³³⁶ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 13[a].

³³⁷ Lydia Mei märkmik, 1954–1965, EKMA.52.3.3.3.

³³⁸ Kalmre 1995, 161; 2010, 216.

³³⁹ Vuonna 1906 avattiin Libausta eli Liepājasta Atlantin ylittävä laivaliikenne New Yorkiin ja Halifaxiin. Se muutti kaupungin aikaisemmasta vieläkin monikansallisemmaksi siirtolaisten myötä. (Grosa 2014, esim. 407–411, 435, 468–469.) Asukasmäärältään se oli lähes yhtä suuri kuin Tallinna eli Rääveli tuolloin (Mela, 2001, 12), joskin Liepājan

taidenäyttelyt. Natalie muistelee ensimmäiseksi näkemäkseen venäläisten Peredvižnikien eli Vaeltajien näyttelyä vuonna 1912³⁴⁰. Kristine muistaa taas nähneensä kaksi yksityisnäyttelyä: Janis Rozentālsin (1866–1916) ja Vilhelms Purvītisin (1872–1945)³⁴¹ – kumpikin aikansa nykytaiteilijoita. Taidehistorioitsija Kristiāna Ābelen perusteellisesta tutkimuksesta saamme lukea, että Liepājassa perustettiin paikallinen taideyhdistys vuonna 1910 eli silloin kun Mein perhe asui vielä kaupungin sotasatamassa. Vuodesta 1909 lähtien nähtiin Liepājassa vuosittain ensimmäiseen maailmansotaan saakka Baltian taiteilijoiden liiton (Baltischer Künstlerbund) näyttelyitä, mutta myös muita kiertäviä taidenäyttelyitä. Lisäksi kaupungissa oli vuosisadan vaihteesta lähtien ammattitaiteilijoiden ateljeita. Yksi niistä oli Gabriele Dassel (avioituttuaan Edelman, 1870–1945) jo vuonna 1894 perustama – taiteilijan, joka oli opiskellut Münchenin Damenakademiassa.³⁴² Hänen nimensä ei kuitenkaan tule esille Mein siskoksien kirjallisissa aineistoissa.

Meit kävivät kaupungissa koulua, jonne oli matkaa ja jonne kuljettiin kävellen ja sähköraitiovaunulla³⁴³. Vuosina 1890–1904 Aleksanteri III:n toimesta rakennetulla sotasatamalla oli oma täydellinen nykyaikainen infrastruktuurinsa. Se oli rakennettu vastaamaan myös keisarillisen perheen tarpeita, sillä vuosisadan alussa sekin toisinaan asui alueella. Satama-alue oli ulkopuolisilta suljettu, ja syksystä 1899 alkaen sieltä Liepājaan kulki Baltian maiden ensimmäinen sähköllä liikennöivä raitiovaunu.³⁴⁴ Vuonna 1903, muutama vuosi Natalien syntymän jälkeen, alueelle valmistui pietarilaisen arkkitehti Vassili Kosjakovin (1862–1921) suunnittelema runsaskoristeinen ortodoksinen Pyhän Nikolain merenkulkukatedraali. Vihkiäiset toivat keisari Nikolai II:n paikan päälle. Hänen niin ikään läsnä ollessaan avattiin viisi vuotta myöhemmin, vuonna 1907, laivastoeliitin kertaustyylinen vapaa-ajanpalatsi Päälystön talo, joka oli pietarilaisen Sergei Gelenzovskyn suunnittelema. Sotasataman rakennusalue oli keisarillisen Venäjän arkkitehtuurin taidonnäyte, kuten

arvellaan ylittäneen Revalin asukasmäärän vielä 1800-luvun lopussa (Ābele 2014, 76). Tämä osoittaa taholtaan, että Mein sisarukset olivat kosketuksissa niin monikulttuurisuuteen kuin ihmisiin eri yhteiskuntaluokista jo lapsuudessaan.

³⁴⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 11[a].

³⁴¹ K. Mei mälestused IV, EKMA.52.4.3.26, sivu [12].

³⁴² Enimmäkseen synnyinkaupungissaan Liepājassa asunut Dassel-Edelman teki tilauksesta muotokuvia ja opetti piirtämistä ja maalaamista. (Ks. Ābele 2014, 65, 76, 84, 85, 101, 114, 148).

³⁴³ K. Mei mälestused IV, EKMA.52.4.3.26, sivut [4–5]; Stahl 2020a, 9.

³⁴⁴ Riiassa sähköraitiovaunu otettiin käyttöön pari vuotta myöhemmin (Jansone 2005, 225), Helsingissä vuonna 1900 ja Tallinnassa vasta 1925 (ks. Talivee 2020, 489). Kristine Mei on muistellut, että silloin kun he muuttivat vuonna 1912 Tallinnaan, raitiovaunu kulki siellä vielä hevosvoimalla (K. Mei mälestused VI. Tallinnas Gümnaasiumis, EKMA.52.4.3.28).

taidehistorioitsija Silvija Grosa on todennut.³⁴⁵ Natalien kasvaessa ”upseerien kasi-
non” kirjasto muodostui hänelle tärkeäksi. Ystävällisen kirjastonhoitajan luvalla hän
sai tutustua siellä monien mestarien kuvilla koristeltuihin taidekirjoihin ja albumei-
hin, joita oli runsaslukuisesti, kuten tuleva taiteilija myöhemmin muisteli. Varsinkin
kirja Rembrandtin taiteesta oli painunut hänelle mieleen.³⁴⁶

Liepājan monipuolisuus ja kansainvälisyys saattoivat jäädä Natalie Meille jok-
seenkin etäiseksi hänen asuessaan varsinaisen kaupungin ulkopuolella. Lisäksi
voimme sanoa hänen eläneen pienessä diasporisessa yhteisössä. Natalien perhe ei
ollut seudun ainoita virolaisia.³⁴⁷ Sotasatamassa asuivat perheineen myös isä Johan
Meyn veljet Gustav Mei (Mey, 1864–1932) ja Madis Mei (Mey, 1870–1940).³⁴⁸
Ydinperheeseen kuului toisinaan myös äidin nuorempi sisar Elisabeth Ōngo (1887–
1910). Lisäksi Liepājassa toimi aktiivinen virolaisten seura laulukoroineen, joka
järjesti usein tapahtumia myös sotasatamassa.³⁴⁹ Isän uralla etenemisen myötä perhe
muutti sotasatamassa pariaksi viimeiseksi vuodeksi idyllisestä puutalosta metsän reu-
nalta alueen ytimeen, säädynmukaiselle upseerien asuntoalueelle, Pyhän Nikolain
kirkon aukiota reunustavaan kaksikerroksiseen kivitallon³⁵⁰. Vaikka perhe ei asunut
Viron maantieteellisellä alueella, mahdollisuudet oman virolaisen etnisen identitee-
tin säilyttämiseen olivat erinomaiset.³⁵¹ Virolaisten yhdessäoloa ovat jääneet seura-
ville sukupolville todistamaan jokuset valokuvat. Jotkin niistä ovat sisarusten isän,
Johan Meyn ottamia ja hänen nimikirjaimillaan varustettuja mustavalkoisia ja väri-
tettyjä valokuvia. Valokuvaus oli ollut hänelle sen verran rakas harrastus, että hän

³⁴⁵ Grosa 2014, erit. 469–470, 485. Aleksanteri III:n sotasataman kulttuuriarvoista ja rakennuksista on kirjoitettu EU:n rahoittaman ReMiDo-projektin (Sustainable reintegration of post-soviet military residential areas as a challenge and opportunity for regional development) perusteellisessa lähdejulkaisuja hyödyntävässä loppuraportissa. ReMiDo 2006–2007, 99–106. Liepājan ja sotasataman kulttuurihistoriasta myös esim. Žigare 2000, 145–156.

³⁴⁶ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 9[a].

³⁴⁷ Virolaisten asuinpaikkoja Venäjän keisarikunnan alueella tutkineen August Nigolin mukaan Liepājassa asui ennen ensimmäistä maailmansotaa eli vielä muutama vuosi Meiden kaupungista muuton jälkeen noin 300 virolaista (Nigol 1918, 77). Ks. myös Mela 2001, 12.

³⁴⁸ Heidänkin erikoisalueisiinsa kuuluivat satamien syvennystyöt. Madis Mei oli myöhemmin yksi Viron Merimuseon perustajista vuonna 1935 ja toimi sen ensimmäisenä johtajana.

³⁴⁹ K. Mei mälestused III. Uus kodu, EKMA.52.4.3.25, sivut [1–6]; Stahl 2020a, 9.

³⁵⁰ K. Mei mälestused V. Kolmas ja viimane kodu Liibavis, EKMA.52.4.3.27, sivut [1–2]; Stahl 2020a, 13.

³⁵¹ Viron ja virolaisten diasporisten alueiden kehittymisen tutkimuksen valossa vaikuttaa siltä, että Mein perheen työperäinen muutto toiselle asuinalueelle, Liepājaan, sekä oman identiteetin säilyttäminen siellä sijoittui Viron diasporan ensimmäiseen aaltoon, joka ulottui 1800-luvun puolestavälistä ensimmäiseen maailmansotaan asti. Tuolloin Venäjän keisarikunnan valtionrajojen sisällä syntyi ns. itädiaspora. Aiheesta esim. Tammaru, Kumer-Haukanömm & Anniste 2010, erit. 37–38.

rakensin kodin keittiöön pimiön ja tilasin alan lehtiä.³⁵² Natalie Mei kuului kuitenkin asuinpaikoissaan etniseen vähemmistöön, niin vanhempien sukujuurien puolesta kuin lapsuuden diasporisessa yhteisössä Liepājan sotasatamassa. Tämä perustele osaltaan transnationaalisuuden huomioimista Natalie Mein taidetta tarkastellessa, mutta diasporista identiteettiä ei voi nähdä määräävänä, koska Mei muutti valtaviestön pariin varhaisteini-ässä ja asui myöhemmin Petrogradissa vain runsaat puolisen vuotta. Virolaisessa kulttuurissa oli taas vuosisadan ensi vuosikymmenillä kansallisen identiteetin rakentaminen keskeisellä sijalla.

1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla Liepājan sotasatama menetti poliittisen merkityksensä. Sen seurauksena Venäjän keisarikunnan sotilaallinen puolustus järjestettiin uudelleen ja uutta sotasatamaa alettiin rakentaa Tallinnaan Pietari Suuren merilinnoituksen yhteyteen³⁵³. Johan Mei aloitti työt sataman hydrografina ja syvennystöiden johtajana jo vuonna 1908. Koko perhe muutti kaupunkiin, kun keisari Nikolai II tuli kesällä 1912 asettamaan peruskiven Tallinnan Pietari Suuren sotasataman rakentamiselle³⁵⁴. Vuoden kuluttua perhe löysi itselleen sopivan talon Pohjois-Tallinnasta läheltä merta ja rakennettavaa satamaa, Põhja-kadulta, nykyiseltä Lume-kadulta. Se pysyi vaihtelevalla kokoonpanolla perheen kotina vuoteen 1930 saakka. Silloin Natalie ja Lydia Mei muuttivat äitinsä kanssa jälkimmäisen rakennuttamaan omakotitaloon Tallinnan esikaupunkiin Nõmmelle, missä jokainen heistä asui elämänsä loppuun saakka.³⁵⁵ Mein perheen aikaisempien muuttojen kaupungista toiseen voi tulkita rinnastuvan ylemmän porvariston matkustusvalmiuteen, joka tähtäsi sosiaalisen aseman kohottamiseen ja lujittamiseen. Rinnastusta tukee isän ammatillisen kehityksen ja työn myötä tapahtunut perheen yhteiskunnallisen statuksen nousu, vaikka kyseessä ei ollut alkuaan porvaristoon kuulunut perhe eikä ainoastaan matkustus maasta toiseen, vaan myös etnisestä yhteisöstä toiseen.

Merkittävin ero tutkimukseni kuluessa selvinneiden faktojen ja pitkään yleisesti tiedossa olleiden tietojen välillä on ollut perheen sisarusten määrä – lukuun ottamatta vuonna 1934 ilmestynyttä kirjailija Agnes Kauts-Vesilon (nimimerkillä Mai-Kai) sanomalehtiartikkelia harvinaisesta taiteellisesta sisarparvesta Virossa.³⁵⁶ Vuosikymmeniä puhuttiin ja kirjoitettiin kolmesta siskoksesta, jotka kaikki toimivat taiteilijoina ja joista keskimäinen oli Lydia Mei. Hän oli kyllä sisaruksista keskimäinen, muttei siskoksista. Perheeseen kuului vanhimman veljen ja kolmen sisaren

³⁵² Johan Meyn valokuvakiinnostukseen kuului myös stereografisten kuvien tekeminen. Natalie Mei mälestused lapsepõlvkodu sisustusest [päiväämätön], EKMA.52.2.3.6; Stahl 2020a, 10.

³⁵³ Tallinnan sotasatamasta ja sinne rakennetusta merilinnoituksesta on maanpuolustuksellisesta näkökulmasta kirjoittanut esim. Lehti 2003, 245–252.

³⁵⁴ Nikolai., ”Päewauudised”, *Tallinna Teataja* 2.7.1912; Stahl 2020a, 14.

³⁵⁵ Ks. esim. Stahl 2020a, 14.

³⁵⁶ Mai-Kai, ”Tänapäeva naiskunstnikke”, *Waba Maa* 8.12.1934.

lisäksi vielä yksi sisar, Helene (Leena) Mey (1898–1926) – toiseksi nuorin, joka muistettiin taiteellisesti kaikkein lahjakkaimpana³⁵⁷. Todisteena hänen lahjakkuudesta on säilynyt muutamia jugendtyylisiä tussipiirroksia nuoren yläluokkaisen naisen elämästä vihkosessa ”H. Mei 1912” sekä hänen 13-vuotiaana vuonna 1911 guasseilla maalaamansa muotokuva legendaarisesta latvialaissyntyisestä baritonista Georgijs Baklanovsista (1881–1938) rooliasussaan. Laulajan nimen hän kirjoitti signeerauksen lisäksi maalaukseen.³⁵⁸ Perheen sisällä jälkeläisten tiedossa on ollut, että Helene sairastui ja lopetti ”yhtäkkiä” puhumisen, mikä johti hänen päätymiseensä mielisairaalaan. Tallinnan kaupunginarkistosta ilmenee, että hän joutui sairaalaan vuonna 1916. Kymmenen vuotta myöhemmin hänen elämänsä päättyi.³⁵⁹ Natalie oli 16-vuotias sisaren joutuessa mielisairaalaan. Omissa muistelmissaan Natalie ja Kristine ovat maininneet vain lyhyesti Helenen kuolleen nuorena,³⁶⁰ eikä hänestä paljon enempää kirjoitettu. Sen sijaan sisarusten äidinpuoleinen serkku, Lydian ikätoveri ja tuleva urauurtava pedagogi Adele Oengo-Juhandi (1896–1963) on omissa laajoissa muistelmissaan kuvaillut, kuinka Helenen sairastuminen näkyi hänen omiin oloihinsa vetäytymisessään ja hänen piirroksissaan, vaikka ne olivat edelleen erinomaisesti toteutettuja.³⁶¹ Sairastuneen ja mielisairaalaan päätyneen lahjakkaan sisaren olemassaolo jäi tämän jälkeen enää vain pienen piirin tietoon. Pitkään vain viralliset asiakirjat ja yksittäiset valokuvat viittasivat häneen.

Sisaret tienraivaajina

Merkityksellisimpänä esikuvana taiteilijaksi ryhtymiseen oli Natalie Meille varmasti hänen vanhin sisarensa Kristine. Kuvaamataidonopettaja Liepājassa oli ehdottanut hänelle opintojen jatkamista taideakatemiassa, ja ensimmäisenä vaihtoehtona oli ollut Pietari, mitä isäkin puolsi. Äidin huoli yksin kaupungissa asuvasta tyttärestä sai Kristinen suuntaamaan kuitenkin Helsinkiin, missä oli vastassa perhetuttu, jonka perheessä hän sai asua.³⁶² Suomea pidettiin myös poliittisista syistä Pietaria parempana vaihtoehtona. Valmistuttuaan niin Liepājan kuin Tallinnan tyttökymnaasista

³⁵⁷ Mark-Kurik suullisesti 9.10.2009, KS.

³⁵⁸ Stahl 2020a, 7–8 (kuva maalauksesta).

³⁵⁹ Mark-Kurikin suullinen tiedoksianto kirjoittajalle vuonna 2010. Samoin Hiidenmaan museoon tallennettu Mei-suvun sukututkimuksellinen aineisto, Helgi Määrman Meisuvusta Kaie Meille. Määrman 1992 [HKM]. Lisäksi Tallinnan kaupunginarkiston osoitesivut: Aadresslehed: mats – meib: Mei, Helene, Jaan, TLA.1376.1.155; Stahl 2020a, 7.

³⁶⁰ Esim. K. Mei mälestused III. Uus kodu, EKMA.52.4.3.25, sivu [8]; N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 2[a].

³⁶¹ Oengo-Juhandi 1960, 32–33, MM 14039 D; Stahl 2020a, 7.

³⁶² K. Mei Mälestused VII. Helsingis, EKMA.52.4.3.29, sivu [1]. Kristine Mein Helsingin vuosista ks. Stahl 2023.

erinomaisin arvosanoin ja käytyään jälkimmäisessä vain ylimääräisen opettajaksi valmentavan luokan Kristine Mei pyrki syksyllä 1913 Suomen Taideyhdistyksen Helsingin piirustuskouluun. Jo ensimmäisen lukukauden jälkeen hänet siirrettiin seuraavan vuoden alusta kuvanveistoateljeehen (kuva 2). Mein muistelmien perusteella hänen nopeaan edistymiseensä lukukauden loppupuolella vaikutti muun muassa hänen vapaa-ajallaan 18-vuotiaana savesta muovailemansa Mefiston rintakuva, jonka piirustuksenopettaja Albert Gebhard (1869–1937) ja kuvanveistoateljeen opettaja Viktor Malmberg (1867–1936) olivat nähneet.³⁶³ Suomen taiteen historiaa silmäillessä jää vaikutelma, että Mefiston hahmo ei ilmeisesti ollut suomalaisessa kuvataiteessa suuressa suosiossa. Vuotta aikaisemmin oli Karl E. Ståhlberg ohjannut kuitenkin mykkäelokuvan *Margaretaa ajetaan takaa*, ja Helsingissä Apollo-teatterin ohjelmistoon kuului farssi *Faust tahi Hiisi*. Mei inspiroitui hahmosta venäläisen oopperalaulaja Fjodor Šaljapinin (1873–1938) esittämänä Charles Gounod’n oopperassa *Faust*, jonka hän oli nähnyt Liepājan tyttökymnaasin luokkaretkellä Pietarissa³⁶⁴.

Kristine Mei valmistui Taideyhdistyksen piirustuskoulusta kolmessa vuodessa opiskeltuaan ruotsiksi erinomaisin tuloksin.³⁶⁵ Hän valmistui Suomessa kuvanveistäjäksi ensimmäisenä Virosta. Vaikka kieli ei ollut hänelle täysin vieras, hän oppi sen vasta muutettuaan Helsinkiin ja asuttuaan alkuun oman perheensä tunteman merikapteenin ruotsinkielisessä perheessä Kulosaarella³⁶⁶. Opintojen aikana Mei otti osaa kuvanveistolinjan sommitelmakilpailuihin ja ansaitsi kolme palkintoa. Vuonna 1915 hän sai toisen ja kolmannen sijan. Viimeisenä keväänään vuonna 1916 hän tuli ensimmäiselle sijalle ja sai kilpailun ainoana palkintona 50 markkaa.³⁶⁷ Taiteilija on itse kirjoittanut, että hän voitti kilpailunsa isokokoisella figuratiivisella lopputyöllä, josta hän on maininnut vain vironkielisen nimen *Haige ja pöetaja* (Sairas ja sairaan-

³⁶³ K. Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6, sivu 6.

³⁶⁴ K. Mei mälestused IV, EKMA.52.4.3.26, sivut [21–22]; Stahl 2020a, 20–21.

³⁶⁵ Kristine Mein (tuolloin Christine Mey) matrikelitiedot ks. STY:n piirustuskoulun opilasmatrikkelit 1848–1849, 1869–1931, MF VA Y 4096, kortti 16. Arkistokokoelmat, KG; Mein päästötodistus STY:n piirustuskoulusta 25.9.1916, EKMA.52.4.2.6. Mei oli yksi kolmesta Virosta kotoisin olleesta naisesta, jotka valmistuivat Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta ennen vuotta 1918. Hänen opinnoistaan piirustuskoulussa ks. Stahl 2010b, erit. 8, 8–9, 2014, 167–168; Stahl 2020a, 19–27.

³⁶⁶ K. Mei mälestused VII. Helsingis, EKMA.52.4.3.29, sivut 4, 28. Ks. myös K. Mei. Sissejuhatusesks. Yksityiskokoelma (KS); N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a].

³⁶⁷ Kristine Mein päästötodistus STY:n piirustuskoulusta 25.9.1916. EKMA.52.4.2.6; K. Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6, sivu 7. Samoin *Suomen Taideyhdistyksen Kertomus vuodelta 1916, 1917, 39–40. ”Arvostelua piirustuskoulun työn tuloksista”, HS 26.5.1916; ”Finska konstföreningens värmöte”, Hufvudstadsbladet 26.5.1916.*

hoitaja). Se oli toteutettu erään sairaalan eteisaulaa varten.³⁶⁸ Etsinnöistäni huolimatta teos ja sairaala ovat jääneet tähän saakka tuntemattomiksi.³⁶⁹ Valmistujaiskeväänään Kristine Mei ilmoittautui myös Suomen Taideyhdistyksen dukaattipalkintokilpailuun teoksella nimeltä *Harjoitelma*. Sinä vuonna hän oli yksi kolmestakymmenestäseitsemästä osanottajasta ja yksi neljästä naisesta, kuten Tutta Palin on tuonut esiin. Ensimmäinen palkinto jätettiin jakamatta, toinen ja kolmas palkinto menivät miespuolisille opiskelijoille,³⁷⁰ kuten viimeiset runsaat kymmenen vuotta oli ollut tapana. Vuodesta 1904 lähtien oli alkanut kolmisenkymmentä vuotta kestänyt naisten silmäänpiستävän harvalukuinen palkitseminen kuvataide- ja varsinkin dukaattipalkintokilpailuissa. Naisten näkyvä poissaolo on kytkettävissä siihen modernisoitumisprosessin vaiheeseen, jossa korostettiin ruumiillista alkuvoimaa ja viriliteettiä.³⁷¹ Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta valmistuttuaan Kristine Mei ei otaksuttavasti osallistunut enää suomalaiseen taide-elämään.

Helsinki, sen taide ja isosiskon opiskelutoverit Ateneumin taidekoulusta eivät jääneet vieraiksi myöskään nuorimmille sisarille. Sen osoittavat muutamats yksityiset valokuvat ja lyhyet maininnat Natalien ja Kristinen elämäkertakäsikirjoituksissa. Isosiskonsa luona Helsingissä kävivät Natalie ja Lydia niin vuonna 1914 kuin 1915³⁷². Viimeistä käyntiä on jäänyt todistamaan myös valokuvaajan ottama potretti sisarkolmikosta³⁷³. Natalie on muistellut, että he kävivät ainakin näyttelyissä ja museoissa ja hänelle tulivat tutuiksi monienkin suomalaisten ja ruotsalaisten taiteilijoiden teokset³⁷⁴. Isosiskonsa koulutovereita hän ilmeisesti yritti tavoitella myös 1920-luvun puolessavälissä käydessään Karin Lutsin kanssa Helsingissä³⁷⁵.

Vanhimman sisaren ystäväpiiriin kuuluivat Ateneumissa Marita Walldénin lisäksi myös niin Albin Kaasinen (1892–1970) kuin August Fabian Ripatti (Rae, 1891–1966). Heidät Walldén mainitsee Kristinelle kirjoittamissa kirjeissäänkin³⁷⁶. Valokuvien perusteella samaan ystäväpiiriin kuuluivat samanaikaisesti myös kuvanveistoa opiskellut Gustaf Nyholm (1898–1946) sekä taidemaalari Kyllikki Snell (1891–1972) ja Lauri Parikka (1895–1965), samoin myöskin vähemmän tunnetuiksi

³⁶⁸ K. Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6, sivu 7.

³⁶⁹ Kiitan avusta etsinnöissäni Kansallisgallerian kokoelmatietoyksikön amanuenssia, taidehistorioitsija Helena Hätöstä.

³⁷⁰ *Suomen Taideyhdistyksen Kertomus vuodelta 1916*, 1917, 35.

³⁷¹ Palin 2006, erit. 128–129, 134, 138–139.

³⁷² K. Mei mälestused VII, EKMA.52.4.3.29, sivu [21].

³⁷³ Ks. Stahl 2020a, 26, kuva 17.

³⁷⁴ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 15[a].

³⁷⁵ Luts mainitsee Suomen vierailun päiväkirjassaan 6. toukokuuta 1925. Luts, Karin, ”Päevik”, 2.4.1925–12.4.1927, EKM EKLA, f 349, m 111:5. Ks. myös Joonsalu & Talvistu 2005, 164. Aiheesta tarkemmin luvussa V.1.

³⁷⁶ Reinikka [Pajarre] 2001, 60.

jääneet Gurli Gahnström (myöhemmin Lund, 1894–1982) ja ilmeisesti nuorena menehtynyt Gertrud Rosenholm (1894–1919). Eräänlaisena ystävyiden todisteena voi pitää Kaasisen vuonna 1917 Suomen Taiteilijain näyttelyyn tarjoamaa, mitä ilmeisimmin virolaista naisopiskelijatoveria kuvaavaa veistosta *Eesti neiju*.³⁷⁷ Viitteet siitä, että työ tarkalleen esitti, puuttuvat.³⁷⁸ Kaasisen ja Kristine Meinkin ystävyys kesti ”rautaesiripun”, sillä Kaasisen vierailua Tallinnaan puolison kanssa vuonna 1967 on jäänyt todistamaan eräs valokuva yksityisarkistossa. Pohjustuksena tutkimukseni analyysiluvuille voi nostaa esiin Kristinen läheisimpien taiteilijaystävien mieltymyksen vähemmän arvostettuihin materiaaleihin ja pienimuotoisempiin veistoksiin.³⁷⁹ Niihin tuli orientoitumaan Kristine Meikin. Lisäksi ystäväpiirissä oltiin mieltyneitä huumoriin. Huumori yhdessä vähemmän arvostettujen kuvataiteen lajien kanssa tulivat olemaan tunnusomaisia piirteitä myös Natalie Mein taiteessa.³⁸⁰ Kristine Mei muisteli elämänsä loppuvaiheessa Ateneumin vuosia elämänsä onnellisimpina aikoina lapsuus- ja nuoruusvuosien ohella.³⁸¹

Kristine Mein valmistuminen Suomen keskeisimmästä kuvataidekoulusta oli niin hänelle itselleen kuin hänen nuorimmille sisarilleen Natalielle ja Lydialle tärkeänä ponnahduslautana virolaiseen taide-elämään. Virolaisen naisen valmistuminen instituutiosta, jollaisesta Virossa vasta haaveiltiin, ja vielä maskuliiniseksi mielletystä kuvanveistoateljeesta, näyttää sivuuttaneen hetkeksi Kristinen sukupuolen. Alaa edusti Virossa vain muutama miestaiteilija³⁸² sekä Constance Elisabeth von Wetter-Rosenthal (1872–1948), joka oli opiskellut lähes vuosikymmenen ajan Saksan taideakatemiaissa ja toimi Virossa vapaana taiteilijana,³⁸³ mutta hän oli baltiansaksalainen ja säädyltään aatelineen. Kristine Mei aloitti työt heti syksyllä 1916 ensimmäisenä professionaalisen ”kuvanveiston opettajana” Virossa ja ateljeen johtajana pari vuotta aikaisemmin perustetussa valtiollisessa taideteollisuuskoulussa

³⁷⁷ *Suomen Taiteilijain 27s näyttely 1917*. Stahl 2020, 22–23.

³⁷⁸ Veistos saattoi kenties esittää opiskelijatoveri Hilda Baueria (myöh. Balamontis, 1891–?), joka poseeraa Kaasisen kanssa eräässä Kristine Mein säilyttämässä ja nykyään yksityisomistuksessa olevassa valokuvassa (kopio, KS). Kuvassa Bauerin ja Kaasisen välissä on kaksi Kaasisen veistämää Baueria esittävää teosta. Ks. Stahl 2023, 54.

³⁷⁹ Walldénin taiteen osalta Reinikka [Pajarre] 2001 ja Kaasisen taiteen osalta esim. Kojo 1929.

³⁸⁰ Stahl 2020, 36–40; 2023, 61–62.

³⁸¹ K. Mei mälestused Lõppsõnaks, EKMA.52.4.3.34, sivu [1]; K. Mei käsikirjalised mälestused Ateneumi kunstikoolis õppimise ajast, 11.1963, EKMA.52.4.3.6, sivu 7; Stahl 2023, 49.

³⁸² Kuvanveisto oli Virossa siihen mennessä heikoiten edustettu kuvataiteen ala. 1910-luvulta voidaan mainita vain klassista kuvanveistoa edustaneet vanhamestarit August Weizenberg (1837–1921) ja Amandus Adamson (1855–1929) sekä enimmäkseen Pariisissa toiminut Jaan Koort.

³⁸³ Ks. erit. Kivimäe 2014, erit. 122–123.

(Riigi Kunsttööstuskool) – nykyisessä Viron taideakatemiassa.³⁸⁴ Tosiasiassa hän opetti vain muovailua, mihin viittaavat opettajien työtehtävätiedot koulun opettajakunnan rekistereissä ja jonka opettajana myös Natalie muistelee hänen olleen.³⁸⁵ Tämä johtui siitä, että koululta puuttuivat puitteet kuvanveiston opettamiseen. Varsinainen kuvanveistoateljee perustettiin taideteollisuuskouluun silloin, kun Kristine Mein jälkeen opettajaksi haluttiin kuvanveistäjä Jaan Koort (1883–1935) vuoden 1921 syksystä lähtien.³⁸⁶ Vaikka kyseessä on sivudetalji Natalie Mein sisaren elämässä, se tarjoaa viitteen taidealalla vallinneista käsityksistä ja niiden kytköksistä sukupuoleen. Kristine Mei pääsi kuitenkin Viron kuvataiteilijoiden ydinjoukkoon. Todisteena siitä voi pitää hänen saamaansa kutsua valitsemaan taiteilijoiden edustajaa maan sivistysneuvostoon vuoden 1918 uudenvuodenaattona. Tilaisuudesta jäi todisteeksi valokuva, jossa Kristine Mei edustaa ainoana niin naisia kuin kuvanveistäjiä. Hän on eturivissä – kuudentoista taiteilijan keskellä.³⁸⁷

Kristinen palattua Helsingistä Mein perheen kodista Põhja-kadulla tuli yksi kulttuuriväen kohtauspaikoista Tallinnan Kopli-kaupunginosassa.³⁸⁸ Natalie Mei on todennut muistelmissaan, että sisaren paluun jälkeen heillä alkoivat vieraila nuoret lupaavat taiteilijat Peet Aren (1889–1970) ja karikatyristi Otto Krusten (myös Krustein, 1888–1937). Keskustelut taiteesta väittelyineen ja sutkauksineen olivat olleet inspiroivia nuorelle Natalielle.³⁸⁹ Tuolloin hän oli vielä 16-vuotias tyttökymnaasin oppilas ja Arenilla ja Krustenilla oli siihen mennessä jo vankka sijansa Viron kulttuurikentällä. He molemmat olivat opiskelleet lyhyine taukoineen Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulussa Pietarissa vuosien 1907–1913 varrella, aloittaneet taidenäyttelyihin osallistumisen vuosina 1909 ja 1910 sekä osallistuneet

³⁸⁴ Mei, Kristine, lyhyt biografia yksityiskokoelmassa (KS); K. Mei mälestused VIII. Õpetajana Tallinna Kunsttööstuskoolis, EKMA.52.4.3.30; Stahl 2014, 168, 192–193; 2020a, erit. 27. Ennen Kristine Mein opettajuutta tunteja oli antanut koulun johtaja, Pietarissa piirustuksenopettajaksi opiskellut Voldemar Päts (Toom 2004, 52).

³⁸⁵ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a]. Koulun opetusohjelma ja opettajien nimiluettelo, RA, ERA.1108.5.1233.

³⁸⁶ Toom 2004, 26, 30, 52. Aiheesta tarkemmin ks. Stahl 2014, 168. Ollessaan töissä valtiollisessa taideteollisuuskoulussa Kristine Mei opetti samanaikaisesti myös Tallinnan teknisessä opistossa muovailua sekä Tallinnan yksityisessä tyttökymnaasissa kuvaamataitoa. Stahl 2020a, 27.

³⁸⁷ Ks. ”Kunstnikkudele”, *Päewaleht* 30.12.1918; Stahl 2020a, 27–28, kuva 18. Valokuva Viron taidemuseon valokuvakokoelmassa EKM F 5085.1. Olen kirjoittanut tästä ryhmävalokuvasta myös aikaisemmin (Stahl 2014, 168–169), mutta tuolloin valokuvan ajoitus jäi vielä avoimeksi.

³⁸⁸ Lähellä sotasatamaa sijannut Mein perheen talo sijaitsi Miinisadam eli Miinasataman nimeä kantavalla alueella. Enemmistö rakennuksista oli suhteellisen pieniä, merenkulqualalla työskenteleville vuosisadan alussa rakennettuja. Nerman 2002, 369, 401.

³⁸⁹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a]. Ks. myös K. Mei meenutused Ants Laikmaast, EKMA.52.4.3.14, sivu 4; Stahl 2020a, 31.

nuoren virolaisen taide-elämän edistämiseen. Heidän kuvituksiaan julkaistiin lehdistä ja kirjoissa.³⁹⁰ Noin kymmenisen vuotta vanhempina he kuuluivat Noor-Eesti-sukupolveen. Kuten taidehistorioitsija Alfred Vaga on todennut, Arenin varhaistuo- tanto oli suoraan kytköksissä Noor-Eestin kulttuuripyrkimyksiin.³⁹¹ Isosiskon Ate- neumin opintojen aikoina käytiin kesäisin keskusteluja taiteesta myös johdannossa mainitsemani Kristinen Liepäjän-aikaisen koulutoverin Dora Gordinen kanssa, joka opiskeli Natalie Mein mukaan samanaikaisesti kuvanveistoa Pariisissa³⁹². Tosin Kristine-siskon myöhemmin esiin tulleiden muistelmien perusteella lapsuudenys- tävä oli matkustanut Petrogradiin ja opiskellut siellä yksityisesti kuvanveistäjä Mi- hail (Moisei) Fedorovitš Blochin (1885–1920) johdolla³⁹³. Toisistaan eroavat muis- tot osoittavat selkeästi, kuinka subjektiivisia muistelmat ovat ja kuinka kriittisesti niihin on syytä suhtautua.

Kun Kristine Mei ja Dora Gordine elivät molemmat taas Tallinnassa, he toisi- naan myös työskentelivät yhteisessä ateljeessa syksystä 1916 lähtien ainakin muuta- man vuoden,³⁹⁴ mahdollisesti siihen saakka, kunnes Kristine Mei avioitui³⁹⁵ kesällä 1921 kielitieteilijä ja fennougristiikan professori Julius Markin (1890–1959) kanssa. Tällöin hän muutti Tarttoon, minkä seurauksena hänen mahdollisuutensa veistämi- seen supistuivat entisestään.³⁹⁶ Vaikka Gordine muutti virallisesti Tallinnasta Parii- siin vuonna 1928,³⁹⁷ näyttää siltä, että hän tosiasiaassa muutti pois jo noin vuoden 1922 paikkeilla³⁹⁸. Nykyään Gordine on Brittein saarilla toinen naispuolisista kuvan- veistäjistä, jonka ateljeekoti on tänä päivänä museona, samaan tapaan kuin laajalti

³⁹⁰ Ks. Loodus 1972, erit. 21, 26; Levin 2010b, 198; Waga [Vaga], Alfred, ”Peet Aren 75-aastane”, *Vaba Eesti Sõna* 18.6.1964.

³⁹¹ Waga [Vaga], Alfred, ”Peet Aren 75-aastane”, *Vaba Eesti Sõna* 18.6.1964. Myös K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivu 2.

³⁹² N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a].

³⁹³ K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivu 4.

³⁹⁴ Pappa [Johan Mey] postkaart Lydia Meile, 2.11.1916, EKMA.52.3.2.1; K. Mei käsi- kirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivu 1; yksityiskohtaisemmin Stahl 2014, 172; 2020a, 29–30.

³⁹⁵ Tartu Ülikooli koguduse eesti pihtkonna personaal-raamat, 1921–1947, RA, EAA.1254.2.38, sivu 18.

³⁹⁶ K. Mei mälestused Lõppsõna, EKMA.52.4.3.34. Julius Markista oli Tarton yliopisto saanut vuonna 1919 fennougristiikan professorin hänen vietyään vuotta aikaisemmin maisteriopintonsa päätökseen Helsingin yliopistossa. Hän puolusti tohtorinväitöskir- jaansa samassa yliopistossa vuonna 1923. Aiheesta tiiviisti Stahl 2020a, 44–46.

³⁹⁷ Tallinnan kaupunginarkiston osoitesivut: Aadressilehed: gols – gral: Gordin, Dora, Morduch, TLA.1376.1.56.

³⁹⁸ Marie Mei kiri Nataliele, 15.2.1922, HKM 6192:6 A 5508. Koska kirjeen päiväyksen viimeinen numero on vaikeasti tulkittavissa, se on ajoitettu museossa vuoteen 1929, mutta kirjeen sisältö vastaa ennemmin vuotta 1922. Myös Stahl 2020a, 29.

tunnetun Barbara Hepworthin (1903–1975) työhuone ja koti. Tämä on saanut myös taidehistorioitsija Fran Lloydin vertailemaan Gordinea ja Hepworthia toisiinsa.³⁹⁹ Ystäväpiiristä, johon kuuluivat Mei-siskokset, Gordine, Aren ja Krusten, on jäänyt todisteeksi muutamia ajoittamattomia ja usein varsin hauskoja ja jopa hassuttelevia valokuvia siskoksien kotoa. Otaksuttavasti ne on otettu 1910-luvun lopussa tai vuosikymmenen vaihteessa. Niin esimerkiksi eräässäkin ajoittamattomassa valokuvassa istutaan nurmikolla maassa ja Aren ottaa tilaisuudesta ilon irti ja tekee leikkimielisesti Kristinelle sormillaan aasinkorvat päähän,⁴⁰⁰ tai vuonna 1917 otetussa valokuvassa hullutellaan lumesta valmistetun, alastonta miestä esittävän veistoksen ympärillä mitä ilmeisimmin Mein perheen omakotitalon pihalla Põhja-kadulla⁴⁰¹. Valokuvien on tarkoitus näyttää sattumanvaraiselta kaveripiirin hauskanpidon tallentamiselta, mutta jo pelkkä tietoisuus valokuvaamisesta saa ihmiset poseeraamaan, kuten valokuvateoreetikko Roland Barthes on todennut⁴⁰². Poseerauksen mahdollisuudesta huolimatta nämä valokuvat osoittavat ystäväpiirin olleen tiivis, sillä heitä kaikkia yhdisti olennaisesti myös huumori, jonka merkitys Mein perheelle tulee toistuvasti esiin sisarsarjan biografisissa aineistoissa.

Peet Arenin käsikirjoitetuista muistelmista Alfred Vagalle ilmenee, että Aren tutustui alkuaan Kristine Meihin Dora Gordinen välityksellä ja sen jälkeen muuhun Mein perheeseen. Asianosaisten elämänvaiheiden perusteella jää vaikutelma, että kyseessä oli mahdollisesti vuoden 1914 alku. Kun Kristine valmistui kaksi vuotta myöhemmin Helsingistä, Aren mielsi hänet jo omien tallinnalaisten taiteilijaystäviensä joukkoon.⁴⁰³ Gordine ja Aren olivat ystäväystyneet asuessaan lähes naapureina vuonna 1912 valmistuneessa Tallinnan moderneimmassa, jugendtyylisessä asuinrakennuksessa Tatari-kadulla. Talo tunnettiin kotoisasti Buschin, Burmanin tai taiteilijoiden talona.⁴⁰⁴ Sen ylimpään kerrokseen, jossa Arenkin asui, taidemaalari Ants Laikmaa muutti myös oman yksityisen ateljee-taidekoulunsa.⁴⁰⁵ Se toimi virolaisen

³⁹⁹ Lloyd 2018.

⁴⁰⁰ Valokuva on yksityisomistuksessa (Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS).

⁴⁰¹ Valokuva *Seltskond lumega hullamas* (Seurue lumessa temmeltämässä, EKM FK 4216) Viron taidemuseon Kristine, Lydia ja Natalie Mein valokuvakokoelmassa. Valokuvasta myös Stahl 2014, 176.

⁴⁰² Barthes 1985, 16–17. Ks. myös esim. Bourdieu 1990 [1965], 80–82.

⁴⁰³ Ks. Peet Areni käsikirjalised mälestused, 1967, EKMA.20.2.2, sivut 19, 33; Stahl 2020a, 31–34.

⁴⁰⁴ Vuonna 1912 valmistuneen Tatari-katu 21b:n asuintalon suunnitteli yksi Viron ensimmäisistä ammattimaisista arkkitehdeista, akvarellistinakin toiminut baltiansaksalainen Karl Burman (1882–1965) toimittaja ja kustantaja August Buschille (1868–1922).

⁴⁰⁵ K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivu 1. Laikmaa perusti ensimmäisenä virolaissyntyisenä kuvataiteilijana yksityisen ateljeekoulun Viroon vuonna 1903. Se toimi Tallinnassa aluksi vuoteen 1907 saakka ja sen jälkeen uudestaan vuosina 1913–1932. Tatari-kadun

kulttuuriväen keskuksena. Krusten taas oli aiemmin ollut Laikmaan oppilaana⁴⁰⁶. Tähän taide-elämän keskeiseen vaikuttajaan tutustui myös Kristine Mei, ja sen verran hyvin, että Laikmaa onnitteli häntä naimisiinmenon johdosta näyttävällä ranskalais-taiteilija Gustave Dorén (1832–1883) kuvittamalla kaksiosaisella Raamatulla⁴⁰⁷. Samana vuonna, 1921 kesällä, Natalie Mei osallistui Laikmaan oppilailleen ja muille kiinnostuneille järjestämälle taidematkalle Tukholmaan⁴⁰⁸. Ennen 1910-luvun loppua Kristine Meistä ja Arenista tuli myös kollegoita taideteollisuuskoulussa, kun jälkimmäinen aloitti siellä työt piirtämisen, akvarelli- ja koristemaalauksen opettajana⁴⁰⁹. Taiteilijat kuvasivat myös toisiaan. Aren maalasi Meistä talvella 1917 suurikokoisen kokovartalomuotokuvan, josta on säilynyt valokuva ja maalattu puolivartaloversio.⁴¹⁰ Kristine Mei muovaili mahdollisesti samoihin aikoihin Arenista rintakuvan, josta on niin ikään todisteena valokuva.⁴¹¹ Natalie Mei taas muistelee myöhemmin, kuinka haltioitunut hän oli Arenin senaikaisista teoksista,⁴¹² mikä on pääteltävissä myös hänen debyyttinäyttelyn teoksistaan, joita analysoin edempänä.

Natalie Mein taiteellisen toiminnan kannalta merkityksellisenä voi pitää myös Arenin ja Krustenin kuulumista lyhytaikaisesti (1917–1919) toimineen pienen radiokaalin runoilijaryhmä Siurun piiriin⁴¹³ samanaikaisesti kun he olivat myös tiiviissä yhteydessä Mei-siskoksiin. Viron kirjallisuus- ja kulttuurihistoriaan merkittävästi vaikuttaneen ja runsaasti huomiota saaneen ryhmän johtohahmo oli Noor-Eestin

rakennukseen muutettiin vuonna 1914. (Esim. Talvistu 2008, erit. 229–230; Lamp 2010a, 13, 15–16; Nirk 1977, erit. 99, 231–232.)

⁴⁰⁶ Tiik 1966, 26; Nirk 1977, 108.

⁴⁰⁷ K. Mei Ants Laikmaast, EKMA.52.4.3.14; Stahl 2020a, 34. Avioitumisen jälkeen alkoi Kristine Mein ura kuvanveistäjänä hiipua.

⁴⁰⁸ N. Mey kiri Laikmaale [Natalie Mein kirje Ants Laikmaalle pääsemiseksi mukaan hänen järjestämälleen Tukholman matkalle], 16.6.1921, RA, ERA.4060.1.21. Ks. myös Stahl 2020a, 34.

⁴⁰⁹ Waga [Vaga], Alfred, ”Peet Aren 75-aastane”, *Vaba Eesti Sõna* 18.6.1964.

⁴¹⁰ K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivut 1, 2. Ks. Stahl 2020a, 34–36 kuvajäljennöksineen valokuvasta. Stahl 2020a, 34; 2023, 60–61 kuvajäljennöksineen valokuvasta.

⁴¹¹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 15[a].

⁴¹³ Adson & Tuglas 2011, 114–115; Visnapuu 1951, 290. Peet Areni käsikirjalised mälestused, 1967, EKMA.20.2.2, sivu 17. Ks. myös esim. valokuvapostikortti 17.7.1917, jossa ovat Friedebert Tuglas, Artur Adson, Marie Under, Johannes Semper, August Gailit, Hendrik Visnapuu sekä seisomassa vasemmalla Peet Aren ja keskellä Underin takana Otto Krusten (UTKK F 49:2/K6) tai valokuva ”Siuru”, 1917 (EKM EKLA A-84:273). Siuru-ryhmän muodostivat alkuaan Henrik Visnapuu, August Gailit, Friedebert Tuglas, Johannes Semper, Marie Under ja Artur Adson. Kun heistä kaksi ensiksi mainittua erosi, August Alle ja Johannes Barbarus liittyivät ryhmään. Ryhmä hajosi pian sen jälkeen. (Esim. Visnapuu 1951, 291, 299; ks. myös esim. Kruus 1981b, 398; laajempi kuvaus esim. Lepp, Marta, ”Kuu krüsanteemi”, *Waba Maa* 24.12.1927.)

ideologi, kirjailija ja kriitikko Friedebert Tuglas (1886–1971).⁴¹⁴ Tuohon tiiviiseen piiriin kuuluivat taiteilijoista vielä Nikolai Triik ja Ado Vabbe, jotka kuvittivat useita ryhmittymän julkaisuja. Sen vakiojäsen Henrik Visnapuu taas tilasi kokoomateoksiinsa *Talihari* ja *Looming Esimene* kuvitukset Natalie Meiltä. Niihin keskityn seuraavan alaluvun viimeisessä luvussa. Kyse ei ollut Mein aikaisemmin valmistuneiden kuvien hyödyntämisestä, koska kuvitus ja vinjetit ovat loogisessa suhteessa teksteihin. Mein kuvittamat kirjat ilmestyivät vuoden 1920 alkupuoliskolla. Sosiaalisen verkoston merkitys ei tässä varmasti ollut vähäinen. Kiinnostavana detaljina voi mainita vielä sen, että juuri siskoksien ystäväperheen Gordinien omistamassa kiinteistössä Tallinnan keskustassa Narva maantien 4:ssä, nykyisen Viru-hotellin paikalla, sijannut Linden-niminen kahvila-ravintola toimi Siuru-piirin tapaamispaikkana. Aikaisempi Empire-nimellä tunnettu kahvila-ravintola oli yksi kaupungin hienoimmista ja se oli myös Meiltä kuvitukset tilanneen tarttolaisen Visnapuun kantapaikka Tallinnassa.⁴¹⁵ Rakennuksessa sijaitsi myös Gordinen ateljee, jossa Kristine Meikin työskenteli ja josta jälkimmäisen isä kirjoitti syksyllä 1916. Koska Mein siskokset olivat läheisiä ja asuivat Tallinnassa yhdessä, mikään ei viittaa siihen, etteikö heistä nuorin Natalie olisi ollut isosiskojen mukana taidepiirin kokoontuessa. Osoituksena siitä ovat mainitut valokuvat.

Kun Kristine Mei jatkoi tyttökymnaasin jälkeen Helsinkiin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun, hakeutui perheen toiseksi vanhin sisar Lydia kymnaasin jälkeen vuonna 1915 arkkitehtuurikoulutukseen Petrogradiin. Arkkitehdin ammatti oli Virossa naisilla vieläkin harvinaisempi kuin vanhimman sisaren valitsema kuvanveisto.⁴¹⁶ Voi vain arvella, olisiko Lydian innoitteena ollut suomalaisarkkitehti Wivi Lönn (1872–1966). Hänen yhdessä Armas Lindgrenin (1874–1929) kanssa suunnittelemansa Estonia-teatterin rakennus avattiin vuosi sen jälkeen, kun perhe oli muuttanut kaupunkiin, ja teatterissa vierailtiin Natalie Mein muistelmien perusteella usein.⁴¹⁷ Naispuolinen arkkitehti ei varmasti jäänyt Mein perheessä huomaamatta. Opintokaupungiksi valikoitui Lydia Mein tapauksessa kuitenkin Helsinki ja siellä

⁴¹⁴ Esim. Hennoste 2012b, 257; ks. myös esim. Zetterberg 2007, 587.

⁴¹⁵ Ravintola sijaitsi rakennuksessa vuosina 1917–1929. 1920-luvulla sen tunnelma oli muuttunut uuden uusrikkaiden asiakaskunnan myötä. (Hovi 2002, erit. 31; Visnapuu 1951, 294.) Toisessa maailmansodassa tuhoutuneen Narva maantee 4 / Viru aukio 1:n rakennuksen yhteydessä ei tavanomaisesti mainita, että sen omisti Gordinen perhe vuoden 1914 keväästä vuoteen 1938 saakka. (Arkistonhoitaja Milan Peningin kartoitus arkistoissa sijaitsevista Gordinen perhettä koskevista materiaaleista elokuvaohjaaja Peeter Urblalle. Urbla 11.7.2012, KS.) Kahvila-ravintola Lindenin muisti Siuru-ystävapiirin tapaamispaikkana myös Peet Aren. (Peet Areni käsikirjalised märkmed, [päiväämätön], EKMA.20.2.3, sivut 21–27.)

⁴¹⁶ Naisia alkoi tulla alalle vasta 1930-luvulla. Kalm 2010b, 33; Parbus 2018, 46, 48, 55. Ks. myös Stahl 2014, 162–163; 2020a, 55.

⁴¹⁷ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 14[a].

sijainneen Polyteknillisen opiston (nyk. Teknillinen korkeakoulu) arkkitehtiosaston sijasta Petrograd. Tähän vaikutti kenties hänen kymnaasitoverinsa ja ystävänsä Vera Poska (myös Veera; myöh. Poska-Grünthal, 1898–1986) ja Ksenia Poska (myös Xenia, 1896–1964).⁴¹⁸ He olivat virolaisen poliitikon ja tuolloisen Tallinnan kaupunginjohtajan Jaan Poskan (1866–1920) tyttäriä, ja he molemmat jatkoivat kymnaasista Petrogradiin: edellinen opiskelemaan oikeustiedettä, jälkimmäinen lääketiedettä⁴¹⁹. Vera Poska on kertonut omissa muistelmissaan kiinnostuneensa oikeustieteestä jo 15-vuotiana, vaikka naisilla ei ollut tuolloin vielä oikeutta toimia juristeina. Isänsä kannustamana hän toteutti unelmansa.⁴²⁰ Hänestä tuli oikeustieteilijä ja kansainvälisesti huomioitu naisasianainen,⁴²¹ mihin kiinnitän huomioni vielä luvussa V.1.

Lydia opiskeli arkkitehtuuria kolmisen vuotta: aluksi vuoden verran Bagajevin arkkitehtuurikursseilla (Курсы Высших Архитектурных Знаний Багаевой) sekä sen jälkeen Petrogradin Naisten Polyteknisessä Instituutissa (Петроградский Женский Политехнический Институт),⁴²² ja mitä ilmeisimmin sen arkkitehtiosastolla. Hänen omien mainintojensa mukaan hän harjaantui opinnoissaan akvarellitekniikkaan,⁴²³ jonka taitamisesta hän sai myöhemmin huomiota Viron taidekentällä⁴²⁴. Molemmat instituutiot oli perustettu Venäjän vallankumousvuoden jälkeen, vuonna 1906, ja jälkimmäinen oli yksi harvoista naisille tarkoitetuista teknisistä korkeakouluista maailmassa ja Venäjälläkin lajissaan ensimmäinen. Molemmissa saatiin oppia muun muassa Taideakatemiassa opettaneilta parhailta arkkitehteilta ja maalaustaitteen osalta nimenomaan akvarellitekniikassa.⁴²⁵

418 ”Tallinna kroonu tütarlastegümnaasiumi lõpetasid tänavu”, *Päewaleht* 5.5.1915.

419 Esim. Kivimäe & Tamul 1999c, 237; Tamul 2006, 450.

420 Poska-Grünthal 1969, 27.

421 Ks. esim. Tamul 2006.

422 Starkopf, Lydia Juhani t., RA, ERA.R-1665.3.192, esim. lyhyt biografia 15.8.1946. Arkistokappale sisältää useampia eri aikoina kirjoitettuja, suhteellisen lyhyitä Lydia Mein autobiografioita. Joissakin niistä hän mainitsee vain Petrogradin Naisten Polytekniseen Instituutin arkkitehtiopinnot. Sirje Kivimäen ja Sirje Tamulin tutkimuksen perusteella Virosta meni Petrogradiin arkkitehtuuria opiskelemaan samana vuonna kuin Lydia Mei (1915) myös Linda Ingermann (1895–?), mutta suoraan Naisten Polytekniseen Instituuttiin. Samanaikaisesti aloitti Lilly Edelberg omat arkkitehtiopintonsa Moskovan naisten polyteknisessä instituutissa. (Kivimäe & Tamul 1999c, 217, 221.) Heistä kummastakaan ei tullut aktiivisesti toimivia arkkitehteja. (Stahl 2014, 162–163; 2020a, 54–55.)

423 Starkopf, Lydia Juhani t., RA, ERA.R-1665.3.192, lyhyt biografia 15.8.1946. Ennen stalinismin ajanjaksoa Lydia Mei kuitenkin totesi taidehistorioitsija Alfred Vagalle, että puutteelliset maalausvälineet olivat pakottaneet häntä onnistumaan heti akvarellitekniikassa (Waga [Vaga] 1939a, 861).

424 Esim. Kivimäe, Juta, ”Eesti kunsti esimene feminist?”, *Eesti Ekspress* 15.3.1996; Pihlak, Evi, ”Elu vaikelus”, *Sirp ja Vasar* 5.1.1962; Waga [Vaga] 1939a, 861.

425 Tekniikan ja insinöörihistorian tutkijoiden Dmitri ja Irina Gouzévitchin mukaan kahdeksaksikymmeneksi vuodeksi unohdettu Naisten Polytekninen Instituutti tunnettiin

Lydia Mein arkkitehtiopinnot keskeytyivät ennen kesää 1918, kun koulu suljettiin bolševikkien valtaantulon seurauksena.⁴²⁶ Heinäkuun alussa hän palasi äitinsä ja mahdollisesti Natalie-siskonsa kanssa Tallinnaan⁴²⁷ joko sairastuttuaan tuberkuloosiin tai sen pahennuttua, mutta varmasti myös poliittisen tilanteen kärjistymisen vuoksi. Perhe oli muuttanut Petrogradiin edellisenä syksynä. Kuten Natalie Mei on muistellut, hänen isälleen annettiin tehtäväksi evakuoita Tallinnan sotasaataman ruoppauskoneisto miehistöineen Petrogradin kautta Laatokalle, Sortavalaan. Perhe matkusti hänen mukanaan. Venäjän pääkaupunkiin oli saavuttu muutama päivä ennen lokakuun vallankumousta vuonna 1917 (eli lokakuun 20. päivän paikkeilla).⁴²⁸ Siellä he asettuivat asumaan Neva-joen suulla sijaitsevalle Vasilinsaarelle. Perheessä säilyneen tiedon perusteella naiset palasivat Tallinnaan Suomen kautta sen jälkeen, kun ensin isä vangittiin keisarillisen armeijan valkoisena upseerina ja pian myös velikin.⁴²⁹ Natalie Mei mainitsee paluusta vain, että se tapahtui kesällä 1918 ja ilman isää.⁴³⁰ Lydia toimi paluunsa jälkeen aluksi kuvaamataidonopettajana, mutta seuraavan vuoden syksynä hän pääsi jo koulutustaan vastaavaan työhön Tallinnan kaupunginhallituksen rakennusosastolle arkkitehtiteknikoksi⁴³¹. Terveystieteistä syistä hän

alkuaan Naisten Polyteknisinä Kursseina. (Gouzévitch & Gouzévitch 2000a, passim, erit. 154–156, 159; 2000b, erit. 103, 114, 117; myös Kivimäe & Tamul 1999b, 87.) Instituutin toiminnastakin kirjoittaneen historioitsija Anatoli Ivanovin tutkimuksesta ilmenee, että Bagajevin arkkitehtuurikurssit olivat yksityisiä, Jelena Bagajevan ja L. P. Molasin naisille tarjoomia kursseja (Женские курсы высших архитектурных знаний Е. Ф. Багаевой и Л. П. Молас). (Ivanov 1991, erit. 152–156.)

⁴²⁶ Mai-Kai, ”Tänapäeva naiskunstnikke”, *Waba Maa* 8.12.1934.

⁴²⁷ Mark-Kurik sähköposti 16.7.2012, KS. Tallinnan kaupunginarkiston osoitesivukokoelman tietojen perusteella äiti Marie Mei ja Lydia (Lidia) Mei saapuivat Tallinnaan 2.7.1918. Kristine Mei oli palannut Tallinnaan kuukautta aikaisemmin 2.6.1918. Tallinna Aadressbüroo: Aadresslehed: mats – meib: Mei Kristine Juhan, Mei Marie Mihkel, Mei Lydia Juhan, TLA.1376.1.155. Vastaava asiakirja Natalie Mein osalta puuttuu.

⁴²⁸ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 17[a]. Lokakuun vallankumouksen kulusta koskien Venäjän Itämeren laivastoa loppukesästä 1917 esim. Harjula 2010, 58–68.

⁴²⁹ Mark-Kurik, suullinen tiedonanto 9.10.2009 ja sähköpostivastaus 16.7.2012, KS. Pakolaisaalto Petrogradista kasvoi kesällä 1918, kun bolševikkien otteet olivat keväästä lähtien koventuneet erityisesti ylempiin yhteiskuntaluokkiin kuuluneita ”luokkavihollisia” kohtaan ja elintarvikkeiden saanti vaikeutui entisestään (ks. esim. Haimila 1998, erit. 63–69; Jangfeldt 2008, 139). Perheen isä Johan Mei pääsi optanttina Viroon vuonna 1920 ja veli Peeter Mei vuonna 1922 vankienvaihdon yhteydessä. Mei, Juhan Madise p., RA, ERA.28.2.9814; Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.28.2.9818; Mei, Johann Madise p., RA, ERA.495.7.3202. Natalie Mei muistelee veljen palanneen kotiin vuotta myöhemmin kuin isä (N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 2[b]).

⁴³⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 18[a].

⁴³¹ Tallinna Linnavalitsuse Ehituskomisjoni protokollid, TLA.149.1.3, sivut 17[b], 18.

joutui noin puolen vuoden kuluttua lopettamaan työt.⁴³² Syksyllä 1920 hän solmi suhteellisen lyhyeksi jääneen avioliiton kuvanveistäjä Anton Starkopfin (1889–1966) kanssa. Avioliiton myötä Lydia muutti muutamaksi vuodeksi Tarttoon.⁴³³

Natalie Mei on kirjoittanut muistelmissaan, että ensimmäisen maailmansodan jälkeen marraskuussa 1918 kotimaahan palasi taiteilijoita sodasta ja sotaa paenneita niin lännestä kuin idästä. Nimeltä mainiten hän nostaa tulijoista esiin juuri Starkopfin sekä Aleksander Tassan (1882–1955) ja Ado Vabben⁴³⁴. Heistä kaksi jälkimmäistä tosin oli palannut Viroon jo aikaisemmin⁴³⁵. He olivat mukana, kun suhteellisen pieni ystäväpiiri perusti Pallas-taideyhdistyksen vuoden 1918 tammikuussa,⁴³⁶ ja he kaikki olivat puolitoista vuotta myöhemmin edistämässä yhdistyksen taidekoulun perustamista. Starkopfista tuli sen kuvanveistoateljeen johtaja, huolimatta siitä, että hän oli siihen mennessä tullut tunnetuksi etupäässä vain primitivistis-ekspressionistisilla eroottisilla piirroksillaan⁴³⁷. Maaliskuusta 1919 alkaen ja siis ennen Tarttoon muuttoa Starkopf oli toimessa Viron opetusministeriön taidesastolla Tallinnassa⁴³⁸. Tämän alaisuuteen perustettuun taidesuojelutoimikunnan Pohjois-Viron osastoon (Põhja-Eesti Kunstikaitse Toimikond) taas menivät mukaan Kristine ja Lydia Mei sekä heidän ystävänsä Dora Gordine ja Otto Krusten⁴³⁹, kuten myös Vabbe monien muiden nuorten taiteilijoiden lailla.⁴⁴⁰ Asiakirjat ja muistelmat eivät tuo esiin, että

⁴³² Tallinna Linnavalitsuse Ehitusosakonna Tehnika Nõukogu protokollid (21.10.1919), TLA.149.1.17, sivu 40, (8.4.1920 ja 24.4.1920), TLA.149.1.18, sivut 24[b], 27[b]; Tallinna Linnavalitsuse Ehituskomisjoni protokollid (29.4.1920 ja 14.5.1920), TLA.149.1.3, sivut 22, 24. Tallinnan kaupunginarkisto; Stahl 2020a, erit. 58. Lyhyesti myös Lydia Mein biografisista tiedoista Starkopf, Lydia Juhani t., RA, ERA.R-1665.3.192.

⁴³³ Pariskunta erosi virallisesti kahdeksan vuotta myöhemmin vuonna 1928. Tartu-Maarja linnakoguduse ja Pauluse koguduse Personaalraamat Sop-Sul (I pihtkond), XXVI köide, 1862–1939, RA, EAA.5357.1.80, sivut 46–47; Stahl 2020a, 61–63, 65.

⁴³⁴ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 1[b].

⁴³⁵ Vabbe palasi Viroon ja silloiseen kotikaupunkiinsa Narvaan kesällä 1917 Petrogradista (asuttuaan lähes parisen vuotta Moskovassa), joskin Tallinnaan – Mein muistelemena ajankohtana – marraskuussa 1918 (esim. Pihlak 1993, 10; Talvistu 2020, 51, 58) ja Tassa sodasta vuoden 1917 lopuksi (Ratnik 1972, 73).

⁴³⁶ Esim. Varblane 1994, 1403; Lamp 2004, 75; Ratnik 1972, 73; Lillemets 2011, 35–36.

⁴³⁷ Starkopfin taiteesta ennen kuvanveistonopettajaksi ryhtymistä ks. esim. Lamp 2004, 116–117; Lamp 2010c, 238, 244, 248–249. Starkopfista taideyhdistyksen ja sen koulun yhteydessä esim. Lamp 2010a, 21, 28; Vaga 1939, 735; Ratnik 1972, erit. 73–74, 77; Nurk 1977, 8–9.

⁴³⁸ Vaga 1939, 735.

⁴³⁹ Loodus 1972, 40.

⁴⁴⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 1[b]; K. Mei meenutused kunstikaitsetoimikonnas töötamisest 1919–1920, 6.8.1967, EKMA.52.4.3.15; taidetoimikunnan osaston kirjeenvaihto ja asiakirjat (Kirjavahetus asutuste ja isikutega kunstikaitse küsimustes, Ajutise Valitsuse määrus 15. apr. 1919 Haridusministeeriumi võimupiiride laiendamise asjus kunstikaitse alal, kunstiväärtuslike esemete

Natalie Mei olisi ollut ainakaan virallisesti mukana tässä toiminnassa. Taustoittavana sivuhuomauksena voi todeta, että Starkopfin, Tassan ja Vabben elämäkerralliset johdolangat osoittavat, että he olivat läheisiä ystäviä. He kaikki myös olivat yhtä aikaa syksystä 1911 seuraavaan kevääseen saakka Münchenissä⁴⁴¹. Tassan ja toisten kaupungissa oleskelleiden vironmaalaisten taiteilijoiden kanssa Starkopf jatkoi sieltä Pariisiin ja asettui tunnettuun *La Ruche* -taiteilijaresidenssiin (suom. Mehiläis-pesä)⁴⁴². Keväällä 1913 Starkopf, Tassa sekä kirjailija Friedebert Tuglas jatkoivat kesäksi taas Ahvenanmaalle Öningebyn taiteilijasiirtokuntaan⁴⁴³.

Aren ja Krusten olivat lähellä kirjailijaryhmä Siurua, mutta niin myös Starkopf ja varsinkin ryhmän ”omaksi” kuvittajaksi otettu Vabbe⁴⁴⁴ sekä vuosikymmenen alusta lähtien myös novellistina toiminut Tassa. Siuru-ryhmän hajotessa ryhmittymän kirjailijoita liittyi puolestaan Pallas-taideyhdistykseen loppuvuodesta 1919. Jo alusta alkaen mukana oli Friedebert Tuglas.⁴⁴⁵ Aren, Krusten ja Starkopf taas ottivat taiteilijoista ainoana osaa Viron kirjailijoiden ensimmäiseen konferenssiin saman vuoden syyskuussa⁴⁴⁶. Tämä korostaa, kuinka lähellä taidekentän keskiössä toimivia henkilöitä Mein siskokset olivat 1910-luvun lopussa. Sisarista nuorimman Natalie Mein yhteydessä voikin puhua Viron kuvataide- ja kulttuurikentälle ”tulosta” vanhempien sisarien ja heidän ystäviensä myötävaikuttamana, minkä tuloksena kenties tapahtui Mein debyytti taiteilijana. Vaikka Mei-siskokset olivat lähellä henkilöitä,

registreerimise aktid 20.2.1919–15.5.1920), RA, ERA.1108.5.18; Kivimäe 1987, 20. Vuoteen 1920 saakka jatkuneessa toiminnassa oli Kristine Mei mukana ainoana palkallisena henkilönä opetustyönsä ohessa. Toiminnan tavoitteena oli suojella ja luetteloita yksityisomistuksessa ollutta taidetta ja kulttuurivarantoa laajemminkin, jotta omistajatomiksi jääneet varat säilyisivät eikä kulttuuria vietäisi laittomasti maasta. Tiivistelmä aineistoista Mei-siskoksien osalta ks. Stahl 2020a, 36.

⁴⁴¹ Starkopf opiskeli Anton Ažben taidekoulussa (Hain 2000, 110–111, 119; Ambrozić 1988, 235–236), niin kuin on esitetty kaupungissa hieman pidemmän aikaa asuneen Vabben yhteydessä. Taiteilijat pyrkivät myös jakamaan asuntoa Münchenissä. Erit. Varblane 1993, 92; myös Vaga 1939, 734.

⁴⁴² Vaga 1939, 734–735. Edullinen taiteilijaresidenssi Montparnassen kaupunginosassa oli virolaisen kulttuuriväen ja etenkin taiteilijoiden suosiossa varsinkin 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolestavälistä ensimmäiseen maailmansotaan saakka. (Esim. Pütsep 1991, 240–242.) Koska Mehiläispesässä asui monia Viron taiteen keskeisiä nimiä, kuten Konrad Mägi, Nikolai Triik, Jaan Koort ja Friedebert Tuglas, siihen on viitattu toistuvasti Viron kulttuurihistoriassa.

⁴⁴³ Virolaisten taiteilija-kirjailijoiden kesänvieton Ahvenanmaalla aloittivat Tassa, Nikolai Triik ja Konrad Mägi vuonna 1906. Eniten taiteilijaresidenssissä vietti kesiä Tuglas vuodesta 1907 lähtien. Vuosi 1913 jäi virolaisille viimeiseksi. Erit. Koll 2006; myös esim. Pihlak 1989, 28–29.

⁴⁴⁴ Visnapuu 1951, 290.

⁴⁴⁵ Esim. Ratnik 1972, 72, 77.

⁴⁴⁶ Valokuva ”Eesti kirjanike I kongress Tallinnas 6. sept. 1919. a.”, EKM EKLA, A-119:60.

jotka kirjoittivat muistelmia, heitä ovat muistelleet vain Aren sekä taidemaalari Juhhan Püttsepp (1898–1975), jota Mei taas eivät mainitse, tosin molemmat vain käsin kirjoitetuissa omaelämäkertoissaan.

3 Taiteilijaksi

Kohti taiteilijuutta

Kun Mein perhe asui Petrogradissa, Natalie meni alkuvuodesta 1918 opiskelemaan paikalliseen Taideyhdistyksen piirustuskouluun. Hänen muistelmiensa perusteella opiskelu kesti vain kevääseen saakka. Vallankumouksesta johtuen koulun toiminta oli häiriintynyt ja työskentely oli enimmäkseen itsenäistä. Natalie mainitsee nimeltä vain muutaman opettajan. Saamme selville, että sulkakynäpiirtämistä oli opettanut esimerkiksi sotakuvistaan tunnettu Nikolai Samokiš (1860–1944), joskin hän oli näyttäytynyt oppilaille vain kerran. Opettajista vihkiytynein oli eräs vanhempi puolalainen daami, josta ei kuitenkaan tullut tunnettua taiteilijaa, kuten Natalie Mei kirjoittaa.⁴⁴⁷ Niinpä hän ei muista myöhemmin tämän nimeäkään. Sekasortoisesta ajasta ja puutteellisesta opetuksesta huolimatta Mei muistelee kaupungin kulttuuriantia rikkaana ja toteaa sen tehneen häneen syvän vaikutuksen.⁴⁴⁸ Tämä tarjoaa kiinnekohtia varsinkin taiteilijan varhaisille teoksille, joten analyysiluvuissani palaan monesti Natalie Mein muutamien sivujen mittaisiin muisteluihin Petrogradista.

Perheen muistojen vaalija Kristine Mei jättää omalta osaltaan Petrogradin ajanjakson muistelematta. Se, että jo työelämässä oleva Kristine muutti perheensä mukana kaupunkiin, paljastuu hänen tyttärensä kertomana⁴⁴⁹ ja välillisesti Tallinnan kaupungin osoitekirjasta,⁴⁵⁰ johon on kirjattu hänen palanneen Tallinnaan kesäkuussa 1918 Venäjältä, sen enempää tarkentamatta. Nuorimmista sisarista Nataliasta ja Lydiasta Kristine toteaa heidän ryhtyneen ottamaan paluunsa jälkeen yksityistunteja Nikolai Triikilta, jotta Natalien taideopinnot eivät keskeytyisi⁴⁵¹. Vaikka opetus piirustuskoulussa Petrogradissa oli ollut puutteellista, oli se innoittanut Natalieta jatkamaan taideopinnojen parissa⁴⁵². Merkille pantavaa on, että Natalie ei itse mainitse käsin kirjoitetuissa muistelmissaan yksityistuntien saamista yhdeltä Viron taidepiirien eniten arvostamalta taidemaalartilta, ja vieläpä sisarensa kollegalta taideteollisuuskoulussa, vaikka hän muita opettajiaan tuokin esiin. Triik oli virolaisen taiteen

447 N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 18–19[a].

448 N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 17[a].

449 Mark-Kurik suullisesti 9.10.2009 ja sähköpostivastaus 31.3.2012, KS.

450 Tallinna Aadressbüoo. Aadresslehed: mats – meib, TLA.1376.155.

451 Kristine Mei meenutused kunstinäitustest 1918–1921, EKMA.52.4.3.15, sivu [4].

452 N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 19[a].

modernisoija, sen länsimaiseen aikalaisaiteeseen kytkijä nooreestiläisten aatteiden mukaisesti; hän oli linkki vanhemman ja nuoremman sukupolven kuvataiteilijoiden välillä.⁴⁵³ Silti Natalie Mei katsoo tarpeelliseksi kirjata ylös, että Triik asui Kristinen perheen asunnossa Tartossa silloin, kun hän itsekin asui isosiskonsa luona aloitettuun opintonsa Pallas-taidekoulussa syksyllä 1921⁴⁵⁴. Yksityisopetuksen ”uhohtaminen” autobiografisesta taiteelliseen kehitykseen orientoituneesta käsikirjoituksesta vihjaa Freudin astuneen peliin ja antaa vaikutelman unohduksen taustalla piilevistä affektiivisistä syistä.⁴⁵⁵ Mei oli tietoinen käsikirjoituksensa mahdollisesta julki tulemisesta, mutta silti tämä taiteilijaksi kasvamisen kannalta toisarvoiselta vaikuttava muisto peittää alleen vain muutamaa vuotta aiemmat Triikin opetusessiot. Samalla yksityinen muisto solmii familiarisen kytköksen arvostettuun taiteilijaan. Tosin Mei oli aikaisemmin maininnut taidehistorioitsija Alfred Vagalle tämän vuoden 1939 Viron naistaiteilijoiden näyttelyä käsittelevää artikkelia varten, että Triik oli ystävällisesti antanut hänelle ja hänen sisarelleen Lydialle jokusen tunnin⁴⁵⁶. Natalien yksityisopetuksen on lyhyesti maininnut myöhemmin myös taidehistorioitsija Evi Pihlak⁴⁵⁷.

Vuonna 2014 julkaistussa artikkelissani Mei-siskoksista ja Dora Gordinesta totesin, että Triikin antama yksityisopetus saattoi asianosaisten elämänvaiheiden perusteella tapahtua vuoden 1918 jälkipuoliskolla. Joulukuusta seuraavan vuoden kevääseen saakka Triik osallistui Viron vapaussotaan.⁴⁵⁸ Ruotsissa ilmestyneen arkkitehti ja taidehistorioitsija Ervin Pütsepin Viron taidehistorian yleisesityksen perusteella Natalie Mei olisi kuulunut tallinnalaisen valtiollisen taideteollisuuskoulun oppilaisiin⁴⁵⁹. Mein nimi ei kuitenkaan löydy koulun opiskelijaluettelosta. Näin ollen Mei mahdollisesti sai opetusta koulussa ainoastaan yksityisesti. Mein ikätoveri, taidemaalari Juhan Muks (1899–1983) on kirjoittanut omissa julkaisemattomissa

⁴⁵³ Triik perusti vanhempien kuvataiteilijoiden Ants Laikmaan ja Kristjan Rauan kanssa Viron taide-elämän järjestäytymistä edistäneen Eesti Kunstiseltsin (Viron Taideseuran). Yhdessä he muodostivat Viron taiteen ”kultaisen kolmion”. Triikin vuonna 1905 suunnittelema *Noor-Eestin* ensimmäisen albumin kansikuva muodostui merkittäväksi sidokseksi nuoremman ja vanhemman sukupolven välillä. Tulenkantajaksi (*Tulekandja*) nimeämällään kansiaiheella, joka esittää Pegasoksella lentävää ratsastajaa palava soihtu kädessään, Triik oli kiteyttänyt ryhmittymän aatteet. Tilauksen hän oli saanut silloiselta opettajaltaan, Laikmaalta. Ks. Waga [Vaga] 1939b, erit. 5, 11–12, 24, 38, 58; myös Visnapuu 1951, 290; Talvistu 2008, 232; Lamp 2010a, 18, 19.

⁴⁵⁴ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 3[b].

⁴⁵⁵ Peitemuistojen analyyseistä ks. Freud 2005 [1904], 41–45.

⁴⁵⁶ Waga [Vaga] 1939a, 862.

⁴⁵⁷ Ks. Pihlak 1962, 6–7.

⁴⁵⁸ Ks. Stahl 2014, 176–177; 2020a, 61. Triikistä ks. Waga [Vaga] 1939b, 57, 64. Myöhemmin löytämäni Vagan aikaisemman artikkelin pohjalta Triikin osallistuminen vapaussotaan jäi kuitenkin vain puolentoista kuukauden pituudeksi (Vaga 1924, 529).

⁴⁵⁹ Pütsep 1991, 348.

muistelmissaan, että Triik piti taideteollisuuskoulun virallisen opetusohjelman ulkopuolella yksityisstudiota samassa koulurakennuksessa. Sinne hän kutsui lahjakkaimpia opiskelijoita.⁴⁶⁰ Myös Muks oli Triikin oppilana, mutta hän ei mainitse nimeltä, ketkä muut pääsivät Triikin yksityisstudioon. Triik aloitti opettajana Pallas-taidekoulussa Tartossa vuonna 1921, samana syksynä, jolloin Natalie Mei aloitti opintonsa siellä. Koulussa opiskelleen Juhan Püttseppin mukaan Triikin tiedettiin otta- neen oppiinsa jo ennestään lahjakkaiksi osoittautuneita oppilaita. Natalie kuului hei- dän joukkoonsa. Mestarin dominoivat näkemykset olivat saaneet Püttseppin siirtymään Ado Vabben maalausateljeehen.⁴⁶¹ Triikistä monografian kirjoittanut Pihlak mainitsee taiteilijan antaneen kuitenkin vapaamielistä ja itsenäistä opiskelua suosi- vaa opetusta,⁴⁶² ja Kristine Mein mielestä Triik antoi oppilailleen vain tarpeellisia ohjeita⁴⁶³.

Natalie Mein opiskeluajoilta Triikin opettaessa valtiollisessa taideteollisuuskou- lussa Tallinnassa on jäänyt ainakin pari Mein pienikokoista tussipiirrosta.⁴⁶⁴ Toinen niistä on *Opera IV N^o√*⁴⁶⁵ ja toinen *Motiiv Kalamaja surnuaial* (Motiivi Kalamajan hautausmaalta). Molempiin töihin on kirjoitettu lyijykynällä ja vapaalla käsialalla teksti, että ne on valmistettu N. Triikin tehtävänannosta sekä vuosi 1918.

Piirroksen *Opera IV N^o√* on kirjoitettu lyijykynällä paperin ylälaitaan, tussilla piirretyn kuvakehyksen yläpuolelle teksti: *Vaade Kunsttööstuse kooli aknast* (Nä- kymä taideteollisuuskoulun ikkunasta). Piirrettyä kuvakehystä on jatkettu alalaidasta toisella kapealla laatikolla. Siihen on kapiteelein kirjoitettu: Natalie Mey – eli tekijä – ja piste sekä sen jälkeen ajatusviiva ja *Opera IV N^o√* (kuva 3). Teoksesta on käy- tetty ainakin 2000-luvun alusta alkaen nimeä *Vaade Kunsttööstuse kooli aknast* (Nä- kymä taideteollisuuskoulun ikkunasta) tai taideteollisuuskoulu yhteen kirjoitettuna

⁴⁶⁰ Juhan Muks, mälestusi kunstiöpingutest (taidehistorioitsija Voldemar Ermin ylös kir- joittamat Muksin muistelmat 24.10.1968.), 6–7. Muks, Juhan, TKM TA 3:1/191.

⁴⁶¹ ”Juhan Püttsepa meenutusi” ylös kirjoittanut V[oldemar]. Erm, 28.4.–8.8.1973, sivut 14, 29. Püttsepp, Juhan, TKM TA 3:1/100. Pallas-taidekoulua käsittelevää osuutta on valikoidusti julkistettu taidehistorioitsija Tiina Nurkin toimesta Tarton taidemuseon ko- koelmassa vuonna 1988. Ks. Nurk 1988, 142, 150.

⁴⁶² Pihlak 1969, 148.

⁴⁶³ K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu [2].

⁴⁶⁴ Mein kyseisistä tussipiirroksista aikaisemmin ks. Stahl 2014, 177; 2020a, 111–112 (kuva 81).

⁴⁶⁵ Piirustuksen nimi päättyy matemaattisiin merkkeihin: lyhenne numero-sanasta ja to- dennäköisesti neliöjuuren symboli. Piirrettynä viimeinen merkki otsikossa muistuttaa kuitenkin eniten tietokonejärjestelmiä varten kehitetyn merkistöstandardi Unicoden yhtä Box drawing -merkeistä ”┌”, minkä taiteilija on kehitellyt jostakin muusta yhtey- destä. Teosarvioinnin Allee-taidegallerialle antanut Levin on tulkinut viimeisen mer- kin numerona ”7”, millaisena sitä on vaikea pitää horisontaalisen ja vertikaalisen viivan ollessa lähes 90 asteen suhteessa toisiinsa. Neliöjuurta puoltaa pieni väkänen pystyviiv- van edessä.

*Vaade kunsttööstuskooli aknast*⁴⁶⁶. Teoksen nykyisen omistajan taidekeräilijä Tiit Kullin omistuksessa kuvan alapuolella olevan tekstin neliöjuuri on tulkittu taas numeroksi yksi⁴⁶⁷.

Taidehistorioitsija Mai Levin on todennut teoksesta *Opera IV N ° √* taikka *Näkymä taideteollisuuskoulun ikkunasta*, että se on valmistunut rakennuksessa, jossa joskus sijaitsi taideteollisuuskoulu osoitteessa Tartu maantie 1 ja että kuva esittää näkymää koululta. Samalla Levin toteaa, että Mei oli ottanut Triikiltä koululla piirustustunteja keväällä 1918.⁴⁶⁸ Näin Levin huomioi Mein opiskelun Triikin johdolla, mutta ajankohta ei pidä täysin paikkaansa, sillä tuolloin Mei oli vielä Petrogradissa. Rakennus, jossa tämä kuva olisi piirretty ja jossa taideteollisuuskoulu toimi, oli Meille hyvinkin tuttu. Vielä vuotta aikaisemmin siinä oli toiminut tsaarin vallan aikainen valtiollinen tyttökymnaasi (Tallinna Kroonu Tütarlastegümnaasium), jota Natalie kävi ja josta hän valmistui vuonna 1917, samoin kuin hänen sisarensa aikaisemmin.⁴⁶⁹ Näkymä koululta suuntautuu kuvassa yläilmoihin: eterisiin kumpupilviin taivaalla, talojen kattoihin, savupiippuihin ja lehtipuitten välistä pilkahtavaan puisen naapuritalon ullakkokerrokseen. Valoilla ja varjoilla sekä yksityiskohdilla ja viivan leveydellä nuori taiteilija on pyrkinyt luomaan teokseen syvyytsvaikutelman. Vaikka teoksesta voisi käyttää nykyään suomennettuna nimeä *Näkymä taideteollisuuskoulun ikkunasta*, pidän oikeampana nimeä *Opera IV N ° √*, koska taiteilija kirjoitti sen kuvakehyksen alapuolelle, kuvaan piirtämäänsä toiseen kehykseen nimensä perään, vaikkakin lyijykynällä eikä tussilla. Tämä puolestaan osoittaa, että teos jäi taiteilijalta viimeistelemättä. Samalla tavalla Mei signeerasi ja otsikoi kapiteelein monet varhaiset tussiteoksensa, kuten edellä ilmenee. Järjestysnumeron käyttäminen teosnimessä osoittaa hänen tavoitelleen sarjallisuutta taiteessaan.

Toinen Triikin ohjauksessa valmistunut piirros *Motiivi Kalamajan hautausmaalta* (kuva 4) on aiheensa mukaisesti pysähtynyt ja rauhallinen. Taiteilija itse on jättänyt teoksen nimeämättä. Nimeäjä on kenties tunnistanut kuvan kohteen, joskin

⁴⁶⁶ Kohal toim. 2010, 15. Virolaisen taidekeräilijä Tiit Kullin tällä hetkellä omistama teos kuului vuosituuhannen alussa Allee-taidesalongin kokoelmaan.

⁴⁶⁷ Kull 2018.

⁴⁶⁸ Kohal toim. 2010, 15.

⁴⁶⁹ Esim. ”Tallinna kroonu tütarlaste-gümnaasiumi”, *Päewaleht* 27.4.1917. Lydia Mei valmistui saman kymnaasin ylimääräiseltä opettajankoulutuksen luokalta vuonna 1915 (esim. ”Tallinna kroonu tütarlastegümnaasiumi lõpetasid tänavu”, *Päewaleht* 5.5.1915). Myös Kristine Mei, joka oli vuotta aiemmin valmistunut Liibavan [Liepājan] tyttökymnaasista hopearahalla palkittuna (esim. ”Lätimaalt”, *Postimees* 7.6.1912, ”Päewauudised”, *Päewaleht* 6.6.1913), suoritti koulun opettajankoulutuksen tutkinnon 1913. Vuoden 1917 kevätlukukauden jälkeen Tallinnan tyttökymnaasi evakuoitiin ensimmäisen maailmansodan yhteydessä, ja lokakuussa Tallinnan taideteollisuuskoulu muutti sen tyhjiin tiloihin vanhankaupungin Pyhän Kanutin killan rakennuksesta (esim. Sirk 1989, 153; Orro 2014, erit. 82–85).

viitteet tunnistamiseen ovat hyvin minimaalisia. Toisaalta Kalamajan hautausmaa sijaitsi lähellä Mein perheen kotia Tallinnan pohjoisessa kaupunginosassa. Lähes viisisataa vuotta sitten perustettu hautausmaa on ollut 1900-luvun puolestavälistä lähtien puistona.⁴⁷⁰ Mein piirroksessa on näkymä matalalle kivimuurille, jota kohti kulkee kapea polku. Polun vieressä maahan painuneessa pitkässä villissä heinikössä kohoaa yksinäinen kuusi ja muutama lehdetön puu. Tallinnan kaupunginmuseossa sijaitsevan ajoittamattoman, ilmeisesti 1900-luvun alussa otetun valokuvan perusteella⁴⁷¹ kiviaita Mein kuvassa muistuttaa tuota hautausmaan muuria. Teosofisten näkemysten valossa Mein piirroksen kapean polun voisi tulkita poluksi tämän- ja tuonpuoleisen välillä,⁴⁷² mutta ainakaan saatavillani olleet siskoksien muistiinpanot ja muistelmat eivät viittaa esoteeriseen mielenkiintoon tai henkiseen etsijyyteen. Lisäksi polku katkeaa Mein piirroksessa näkymättömyyteen eikä tuonpuoleiseen. Mei on todennut henkisestä maailmasta vain, että hän koki jo uskonnon harjoittamisen tavat rasittaviksi ja pitkästyttäväiksi⁴⁷³. Tämä ei kuitenkaan sulje pois sitä mahdollisuutta, etteikö Mei olisi ollut tietoinen kristillisyydelle vaihtoehtoja tarjonneesta ”uudesta mystisismistä”, joka oli kulminoitunut Euroopassa 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä ja vuosisadanvaihteessa, kuten uskontotieteilijä ja taidehistorioitsija Nina Kokkinen on Suomen osalta nostanut esiin⁴⁷⁴.

Mein kahden tussityöhön merkinnät, joissa hän kertoo niiden valmistuneen Triikin tehtävänannosta, on tulkittavissa myös siten, että ne eivät syntyneet hänen omasta toiveestaan. Ainakin tavoittamieni Mein teoksien perusteella ihmisistä tyhjät maisemanäkymät eivät olleet hänen taiteessaan merkittävällä sijalla, poikkeuksena ainoastaan noihin aikoihin syntyneet tai Triikin ohjauksessa tehdyt teokset. Joka tapauksessa ero Mein 1920-luvun teoksiin on silmäänpistävä. Sen sijaan Triikin taiteessa autioita maisemia esiintyi, kuten myös symbolistisia allegorioita ja dekadenttia kuvakieltä hänen kuvatessaan suurkaupungin modernisaation ahdinkoa. Tuohon mennessä Triik oli asunut vuosisadan alusta alkaen enimmäkseen Viron maantieteellisen alueen ulkopuolella – pidempiä ja lyhyempiä jaksoja Pietarissa, Suomessa, Norjassa, Pariisissa, Berliinissä ja Kööpenhaminassa.⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ Nerman 1996, 40.

⁴⁷¹ Tuntemattoman kuvaajan valokuva *Tallinn, Kalamaja kalmistu*, n. 1902, TLM F 2204.

⁴⁷² Vrt. esim. Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) teokset *Paratiisin portti* (1902) ja *Paratiisi* (1912) tai Pekka Halosen (1965–1933) *Kolme pyhää miestä* (1894), joissa kuitenkin on mukana totuudenetsijän hahmo. Poluista ja teistä tarkemmin ks. Kokkinen 2019, erit. 112–116. Vaikka Mei oli muistelmiensa mukaan tutustunut suomalaiseen taiteeseen käydessään Helsingissä vuosina 1914 ja 1915, pidän epätodennäköisenä, että hän olisi tutustunut juuri kyseisiin teoksiin.

⁴⁷³ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 10[a].

⁴⁷⁴ Kokkinen 2019, erit. 18–19.

⁴⁷⁵ Triik palasi Viroon vuonna 1913. Esim. Lamp 2004, 62–69; ks. myös Hinrikus 2017, 42–44.

Debyyttinäyttely

Natalie Mei astui taiteilijana julkisuuteen toukokuussa 1919, jolloin hän debytoi sisariensa kanssa Pallas-taideyhdistyksen kolmannessa näyttelyssä. Tätä vuotta muistellessaan hän kirjoittaa vuosikymmeniä myöhemmin, että heidän uudet tuttavansa olivat ehdottaneet, että he kaikki kolme ottaisivat osaa tulevaan Pallas-näyttelyyn Tartossa⁴⁷⁶. Sitä ennen hän oli nostanut muistelmissaan esiin uusina tuttavina Tassan, Vabben ja Starkopfin. Heistä kaksi jälkimmäistä osallistui mainittuun näyttelyyn, jossa oli esillä teoksia yhteensä viideltätoista taiteilijalta⁴⁷⁷. Osallistujista pari oli menehtynyt ennen näyttelyä ja vain muutama kuului yhdistykseen.⁴⁷⁸ Siihen eivät tuolloin, eivätkä myöhemminkään, kuuluneet näyttelyn ainoat naiset – Mein siskokset. Kuitenkin väittämät Natalie Mein kuulumisesta yhdistykseen ovat erheellisesti eläneet Viron taidehistoriassa vuosikymmenien ajan.⁴⁷⁹

Muistellessaan varhaisia vuosiaan Tartossa Kristine Mei on taideyhdistystä koskien kirjoittanut, että se oli ”[–] puhtaasti miesten yhdistys, naisia siihen ei otettu; vasta kosolti myöhemmin, kun naiset, aikaisemmat ’Pallaksen’ oppilaat, nostivat mekkalan ja aiheuttivat skandaalin, alettiin naisia taas ottaa ’Pallaksen’ jäseniksi”⁴⁸⁰. Koska kyseessä oli Viron taidekentän vaikutusvaltaisin taideyhdistys, on tarkennettava lyhyesti sen sukupuoliproblematiikkaa, vaikka asiaa onkin Viron taidehistoriassa 2000-luvulla selvitelty.⁴⁸¹ Yhdistystä olivat perustamassa myös naiset. Heitä oli

⁴⁷⁶ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 1[b].

⁴⁷⁷ *Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus*. Näyttelyn aukioloaika pidennettiin viikon verran (”Pallase kunstinäitusest”, *Postimees* 26.5.1919).

⁴⁷⁸ Ks. Ratnik 1972, 78.

⁴⁷⁹ Esim. Mai Levin taideyhdistyksen perustamista käsittelevässä sanomalehtiartikkelissaan ”Pallase algus”, *Sirp* 23.3.2018. Virhekäsitys on ollut olemassa ainakin taidehistorioitsija Eha Ratnikin hyvinkin perusteellisesta Pallas-taideyhdistyksen historiaa käsittelevästä artikkelista lähtien, sillä tutkija on viitannut myös aikalaisaineistoon (Ratnik 1972, 81), joskin erehtynyt hieman tulkinnessa (Stahl 2020a, 48, erit. viite 193). Tosin Ratnik toteaa viitisen vuotta myöhemmin, että naisia kuului Pallas-taideyhdistykseen vain sen alku- ja loppuvuosina (Ratnik 1977, 150), eikä näin ollen mainitse enää Mein jäsenyyttä.

⁴⁸⁰ ”[–] kunstiühing ’Pallas’ oli puht meeste ühing, naisi selle liikmeks ei võetud; alles hulk aega hiljem, kui naised, ’Pallase’ endised õpilased, tõstsid protestikisa ja tegid sandaali, hakati ka naisi ’Pallase’ liikmeks võtma”. K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu 1; Stahl 2020a, 47. Kristine Mei työskenteli yhdistyksen taidekoulussa kolmisen vuotta sen jälkeen, kun hän syksyllä 1921 avioliiton myötä muutti Tarttoon. Ensimmäisen vuoden hän opetti valmennuskurssilla muotoilua ja piirtämistä ja vuosina 1922–1924 alkoi opettaa myös muovailua ja kuvanveiston menetelmiä. (Kunstikool ”Pallas”. *Kunstikool. Kirjavahetus 1920/21 õpiaasta. Kirjad Haridusministeeriumile 19.11.1921, 24.11.1921, RA, ERA.3950.1.44, sivut 384–384p, 394. K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu 1. Myös Stahl 2020a, 45.)*

⁴⁸¹ Yksityiskohtaisemmin esim. Jõemägi & Untera 2018, 39; Jõemägi & Untera 2015, 22–24; ks. myös Stahl 2011, 153.

neljä yhdestätoista perustajasta⁴⁸². Yksikään heistä ei ollut taiteilija: Auguste Pärn (1896–?) oli tuolloin taideopiskelija yhdistyksen yhden ideoijan Konrad Mägin (1878–1925) studiolla, Alma Johanson (myöh. Koskel, 1886–1942) oli Suomen Taide-teollisuuskoulussa vuoden verran opiskellut tekstiilikäsityön opettaja,⁴⁸³ Marie Reisik (1887–1941, vuoteen 1911 Tamman) taas oli Pariisissa opiskellut ranskan kielen opettaja ja Klara (Claire) Holst on tunnettu seurapiirinaisena⁴⁸⁴. Reisik oli yksi vuonna 1907 Tarttoon perustetun Viron ensimmäisen naisyhdistyksen (Eesti Naesterahva Selts) perustajista,⁴⁸⁵ ja yhdistykseen kuului myös Johanson. Naisyhdistyksen avittamana esiintyi marraskuussa 1919 Tarton Vanemuine-teatterissa Suomen modernin tanssitaiteen uranuurtaja Maggie Gripenberg (1881–1976) parinaan Onni Gabriel⁴⁸⁶. Heidän ylimääräinen esityksensä keskeytyi Pallas-yhdistykseen ja Siururyhmittymään kuuluneiden miespuolisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden nujakkaan, minkä vastareaktionä naisyhdistyksen naiset ja Holst erosivat taideyhdistyksestä vielä ennen vuoden loppua.⁴⁸⁷ Tämän jälkeen naisia ei enää otettu yhdistykseen

⁴⁸² Esim. Ratnik 1972, 73, 74.

⁴⁸³ Stahl 2010b, 11; 2021, 111.

⁴⁸⁴ Viron taidehistoriassa seurapiirinaisena esitetty Klara Holst, jonka taustaa ei ole kirjallisesti erityisemmin tarkennettu, oli tarttolaisen tavaratalonomistajan pojan Robert Artur Holstin (1885–1943) puoliso Clara Auguste Holst (synt. Allik, 1888–1968). Esim. ”HOLST” 1939, 60; ”Juhan Püttsepa meenutusi” ylös kirjoittanut V[oldemar]. Erm, 28.4.–8.8.1973, 6. Püttsepp, Juhan, TKM TA 3:1/100. Ks. myös Stahl 2020, 47, viite 184; 2021, 112. Puoliso kuului Viron huomattavimpiin yrittäjiin.

⁴⁸⁵ Yhdistyksestä käytettiin myös nimeä Tartu Eesti Naesterahva Selts (Tarton Viron naisyhdistys) sekä Tartu Naisselts (Tarton naisyhdistys) ja se oli aluksi epäpoliittinen. Mäelo 1999 [1957], 78; Biin & Albi 2012, 117–118; Kirss 2015, 92. Yhdistyksestä tarkemmin viidennen luvun alussa.

⁴⁸⁶ Taiteilijanimeä Onni Gabriel käyttänyt näyttelijä Onni Snell oli Gripenbergin tanssikumppanina vuosina 1915–1921 ja jäi sen jälkeen asumaan Yhdysvaltoihin (Suhonen 2012, 60, 62–63, 79 viite 13, 20).

⁴⁸⁷ Niin sanotusta Gripenbergin skandaalista alettiin heti keskustella virolaisessa lehdistössä kuvien ja ennen kaikkea sanoin. Tapahtuma jäi pitkäksi ajaksi virolaiseen kulttuuri- ja taidehistoriaan merkinä taidekentän sukupuolittuneisuudesta ja miespuolisten taiteilijoiden boheemisuudesta, ja kuten taidehistorioitsija Ene Lamp on todennut, skandaali muistutti maltillisesti Euroopan taidepiireissä tuolloin järjestettyjä protestitempauksia (Lamp 2004, 29–30). Skandaalista laajemmin esim. Lillemets 2011, 38–40. Ks. myös Ratnik 1972, 79; Stahl 2005, 35–36; tuorein tutkimus aiheesta Tatar 2022. Tappeleua kommentoivat Suomessakin sanomalehdet. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehti* kommentoi tapahtumaa joulukuun puolessavälissä A. [Arvo] Kotilaisen (1897–1949) pilakuvilla (”Tanssijattaremme vihelletty Virossa”, *Suomen Kuvalehti* 50/1919, 1091). Ks. myös esim. ”Päivän pakinoita. Futuristiset tanssiaiset Tartossa”, *Maakansa* 11.12.1919; ”Mielenosoituksia Maggie Gripenbergin tanssinäytännössä Tartossa”, *Aamulehti* 30.11.1919; myös Suhonen 2012, 62. Auguste Pärn jäi Pallas-yhdistyksen jäseneksi vuoteen 1926 saakka eli taidekoulussa kirjoilla olonsa ajaksi (esim. Kunstiühing Pallas. Kirjavahetus kunstnik Konrad Mägi mälestamise, kunstinäituste korraldamise, liikmete

ennen kuin myöhään syksyllä vuonna 1939. Muutosta edelsi Tarton kaupunginvaltuutetun, naisasianainen Helmi Mäelon (1898–1978) julkisesti yhdistykselle ja sen koululle esittämä naispuolisten taiteilijoiden ja taideopiskelijoiden syrjintää koske-
nut ultimaatum.⁴⁸⁸ Viron miehitys lakkautti taideyhdistyksen seuraavana vuonna.

Tuttavien siskoksille ehdottamaan taidenäyttelyyn Natalie Mei toi yksitoista teosta. Näyttelylehtisestä saamme tietää, että häneltä oli esillä pari asetelmaa (*Nature morte*), teokset nimeltä *Pierrot ja Kolombiin* sekä *Arlekin ja Kolombiin*. Lisäksi pari työtä on nimetty muotokuviksi (*Portreed*), yksi julisteeksi ja yksi luonnokseksi. *Autoportree* (Omakuva), *Hra R. Kangro-Pool* ja *[– –] pää* (Mustaihoisen pää) olivat todennäköisesti myöskin muotokuvia.⁴⁸⁹ Tässä tutkimuksessa tarkastelemaltani ajanjaksolta kyseinen näyttelylehtinen on ainoa, jossa Natalie Mein teoksista on mainittu nimiä. Yleensä hänen teoksistaan on näyttelykatalogeihin merkitty vain tekniikka. Mei itse muisteli, että hänen teoksensa olivat pienikokoisia akvarellitöitä ja väritettyjä tussipiirroksia. Ne olivat sommitelmia, asetelmia, muotokuvia ja muita sekä taiteessa että kirjallisuudessa tuolloin suosittuja *commedia dell'arte* -aiheita. Samalla hän katsoi kriitikoiden olleen hyväntahtoisia siskoksien suhteen.⁴⁹⁰

Tavoittamastani Mein taiteesta on teosnimien perusteella säilynyt ainakin yksi näyttelyssä esillä ollut teos: *Hra R. Kangro-Pool* (1919, kuva 5) – muotokuva häntä itseään kymmenisen vuotta vanhemmasta taide-, teatteri- ja kirjallisuuskriitikosta Rasmus Kangro-Poolista (1890–1963). Nykyään yksityisomistukseen⁴⁹¹ kuuluva, suhteellisen pienikokoinen (18,5 x 15,3 cm)⁴⁹² akvarelli ei jäänyt kriitikoilta huomi-
oimatta. Hanno Kompus kommentoi sitä yhdellä lauseella pidemmässä yhdistyksen kevätnäyttelyn katsauksessaan Friedebert Tuglasin toimittamassa kirjallisuuden, tai-
teen ja tieteen aikakauskirjassa *Odamees*: ”Neiti N. Meyn karikatyyreille on omi-
naista tietty kepeästi hihittelevä ’sormella osoittelu’ (’Hra. R. Kangro-Pool’)”⁴⁹³. Kompus nosti niin Natalie Mein kuin hänen sisarensa Kristinen karikatyyristä

uuesti vastuvõtmise ja majanduslikes küsimustes, RA, ERA.3953.2.3; Stahl 2005, 38; 2020a, 47).

⁴⁸⁸ Mäelo, Helmi, ”Toimetusele saadetud kiri. Lasteadedest ja „Pallasest”, *Postimees* 2.3.1939; Helmi Mäelo kiri k/ü Pallasele ”Veel kord k/ü ’Pallase’ asjus”, RA, ERA.3953.2.6, sivut 95–96. Yksityiskohtaisemmin arkistolähteiden ja aikalaisartikkeleiden pohjalta ks. Stahl 2020a, 47–48. Myös Stahl 2005, 36.

⁴⁸⁹ *Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus*.

⁴⁹⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 1–2[b].

⁴⁹¹ *Natalie Mei 100* -näyttelyesitteen mukaan teos kuului vuonna 2000 Juhan Kohalin ko-
koelmaan (Koll toim. 2000, [9]). Akvarelli vaihtoi omistajaa Allee-taidegallerian syksyisessä huutokaupassa vuonna 2021 (Allee Galerii www-sivut, 3.3.2022).

⁴⁹² Oma mittaustulokseni arkista on 28,3 x 23,5 cm. Allee-taidegallerian verkkosivuilla huutokauppaa varten mitoituksi annetut 20 x 17 cm ovat ilmeisesti valomittoja.

⁴⁹³ ”Neiu N. Mey karrikatuuridel on omane mingi näpuga kergelt itsitav ’näpuga näitamine’ (’Hra. R. Kangro-Pool’).”. Kompus 1919, palsta 49. Mein muotokuvasta *Hra R. Kangro-Pool* myös Stahl 2014, 177–178.

kiinnostuneiden nuorten taiteilijoiden joukkoon. Heidän lisäksi hän mainitsee vielä siskoksien ystävän Krustenin sekä myöhemmin ensisijaisesti taidehistorioitsijana tunnetun Rudolf Parisin (1896–1973). Kriitikko pohtii samalla karikatyyrin sijoittumista ekspressionismin ja impressionismin välimaastoon. Hän mietiskelee, kuinka se ilmaisee kuvatun luonnon muotoja ekspressiivisen ylikorostetusti ja kuinka sen tekijä kuvaa kohdettaan oman elämyksellisen sävyn siivittämänä. Ei pidä unohtaa, että myös siskoksien toinen läheinen ystävä Peet Aren piirsi karikatyyrejä. Niitä julkaistiin sanomalehdissä jo vuosikymmenen alkupuolelta lähtien. Mein maalaamassa akvarellimuotokuvassa kriitikko (Kangro-Pool) katsoo puoliprofiilissa suoraan katsojaan vedensinisillä silmillään otsalle vedetyn, mustaan vivahtavan fedora-hattunsa lierin alta – kevyen yliolkaisesti täyteläiset punaiset huulet törrollään. Silmien väriin sointuvat myös taivas ja vuoret henkilön taustalla. Yllään hänellä on musta puku, valkoinen paita ja kevyesti auki vedetty musta solmio boheemina eleenä. Ainakin valokuvien perusteella Kangro-Pool tosin käytti tuolloin sotilasasua ja 1920-luvulla puvun kanssa solmuketta eikä solmiota. Mei kuvaa kriitikon asennetta ja olemusta, vaikka hänen ulkonäkönsä poikkeaaakin säilyneisiin valokuvaan tallitoidusta. Kompuksen tulkintaa Mein kriitikkomuotokuvasta saattaa mahdollisesti tukea kolmaskin kriitikko, Julius Genss (1887–1957). Omassa näyttelyarviossaan sanomalehdessä *Postimees* hän esittää Mein onnistuneimmaksi teokseksi näyttelyssä muotokuvan, ja juuri osuvuuden kannalta⁴⁹⁴. Genss jättää tarkentamatta, minkälaista muotokuvaa hän tarkoittaa, kun Meiltä oli niitä esillä useampia. Voimme kuitenkin uskoa sen olleen Kompuksen huomioima muotokuva kollegasta. Vain 19-vuotias Mei ei epäröinyt kuvata taide- ja kulttuurikentällä toiminutta kriitikkoa suorasukaisesti ja sievistelemättömästi ja tuoda hänestä maalaamansa muotokuvan julkisuuteen omassa debyyttinäyttelyssään.

Näyttää siltä, että Natalie Mein hyväntahtoinen naljailu ei kuitenkaan eronnut silloisen edistysmielisimmän kulttuuriväen kommunikointitavasta. Viikkoa ennen näyttelyn avaamista Pallas-taideyhdistys esimerkiksi julkaisi tarttolaisessa *Postimees*-sanomalehdessä tiedotteen yhdistyksen järjestämästä juhlasta, jossa kaikki osallistujat ”piirtävät [– –] karikatyyreja kaikista, jotka ovat niitä ansainneet”⁴⁹⁵. Olihan Kristine-siskoltakin yhdistyksen näyttelyssä esillä karikatyyripienoisveistoksia, joiden Kompuks totesi olleen ”vallattomasti naljailevia”⁴⁹⁶. Näiden joukossa olivat myös Kristinen karikatyyrifiguriinit Tassasta, Vabbesta ja Starkopfista⁴⁹⁷. Vieläkin merkityksellisempää on, että ne kuuluivat näyttelyesitteen perusteella kuvauskoh-

⁴⁹⁴ J. G. [Genss, Julius], ”’Pallase’ kunstinäitus”, *Postimees* 2.6.1919.

⁴⁹⁵ ”[J]oonistavad [– –] karrikatuure kõigist, kes seda ära teeninud”. ”Kunstiühingu ’Pallase’ kevadpidule”, *Postimees* 5.5.1919.

⁴⁹⁶ ”[– –] üleannetult narrivad [– –]”. Kompuks 1919, palsta 49.

⁴⁹⁷ *Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus*.

teilleen, jotka toivat ne näyttelyyn – johon Vabbe ja Starkopf itsekin osallistuivat. Mei-siskoksien hyväntahtoinen huumori sai kriitikoilta tunnustusta.⁴⁹⁸ Tämä antaa mahdollisuuden tulkita, että siskokset olivat suhteellisen tasa-arvoisessa asemassa miespuolisten taiteilijoiden kanssa Viron taidepiireissä 1910-luvun lopulla.

Natalie Mei on muistellut, että debyyttinäyttelystä ostettiin häneltä myös yksi teos. Ostajana oli ollut Genss, ja Mei ajatteli, että kriitikko osti sen häneltä varmasti kannustusmielessä⁴⁹⁹. Kyseessä oli näyttelyssä esillä ollut luonnos,⁵⁰⁰ kuten käy ilmi taidehistorioitsijana, mesenaattina ja bibliofiilinä tunnetun Julius Genssin moniosaisesta Viron taiteen biografisesta ensyklopediasta. Luonnoksen olemuksen hän jättää tarkentamatta jo kirjan luonteen takia. Kriitikko kuului lähes alusta alkaen Pallas-taideyhdistyksen ydinpiiriin⁵⁰¹.

Genss piti näyttelyarviossaan hyvinä myös Natalie Mein asetelmia⁵⁰². Näitä taiteilijalta oli esillä kaksi. Tutustuessani yli kymmenen vuotta sitten Mein teoksiin Allee-taidesalongissa tietooni tuli akvarelli *Natüürmort "Teatajaga"* (Asetelma, *Teataja*-lehti, 1919, kuva 6). Koska sen kääntöpuolelle on pohjapahviin kirjoitettu "Oli 'Pallase' III näitusel" (oli III Pallas-näyttelyssä), uskon sen olleen toinen Genssin arvostamista asetelmista. Maalauksen etupuolella kuvan alalaidassa on lyijykynällä signee-raus: N. Mei ja vuosi -19 – samalla tavalla kuin muotokuvassa *Hra R. Kangro-Pool*; tosin toisessa teoksessa kaunokirjaimilla, toisessa kapiteelein. Asetelma on rakennettu kahdesta sanomalehdestä ja muodokkaasta (maito)kannusta, joka on etualalla auki olevan *Teataja*-lehdelta näyttävän sanomalehden päällä. Lehden goottilaisen kirjaintyy-pin perusteella kuvassa on tuohon aikaan ilmestynyt pääkaupungin sanomalehti *Tal-linna Teataja*. Asetelma on akromaattinen, joskin sen taustan harmaita alueita on hi-venen sävytetty hennon sinisellä ja punaisella värillä. Akromaattinen värimaailma oli harvinainen niin virolaisessa kuvataiteessa kuin myös laajemminkin⁵⁰³. Viron taiteen osalta on löytynyt ainoastaan muutama teos vuosisadan alusta, eikä niistä yksikään ole

⁴⁹⁸ Kristine Mein vuoden 1919 humoristisista pienoisteoksista ks. Stahl 2020a, 37–38; 2014, 170; 2023, 61–62, joissa kuvat myös Mein pienoisteoksien *A. Vabbe*, *A. Tassa* ja *A. Starkopf* aikalaisvalokuvasta (EKM j 61172 FK 4325).

⁴⁹⁹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 2[b].

⁵⁰⁰ Genss toim. 1948, 292.

⁵⁰¹ Ratnik 1972, 74.

⁵⁰² J. G. [Genss, Julius], "'Pallase' kunstinäitus", *Postimees* 2.6.1919.

⁵⁰³ Tiedossa on Oskar Kalliksen akromaattinen öljymaalauk *Mehe portree* (Miehen muotokuva, 1913, EKM M 5725), minkä lisäksi yhden mustalla, harmaalla ja valkoisella maalatun teoksen olisi tehnyt myös aikaisemmin mainitun Kristjan Rauan kaksoisveli Paul Raud (1865–1930). Kiitän tiedosta Viron taidemuseon maalaustaiteen kokoelman aikaisempaa johtajaa, taidehistorioitsija Rita Kroonia. (Kroon 21.10.2020, KS). Mainita voi vielä Carl Alexander Winklerin (1860–1911) akvarellin *Talvemaastik* (Talvimaaisema, 1900, EKM G 5967). Taidehistorioitsija Anne Unteran sähköpostivastaus 26.10.2020, KS.

asetelma.⁵⁰⁴ Lisäksi Mei on pyrkinyt maalaamaan asetelmansa kubistisesti. Selkeillä ja suorilla viivoilla hän hajottaa kannun pinnan erikokoisiksi ja -muotoisiksi geometrisiksi tasopinnoiksi. Näillä pinnoilla hän antaa sille kolmiulotteisen ja pyöreän muodon. Geometrisina fasetteina ovat myös sanomalehden palstat, joihin sointuvat lehden nimen goottilaiset kirjaimet. Suurikokoiseksi aistittavan sommitelman Mei on mahdollistanut suhteellisen pienelle, 11 × 15,4 cm:n kokoiselle alalle ja saanut asetelmansa näyttämään yhtenäiseltä konstruktioilta.⁵⁰⁵

Sama sanomalehti löytyy vielä toisestakin Mein asetelmasta. Tähän yksinkertaisesti *Asetelmaksi (Natüürmort)* nimettyyn akvarelliin (kuva 7) pääsin tutustumaan Allee-taidegalleriassa vain valokuvan välityksellä. Sen perusteella lähes yhtä leveä teos on muodoltaan miltei neliö (14,7 x 15,6 cm), joskin näyttää siltä, että se on leikattu oikealta sivulta kapeammaksi. Teoksen etupuolelle kuva-alueen ulkopuolelle Mei on itse jäykemmällä käsialalla – ja näin ollen luultavasti vanhemmalla iällä – kirjoittanut pienillä kirjaimilla n.m. ja vuoden 1920 sekä kysymysmerkin. Koska asetelmassa on tämä sama *Tallinna Teataja* -sanomalehti ja akvarelli on maalattu edellä kuvailemani teoksen kaltaisesti, joskaan ei yhtä jyrkin geometrisin pinnoin eikä akromaattisesti vaan väreillä, teos saattaa olla valmistunut jo vuonna 1919⁵⁰⁶. Löytämieni Natalie Mein teosten perusteella ei ollut täysin tavatonta, että hän signeerasi varhaisia teoksiaan elämänsä loppuvaiheessa, minkä voi päätellä aiempaa jäykemmän käsialan perusteella. *Asetelma*-nimisen akvarellin voisi tulkita myös ulos vastarannalle avautuvaksi ikkunanäkymäksi, kun talon ja vastarannan välissä on vesialue. Uskoakseni akvarelli on maalattu kotona, sillä Meit asuivat Tallinnassa

⁵⁰⁴ Muutamia harvinaislaatuksia monokromaattisia akvarelleja vuodelta 1900 on säilynyt myös baltiansaksalaiselta Lilly Waltherilta (Lilly Caroline Auguste Bertha Walther, 1866–1946). Todisteita Mein ja Waltherin välisistä kontakteista ei ole tiedossa, mutta Waltherkin kuului harvalukuisiin vanhemman polven tallinnalaisiin, Pietarin lisäksi Saksassa ja Pariisissa opiskelleisiin taiteilijanaisiin (erit. Kivimaa 2022; Stahl 2022, 34–39, 46–51; Ambos 2022, 26–28, 33, 39, 70). Taidehistorioitsija Bart Pushawn mukaan Waltherin herkäät kukka-aiheiset akvarellit, joiden joukossa on monokromaattisia teoksia, osoittavat Pariisin taidekentällä suosiossa olleen japonismin vaikutusta (Pushaw 2022, 62, 63). Taiteilijan elämää ja monipuolista tuotantoa tutkineen ja Tarton taidemuseossa näyttelyn *Lilly Walther. Piiritu* (23.2.–29.5.2022) kuratoineen sekä sen yhteydessä ilmestyneen näyttelykirjan toimittaneen konservaatoreita Nele Ambosin mukaan Walther tutustui yksivärisen japanilaiseen *sumi-e* -tussimaalaustekniikkaan jo varhaisimmassa oppilaitoksessaan Pietarissa, paroni Aleksander von Stieglitzin teknisen piirustuksen opistossa. Tekniikka oli kuulunut opetusohjelmaan. (Ambos 2022, 34). Stieglitzin opisto oli toinen Pietarin toisen asteen taidekouluista, ja siellä opiskeli lukuisia tulevia virolaistaiteilijoita 1800-luvun lopusta 1910-luvulle saakka (esim. Pütsep 1991, 197–204). Suomesta koulua käyneistä ks. Rönkkö 1995, esim. 27–28.

⁵⁰⁵ Ks. myös Stahl 2020a, 115.

⁵⁰⁶ Samalle vuodelle teoksen ajoittaa myös Mai Levin asiantuntijalausunnossaan 22.4.2002, KS.

lähellä merta, sotasataman alueella. Ikkunan edessä puunvärисellä pöydällä lepää sanomalehti ja kaksi erikokoista ja eri sinisen sävyistä teekannua. Tässä maalauksellisessa asetelmassa vain muutamit fasettimaiset pinnat on erotettu toisistaan. Mai Levin toteaa, että teekannujen muotokäsityksessä esiintyy kevyttä ekspressionistis-uusasiallista vaikutusta⁵⁰⁷. Uusasiallisuus oli kuitenkin vasta muutaman vuoden kuluttua heräämässä Saksassa.

Näiden kahden asetelman tapaan Mei sovelsi kubismin muotokieltä ja geometrisiksi tasopinnoiksi eli faseteiksi hajottamista myös akvarellimuotokuvassaan Rasmus Kangro-Poolista. Tämän efektin hän kohdistaa varsinkin kriitikon kasvoin, fedora-hattuun sekä kauluspaitaan. Geometriset, tasaisen väriset pinnat eivät ole niissä yhtä pirstoutuneita ja suoraviivaisia, joskin yhtä selkeillä värisävyillä toisistaan erotettuja kuin akromaattisessa asetelmassa; paikoitellen jyrkästikin erotettuja. Sävyeroilla hän luo syvyysvaikutelman, vaikka valot ja varjot eivät ole maalauksessa täysin johdonmukaisia. Hän on maalannut jokaisen geometrisen pinnan tasaisesti yhdellä värisävyllä, sen sijaan että olisi sävyttänyt ne analyyttisen kubismin klassikoiden tavoin. Hän ei myöskään esitä kuvatuista kohteista satunnaisia katselukulmia. Nämä kolme pienikokoista teosta osoittavat Mein kuitenkin olleen perillä vuosisadan alun modernistisen taiteen kehityksestä uusine avantgardistisine ilmaisutapoineen. Vaikka hänen maalauksensa eivät vastaa täysin kubismin periaatteita ja ovat hyvinkin pienikokoisia ja tekniikaltaan maalaustaiteessa vähemmän arvostettuja akvarelleja, voi niitä pitää kuitenkin Viron kuvataiteen näkökulmasta merkityksellisinä.

Sen perusteella mitä Viron taidehistoriassa on huomioitu, näyttää siltä, että ennen toukokuuta 1919 Virossa ei ollut taidenäyttelyissä esillä kovinkaan montaa kubistiseksi määriteltävää teosta. Esiin on nostettu Pallas-taideyhdistyksen edellisessä näyttelyssä joulukuussa 1918 ensimmäistä kertaa näytteillä ollut Ado Vabben öljy-maalaukseen *Italia* (Italia, 1918)⁵⁰⁸ – taiteilijalta, jonka on katsottu tuoneen avantgarden Viron kuvataiteeseen. Taiteilijan varhaistuotannolle harvinaisen isokokoinen maalaus katosi toisen maailmansodan aikana. Siitä jäivät todisteiksi vain kirjalliset aikalauskuvaukset ja osittaiset näkymät muutaman mustavalkoisen valokuvan taustalla.⁵⁰⁹ Vabbe-tutkijoiden ja aikalaiskritikkojen mukaan teos esitti nimensä mukaisesti muistoja taiteilijan neljän vuoden takaiselta Italian matkalta. Pilkahduksista *Italia*-maalauksesta valokuvissa näkee, että kuvatut hahmot ja esineet on hajotettu

⁵⁰⁷ Mai Levinin asiantuntijalausunto Allee-taidegallerialle 22.4.2002, KS.

⁵⁰⁸ *Kunstiühing Pallas teine näitus 30. nov.–10. det. 1918 Tartus*.

⁵⁰⁹ Ks. Talvistu 2020, 32–34, 58; valokuvat, jossa teos taustalla 32, 339. Myös Pihlak 1993, 20, 22; Pählapuu 2016, 131–132; Pählapuu, Liis, ”Eesti kunsti varjatud pool”, *Postimees* 16.4.2016. Kolmas valokuva, jossa teos esiintyy, kuuluu Tarton taidemuseon kokoelmaan TKM F 1.

geometrisesti. Aiemmin Vabbe oli vuosien 1914–1916 varrella Moskovassa työskennellessään innostunut pienemmistä, tasopintoja geometrisesti hajottavista kubofuturistisista tussipiirroksista venäläisen avantgarden hengessä⁵¹⁰. Näitä piirroksia tultiin häneltä näkemään Siuru-ryhmän kirjailijoiden teoksien kuvituksissa. Arvelen, etteivät ne jääneet täysin tuntemattomiksi Natalie Meille, kun hän mainitsee Vabben muistelmissaan nimeltäkin.

Kubismin on kuitenkin katsottu saapuneen Viroon vuonna 1920, eli Mein pienten teoksien jälkeisenä vuonna, ja võrolaisen taiteilija Jaan Vahtran (1882–1947) mukana. Vuoden alussa tammikuussa kirjallispainotteisen aikakauskirjan *Ilo* kolmannessa numerossa julkaistiin hänen puupiirroksiaan, joita on yksinkertaisten geometristen fasettimaisten pintojensa myötä tulkittu ekspressiivisiksi ja kubofuturistisiksi. Kuten taidehistorioitsija Reet Mark on muistuttanut, ne syntyivät edellisenä vuonna, siis samana vuonna kuin Natalie Meinkin teokset. Samassa hengessä Vahtra työsti mustavalkoisen grafiikansalkun *Blanc et noir*, jonka vedokset on ajoitettu vuosiin 1919–1921.⁵¹¹ Aikaisemmalta ajalta häneltä tunnetaan hyvin vähän teoksia. Taidehistorioitsija Liis Pählapuu on puolestaan tuonut esiin, että taiteilija on kirjeissään aikakauskirjan toimittajalle Friedebert Tuglasille kirjoittanut, että hän tavoittelee teoksissaan puupiirroksien geometristä olemusta ja että vain teräväkulmaisilla viivoilla pystyy tavoittamaan oikean vaikutelman. Vuosikymmenen puolivälissä taiteilija lähti opiskelemaan Petrogradiin, jonka avantgardistisen ilmapiirin on katsottu tehneen häneen vaikutuksen. Siitä on kirjailijanakin toiminut Vahtra itse kirjoittanut ja muistellut muun muassa futuristisen taiteen ensimmäistä taidenäyttelyä *Tramvai V* maaliskuussa 1915.⁵¹² Vahtra palasi Viroon samana kesänä kuin Mein perheen naiset. Vastaavasti kuin Natalie tai Kristine Mei eivät mainitse Vahtraa, ei myöskään hän mainitse muistelmissaan siskoksia, joskin historiaan kirjoitettuja henkilöitä mainitaan. Vahtra on tuonut esiin olleensa poliittisesti aktiivinen ja osallistuneensa avantgardistisiin tapahtumiin, kuten erääseen skandaalimaiseen runoiltaan kevättalvella 1918 tyttökoululla, joka oli sijainnut Vasilinsaarella⁵¹³. Kuvailun perusteella se ei ollut kovinkaan kaukana Mein perheen kodista. Voi vain epäillä, etteikö maanmiehistä ja -naisista olisi ollut tietoa, kun liikuttiin kenties samoilla alueilla ja samoissa paikoissa. Pietarissa oli metropolin tarjoamien mahdollisuuksien myötä suurin virolaisyhteisö Viron maantieteellisen alueen ulkopuolella ennen maan itse-

⁵¹⁰ Esim. Komissarov 2010, erit. 232; Varblane 1994, erit. 1406; Lamp 2004, 88. Taiteilijan Moskovon ajasta ks. Talvistu 2020, 41–47, 50–51. Vabben Moskovassa työskentelyn ajaksi on lähteissä vaihtelevasti annettu myös vuodet 1915–1917. Vuonna 1917 hän jatkoi Moskovasta Petrogradiin, josta palasi kesällä Viroon. (Esim. Talvistu 2020, 41, 47, 51.)

⁵¹¹ Mark 2010, 325; ks. myös Pählapuu 2012, 26.

⁵¹² Pählapuu 2012, 26 (näyttely on kirjassa virheellisesti sijoitettu vuoteen 1916).

⁵¹³ Vahtra 1929, 171–173; 1936, 378–381.

näistymistä⁵¹⁴. Natalie Mei muisteli, että he osallistuivat sisarien kanssa kaikenlaisiin kaupungissa järjestettyihin kirjallisuusiltoihin ja -matineoihin ja seurasivat luentoja⁵¹⁵. Se tarjoaa mahdollisuuden ajatella, että he olisivat saattaneet olla kiinnostuneita myös Vahtran mainitsemasta tilaisuudesta. Vuonna 1923 Vahtra perusti johdannossa mainitsemani Viron ensimmäisen ja alkuaan pienilukuisen avantgardistisen kubistis-konstruktivistisen Viron taiteilijoiden ryhmän (EKR), joka toimi vuoteen 1940 saakka⁵¹⁶. Sen jälkeen kun heidän taiteellinen ohjenuoransa kadotti merkityksensä ja ryhmä avautui uusille jäsenille vuonna 1929, siihen liittyivät myös Natalie ja Lydia Mei – Natalie muutamaksi vuodeksi, Lydia ryhmän toiminnan loppuun saakka – kuten heidän taiteilijaystävänsä Peet Aren ja Otto Krustenkin.⁵¹⁷

Sanomalehtien näyttelyarvioista löytyy tieto, että saman vuoden 1919 kesänä myös Peet Aren oli tuonut pari tyyliltään kubistista *Tants* (Tanssi) -nimistä teosta esille Viron taiteen yleisnäyttelyyn⁵¹⁸. Samanniminen linoleumipiirros ilmestyi seuraavana vuonna taiteilijan grafiikansalkussa *Linoollõiked* (Linoleikkauksia)⁵¹⁹. Tämä grafiikanvedos on toisinaan tunnettu myös nimellä *Tantsijatar* (Tanssijatar, 1920). Teos on kuitenkin enemmän ekspressionistinen kuin kubistinen. Sen perusteella voi ajatella, että Arenin arvostelussa mainitut kubistiset *Tanssi*-nimiset teokset ovat jääneet joko tähän mennessä tuntemattomiksi tai kirjoittajat ovat kuvailleet samoja teoksia eri termein. Arenin kiinnostuksen kubistista muotokieltä kohtaan osoittavat hänen värikkäät kaarevalinjaiset ja ekspressiiviset, paikoin figuratiiviset öljymaalauksensa juuri vuosikymmenen vaihteesta sekä varsinkin osa hänen 1920-luvun alkuvuosien lavastussuunnitelmistaan teatteriesityksille. Niiden on vallitsevasti tullut olemaan lähtöisin saksalaisesta ekspressionismista.⁵²⁰

Kubistisia piirteitä esiintyi myös nuoren, alkuaan kansallisromantiikkaa viljelleen Aleksander Mülberin (1897–1931) teoksissa juuri vuonna 1919. Sitä on jäänyt todistamaan hänen maisema-aiheinen hiilipiirros-akvarellityönsä *Kompositsioon*

⁵¹⁴ Ennen ensimmäistä maailmansotaa oli kaupungissa asunut noin 50 000–60 000 virolaista. Ks. Pullat 2004, erit. 44–45.

⁵¹⁵ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 17[a].

⁵¹⁶ Ryhmästä esim. Mark 2010; Pählapuu 2012, 34–69; erityisen laajasti ks. Pütsep 1996, 256–313 sekä Levin 2011, 34–116.

⁵¹⁷ Ks. Pütsep 1996, 304; Levin 2011, 98, joiden taiteilijakohtaisissa tiedoissa on eroavuuksia. Kun Lydia Mei mainitsee ansioluetteloissaan ryhmään kuulumisensa (Starkopf, Lydia Juhani t., RA, ERA.R-1665.3.192), jättää Natalie Mei sen mainitsematta.

⁵¹⁸ Ks. näyttelyarvostelu Alle, August, ”Eesti kunsti ülewaate näitus”, *Sostialdemokraat* 19.7.1919.

⁵¹⁹ Grafiikansalkun IX vedos, josta käytetään niin nimeä *Tanssi* kuin *Tanssijatar*, vaikka kyseessä on yksi ja sama piirros. (Esim. Viron taidemuseon kokoelmassa *Tantsijatar*, EKM G 3318 ja *Tants*. IX leht, EKM G 18188). Ks. Lamp 2004, 126.

⁵²⁰ Ks. Lamp 2010c, 247–248, 256–257; Läti 1974, 23.

(Sommitelma, 1919)⁵²¹. Vähemmän tunnetuksi jääneen taiteilijan lyhyestä elämäkertakatsauksesta ilmenee, että Mülber lukeutui Arenin naapurissa toimineen Ants Laikmaan ateljeekoulun oppilaisiin vuosikymmenen puolivälissä, ja tämän lisäksi hänkin osallistui taidesuojelutoimikunnan toimintaan sekä oli tiiviissä yhteydessä muun muassa niin Areniin, Starkopfiin kuin Rasmus Kangro-Pooliin, kuten taidehistorioitsija Elfriede Marran-Toolin artikkeli tuo esiin.⁵²² Tämä osoittaa, että lähellä Natalie Meitä oli taiteilijoita, joita kiehoi kubistinen kuvakieli – ainakin sen kokeileminen ja tuominen näyttelyyn.

Vastaavasti kuin Vahtran yhteydessä on korostettu Petrogradin merkitystä, sitä ei tule sivuuttaa Meinkään kohdalla. Juuri kaupungissa oleskelunsa ajalta hän toteaa, että ”[k]ävimme siskoni kanssa kaikissa näyttelyissä [– –]”, joskaan ”[n]äyttelyiden teoksissa ei näkynyt vielä kovin paljon uutta elämää”⁵²³. Natalien muistelmien perusteella on havaittavissa, että hän suhtautui näyttelyssä esillä olleisiin teoksiin ristiriitaisesti, kun hän kirjoittaa hämmästyttävästi myös, että ”[f]uturisteista, kubisteista en pitänyt, mutta en pitänyt myöskään ’akateemisista’ töistä mytologisine aiheineen”⁵²⁴. Näiden pienten kubistisia piirteitä sisältävien teosten ilmitulon jälkeen voi vain päätellä, että taiteilija on kirjoittanut tämän kohdan itesesensuurin vaimentamana – kirjoittihan hän tämän neuvostoaikana. Toisaalta Mei ei toteuttanutkaan kolmea teostaan – *Hra. R. Kangro-Pool*, *Asetelma* sekä *Asetelma, Teataja-lehti* – kokonaisvaltaisesti kubismin periaattein, vaan soveltamalla sen ilmaisutapoja. Asetelmiinsa hän sovitti kubistisen kuvakielen tavoin kirjaimia, vaikka ne syntyivätkin sommitelman osaksi asetetun sanomalehden nimestä. Kubisteilla asetelmien kirjaimet ja numerot olivat tähdellisiä. Avantgardistien mielenkiinnon mukaisesti myös Mein vuonna 1919 asetelmiinsa sisällyttämä sanomalehti *Tallinna Teataja* oli poliittisesti aktiivinen, Viron kansanpuolueen päivälehti.

Pienen liioittelun tai väärinymmärryksen mahdollisuuden saattaa tarjota myös Mein toteamus, että he kävivät Petrogradissa sisarensa kanssa katsomassa kaikkia näyttelyitä. Näyttää kuitenkin siltä, ettei ainakaan kovin montaa suurempaa näyttelyä

⁵²¹ Viron taidemuseon kokoelmassa, EKM M 1715. Ks. myös Lamp 2004, 134. Vrt. Levin (2011, 29), joka katsoo Mülbergin *Sommitelman* sisältävän pikemmin abstraktin taiteen piirteitä.

⁵²² Taideopinnot mielessään Mülber matkusti kesällä 1921 Pariisiin, josta hän ei palannut enää Viroon. Marran-Tool 1967, 54–55, 59; ks. myös Mark 2010, 325; Pütsep 1996, 118.

⁵²³ ”Käisime õega kõik näitused läbi [– –]” sekä ”[n]äitustel töödest ei kajastanud veel kuigi palju uus elu”. N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 17[a].

⁵²⁴ ”Futuristid, kubistid mulle ei meeldinud kuid ei meeldinud ka ”akadeemilised” tööd mütolooia teemadel.” N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 17[a].

järjestetty vuoden 1917 lokakuun lopusta seuraavan vuoden kesään mennessä⁵²⁵. Aaron J. Cohenin tutkimuksesta ilmenee, että museoita oli silloin suljettu ja taiteilijoiden toiminta hiljeni kaupungissa, vaikka taiteilijoiden järjestäytymisasiivisyys olikin tuohon mennessä merkittävästi kohonnut⁵²⁶. Petrogradissa jo pari vuotta asunut Lydia saattoi kenties kertoa aiemmista näyttelyistä. Hän ei ehtinyt nähdä futuristien ensimmäistä *Tramvai V*-näyttelyä helmi-maaliskuussa 1915, mutta kaupungissa hän oli ja saattoi nähdä joulukuussa *Viimeisen futurististen maalauksien näyttelyn "0.10"* (*Последняя футуристическая выставка картин "0,10"*). Tiedot avantgardenäyttelyistä osoittavat, että enimmäkseen niitä järjestettiin Moskovassa, mutta näihin pääsi kuvajäljennöskien avulla tutustumaan myös julkaisujen ja lehdistön välityksellä. Jonkinlaista rinnakkaisuutta Mein akvarellin *Asetelma, Teataja-lehti* osalta voisi kenties nähdä esimerkiksi joko Ljubov Popovan (1889–1924) suhteellisen niukkasävyisiin maalauksiin⁵²⁷ tai Nadežda Udaltsovan (1885–1961) asetelmiin 1910-luvun puolivälistä. Mein maalaamassa muotokuvassa on rinnakkaisuutta kenties Juri Annenkoviin (1889–1974) ja esimerkiksi hänen kubofuturistiseen muotokuvaansa valokuvaaja M. A. Sherlingistä (1918)⁵²⁸ tai vieläkin enemmän kubofuturistien tärkeän vaikuttajan Aristarh Lentulovin (1882–1943) maalaukseen *Omakuva* (1912)⁵²⁹.

Pallas-taideyhdistyksen kolmannessa näyttelyssä Natalie Meiltä esillä olleista teoksista on saattanut säilyä vielä *Autoportree* (Omakuva), mikäli hän uusiokäytti tätä vuotta myöhemmin (kuva 8). Mein pienikokoinen tussilla piirretty omakuva löytyy nimittäin yhdessä sisarien kanssa käsin valmistetusta ja runsaasti kuvitetusta kirjallistaiteellisesta (aikakaus)kirjasesta *Meie* (Me), joka on päivätty 20. kesäkuuta vuonna 1920.⁵³⁰ Koska kuva on liimattu siihen teoksen muiden kuvien lailla, on mahdollista, että se olisi voinut valmistua aikaisemminkin. Siinä nuori taiteilija on piirtänyt itsensä vähäisin suurin viivojen hyvin tunnistettavan tussipiirroksen puoliprofilissa, joskin hienoisena pilakuvamaisena. Muotokuvan alle on kirjoitettu ”’Meie’ toimetaja – Nat. Mey.” (”’Meien’ toimittaja – Nat. Mey). Käsialan perusteella uskon, että sen kirjoitti kuvattu itse eli Natalie Mei. Tussilla piirrettynä kasvokuvana se muistuttaa Konrad Mägin vuoden 1918 kesällä piirtämiä kasvomuotokuvia Viron kirjailijoista ja

⁵²⁵ Esim. Yablonskaya 1990, 239; Romanov 2010, 43–44. Näyttelyiden vähäisyys ilmenee teosostojen kautta myös historioitsija Aaron J. Cohenin Venäjän ensimmäisen maailmansodan aikaisen taiteen tutkimuksesta (2008, erit. 189–191).

⁵²⁶ Cohen 2008, erit. 167–173.

⁵²⁷ Esim. *Asetelma kitaran kanssa* (1914–1915) tai *Viulu* (1915), WikiArt www-verkkopankki, katsottu 4.11.2020.

⁵²⁸ WikiArt www-verkkopankki, katsottu 4.11.2020.

⁵²⁹ *Autoportret*, WikiArt www-verkkopankki, katsottu 4.11.2020.

⁵³⁰ [Nat. Mey päätoim.], *Ödede Meide koduajakiri "Meie"*, EKMA.52.1.3, tussipiirros palstojen 21–22 yläpuolella.

taiteilijoista. Siurulaisilta ostettu kustantamo Odamees julkaisi näistä Mägin kolmetatoista tussipiirroksista hetimiten postikorttisarjan, jolloin ne tulivat laajalti tunnetuiksi.⁵³¹ Seuraavana vuonna niitä nähtiin myös August Gailitin (1891–1960) pakina-kirjassa *Klounid ja faunid* (Klovnit ja faunit, 1919). Mägistä poiketen Mei on kuvannut kasvojensa muodot ja antanut niille syvyysvaikutelman varjojen jyrkillä mustilla geometrisilla pinnoilla. Näin omakuvapiirros muistuttaa vuoden 1919 akvarellimuotokuvaa kriitikko Rasmus Kangro-Poolista. Siitä johtuen ja semminkin kun Meiltä ei ole tiedossa kovin montaa omakuvaa, uskon että siskoksien aikakauskirjaseen liimattu Natalie Mein tussipiirros ”*Meien*” toimittaja – *Nat Mey* hänestä itsestään on hänen juuri vuoden 1919 näyttelyssä esillä ollut *Omakuva*-niminen teoksensa. Tosin, näkemykseni saattaa kumoutua selailtaessa Julius Genssin bibliografiaa virolaisten muotokuvista. Hän väittää teoksessaan, että Natalie Mein *Omakuva* vuodelta 1919, joka oli esillä Pallas-taideyhdistyksen kolmannessa näyttelyssä numerolla 85, olikin akvarelli⁵³² eikä tussipiirros. Täten on mahdollista, että kuvailemani Meiltä säilynyt tussipiirros on eri teos kuin näyttelyssä esillä ollut *Omakuva*.

Natalie Mein voi empimättä lukea Viron ensimmäisten kubistien joukkoon hänen vuoden 1919 kubistisia piirteitä sisältävien teostensa perusteella. Tätä lujittavat myös hänen seuraavana vuonna julkaistut kirjankuvituksensa, joita tarkastelen seuraavaksi. Mein teoksien pienikokoisuus ja niiden tekijän nuoruus, ja naispuolisuuskin kenties, on saattanut motivoida niiden määrittelyä kevyesti vain pelkiksi kokeiluiksi,⁵³³ kun hän ei jatkanut kubismin parissa eikä mennyt siinä pidemmälle ja syvemmälle. Toisaalta, kuten taidehistorioitsija Reet Varblane on huomauttanut Vabben kubististen teosten yhteydessä, kubistista esitystapaa pidettiin Viron kulttuurikentällä 1910-luvulla vielä liian epäkonventionaalisenä. Modernista taiteesta oli Virossa silloin yksinkertaisesti liian vähän tietoa.⁵³⁴ Kirjailija Johannes Semper (1892–1970) on todennut, että jo ennen vuosikymmenen loppua ekspressionismi katsottiin virolaiselle taiteelle sopivimmaksi⁵³⁵. Osatekijöinä siihen saattoivat olla geopoliittiset seikat, sillä ennen Viron itsenäistymistä paikallinen taide- ja kulttuurikenttä ei ollut avoin vain länsieurooppalaisille modernistisille ilmaisutavoille, vaan myös Venäjän vallankumoukselliselle avantgardelle.

⁵³¹ Yksi Mägin kasvomuotokuvapiirroksista esittää fiktiivistä henkilöä, Arthur Valdesia. (Häneen palaan luvussa V.1.) Mägin piirrossarjasta lähemmin esim. Paris 1932, 194–197; Pihlak 1979, 117. Ks. myös Stahl & Palin 2011, 226, 246 viite 27.

⁵³² Genss toim. 1950, 116.

⁵³³ Stahl 2020a, 115.

⁵³⁴ Varblane 1994, 1409–1410.

⁵³⁵ Semper 1919, 71–72.

Avantgardea painettuna

Natalie Mei muistelee saaneensa näyttelyn jälkeen ensimmäisen tilauksen kuvituksen alalta. Tilaaja oli Henrik Visnapuu, joka oli pyytänyt häntä kuvittamaan runokokoelmansa *Talihari* sekä almanakan *Looming*.⁵³⁶ On todennäköistä, että tämä tapahtui osittain edellä kuvaamienikin teoksien ansiosta. Visnapuu oli Viron modernin kulttuurikentän ytimessä toimiva kymmenen vuotta vanhempi avantgardisti, Siuru-kirjailijaryhmän keskushenkilö: runoilija, kirjailija ja kriitikko, jolta pari vuotta aikaisemmin oli ilmestynyt uutuudellaan huomiota herättänyt esikoisrunokokoelma *Amores* (1917). Huomionarvoista on, että Visnapuu kuului ensimmäisten futuristisia runoja viroksi kirjoittaneiden joukkoon. Hän oli Igor Severjaninin (1887–1941) runojen vironantaja ja saanut niistä inspiraatioita. Severjanin lanseerasi futurismi-käsitteen Venäjällä ja perusti egofuturismi-suuntauksen vuonna 1911. Hän pakeni Viroon vuonna 1918 vietettyään siellä aikaisemmin kesiä vuodesta 1913 lähtien.⁵³⁷ Saadessaan Visnapuulta kuvitusehdotuksen Mei oli vasta 19-vuotias nuori nainen, jolla oli takanaan vain suppea taidekoulutus. Ehdotukseen saattoi vaikuttaa se, että Mei-siskoksien läheiset ystävät Aren ja Krusten olivat lähellä Siuru-piiriä, kuten myös sisarista nuorempia jonkin aikaa opettanut Nikolai Triik. Koska Viron modernin kulttuurin kirjailijoiden ja taiteilijoiden piiri oli vielä 1910-luvun lopulla suhteellisen tiivis ja vähälukuinen, voi uskoa, ettei Natalie Mei olisi ollut hänelle ennestään tuntematon.

Sanomalehti-ilmoitusten perusteella molemmat Mein kuvittamat teokset julkaisi maaliskuussa 1920 Odamees-kustantaja, entinen Siuru-piirin kustantamo⁵³⁸. Ilmoituksissa tiedotetaan, että kuvitukset ”runsailla komistuksilla” on tehnyt taiteilija N. Mey.⁵³⁹ Samoin niistä voi lukea, että *Talihari* (Talvenselkä) ilmestyi Mein värillisellä kansikuvalla ja nimiölehdellä. Kokoomateoksessa *Looming I* tai *Looming. Esimene* (Luomus. Ensimmäinen) oli puolestaan Mein moniväriset litografiakuvitukset. Vaikka sanomalehtien arvosteluissa käsitellään perusteellisesti näitä julkai-

⁵³⁶ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 2[b]. Näistä kuvituksista alkoi Natalie Mein ura kirjankuvittajana. Tulevat kirjojen kuvitukset tulivat olemaan enimmäkseen perinteisiä ja aina tekstejä vastaavia. Aiheesta tarkemmin ks. Stahl 2020a, 116, 119, 130–132.

⁵³⁷ Severjanin piti itseään Venäjän ensimmäisenä futuristina (Harte 2009, 38). Avantgardeoteetikko Renato Poggiolin mukaan Severjaninin perustama egofuturismi oli avantgardistisista suuntauksista vähiten poliittinen (Poggioli 1981 [1962], 97). Myös esim. Kepp 1990; Kruus 1981a, passim; 1987, 685; Hennoste 2012b; erit. 254, 257; 2016, 199, 203; 2018, 425. Severjaninin osalta ks. lisäksi esim. Huttunen 2014a, erit. 9, 14; Pylsy 2014, 47.

⁵³⁸ Esim. Visnapuu 1951, 294.

⁵³⁹ Esim. ”Odamehe” uued väljaanded”, *Postimees* 12.3.1920; ”Odamees”, ”Uued raamatud”, *Postimees* 26.3.1920; ”Odamees”, ”Uued raamatud”, *Kaja* 30.3.1920.

suja,⁵⁴⁰ niissä ei puhuta kuvituksista mitään. Kuvitusten sivuuttamisen voi tulkita merkiksi kirjallisuuden ja kuvataiteen keskinäisestä hierarkiasta kulttuurikentällä. Jos kuvitusten tilaaja tai kustantamo eivät olisi Mein tuotoksia kelpuuttaneet, he olisivat epäilemättä saaneet helposti toisia kuvituskuvia ryhmittymän vakioitaiteilijoilta. Edelliset Visnapuun kirjojen kuvitukset, kokoelmien *Amores* (Rakkaat) ja *Jumalaga, Ene!* (Jäähyväisiin, Ene!, 1918) osalta, olivat Ado Vabben tekemiä.

Tavoittamieni aineistojen perusteella näyttää siltä, että kulttuuripiirin ytimeen kuuluneiden kirjailijoiden teoksissa oli tuohon mennessä ollut vain harvakseltaan naisten tekemiä kuvituksia. Tämä ilmenee myös taidehistorioitsija Bart C. Pushawn tutkimuksesta vuosisadanvaihteessa ja ennen vuotta 1918 Viron maantieteellisellä alueella toimineista naispuolisista taiteilijoista. Pushaw onnistuu tuomaan esiin vain kaksi virolaisnaista: Marie Möldermannin⁵⁴¹ ja Vera Grünerin (ilmeisesti Wera Grüner, 1886⁵⁴²–?). Molemmat naiset ovat nykyisin vaikeasti identifioitavissa, mutta heidän ollessaan vuonna 1905 Ants Laikmaan oppilaina yhdestä kummankin taiteilijan maalauksesta julkaistiin kuvajäljennökset ensimmäisessä *Noor-Eesti* -albumissa. Heidän kuviensa rinnalla nähtiin jäljennöksiä myös niin sanotun Viron taiteen kultaisen kolmikon – Laikmaan, Kristjan Raudin ja Nikolai Triikin – teoksista. Pushaw tähdentää, että tämä antaa aihetta miettiä naisten osuutta ja merkitystä niin Laikmaan ateljeekoulussa, jossa oppilaina oli aluksi enimmäkseen naisia, kuin myös Noor-Eestin piirissä, jossa tavoitteena oli virolaisen kulttuurin hyväksytyksi tuleminen Euroopan kulttuurikentällä.⁵⁴³ Taidehistorioitsija Alfred Vagan mukaan juuri tästä *Noor-Eesti I* -albumista alkoi taiteellinen kirjankuvitus Virossa⁵⁴⁴. Tämän jälkeen kuvittajat olivat miehiä. Kuvituksista oli tullut tärkeä osa-alue Noor-Eesti -ryhmittymän piirissä toimineille kulttuurin modernisointia edistäneille kirjailijoille ja taiteilijoille ja sen jälkeen heidän vanavedessään jatkaneelle Siuru-ryhmän toimijoille. Kuten esimerkiksi Tiiu Talvistun artikkelista ilmenee, kuvitukset käytännössä joko tilattiin tai valikoitiin kirjailijoiden piirissä toimineiden tai heidän aatteitaan vastanneiden taiteilijoiden teoksista.⁵⁴⁵

Kokoomateoksien *Talihari* ja *Looming. Esimene* sivuilla korostetaan Mein taiteilijuutta toteamalla, että kansikuvat ja vinjetit ovat taiteilija Natalie Meyn tai N. Meyn tekemiä⁵⁴⁶. *Talihari*-kokoelman bibliografiassa ilmoitetaan lisäksi, että

⁵⁴⁰ Esim. Kangro-Pool, Rasmus, ”Looming I. ja – wastne moment?”, *Postimees* 2.7.1920; H. R. (mahdollisesti kirjailija Hugo Raudsepp [1889–1952]), ”Wastne moment”, *Talinn Teataja* 14.4.1920; E. P. ”Kirjandusest”, *Rajalane* 27.4.1920.

⁵⁴¹ Mahdollisesti Anna Marie Möldermann (1887–?).

⁵⁴² Tieto kirkonkirjassa, RA, EAA.3148.1.136; 1873–1891, sivu 179.

⁵⁴³ Pushaw 2014, 54–58.

⁵⁴⁴ Waga [Vaga] 1939b, 38.

⁵⁴⁵ Talvistu 2008, erit. 231–239.

⁵⁴⁶ Wisnapuu [Visnapuu] 1920, 98.

Visnapuun seuraavakin runokokoelma *Höbedased kuljused* (Hopeiset tiu'ut) ilmestyy Mein värillisillä kuvituksilla syksyllä 1920⁵⁴⁷. Teos ehti kuitenkin ilmestyä jo keväällä – suunnitellun Odamees-kustantamon sijaan kustantamolta Varrak ja Siurun vakiotaitelijan Vabben kuvittamana.

Mein kuvista Visnapuun runokokoelmaan *Talihari* huokuu paatoksellisuutta, pakoa, ahdistusta, tyyneyttä ja nykypäivää. Ne ovat enimmäkseen dynaamisia ja ekspressiivisiä figuratiivisia sommitelmia. Figuurit ja hahmot on piirretty vähäisin viivoin. Jyrkillä teräväkulmaisilla liekkimuodoilla ja laajoilla kulmikkailla tasopinoilla Mei kykenee saamaan kuviinsa yksittäisten runojen ja koko kokoelman tunnelman.⁵⁴⁸ Vuosien 1914–1919 varrelta kokoelmaan poimitut – etupäässä viimeisenä vuonna syntyneet – runot ovat aatteiltaan humaaneja, ihmiskeskeisiä, kuten kirjallisuudentutkija Ötne Kepp on niitä luonnehtinut. Niiden tavoittelemissa runomuodoissa esiintyy uusia piirteitä. Vaikka runot käsittelevät meneillään olleita sotia sekä ajan, ihmisen ja yhteiskunnan ongelmia ja vastakkainasetteluja, kokoelmassa on neljä rakkauden kohdetta: nainen, ihminen, jumala ja isänmaa.⁵⁴⁹

Kuvien väritys on yksinkertainen. Kansikuvassa (kuva 9), joka koostuu kahdesta kuvasta, on käytetty runoja vastaavasti vain mustaa ja punaista. Niistä toisessa alaston miesfiguuri kasvot ylös suunnattuina ja kädet kohotettuina kurkottaa ylöspäin istuen maassa puolilepäävässä asennossa; hänen ympärillään leimuavat punaiset liekit. Toisessa taas ihmismassa syöksyy pakoon kädet ja jalat levällään, punaiseksi maalatulla maanpinnalla. Samat aiheet toistuvat mustina, yksivärisinä vinjettikuvina kokoelman sivuilla. Vinjetteinä on lisäksi puolivartalokuva rautalanka-aidan edessä kranaattia heittävästä sotilaasta aloittamassa runoa ”Söja päevil” (Sodan päivillä), päässään brittiarmeijan maailmansodan aikainen kypärä (kuva 10), mutta myös kaksi kuun valossa tappelevaa hahmoa, joita nainen yrittää juosten estää vinjetillä *Ärge tapke* (Älkää tappako)⁵⁵⁰. Oodia ”Noor-Eestille” kuvaa taas rintakuva kolmesta vanhasta parrakkaasta maanmiehestä. Kokoelman epigrammit Siuru-piirin henkilöistä alkavat vinjetillä maassa istuvasta sirosta dandystä, jonka hahmo heittää maahan liekinmuotoisen varjon. Koska kyseisen vinjetin tussipiirroksen (kuva 11) on kirjoitettu lyijykynällä sana *Odamees* (Keihäsmies), se kuuluu sillä nimellä Viron taidemuseon kokoelmaan. Piirroksen kirjoitetun sanan uskon viittaavan kuitenkin

⁵⁴⁷ Ibid., 102.

⁵⁴⁸ Ks. myös Stahl 2020a, 116, 117; 2014, 179.

⁵⁴⁹ Kepp 1990, 9–11. Vrt. kielellisten uutuuksien osalta Hennoste 2014, 101–102. Voimakasta kritiikkiä niin Visnapuun runokokoelman *Talihari* kuin runoilijan toistenkin teoksien osalta on esittänyt moraalien näkökulmasta varsinkin kirjallisuuskriitikko ja kirjailija Herbert Salu (1984, esim. 128). Sama kritiikki kohdistui laajemminkin Siururyhmittymän toimijoihin.

⁵⁵⁰ Kuva kirjan Wisnapuu [Visnapuu] 1920 takakannessa ja sivulla 35. Mein tussipiirrosvinjetti Viron taidemuseon kokoelmassa.

kustantamoon, jossa runokokoelma julkaistiin, eikä piirroksen nimeen, koska yhteys kuvattuun hahmoon puuttuu. Siurun miehet olivat tuolloin dandyjä, kuten myös Barbarus (Dr. [Johannes] Vares [myös Vares-Barbarus, 1890–1946]), jonka nimeä kantaa kokoelman ensimmäinen epigrammi. Kirjassa toistuu vinjetinä vielä kätensä pidätystä varten ylös nostaneen miehen rintakuva. Punaisella värillä painettuna se johdattelee lukijaa nimiösivujen jälkeen koko teokseen toistuen myöhemmin mustavärisenä.

Looming. *Esimene* on Visnapuun toimittama kokoomateos. Siinä on artikkeleita ja runoja Visnapuulta itseltään, pidempi novelli kirjailijalta Richard Rohtilta (1891–1950) sekä runoja Johannes Vares-Barbaruksen kokoelmasta *Katastroofid* (Katastrofit, 1920). Barbarus oli vuonna 1914 esitellyt sanomalehdessä virolaiselle lukijakunnalle venäläistä kubofuturismia⁵⁵¹. Hänen ystävänsä ja niin ikään tuleva Siuru-piiriläinen Johannes Semper oli vastikään pitänyt Tartossa esitelmän futurismista.⁵⁵² Se perustui hänen tammikuussa 1914 seuraamaansa Filippo Marinettin esitelmään.⁵⁵³ Visnapuu ja Roht antoivat samana vuonna julkaista vihreänvärisen kokoomavihkosen *Roheline Moment* (Vihreä momentti, 1914). Merkityksellisintä vihkossessa oli kirjoittajien yhteinen, avantgarden mukainen manifesti ”Momentistide päewakäsk” (”Momenttien päiväkäsky”), kuten kieli- ja kirjallisuudentutkija Tiit Hennoste on todennut tarkastellessaan perusteellisesti Viron avantgardekirjallisuutta.⁵⁵⁴

Ensiaskleet avantgardistisiin suuntauksiin oli Virossa ottanut pieni progressiivinen kirjallisuuspiiri, joka tutustui futurismiin venäläisen modernistisen kirjallisuus-, taide-, teatteri- ja musiikkiaikakauslehti *Apollonin* välityksellä alkuvuodesta 1910.⁵⁵⁵ Lehdessä julkaistun artikkelin innoittamana oli heti otettu yhteyttä

⁵⁵¹ Hennoste 2012b, 255.

⁵⁵² Viron ja Venäjän kirjallisuus- ja kulttuurisuhteisiin perehtynyt Rein Kruus on esittänyt, että Semper sai ensikäden tiedot futurismista suoraan F. T. Marinettin perustaman *Poesia*-aikakauslehden toimituksesta. Hänelle oli hänen pyynnöstään lähetetty monipuolinen aineisto 1910-luvun alussa. Kuten Semper itse on todennut, hän pyrki tutustumaan futurismiin alkukielellä (Semper 1969, 199–202). Vuosikymmenen alussa Pietarissa opiskellessaan Semper seurasi Marinettin luentoa, josta hän piti oman esitelmänsä pari viikkoa myöhemmin. (Aiheesta lähemmin esim. Kruus 1981a, 337–338, 340; Hennoste 2012b, 254–255.) Tässä tutkimuksessani en ota kantaa futurismin ja kubofuturismin eroihin, koska aiheeseen perehtyneiden tutkijoiden mukaan sen paremmin Venäjällä kuin Virossakaan ei tätä erottelua aina tehty omana aikanaankaan ja käsitteitä käytettiin myös synonyymeina. (Esim. Barooshian 1976 [1974], 10.)

⁵⁵³ Kruus 1981a, erit. 339–340; Hennoste 2012b, 254–255; myös 2012a, 71–73; Sarapik 2009, 155. Marinettin matkasta Pietarissa ja Moskovassa esim. Harte 2009, 38–39.

⁵⁵⁴ Hennoste 2012b, 255–256; 2018, 424.

⁵⁵⁵ Tieto Filippo Marinettin manifestin *Le Futurisme* ilmestymisestä ranskalaisessa *Le Figaro* -lehdessä (20.2.1909) välittyi nopeasti Venäjälle. Siitä kirjoitettiin monissa

Marinettin perustaman *Poesia*-lehden toimitukseen, josta oli lähetetty piirille tuoreita lehtiä.⁵⁵⁶ Näin ollen Viron kulttuuripiireissä innostuttiin futurismista sille ominaiseen tapaan eri maantieteellisiä ja kulttuurisia reittejä pitkin. Hennosten mukaan ensimmäisen maailmansodan alku sai heränneen avantgarden hiipumaan, mutta se elpyi sodan jälkeen ja sen kukoistuskausi koettiin Viron kirjallisuudessa ja kirjailijoiden keskuudessa futurismin esiin nousun myötä alkuvuodesta 1919 aina vuoteen 1922 saakka. Viron avantgardististen teoksien joukkoon Hennoste laskee myös Mein kuvittaman Visnapuun kokoomateoksen *Looming. Esimene*; tosin tarkastellen vain sen tekstejä. Hän katsoo merkitykselliseksi, että teoksen avaa Visnapuun kirjallissävyyinen manifesti ”Vastne moment” (”Tuore momentti”), joka puolestaan alkaa egofuturistisella julistuksella. Julistus on lainaus Igor Severjaninilta. Visnapuu julistaa siinä futurismille ominaisesti kaaoksessa olevan vanhan maailman kuolemaa ja uuden ajan heräämistä.⁵⁵⁷ Teksteissään hän ottaa kantaa myös Siuru-ryhmän hajoomiseen ja henkilöiden välisiin kiistoihin. Tätä kaikkea edustavat myös Mein julkaisuun tekemät kuvitukset.

Mein kuvitukset Visnapuun kokoomateokseen *Looming I* ovat kahdenlaisia. Puupiirrosvinjetit esittävät eksoottista ja sensuellia itämaista tanssijatarta, jonka ylävartalo on verhoamaton (kuva 12). Niissä Mein tapa representoida naista ei poikkea millään tavalla miespuolisten taiteilijoiden naisen esittämistavasta. Meitä lähellä olevista taiteilijoista ne muistuttavat muiden muassa Mein tulevan langon, kuvanveistäjä Anton Starkopfin 1910-luvun jälkipuoliskon ekspressiivisiä, luonnosmaisia piirroksia⁵⁵⁸.

Avantgardistisia sen sijaan ovat kokoomateokseen liimatut Mein neljä isokoista moniväristä litografiaa. Tässäkin taiteilija rajoittuu muutamaan väriin. Musta ja valkoiseen yhdistyy vain punainen ja keltainen väri. Kuten runokokoelmassa *Talihari*, niin myös kokoomateoksessa *Looming. Esimene* kuvitus on figuratiivinen ja esittää miehiä. Väriillisissä kuvituksissa figuurien dramaattisissa asennoissa toistuvat ajanjaksoa ja muutoksia representoivat sodan traagisuus, voitonjano ja modernisaatio.⁵⁵⁹ Aikaisemmin näitä Mein kuvituksia on muutamilla riveillä kuvannut taidehistorioitsija Irina Solomõkova. Hän on analyysissään tuonut esiin niissä olevien hahmojen kulmikkouden ja särmikkyuden sekä sen, että julistetaiteen tyyllisissä piirroksissa sielukkaat taiteelliset figuurit esittävät toisaalta aurinkoiseen tulevaisuuteen pyrkiviä ihmisiä, mutta soturi toisaalta taas raakaa väkivaltaa ajanjaksolle tyypilli-

venäläisissä lehdissä, muun muassa *Apollonin* neljännessä numerossa tammikuussa 1910. Budanova 2015, 169; Harte 2009, 38; Kruus 1981a, 337.

⁵⁵⁶ Ks. Hennoste 2012a, 254–255; Kruus 1981a, 337–338.

⁵⁵⁷ Ks. erit. esim. Hennoste 2012a, 72, 76; 2012b, 259; 2016 esim. 199–201, 214; Hennoste 2014, 98–99; ks. myös Stahl 2020a, 116, 119.

⁵⁵⁸ Starkopfin piirroksista Lamp 2004, 120–121.

⁵⁵⁹ Ks. myös Stahl 2014, 179.

sine hahmoineen⁵⁶⁰. Teoksen kansikuvana käytetyssä piirroksessa (kuva 13), joka toistuu myös nimiösivun jälkeisellä sivulla, aikansa dandy seisoo joen rannalla ja suuntaa katseensa ylöspäin kohti tulevaa, toinen käsi koholla kämmen ylöspäin, toinen käsi povella takinliepeen välissä. Taustalla kulkee silta toiselle puolelle jokea, jossa matalamman ja kasvottoman mustan talomassan takana punertaa teollisen valankumouksen merkinä korkeampi tehtaiden ”metsä” savupiippuineen ja savuineen. Mei tavoittaa vähäisillä viivoilla hahmoihinsa teoksen sivujen sanoman ja tunnelman. Niin esimerkiksi pienemmässä pyöreässä kuvassa, ikään kuin renkaassa, juoksee *Talihari*-runokokoelman kansikuvan maassa istuva alaston figuuri dynaamisesti eteenpäin kädet levällään, pää voimakkaasti taaksepäin kallistettuna ja hiukset hulmuten (kuva 14). Tussilla piirrettynä hänen vartalonsa jakaa taustan kahtia. Hänen taaksensa ja alapuolelle jäävä osa on värjätty mustaksi; tuleva, hänen edessään, taas punaiseksi; uloin rengas kullankeltaiseksi.

Kirjan seuraavassakin kuvassa suuntaudutaan kahdella miesfiguurilla eteenpäin, tulevaan (kuva 15). Toinen heistä on edempänä ja jälkimmäinen pitää kättänsä kevyesti ensimmäisen hauksella. Edempänä vankoin askelin etenevä, punaiseen puettu sotilas on määrätietoisena valmiina taisteluun. Oikealla kädellään hän on tarttunut lantiollaan riippuvan miekan kädensijaan, kouraimen, ja on jo vetämässä terää huotrasta. Häntä koskettaa hennosti lähes leijaileva, mustaan pikkutakkiin ja solmioon pukeutunut dandy, mustat pikkukengät vaivoin maata hipoen, lintumainen pää kenossa. Kontrasti hahmojen välillä on enemmän kuin huomiota herättävä. On kiinnostavaa huomata, että sotilaalla on kuitenkin brittiarmeijan tyylinen *Brodie*-teräskypärä. Myös miekka on brittiarmeijan mallinen, ja polettikin olkapäällä muistuttaa nuorempien brittiupseerien käyttämää⁵⁶¹. Väistämättä herää kysymys Mein ratkaisusta piirtää brittityylinen sotilas. Innoitteen saattoi tarjota brittisotilaiden konkreettinen ja viitteellinen läsnäolo Viron vapaussodan aikana, joka kesti marraskuun lopusta 1918 vuoden 1920 helmikuun alkuun. Toisaalta Viron vapaussoturien liiton materiaaleista ilmenee, että sodan alkupäivinä virolaisten sotilaiden varustus saattoi olla hyvinkin vaihteleva. Näin eräässäkin kolmea virolaista sotilasta esittävässä valokuvassa on jokaisella eri maan armeijan kypärät: yhdellä saksalainen, toisella venäläinen ja kolmannella brittiläinen⁵⁶². Mei on myöhemmissä lyhyissä muistelmis- saan kirjoittanut sivuhuomautuksena koulutoveristaan kuvataiteilija Eduard

⁵⁶⁰ Solomökova 1968, 59.

⁵⁶¹ Kiitän ensimmäiseen maailmansotaan erikoistunutta taidehistorioitsija Dr. Jonathan Blackia yksityiskohtaisesta huomiosta brittiarmeijan varusteista. (Black 6.5.2015, KS.)

⁵⁶² Valokuva ilman tarkempia tietoja sekä lyhyt selostus Viron vapaussodasta anonyymin henkilön kirjoittaman tiivistelmän liitteenä Viron vapaussoturien liiton (Eesti Vabadussõjalaste Liit) verkkosivujen valokuvagalleriassa (katsottu 6.5.2015).

Wiiraltista (1898–1954), että tällä olisi ollut muun muassa vuoden 1920 paikkeilla vakioasuna brittisoturin univormu ilman tunnusmerkkejä⁵⁶³.

Kokoomateoksen kuvituksen Mei päättää kuvalla, jossa *Brodie*-kypäräinen sotilas nojaa pää nuupallaan, miekka vieressään maassa, hänen takanaan polvillaan istuvan naisen syliin (kuva 16). Nainen kurkottaa katseensa kärsivänä ylöspäin. Molemmat sivusta kuvatut hahmot ovat alastomia, vain miehen lantio ja nivuset ovat peitettyinä. Mei päättää kuvituksensa ilmiselvään pietä-aiheeseen. Hänen tulkintansa on kuitenkin epäkonventionaalinen, mutta helposti tunnistettavissa, kun hän soveltaa edelleen jatkuvan sodan menetykset ja tuskat tunnettuun kristilliseen kuvakehykseen. Hahmojen taustalla kyykki omissa kärsimyksissään toinen mieshahmo *en face* hartiat korvissa ja pää syvällä olkapäiden välissä. Tämä ei jäänyt ainoaksi kristillisen ikonografian aiheeksi Meillä, vaikka taiteilijan suhde uskontoon ei ollutkaan läheinen. On joka tapauksessa pantava merkille, että hän ei noudata niissä perinteistä esittämistapaa.

Näiden kahden kaunokirjallisen teoksen kuvitusten yhteydessä voi todeta, että Mei mukaili kirjoittajien avantgardistisia pyrkimyksiä, joissa heijastui futuristisia, ekspressionistisia ja kubofuturistisia piirteitä mutta joiden taustalla kajastaa symbolismi. Edellisenä vuonna Visnapuu totesi esseessään Severjaninista futurismin kasvaneen kyllästymisestä symbolismiin. Kubofuturistien vaatimuksena oli hänen mukaansa ollut paluu takaisin elämään, mitä edustivat nykyaikaisuus, kaupunki sekä F. T. Marinettin innoittamana nopeuden kauneus.⁵⁶⁴

Nämä kuvitukset, kuten myös Mein esille tulleet teokset, jotka olivat vuonna 1919 mukana Pallas-taideyhdistyksen kolmannessa näyttelyssä, osoittavat, että hän ei kokenut sukupuoli-dikotomian vaikuttavan taiteentekemiseen, vastaavasti kuin eivät hänen sisarensakaan. Tätä tukevat myös siskoksien yhdessä vuonna 1920 valmistamat ja käsin kirjoittamat uniikit kirjallis-taiteelliset kirjaset *Meie I* (Me I), *Ostium* (latinasta Ovi, Suu tai Aukko) ja *Valparaiso*⁵⁶⁵. Nostan edempänä sopivissa kohdin esiin osioita näistä teoksista, etenkin pseudonyymien käsittelyn yhteydessä luvussa V.1. Merkitykselliseksi voi katsoa, että joku Mei-siskoksista antoi kuvitetun *Valparaiso*-runoteoksen lahjaksi Friedebert Tuglasille, mutta vieläkin tähdellisempää siskoksien taiteen kannalta on, että Tuglas pian tämän jälkeen ylisti teosta sanomalehdessä *Tallinna Teataja*.⁵⁶⁶ Tosin niin *Valparaison* kuin sanomalehtiartikkelinkin kirjoittajat kätkeytyivät nimimerkkien taakse. Koska Tuglas lahjoitti siskoksien

⁵⁶³ Tädi Nati mälestusi Ed. Viiraltist [N. Mei], ”Natalie Mei mälestusi Ed. Viiraltist” [päiväämätön], EKMA.52.2.3.8, sivu [1].

⁵⁶⁴ Ks. Visnapuu 1919, palsta 34. Aiheesta laajemmin, asiasanoina nopeus, Marinetti, Severjanin ja kubofuturismi, esim. Harte 2009, passim, erit. 17, 37–46; myös Huttunen 2014a; 2004b.

⁵⁶⁵ Kaupunki Chilessä.

⁵⁶⁶ Ks. Bibliofiil [Tuglas, Friedebert], ”Valparaiso”, *Tallinna Teataja* 29.1.1921; K. Mei kunstinäitustest, EKMA.52.4.3.16, sivu [5].

teoksen selittävällä saatekirjeellään Viron kirjallisuuseumuseon arkistoon vuonna 1965,⁵⁶⁷ oletettavaa on, että kirjailija on katsonut tämän käsin kirjoitetun teoksen Viron kulttuurihistorian kannalta tähdelliseksi. Saatekirjeessään hän paljastaa, että teoksen tekijä oli yksi Mein sisarista tarkentamatta kuitenkaan kuka heistä. Lisäksi Viron kulttuuri- ja kirjallisuuskentällä keskeistä asemaa nauttinut Tuglas toteaa, että *Valparaison* tekijä parodioi kirjassaan vuosisadan alussa ilmestyneitä runokokoelmia, joiden volyymeja paisuteltiin tyhjillä sivuilla, ja ilkamoi paikoitellen Visnapuun ja August Gailitin yltiöpäisellä oman nerokkuuden osoittamisella.⁵⁶⁸ Natalie Mei oli vastikään kuvittanut kaksi Visnapuun teosta. Niin kuin edellä totesin, julkinen vit-sailu lienee kuitenkin kuulunut yleisenä tapana niin Pallas-taideyhdistyksen kuin Vi-ron modernin kulttuurikentän keskiössä olevien kirjailija-taiteilijoiden piiriin.

* * *

Valokuvat sekä erityisesti Kristinen, mutta myös Natalie Mein, myöhemmällä iällä käsin kirjoittamat muistelmat osoittavat, että sisarukset olivat Kristinen Helsingistä kuvanveistäjäksi valmistumisen jälkeen 1910-luvun jälkipuoliskolla ja vuosikymmenen vaihteessa hyvinkin tuttavallisissa väleissä moniin silloin Viron kulttuurikentällä toimineisiin keskeisiin miespuolisiin taiteilijoihin, kirjailijoihin ja kriitikoihin. Se oli mitä todennäköisimmin hedelmällistä heidän taiteellisen kehityksensä kannalta. Näiden miesten muistelmateoksista ja -käsikirjoituksista Mein siskokset jäivät silti enimmäkseen ulkopuolelle. Tämä voisi helposti viitata siihen, että kontaktit olisivat olleet pintapuolisia, mutta valokuvat osoittavat muuta. Lisäksi Lydia avioitui taidekentän keskeisiin vaikuttajiin lukeutuneen kuvanveistäjä Anton Starkopfin kanssa. Kovin etäällä kentän ytimestä ei ollut myöskään Kristinen puoliso kielitieteilijä Julius Mark. Avioliitot, mutta myös terveysongelmat, loitonsivat vanhempia siskoksia aktiivitaiteilijuudesta, tosin Lydia Mein osalta vain väliaikaisesti. Nuorimmaisesta Nataliasta tuli sitä vastoin syksyllä 1921 kuvataideopiskelija. Nämä tosiasiat myötävaikuttivat Mein siskoksien unohtumiseen heidän miespuolisten kollegoidensa muistelmista yhdessä kulttuurikaanonin yleisemmän miehisyiden kanssa.

⁵⁶⁷ Tuglas, F. Tuglase selgitus 5.4.1965, EKM EKLA, f 245, m 241:10-1.

⁵⁶⁸ Ibid.

III Varhainen omintakeisuus

Mein varhaiset teokset, joita seuraavissa alaluvuissa tarkastelen, saattavat toisinaan sisältää harvinaisen tiheitä kiteytyymiä länsieurooppalaisen taiteen kuvavaellushistoriasta Viron kulttuurikentälle lähes ”uunituoreen” modernismin kyllästämänä. Näissä risteävät ja sekoittuvat temporaalisuus sekä vuosisadanvaihteen ja 1900-luvun alun taide- ja aatesuuntaukset, joista dekadenssi ja avantgardismi koettiin puhuttelevimmiksi akateemisuuden rinnalla ja vastakohtana. Mei tarttuu aiheisiin, joille hän antaa uudenlaisia tulkintoja ja konteksteja.

Luku rakentuu kahden avainteoksen ympärille. Molemmat kantavat vuosilukua 1918. Ne ovat pienikokoisia akvarelleilla väritettyjä tussipiirroksia, jotka Mei on tehnyt noin 18-vuotiana. Näin ollen kuvien viitekehys on äärimmäisen olennainen, sillä se ei tarjoa kontekstia ainoastaan kyseisille teoksille vaan luo mahdollisen pohjan nuoren taiteilijaksi ryhtyvän naisen taiteellisille valinnoille. Avainteoksista ensimmäisessä – *Homo, non e piu come era prima* – ja täten ensimmäisen alaluvun pääteoksessa, Mei nojaa häneltä säilyneiden teosten joukossa vankimmin länsimaiseen ikonografiaan. Toinen alaluku nostaa esiin Mein heteronormatiivisuudesta poikkeavan mieskuvan. Tuodakseni parhaiten esille nuoren Mein kuvien monitasoisuuden analysoin niitä teoskohtaisesti runsain rinnakkaisaineistoin mahdollisimman useasta ulottuvuudesta monine sivupolkuineen. Taidekentän suppeus ja tiiviit vuorovaikutussuhteet yli taiteiden rajojen, varsinkin taiteilijoiden ja kirjailijoiden välillä, vaativat tulkinnallisia pysähtymisiä myös rajojen yli.

1 Homo, non e piu come era prima

1.1 Kuollut Kristus -kuvatyyppi

Valmistuttuaan kymnaasista vuonna 1917 Natalie Mei aloitti päivittäisen piirtämisen ja maalaamisen suosien väritettyjä tussisommitelmia, kuten hän käsin kirjoitetuissa muistelmissaan myöhemmin muisteli. Joka päivä syntyi jotakin uutta.⁵⁶⁹ Mei on

⁵⁶⁹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 16[a].

käyttänyt tätä tekniikkaa lukuisissa 1910-luvun lopun teoksissaan. Pyrkimys taiteilijuuteen näyttää nuorella naisella olleen suuri, sillä toisinaan hän nimesi kuvansa ”nimikkäiden taiteilijoiden” lailla latinaksi. Nimeltä mainitsemattomien taiteilijoiden ihailusta syntyivät *Opus I* ja *Opus II*, jotka tiedetään enää vain teosnimiltään hänen omien kirjallisten merkintöjensä pohjalta.⁵⁷⁰ Vaikka hän mainitsee vain kaksi *Opus*-nimistä teosta, hän käytti sarjallista työskentelytapaa tai ainakin nimesi teoksiaan sarjallisesti useamminkin. Osoituksena tästä oli edellisessä luvussa tarkasteltu *Opera*-sarjasta ainoa julkisuuteen tullut tussipiirros *Opera IV N^o 1*.

Säilyneiden ja ilmi tulleiden kuvien perusteella vaikuttaa siltä, että toisin kuin länsieurooppalaisessa kuvataiteessa yleensä, kuvien nimeäminen sävellyksien tapaan *teos*-sanalla (*opus*) järjestysnumeroineen on ollut Viron kuvataiteessa suhteellisen harvinaista.⁵⁷¹ Muita musiikkitermejä esiintyi kylläkin vuosisadan toisella vuosikymmenellä kuvataiteen piirissä, vaikkakin rajoitetusti, ja myös kriitikot hyödynsivät säveltaiteen sanastoa taideteosten kuvailuissa⁵⁷². Teos-sanan ilmeisestä poissalosta johtuen on aiheellista katsoa taiteilijan omasta paikallisesta ja ajallisesta kontekstista kauemmas. Yhtenä kiinnostavana tekijänä nousee esille Max Klinger (1857–1920), jonka laaja tuotanto sisälsi lukuisia *Opus*-nimisiä teoksia.⁵⁷³ Lisäksi nämä teokset tai tarkemmin teossarjat on eroteltu toisistaan roomalaisin numeroin. Saksalainen taiteilija kuului vuosisadanvaihteen ja alun Venäjällä arvostettujen symbolistitaiteilijoiden joukkoon ja tällöin myös Pietarissa opiskelleiden ja toimineiden vironmaalaisten kuvataiteilijoiden suosioon.⁵⁷⁴ Tosin Mei itse ei ole Klingerinä maininnut. Esikuviansa esille tuomisessa Mei oli suhteellisen pidättyväinen.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ Viron museoiden verkkotietokanta www.muis.ee (esim. 10.11.2020) antaa tulokseksi vain yhden tällaisen kuvataiteellisen teoksen ja senkin vasta 1990-luvulta. Enemmän *opus*-nimisiä teoksia ei ilmene myöskään sanan vironkielisen version (*oopus*) myötä. Synonyymeinä ovat käytössä myös suomalaisittain *teos*-sana sekä enemmän fyysisen toimintaan viittaava *töö* (työ). Musiikista virolaisessa kuvataiteessa käsittelemälläni ajanjaksona ks. Normet 1990, esim. 67, samoin Pushaw 2016. Vrt. länsimaisen kuvataiteen osalta tarkastelemaltani ajanjaksolta, lähinnä Mir Iskusstva -taiteilijoiden keskuudessa, esim. Lincoln 2001, 203–204 ja saksalaisella taidekentällä ekspressionisteilla, esim. West 2001 [2000], 73–74.

⁵⁷² Ks. Pushaw 2016, erit. 10, 16, 22, 29.

⁵⁷³ Musiikin osuudesta Klingerin grafiikassa ja sen suhteesta esim. Brahmsin teoksiin ks. Frisch 2005, 93–106.

⁵⁷⁴ Levin 2010a, 73; Lamp 1970, 17–18; 2010b, 160. Mai Levin on nimeltä nostanut esille Viron vanhimman sukupolven kuvataiteilijan Kristjan Raudin, jonka 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen tuotannossa esiintyy muistumia hänelle varmasti tuttuun Klingerin grafiikkaan. Esimerkkinä huomattavasta samankaltaisuudesta Levin on nostanut esille Raudin *Inimene ja öö* -sarjaan kuuluneen guassilla väritetyn tussipiirroksen *Lõpmatuse ees (Tähed, Tähtede all)* [Äärettömyyden edessä (Tähdet, Tähtien alla)] ja Klingerin kuolema-aiheiseen sikermään *Vom Tode II* kuuluvan etsauksen *An die Schönheit* (1890) sarjasta *Opus XIII*. (Levin 2008, 58 [huom. oikaisuilla Levinin mainitse-

Klingerin vuonna 1879 aloitettu ja yli kolmenkymmenen vuoden verran jatkunut *Opus*-niminen grafiikkasarja sisälsi yhteensä lähemmäs sata erilaista kuvaa. Vedoksia ja jäljennöksiä näistä ilmestyi useissa grafiikansalkuissa sekä taidekirjoissa ja -lehdissä. Vaikka meillä ei ole minkäänlaista tietoa Mein *Opus*-kuvista, herättää hänen akvarelleilla väritetty tussipiirroksensa *Homo, non e piu come era prima* (Ihminen ei ole enää sellainen kuin aikaisemmin, 1918, kuva 17) aiheen tasolla yhtymäkohtia Klingerin *Opus*-sarjaan kuuluneeseen etsaukseen *Der Tod als Heiland* (Kuolema Vapahtajana, painettu 1897, kuva 18). Teos on yksi taiteilijan neljästä *Opus XI, Vom Tode. Erster Teil* -sarjan (1889) kuolema-aiheisesta teoksesta.⁵⁷⁵ Klingerin etsaus koostuu kahdesta päällekkäin sommitellusta osasta. Mein piirros herättää muistutuksia niistä alempana. Siinä jo mätänevä ruumis on kuvattu sivulta sarkofagissa maan alla makaavana. Esikuvana tällaiseen vainajan esitystapaan, kuten myös koko Klingerin kuolema-aiheeseen, oli mittasuhteiltaan harvinaisen kapea Hans Holbein nuoremman (1497/1498–1543) maalaus *Der tote Christus im Grab* (Kuollut Kristus haudassa, 1521–1522, kuva 19) niin ikään sarkofagissa makaavasta kuolleesta Kristuksesta.⁵⁷⁶ Sen taustalla puolestaan on Matthias Grünewaldin hieman varhaisempi *Isenheimin alttarikaapin* predellamaalaus (1512–1516).⁵⁷⁷ Holbeinin hätkähdyttävän maalauksen voi katsoa tuoneen Meitä ajassa lähemmäs Fjodor Dostojevskia, joka siirsi teoksen herättämät vavisuttavat tunteet Kristuksen koruttoman inhimillisen kuoleman esittämistavasta romaaniinsa *Idiootti* (1868, suom. 1929).⁵⁷⁸ Romaani

mien Klingerin teoksien tietoihin], kuvat 48, 49.) Leipzigin taideakatemia (Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, HGB, aik. Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule) professorina toiminut Klinger oli toinen virolaistaiteilijoiden suosiossa olleista Münchenin Sezessionin symbolisteista Münchenin taideakatemiassa (Akademie der Bildenden Künste München) opettaneen ja vieläkin vahvemmin esille nostetun Franz von Stuckin ohella.

⁵⁷⁵ Klingerin *Vapahtajan kuolema* -grafiikkasarjasta *Opus XI* ks. Schmid 1901 [1899], 89, 92, 94.

⁵⁷⁶ Klinger piti itse omia kuolema-aiheisia grafiikkasarjojaan *Vom Tode I* ja *Vom Tode II* Hans Holbeinin *Kuolemantanssi* (*Der Totentanz*, 1523–26, julk. 1538) -sarjan teoksien modernisoituina versioina (Morton 2014, 38, 348–349).

⁵⁷⁷ Edeltäjänä Holbeinin ilmaisutavalle on nähty myös Andrea Mantegnan (1431–1506) maalaus *Christo morto* (n. 1490). Rinnastuksesta niin Grünewaldin kuin Mantegnan maalaukseen esim. Kristeva 2010 [1987], erit. 131–133. Ks. myös Meyeres 1975, 139. Klingerin etsauksen *Der Tod als Heiland* ylempi osa esittää groteskeilla hahmoilla reunustettua maalausta, missä toisten paetessa kauhuissaan yksi henkilö kumartaa kuoleman enkelille. Taidehistorioitsija Max Schmidin (Schmid-Burgk, 1860–1925) perusteellisista tulkinnoista ks. Schmid 1901 [1899], 89–101 ja tässä mainituista teoksista varsinkin 92, 94.

⁵⁷⁸ Holbeinin maalauksen vaikutuksesta kirjailijaan esim. Meyeres 1975, 136–147, jossa on viitattu myös Arthur B. Chamberlainin kirjaan *Hans Holbein the Younger* (1913, 101). Samoin Michael 1997, esim. 714, 719, 720, 723, 726 sekä Kristeva 2010 [1987], 123–157.

ei varmasti jäänyt Viron kulttuuripiireissä huomioimatta,⁵⁷⁹ ja sen laajaa tunnettuutta edisti myös teoksen varhainen filmatisointi Venäjällä.⁵⁸⁰

Klingerin teoksen tavoin Mein *Homo, non e piu come era prima* esittää kapeaa horisontaalista sivukuvaa kuolleesta, joka tosin on fyysisesti eheä ja hyvinvoivempi kuin Klingerin piirroksessa tai Kristus Holbeinin maalauksessa. Mein vainaja myös lepää alustalla maan päällä eikä ruumisarkussa, alavartalo lakanalla peitettynä ja suurkaupungin siluetti taustalla. Ympäröivästä kontekstista riippumatta Mei kiinnittyi horisontaalisommitelmallaan kuolleesta miehestä pitkää ikonografista perinnettä edustavaan konventionaaliseen uskonnolliseen kuvakaanoniin, mikä tarjoaa lukuisia aiheeseen, aikaan ja tekijään liittyviä tarkastelumahdollisuuksia. Olennaisena erona Mein tulkinnassa on kärsimyksen representaation puuttuminen, vaikka käsillä oli edelleen sota-aika, ellei kuolemaa lueta peircelandisittain kärsimyksen indeksinä.

Jatkettaessa Klingerin kuolema-sarjan tarkastelua voi huomata, että itse asiassa Mein teos sisältää vieläkin enemmän muistumia Klingerin etsauksen *Kuolema Vapahtajana* -luonnoksesta (*Opus XI, Der Tod als Erlösung, Studie* [Kuolema vapahduksena, harjoitelma], kuva 20), sillä taiteilija on piirtänyt sarkofagin etualalle naturalistisen sivukuvan pitkällään olevasta kuolleesta hahmosta. Tämä on fyysisesti hyväkuntoinen nuori mies vailla viitteitä kärsimyksestä, kuten figuuri Mein piirroksessa. Periaatteessa niin Mein kuvassa kuin Klingerin luonnoksessakin elävä malli saattaa vain esittää kuollutta. Klinger pani lepäämään jo luurangoksi maatuneen figuurin sarkofagimaiseen arkkuun. Klingerin varsinaisen etsauksen lisäksi julkaistiin kuvajäljennöksiä myös teoksen harjoitelmasta niin taiteilijan grafiikansalkuissa kuin monien hänen taidettaan käsittelevien kirjoitusten yhteydessä, kuten esimerkiksi Max Schmidin kirjassa *Klinger*. Kirja oli tuohon aikaan saatavana myös Virossa.⁵⁸¹

Yhtymäkohtia Mein akvarelli-tussi-teoksen lepäävän figuurin ja Klingerin etsauksen *Kuolema Vapahtajana* välillä on monia. Erityisesti on huomattava Klingerin *Kuolema vapahduksena* -harjoitelman etualan figuuri. Holbeinin maalauksen voi havaita olleen alkulähteenä etenkin mittasuhteiden osalta: korkeuden suhde leveyteen on 1:3. Mein piirros on vertikaalisesti kapea, vaikkakaan ei yhtä dramaattisesti kuin Holbeinilla, ja siinä miehen ruumis lepää Jeesuksen lailla kuvan keskiosassa. Hänet

⁵⁷⁹ Myöhemmäksi Dostojevskin romaanin jälkikäiksi otsikon tasolla voi katsoa kahden Siuru-kirjailijaryhmän jäsenen tekstit: Friedebert Tuglasin proosakertomuksen *Poeet ja idioot* (Runoilija ja idiootti) ja August Gailitin novellikokoelman *Idioot* (Idiootti); molemmat julkaistiin vuonna 1924.

⁵⁸⁰ Pjotr Tšardyninin ohjaama, Dostojevskin romaaniin perustuva varhainen taiteellinen *film d'art* -elokuva valmistui vuonna 1910. Энциклопедия отечественного кино (Kotimaisen elokuvan ensyklopedia) www-sivut, katsottu 9.2.2014. Varhaisista venäläisistä taide-elokuvista esim. Piispa 2014, 44–49; lyhyt maininta elokuvasta *Idiootti* (*Idiot*, 1910) elokuva-alan lehdessä *Sine-fono*, viite 78.

⁵⁸¹ Schmidin *Klinger*-kirjasta on Virossa ollut liikkeellä ainakin ensimmäinen ja toinen painos vuosilta 1899 ja 1901.

on kuvattu samankaltaisesti lähes suoraan katsojan katsomispisteestä käsin eli katsojan silmien korkeudelle asetettuna. Samalta korkeudelta myös Klinger kuvasi vainajan omassa etsauksessaan sekä lepäävän miesfiguurin sen harjoitelmassa. Mei on kuvannut veistoksellisen nuoren ja luisevan figuurin täysin staattisena kädet tiukasti laihaa vartaloa vasten. Nuoren taiteilijan toteutus näyttää seuranneen niin Klingerin luonnoksen naturalistista esitystapaa kuin Holbeininkin hahmon esitystapaa. Kuolleelta näyttävän figuurin suu on Mein teoksessa kiinni Klingerin tulkinnan tavoin, mutta sen silmät ovat hieman raollaan Holbeinin version tavoin. Vainajan silmäluomi sinertää (näemme vain toisen puolen kasvoista), samoin huulet ja iho ovat kellertävän vaaleita – hän näyttää kuolleelta. Toisin kuin Holbeinin maalauksessa ja Klingerin piirroksessa vainaja ei ole sarkofagissa, vaan Klingerin luonnoksen naturalistisesti piirretyn figuurin lailla hänet on asetettu valkoiselle alustalle, mahdollisesti ruumislaudalle. Vainajan pää on kuvassa katsojan näkökulmasta oikealla puolella – mukaillen figuureja Klingerin molemmissa teoksissa. Molempien edeltäjiensä lailla Mein teoksessa vainajan hieman kihartuva ruskehtavankellertävä tukka laskeutuu alustalle. Holbeinin ja Klingerin tulkinnoista poiketen Mei on heittänyt menestyneen alavartalon ylle valkoisen laskostetun lakanan – olihan taiteilija silloin vasta 18-vuotias nainen – peittäen samalla miehen käden ranteesta lähtien. Mieshahmon alavartalon ja käden verhoaminen saattavat liittyä myös taiteilijan saamaan suppeaan taidekoulutukseen ja viitata hänen taitamattomuuteensa kuvata niitä.

Siirryttäessä tarkastelussa vieläkin pienempiin yksityiskohtiin Mein piirroksen ja Klingerin naturalistisen luonnoksen välillä voi huomata lisää lähes identtisiä yhtymäkohtia: figuurien jäykkyys, kehon varjojen piirtyminen kaulalle, rintalastan muoto ja varjot lantiolla, mutta myös olkapään muoto ja varjot käsivarrella sekä laajalta osin hiusraja. Parikymmentä vuotta myöhemmin, ja lyijykynän sijasta tussilla piirtäen, Mei on kuitenkin korostanut figuurin askeettisuutta ja kulmikkuutta, mitä lisäävät selkeät ja puhtaat varjostusalueet toinen toisensa viereen tiheimmin tai harvemmin vedetyin viivojen ja ennen kaikkea kasvojen täydellinen pelkistys minimaalisiin varjoihin nenän juurella ja silmän ympärillä. Tämän yksinkertaisuuden ja koristelemattomuuden, jota Mei käytti Kristukselta näyttävän figuurin esittämiseen, voisi etäisesti tulkita hienovaraiseksi minimaaliseksi interpretaatioksi, jollaisena Julia Kristeva näkee Holbeinin maalauksen kuolleesta Kristuksesta⁵⁸² – huolimatta taiteilijoiden toisistaan poikkeavista historiallis-kulttuurisista kehyksistä.

Holbeinin hätkähdyttävästä, vahvan todellisuusvaikutelman synnyttävästä kuolleen Kristuksen esitystavasta alkaen kuvatyyppeihin on palattu toistuvasti: topoksille tunnuspiirteisesti kausittain ja tarttumalla niin saman- kuin uudenlaisiin tulkin-

⁵⁸² Holbeinilla askeettinen tulkinta liittyi Kristevan mukaan uskonpuhdistuksen vaikutukseen (2010 [1987], 140).

toihin.⁵⁸³ Renessanssitutkija Erika Michael on tarkastellut ilmiötä Holbein-topoksena, jolla hän tarkoittaa monenlaisia Holbeinin maalauksesta esille nostettuja ja esille nousseita teemoja⁵⁸⁴. Tällaisia ovat esimerkiksi ihmisen kuolevaisuus, joka asetetaan jumalallisuuden vastakohtaksi silloin, kun kuolleena kuvattu määritellään Jeesus Nasaretilaiseksi inskription perusteella; tai silloin kun figuuri on maallisesti ja armottoman realistisesti kuvattu tieteellisestä näkökulmasta.⁵⁸⁵ Ajatus topoksen kytkeytymisestä moniin eri teemoihin on antoisa Mein työtä silmällä pitäen.

Michaelin nimeämä Holbein-topos kuuluu laajempaan kuollutta Kristusta esittävään ikonografiseen kuva-aiheiden rykelmään. Aiheesta suosituin on ollut Kristusta itketään -kuvatyyppi, joka jakautuu kahteen eri varianttiin: pietä-hartauskuvatyyppiin, jossa Neitsyt Maria syleilee kuollutta Kristusta, sekä kuvatyyppiin, jossa surijoita ja Kristuksen kantajia on enemmän (tavanomaisesti Neitsyt Marian lisäksi

⁵⁸³ Pohjoiseurooppalaiseen renessanssiin perehtynyt Erika Michael viittaa Holbein-tutkimuksessaan viiden taiteilijan kuuteen teokseen, joista yksi on sarjallinen ja joiden kaikkien osalta on nostettu esille viittauksia juuri Holbeinin *Kuollut Kristus haudassa* -maalaukseen. Michael ei viittaa Max Klingerin tai useiden muidenkaan mainitsemiä taiteilijoiden teoksiin. Ulkopuolelle jää samaten Jean Jacques Henner'n (1829–1905) pitkälti Holbeinia mukaileva maalaus *Jésus au tombeau* (Jeesus haudassa, 1879, Musée d'Orsay, Pariisi). Taiteilija käytti Holbeinin kuolleen Kristuksen esitystapaan perustuvaa sommitelmaa useissa maalauksissa niin uskonnollisessa kuin profaanissa viitekehksessä, kuten esimerkiksi maalauksessa *Figure couchée* (Lepäävä figuuri, 1860, Musée des Beaux-Arts, Mulhouse). Mei on saattanut nähdä toistuvasti Henner'n maalauksen *Le Léviite d'Ephraïm et sa femme morte* (Efraimin leeviläinen ja hänen kuollut vaimonsa, 1898, inv.nro JJHP 339, Musée Jean-Jacques Henner, Pariisi) graafisen jäljennöksen, joka esittää alastonta kuollutta naista, sillä kuva oli heillä kotona olleessa Hans Kraemerin kirjasarjan *Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild. Politische und Kultur-Geschichte* neljännessä täydennysniteessä (1900, 325). Natalie Mei on maininnut kirjan käsin kirjoitetussa muutaman sivun mittaisessa päiväyksettömässä (mutta ei ennen vuotta 1966 kirjoitetussa) lapsuudenmuistelmassaan ”Minu isal oli väike töötuba [– –]”. (Natalie Mei mälestused lapseõlvekodu sisustusest, EKMA.52.2.3.6.) Erika Michael tuo esille vuorostaan Karl Stauffer-Bernin (1857–1891) ja hänen maalauksensa *Der Verunglückte* (Loukkaantunut, 1886), johon lisäisin taiteilijan saman vuoden etsauksen *Liegender männlicher Akt* (Lepäävä alaston mies, 1886) sekä samanimisen varhaisemman öljymaalauksen (1879) Bernin taidemuseosta. Michael mainitsee myös Felix Vallottonin (1865–1925) maalauksen *La Cadavre* (Kalmo, 1894, joka kuuluu täällä hetkellä Musée de Grenoble kokoelmaan Ranskassa) ja Arnold Böcklinin pietä-aiheisen maalauksen *Trauer der Maria Magdalena an der Leiche Christi* (Maria Magdalenan suru Kristuksen ruumiin äärellä, 1867–68). Käthe Kollwitzin osalta hän viittaa kahteen etsaukseen, joihin palaan edempänä. Holbeinin *Kuollut Kristus haudassa* -maalauksen uudelleentulkintojen joukkoon Michael lukee myös brittiläis-australialaisen nykytaiteilija Ian Friendin viidestä teoksesta koostuvan sarjan *The Protestant Affliction* (Protestanttinen kärsimys, 1980–94). Michael 1997, erit. 34–35, 38, 42–43, 711, laajemmin 701–712.

⁵⁸⁴ Teemasta topoksessa motiivi-käsitteen rinnalla ks. Kuusamo 1996, 82.

⁵⁸⁵ Michael 1997, erit. 48–55.

Johannes).⁵⁸⁶ Jälkimmäiseen lukeutuu myös Klingerin maalaus *Pietà: Maria und Johannes trauernd am Leichnam(e) des Heilandes* (*Pietà: Maria ja Johannes itkevät Vapahtajan ruumista*, 1890).⁵⁸⁷ Dresdenin kaupungin helmiä esittelevässä oppaassa (*Dresden*, 1909) maalaus katsottiin Gemäldegalerien modernin taiteen mestariteokseksi taiteilijan monien muiden teoksien rinnalla.⁵⁸⁸ Teos hankittiin museon kokoelmaan pian sen valmistumisen jälkeen,⁵⁸⁹ ja se oli toistuvasti esillä ennen sen tuhoutumista toisessa maailmansodassa⁵⁹⁰. Siten siihen tutustuminen museossa vieraillessa olisi ollut hyvinkin todennäköistä. Tietoa siitä, että Mei olisi vierailut Dresdenissä tai ylipäätään Saksassa ennen aikuisikää, ei ole.

Gemäldegalerien merkittävimpiin teoksiin oli kuitenkin mahdollista tutustua myös taidepostikorttien välityksellä, sillä Klingerinkin teoksista oli teetetty postikortteja, niin hänen *Pietà*-maalauksestaan kuin joistakin graafisista teoksistaan.⁵⁹¹ Niinpä ei ole pois suljettua, että postikortteja olisi teetetty myös hänen mainitsemis-
tani *Opus XI* -sarjaan kuuluvista teoksistaan. Lisäksi kuvajäljennöksiä taiteilijan teoksista julkaistiin eri lehdissä. Kyseisestä *Pietà*-maalauksesta ilmestyi mustavalkoi-

⁵⁸⁶ Pietà ja Kristusta itketään -aiheista esim. Murray & Murray 2004 [1996], 289, 427–428.

⁵⁸⁷ Teoksesta esim. Schmid 1901, 84. Maalauksen nimestä ovat käytössä myös lyhennelmät *Pietà* sekä *Die Klage um den Leichnam Christ*. Lisäksi ruumista tarkoittava sana *Leichnam* esiintyy toisinaan monikossa *Leichname*.

⁵⁸⁸ Schumann 1909, erit. 313. Lähes samaa, suoraan katsomispisteen korkeudelta ja sivulta esitettyä makaavan vainajan toposta Klinger käytti myös toisessa *Opus XIII* -sarjan etsauksessa *Vom Tode II. Tote Mutter (Mutter und Kind)* [Kuolemasta II. Kuollut äiti (Äiti ja lapsi)], 1898. Teoksessa kuolleen äidin rinnalla kyykkii outo monitulkintainen pienen lapsen hahmo. Mortonin mukaan Nietzsche-tutkija Jürgen Krause (1984) on nähnyt sen filosofin *Näin puhuu Zarathustra* -teoksen outous-aspektin mukaiseksi (Morton 2014, 349, 355). Jäljennös Klingerin etsauksesta *Kuollut äiti* julkaistiin monien grafiikankansioiden ja taidelehtien lisäksi Schmidin *Klinger*-kirjoissa (esim. 1901 [1899], 101).

⁵⁸⁹ Huomioni kiinnittämisestä maalaukseen kiitän ohjaajaani Tutta Palinia. Teos oli öljyvärimaalaus kankaalle, kooltaan 150 x 205 cm. Die Staatliche Kunstsammlungen Dresden, inv.nro 2460. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. Franz Servaesin kirjassa *Max Klinger* (1902) maalauksesta julkaistun valokuvan merkinnöistä ilmenee, että se kuului Dresdenin taidegallerian kokoelmiin jo pian valmistumisensa jälkeen, ainakin vuonna 1893, kun berliiniläinen valokuvayhdistys Photographischen Gesellschaft valokuvasi sen.

⁵⁹⁰ Dehmer 2010, 8–9, 17.

⁵⁹¹ Esimerkiksi värillinen postikortti maalauksesta (toisella nimellä *Pietà: Maria und Johannes Trauernd am Leichname des Heilandes*) painettiin dresdeniläisen Wilhelm und Bertha v. Baensch Stiftungin ja berliiniläisen Literatur und Kunst -kustantamon toimesta. (Esim. vanhojen postikorttien verkkokauppa Alte Ansichtskarten im Onlineshop, katsottu 3.10.2014). Dresdenin taidemuseon Kupferstichkabinetin johtaja Max Lehrs oli suuri taidevalokuvien ja modernin taiteen ihailija ja samalla myös Klingerin taiteen suuri suosija (Buerger 1984, 4–7).

nen jäljennös jo vuonna 1894 taidelehden *Die Kunst für Alle* joulukuun ensimmäisessä numerossa taidehistorioitsija Gornelius Gurlittin kaksiosaisen artikkelin ”Max Klinger” ensimmäisen osan lomassa. Samassa yhteydessä julkaistiin kuva myös taiteilijan isokokoisesta maalauksesta *Die Kreuzigung Christi* (Ristiinnaulitseminen, 1888–1891)⁵⁹², joka oli aikanaan herättänyt erityistä huomiota. Molemmissa teoksissa Klinger kuvasi Kristusta epäkonventionaalisesti alastomana (vaikkakin ensiksi mainitussa sukupuolielimet ovat kankaalla peitettyinä) rikkoen ikonografista perinnettä kylmän realistisesti. Kuten taidehistorioitsija Beth Irwin Lewis toteaa, Klinger sai sillä kriitikot puoleensa mutta herätti närkästystä laajemmassa yleisössä. Taiteilijan uudenlaista otetta pidettiin merkinä modernista taiteesta, mikä piti hänen tuotantoansa huomion keskipisteessä.⁵⁹³ Voidaan olettaa, että mikäli Mei itse ei omistanut kuvia Klingerin tässä yhteydessä mainituista teoksista, hän oli niitä hyvin todennäköisesti jossakin muodossa nähnyt. Niin sanottu Klinger-buumikaan ei ollut vielä 1910-luvun loppuun mennessä haalentunut.

Ihminen sanoin, kuvin ja mielikuvin

Mein tapa sisällyttää versaailein kirjoitettu teksti kuvan osaksi rinnastuu sekin Holbeinin ja Klingerin teoksiin. Samaa käytäntöä Mei toteutti muutamissa muissakin juuri samoihin aikoihin valmistuneissa kuvissa.⁵⁹⁴ Piirroksen nimeksi annetun fraasin ”Homo, non e piu come era prima” – ja sitä seuraavan vuosiluvun MDCCCCXVIII roomalaisittain kirjoitettuna – Mei sijoitti kuvakehyksen alle kapeaan lisäkehukseen ikään kuin kootakseen ja tiivistääkseen yhteen kaiken kuvassa esitetyn. Vastaavasti Holbein oli ilmoittanut sarkofagin kannen ristileikkaukselle sijoitetulla inskriptiollaan representoidun hahmon olevan Jeesus Nasaretilainen.⁵⁹⁵ Klinger taas kuvaa omassa teoksessaan tapaa paeta kuolemaa. Lopullisessa *Opus XI, Vom Tode. Erster Teil* -sarjan etsauksessa *Der Tod als Heiland* teksti on sijoitettu maanpäällisen tapahtuman ja sen alapuolella olevan, jo maatuvaa ruumista erottavan

⁵⁹² Öljymaalaukset kankaalle (251 x 465 cm) kuuluu nykyään Museum der bildenden Künste Leipzigin kokoelmiin (inv.nro 1117), aikaisemmin Hannoverin museoon (maalauksesta kuvajäljennöksineen esim. Schmid 1901, 84, 86–88).

⁵⁹³ Esim. Lewis 2003, 85–87, 90–91, 160–162.

⁵⁹⁴ Esimerkiksi akvarelli-tussi-töissä *Petrograd* (1918), *Vivo, aut non vivo?* (1918) ja tussipiirroksessa *Opera IV N^o √* (1918). Sama piirros esiintyi myös Mein keskimmäisen sisaren Lydia Mein vapaussotamuistomerkkien mallipiirroksissa 1920-luvulla. (Stahl 2014, 165, 177.)

⁵⁹⁵ IESVC.NAZARENVS.REX.IVÆORVM (Jeesus Nasaretista, Juutalaisten kuningas). Huom. maalauksessa olevasta tekstistä huolimatta jo 1600-luvun loppupuolella teosta inventoidessa oli todettu, että se esittää kuollutta kuolevaista ihmistä, mikä sitten oli saanut taiteilijalta Jeesus Nasaretilaiseen viittaavan nimen. (Michael 1997, 48–49.)

laatan reunalle kommentoimaan kuvan kertomusta⁵⁹⁶. Teoksen luonnosversiossa *Der Tod als Erlösung, Studie* sama teksti on sijoitettu naturalistisesti ruumisarkun alapuolelle ilman viitteitä kärsimykseen,⁵⁹⁷ jolloin suhde kuolemaan muuttuu ja siitä tulee vain yksi olemassaolon vaiheista. Vastaavasti Mei kertoo piirroksensa katsojalle, ettei Ihminen ole enää sellainen kuin aikaisemmin. Fraasin voi tulkita rinnastuvan Klingerin teokseensa kirjoittamiin teksteihin, mutta se sisältää myös lukuisia yhtymäkohtia aikalaiskontekstiin. Seuraavaksi esitän niistä muutaman mielestäni piirroksen analyysin kannalta olennaisimman.

Mein käyttämä ilmaus ”Homo, non e piu come era prima” ei ole kaikista yleisin, sillä italiankielisen toteaman eteen hän on lisännyt latinankielisen subjektin. Fraasi sellaisenaan ei johdata alkulähteelleen, eikä Meikään tarjoa sen enempiä vihjeitä. Eräänlaisena intertekstinä voi pitää Pontius Pilatuksen raamatullista lausumaa *Ecce homo*, jonka hän lausui ennen Kristukselle langetettua, hänen kuolemaansa johtanutta lopullista tuomiota.⁵⁹⁸ Tämä lyhyt subteksti paikantuu Mein kuvaan niin verbalisella kuin visuaalisella tasolla, sillä Mei on asetellut ihmishahmon akvarellitussi-teoksessa Kuollut Kristus -topoksen tapaan. Hän ikään kuin antaa teoksen katsojalle ja taidekentälle vakuutuksen omasta tietoisuudestaan kristillisen taiteen kanonisoituneesta kuvastosta ja omasta valmiudestaan osallistua sen jatkamiseen. Tosin vain viitteellisesti, sillä konventiosta poiketen hän jättää pois viittaukset passiioon, niin kuin edempänä tarkennan. Hänen figuurinsa lepää rauhallisesti vailla merkkejä kärsimyksestä. *Ecce homo* -aihe oli alkanut uudelleen elpyä kuvataiteessa renessanssin jälkeen 1800-luvun jälkipuoliskolla ja saavutti suuren suosion saksalaisessa ekspressionismissa ja sen lähipiirissä. Aiheella kuvattiin laajemmin ihmisen kärsimystä ja degeneroitumista⁵⁹⁹. Saksalainen ekspressionismi vaikutti Virossa modernin taiteen kentällä 1910-luvun puolivälistä alkaen pitkin seuraavaa vuosikymmentä⁶⁰⁰.

⁵⁹⁶ ”Wir Fliehn die Form des Todes, nicht den Tod; denn unser höchster Wünsche Ziel ist: Tod” eli ”Me kavahdamme kuoleamisen tapaa emmekä kuolemaa sinänsä, sillä korkein toivomme on kuolema”.

⁵⁹⁷ Lopulliseen versioon kirjoitettu teksti on luonnosversiossa sijoitettu naturalistisesti esitetyn figuurin yläpuolelle. Maanpäällisen ja maanalaisen väliseen tilaan on silloin kirjoitettu ”Dulden muss der Mensch sein Scheiden aus der Welt wie seine Ankunft: Reif sein ist alles”, mikä on Edgarin sitaatin saksannos William Shakespearen näytelmän *Kuningas Lear (King Lear, 1605)* viidennen näytöksen toisesta kohtauksesta eli ”Ihmisen on kestettävä lähtö maailmasta, kun hän kerran kesti maailmaan tulon”, Matti Rosin suomennoksen mukaan (Shakespeare 2005, 191).

⁵⁹⁸ Uuden testamentin Johanneksen evankeliumin luku 19 ja varsinkin Joh 19:5.

⁵⁹⁹ Esille nousivat vaihtoehtoiset henkisyiden, kristinuskon ja apokalyptisyyden teemat. (Esim. Lewis 2003, 59–82, erit. 77–78. Ks. myös Kokkinen 2011, erit. 49.)

⁶⁰⁰ Tarkimmin vuosina 1913–1925 huipentuen vuosiin 1919–1924. (Lamp 2004; Lamp 2010c, erit. 238.) Ekspressionismi jatkui Virossa verisiminä.

Kymmenisen vuotta Mein teosta aikaisemmin oli ilmestynyt Friedrich Nietzschen parisenkymmentä vuotta aiemmin kirjoittama, häntä itseään ylistävä omaelämäkerrallinen teos *Ecce homo* (1908, kirj. 1888). Nietzschen teksteistä sekä hänen ajatuksistaan uudentyyppisestä ihmisestä, nihilismistä, dynamiikasta ja voimasta kiinnostuttiin Virossakin. Taidehistorioitsija Ene Lampin mukaan Nietzschen ihailun ensimmäinen vaihe sijoittui Noor-Eesti -ryhmittymän ajalle (eli noin vuosille 1905–1915) ja toinen vaihe heräsi ekspressionismin myötä pian edellisen jälkeen ja jatkui 1920-luvulle⁶⁰¹. Eniten ja välittömimmin Nietzschen teokset vaikuttivat kirjailijoihin, kuten heidän tekstinsä ovat osoittaneet ja he itse ovat tuoneet esiin. Siitä huomautti pian aikalaiskritiikki, kun Johannes Aavikilta (1880–1973), nimimerkillä J. Randvere, ilmestyi esseistinen proosakertomus ”Ruth” (1909) – johon palaan useampaan otteeseen. Kriitikkojen mukaan siinä oli tartuttu liian kriitikkömästi Nietzschen ajatuksiin. Saman kohtalon kokivat myös niin A. T. Tammsaaren kuin Friedebert Tuglasin varhaiset kirjoitukset.⁶⁰² Nietzschen teksteihin Noor-Eestin perustajajäsenet olivat perehtyneet jo kymnaasilaisina Tartossa ennen ryhmittymän perustamista (1905). Saatavilla olleiden venäjänkielisten käännösten lisäksi oli vuoden kulluttua filosofin kuolemasta ilmestynyt myös ensimmäinen Nietzschen teoksen vironos *Sarathustra* (1901–1902, *Also sprach Zarathustra*, 1883–1885) sanomalehdessä *Olevik*.⁶⁰³ Lisäksi on muistettava alueen baltiansaksalainen yhteisö, jonka piirissä Nietzschen kirjoituksiin oli tutustuttu jo hänen elinaikanaan.⁶⁰⁴ Vaikka nooreestiläisten suhtautuminen baltiansaksalaiseen kulttuuriperintöön oli torjuva heidän kehittäessään omankielistä modernistista kulttuuria, saksankielistä sivistävää aineistoa ei tietenkään hylätty⁶⁰⁵. Historianfilosofi Mart Kivimäe on todennut ”Nietzsche-kuumeen”, kuten sitä vuosisadanvaihteessa ja 1900-luvun alussa nimitettiin, vaikuttaneen virolaisen henkisen kulttuurin modernisoitumiseen. Yksi mainittava linkki tuohon ”kuumeeseen” oli Georg Brandes, jonka kirjoituksista monet nooreestiläiset

⁶⁰¹ Lamp 2004, 23. Samassa hengessä tuotiin Estonia-teatteriinkin myös Bernhard Shawn filosofiskomediallinen näytelmä *Man and Superman* (1903, *Inimene ja üliinimene*) vuonna 1916 ennen käännöksen ilmestymistä (1924).

⁶⁰² Esim. Sooväli 2014, erit. 1748–1756. Samoin Hinrikus useampaan otteeseen, esim. 2011; myös Kallas 1918, esim. 25.

⁶⁰³ Tarkemmin Undusk 1992, 710; ks. myös esim. 2006, 66–67, 78–79; Sooväli 2014, 1749–1753.

⁶⁰⁴ Nietzschen säilyneen kirjeenvaihdon perusteella hänet oli ajateltu kutsua Tarton yliopistoon filologian professoriksi 1870-luvulla, mutta hänen näkemyksiään oli loppujen lopuksi pidetty liian radikaaleina, kuten filosofi Jaanus Sooväli on tuonut esille (2014, 1748). Baltiansaksalaisen kirjallisuusyhteisön tartumisista myös Nietzschen ajatuksiin ks. Lukas 2006, passim.

⁶⁰⁵ Esim. Undusk 1992, erit. 710–711, 722.

olivat myös vaikuttuneet.⁶⁰⁶ Tämä koski myös Natalie Meitä, joka luki Brandesin kolmen itselleen rakkaimman kirjailijan joukkoon vuonna 1932⁶⁰⁷. Brandesin tuotantoon kuuluu myös kirjoituksia hänen henkilökohtaisesta ystävästään, yhtä lailla nietzscheläisestä Max Klingeristä⁶⁰⁸.

Pohjustajana Nietzsche-mielenkiinnolle näyttää olleen myös vuosisadanvaihteen aatosta lähtien toiminut toimintatavoiltaan monipuolinen urheiluseura Taara⁶⁰⁹, jonka piirissä järjestetyissä lukupiireissä oltiin kiinnostuneita maailmankirjallisuuden ja filosofian klassikoista, mutta myös tuoreemmista teksteistä. Urheiluseuran piiriin kuului tuleva taiteilija Konrad Mägi, joka vuonna 1903 siirtyi opiskelemaan virolaisten suosimaan paroni Aleksander von Stieglitzin rahoittamaan ja hänen mukaansa nimettyyn teknisen piirustuksen opistoon Pietariin. Opintojen aikana hänen kiinnostuksensa Nietzschen yli-ihmisajatuksiin jatkui kantautuen hänen maanmies-tensä pariin; varsinkin niiden opiskelijoiden piiriin, jotka tulivat erotetuiksi vuoden 1905 vallankumouksen opiskelijalakkoon osallistumisen vuoksi (kuten Mägin lisäksi Nikolai Triik, Aleksander Tassa ja Jaan Koort) ja jotka sitten piakkoin suuntasivat Pariisiin.⁶¹⁰ Ene Lampin mukaan niin sanottu nietzscheläinen vallan kultti tuli osaksi myös samaan piiriin kuuluneen – ja Mei-sisariin myöhäissyksyllä 1918 tutustuneen – Starkopfin eroottisia alastontutkielmapiirroksia 1910-luvun puolestavälistä lähtien ainakin vuosikymmenen loppuun saakka. Starkopf oli imenyt vaikutteita Nietzschen tekstejä palvoneelta saksalaiselta ekspressionistikuvanveistäjä Franz

⁶⁰⁶ Ks. yksityiskohtaisemmin Kivimäe M. 2008, 31–32. Henkilökohtaisesti Brandesin oli tutustunut Gustav Suits ja he olivat suoraan kontaktissa toisiinsa. (Ks. Talve 1953, 347–348; Sooväli 2014, 1754; Veidemann 2006, 301; Annus 2005, 530–531, 533–534. Suomeksi aiheesta on kirjoittanut myös Zetterberg 2013, 87–88, 282 viite 19.) Noor-Eesti -ryhmittymän ainoa nainen Aino Kallas piti päiväkirjansa mukaan Brandesia oppi-isänään (Kallas 1953, erit. 54, 328; ks. myös 1918, esim. 25, 40–41). Baltiansaksalaisen ja saksankielisen lehdistön tietoisuuteen Baltiassa oli Brandesin tuonut ennen vuosisadanvaihdetta Kööpenhaminassa kirjailijan piiriin kuulunut riikalaistaustainen kirjailija ja kriitikko Laura Marholm (synt. Mohr, 1854–1928). (Lukas 2006, erit. 316, 318, 368–369, 514; samoin Tuohela 2008, erit. 15, 258–260, 264, 292.)

⁶⁰⁷ Mey, Natalie, Elulooline ankeet, 1932, ETMM T 174.1.1.

⁶⁰⁸ Kivimäe M. 2008, 32; Morton 2014, passim.

⁶⁰⁹ Seuran nimi perustuu muinaisen Taara-jumalan nimeen. *Taara-* ja *Taarapita*-sanojen etymologiasta ks. Sutrop 2001. Vuonna 1898 Tarttoon nuorten oppineiden polkupyöräilijöiden perustama seura, jossa urheilemisen lisäksi oltiin monipuolisesti kiinnostuneita kulttuurista ja sen edistämisestä. Seuran piiristä nousi esim. Viron ensimmäisen vironkielisen Vanemuine-teatterin ensimmäinen vakituinen näyttelijäkunta. Seuran toiminta lopetettiin vuonna 1940. (”Taara” 1996.)

⁶¹⁰ Lamp 2004, 23, 97; Pütsep 1991, 204; Paris 1932, 32–34. Samana vuonna Pariisiin jatkoi Koort; seuraavana vuonna Suomessa ja Önningsbyn taiteilijasiirtokunnassa pysähtyen Triik ja sitä seuraavana vuonna Mägi ja kirjailija-taiteilija Tassa sekä veljensä viulisti Rudolf Tassa (1886–1925). Useasti mainitusta aiheesta laajemmin esim. Koll 2006, 12–21; Waga [Vaga] 1939b, 8–13.

Metzneriltä (1870–1919), jolle hän työskenteli puolisentoista vuotta.⁶¹¹ Kenties intomielisin Nietzschen seuraaja oli Meinkin opettajana toiminut Nikolai Triik.⁶¹² Merkityksellistä on, että nämä miehet alkoivat rakentaa – ja heistä rakentui – pohjaa Viron modernistiselle taidekentälle osana nooreestiläisten kirjailijoiden johdolla luotua Nietzschen, Charles Baudelairen ja Otto Weiningerin hengen mukaista modernia kulttuurisfääriä. Vaikka taiteilijoiden osalta on nostettu esille heidän kiinnostuksensa nietscheläisiin ajatuksiin, vähemmälle huomiolle on jäänyt niiden konkreettinen vaikutus heidän taideteoksiinsa. Viimeaikainen dekadenssitutkimus on kuitenkin avannut uusia tulkintamahdollisuuksia⁶¹³. Natalie Meiltä säilynyt aineisto antaa mahdollisuuden osoittaa, ettei hänkään jäänyt täysin Nietzsche-kiinnostuksen ulkopuolelle. Eräänä todisteena siitä voisi pitää hänen riemukasta julistustaan ”*é tutto festo*”⁶¹⁴ aivan kuin Nietzschen *Antikristuksesta*⁶¹⁵ yksityiskirjeessään Karin Lutsille – vaikkakin vasta 1920-luvun puolessavälissä.

Palatakseni takaisin Mein kuvaan sisällyttämään fraasiin, voi huomata, että sen varsinainen osa – *non e piu come era prima* – esiintyy George Gordon Byronin ja Percy Bysshe Shelley'n runoissa. Nimittäin näillä sanoilla antoi Byron vuonna 1818 kuoron itkeä runomuotoisessa kertomuksessaan *Childe Harold's Pilgrimage: "Roma! Roma! Roma! Roma non è più come era prima"*⁶¹⁶. Shelley taas aloitti tällä ilmauksella vuotta myöhemmin nuorena kuolleen poikansa muistoksi kirjoittamansa runon ”To William Shelley” (1819).⁶¹⁷ Mieltymistä Rooman taiteilijayhteisöön

⁶¹¹ Ks. Lamp 2004, erit. 120, myös 116–117. Metznerin esikuvallisuudesta Starkopfille myös esim. Vaga 1939, 735–736. Starkopfin samanaikaisista sensuelleista Judit- ja Salome-hahmoista ks. Stahl 2019, erit. 31–35, 41–47.

⁶¹² Uudistusmielisimpien virolaistaideopiskelijoiden piiri Petrogradissa oli Nietzschen ohella viehätynyt myös niin Oscar Wilden taiteen paradoksaalisuudesta, Edgar Allan Poen ”kauhulogiikasta” kuin puolalaissyntyisen dekadenssikirjailija Stanisław Przybyszewskin ”superlatiivisesta mielten tiheydestä” taidehistorioitsija Rudolf Parisin määritelmiä käyttäen. Kiinnostusta oli herättänyt myös Rudolf Steinerin teosofia. (Paris 1932, 49, 53, 145, 170; ks. myös Pihlak 1979, 21–22, 162–164; Lamp 2004, 23.)

⁶¹³ Hinrikus 2017, passim.

⁶¹⁴ Natalie Mein kirje Karin Lutsille 17.11.1924 Võrun kaupungista. (Mey [Mei], Natalie = Kunert, Hans Karin Luts'ile, ”Mey, Natalie”, 30.5.1923–1.9.1928, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 14/17. Olen aikaisemmin viitannut aineistoon sen varhaisemmalla luettelointimerkinnällä EKLA reg. 1942/71. Edempänä viitataan siihen lyhennelmällä: Mey [Mei, N.] Lutsille, EKM EKLA, f 349, m 49:21a.) Nietzsche 2011 [1908], (§ 46) 73–74.

⁶¹⁵ Filosofi Jaanus Soovälin mukaan *Der Antichrist* (1895) oli ensimmäinen Nietzschen teos, joka vironnettiin kokonaisuudessaan. Kun se julkaistiin nimellä *Vastkristlane* vuonna 1919, siihen kohdistui lehdistössä heti vastarintaa. (Sooväli 2014, 1753–1754.)

⁶¹⁶ Byron 1829, 129.

⁶¹⁷ ”With what truth may I say — Roma! Roma! Roma! Non è più come era prima!” ks. Shelley, P. B. ”My lost William (To William Shelley)”, The Shelley-Godwin Archive,

kuuluneiden runoilijoiden teoksiin ei ole Mein yhteydessä tullut tähän mennessä esiin, mutta ei sen paremmin kirjallisia viittauksia Holbeinin ja Klingerin teoksiin-kaan, joiden visuaalinen esikuvallisuus vaikuttaa kiistattomalta. Byron ja Shelley lu-keutuivat brittiläisiin kirjailijoihin, joiden kanssa venäläinen estetismi oli dialogissa 1800-luvun puolestavälistä alkaen ja erityisesti lähestyttäessä vuosisadanvaihdetta⁶¹⁸.

Mahdotonta ei ole, etteikö Mei olisi tuntenut joko Byronin ja/tai Shelley'n mai-nittuja runoja, joista hän saattoi poimia kuvaansa kyseisen sitaatin. Tällöin hän jätti heidän ilmaisustaan kaupunkiin viittaavat sanat pois, vaikka hänen omankin teok-sensa taustalla häämöttää kaupunki – tosin määrittelemätön. Kaupungin sijaan Mei asetti pääpainon ihmiselle, jota hän korostaa verbaalisesti sanalla *homo*. Ensialkuun vaikuttaa kummalliselta, miksi hän tällöin käyttää latinankielistä muotoa ihminen-sanasta muun sitaatin ollessa italiaa. Naistekijyyden näkökulmasta herää kysymys, olisiko ratkaisuun vaikuttanut sanan merkitysero latinan ja italian välillä, sillä toisin kuin latinan *homo*, italian *uomo* tarkoittaa ihmisen ohella myös miestä. Turvautu-malla latinaan Mei jättää ihmisfiguurinsa sukupuolen ikään kuin avoimmeksi tarjoa-matta katsojalle mahdollisuutta tulkita hahmoa vain mieheksi. Nietzscheläinen yli-ihmisyys koski vain miehiä, mihin esimerkiksi kymmenisen vuotta aikaisemmin oli törmännyt suomalaisen naiskirjailija L. Onervan romaanin *Mirdja* (1908) nimihen-kilö⁶¹⁹. Samalla kun Mei soveltaa konventionaalista Kristukseen liittyvää kuvatyyp-piä, hän myös laajentaa figuurin miehestä yleisemmin ihmiseksi. Fraasillaan ”Ihmi-nen ei ole enää sellainen kuin aikaisemmin” Mei osoittaa muutokseen ihmisenä ole-misessa – eikä vain ihmisessä, joka on yhtä kuin mies.

Mei representoi muutosta monella tasolla. Hän turvautuu konventionaaliseen kristilliseen kuva-aiheeseen ja sijoittaa sen uudelleen tulkiten omaan aikaansa, mo-dernin ja modernisoitumisen kontekstiin. Näin hän vahvistaa eksistentiaalista trans-formaatiota. Viitteeksi konventiosta jäävät vain topoksen fyysiset raamit: kuollut fi-guuri lepää metropoli taustanaan. Yhtenäisestä violetinharmaan suurkaupungin si-luetista kurkottavat korkeuksiin piikkimäiset piiput, ja taivas rakennusmassojen ylä-puolella näyttäytyy astetta vaaleampana. Vuoden 1918 ensimmäisellä puoliskolla Mei asui suurkaupungissa – Petrogradissa, jonka siluetti näyttää inspiroineen häntä – ainakin ensi hetkellä teosta katsoessa. Horisontissa vasemmalla on havaittavissa

MS HM 2177, 46r (rev.), katsottu 20.6.2023. Runo ilmestyi postuumina Mary Shelley'n toimesta vuonna 1824. (Hutchinson toim. 1934, 581.)

⁶¹⁸ Kirjallisuudentutkija Rachel Polonsky nojautuu muun muassa Lotmanin näkemykseen toisen eli vieraan kulttuurin tarpeellisuudesta ”oman”, venäläisen, kulttuurin luomi-
sessa. Luetuimpien, käännettyimpien ja täten vaikutusvaltaisimpien brittikirjailijoiden
joukkoon kuuluivat Venäjällä niin prerafaeliittikirjailijat, Oscar Wilde kuin Edgar Al-
lan Poe. (Polonsky 1998, esim. 2–7, 25.)

⁶¹⁹ Parente-Čapková 2006, 205.

kaupungin yksi merkittävimmistä kohteista, Iisakinkirkko, jonka voi tunnistaa korkeasta keskuskupolista ja neljästä sivukupolista. Haasteellisemmaksi osoittautuu kuitenkin kaupungin muiden maamerkkien löytäminen, sillä siluettikuvan lukuisten kapeiden tornien joukosta ei erotu esimerkiksi kauas näkyvää Pietarin ja Paavalin katedraalin kellotornia. Ennemmin nämä kapeat tornit hahmottuvatkin tehtaiden piipuiksi eli moderniteetin symboleiksi. Petrogradin kuvaamisen kannalta vieraina erottuvat eteläisemmiksi mieltyvät kupolimaiset katot ja lukuisat linnoitusarkkitehtuurille ominaiset sakaraharjanteet. Siluetti ei viittaa myöskään Roomaan, mihin olisi voinut antaa aihetta kuvaan kirjoitettu teksti, jos tämä olisi lainattu Byronin ja/tai Shelley'n runosta. Mei käytti vastaavanlaisia sakaraharjanteita toisessakin samanaikaisessa akvarelli-tussi-teoksessa (1918, kuva 21). Siinä hän identifioi kaupungin sanallisesti kirjoittamalla kuvaan nimen *Petrograd*, josta tuli myös teoksen nimi. Kapeat tornit ovat tässä tunnistettavammin tehdasrakennusten piippuja. Samankaltaisuuksista voi päätellä, että Pietari on kaupunkina läsnä myös teoksen *Homo, non e piu come era prima* taka-alalla – ainakin implisiittisesti. Aikaan, paikkaan ja rinnakkaismateriaaliin perustuen voi todeta, että Mein teos välittää todellisuusvaikutteista mielikuvaa metropolisoitumisesta, kun kaupungin siluettista kurkottavat kahtalaisesti tulkittavat pistimet ja/tai piiput. Ne reflektivat yhtä aikaa niin yhteiskunnan modernisoitumista kuin käynnissä ollutta sotaa. Tätä kuvan etualan menehtynyt hahmo vielä korostaa. Lisäksi voi muistaa aseiden, tehtaiden ja sodan menetyksen yleisyyden avantgardistisen taiteen ja kirjallisuuden motiiveina. Ne olivat myös futurismin tunnuspiirteitä.

Merkitykset vaihtuvat vielä kerran, kun huomaamme, että taiteilija on sijoittanut menehtyneen hahmon ikään kuin näyttämölle esiripun verhojen väliin: mustista sivuverhoista toinen jää figuurin jalkojen taakse, toinen peittää hieman hänen päälakeaan. Näin Mei on saanut lepävään figuurin optisesti lähemmäs katsojaa ja samalla katsojan osaksi kuvaan tallentamaansa näytelmää. Alustalla lepävä hahmo muuttuu ikään kuin yhdeksi meistä. Toiselle puolelle figuuria, hänen ja taka-alan kaupungin väliin on sijoitettu neljä kapeaa kynttilää ruumiinvalvojaisten ja katolisten pyhimyshautojen tapaan. Tuohuksilta näyttävät kynttilät, vaikkakin vaaleahkot, vihjailevat ortodoksiseen perinteeseen⁶²⁰. Mein kuvassa kolmen kynttilän liekit jäävät kuvakehyksen sisään kuvareunan leikatessa yhden kynttilöistä. Taustasta vaaleampina erottuvat liekkien valokehät limittyvät osittain toisiinsa. Optinen vääristymä sijoittaa valokehät kaupunkisiluettista kurkottavien piikkien taakse, vaikka kynttilät sijaitsevat edempänä siluettia. Vastakohtat törmäävät kuvassa toisiinsa tehden hektisen moder-

⁶²⁰ Tuohukset, kapeat kirkkokynttilät, on perinteisesti valmistettu mehiläisvahasta. Pyykkönen [1.12.2013]. ”Tuohus”, ortodoksi.net www-sivu (19.6.2023). Vainajan hautaus-toimituksesta eli ruumiinsiunauksesta ortodoksisessa seurakunnassa esim. Sidoroff toim. 1998, erit. 23.

nin metropolielämän aistittavaksi, vaikka kuvassa vallitsee absoluuttinen hiljaisuus. Kynttilöiden liekitkin ovat värähtämättömiä. Osoittamalla kuvan ikään kuin koh-
tauksiksi teatteriesityksestä Mei esittää lausuman ”Ihminen ei ole enää sellainen
kuin aikaisemmin” myös näytelmänä. Olihan teatteri taidemuoto, josta Mei oli aina
ollut kiinnostunut. Se käy ilmi hänen käsikirjoituksena säilyneestä omaelämäkerras-
taan.

Mein radikaali ikonografisen aiheen uudelleentulkinta, jonka hän teki hyvinkin
nuorena taiteilijauran alkuvaiheessa, pakottaa etsimään vielä konkreettisempia im-
pulsseja lähempää hänen omaa aikaansa. Seuraavassa nostan esille muutamia viro-
laisen lähikentän ulkopuolisia referenssejä: toisaalta taiteilijan omien muistelmien
herättämiä, toisaalta Mein käyttämän topoksen johdattelemana eräänkin naiskuva-
taiteilijan teoksiin Saksassa.

Fin de siècle -dekadenssin sävyjä ja sukupuoli

Käsin kirjoitetussa muistelmissaan Mei totesi vuosikymmeniä myöhemmin, kuinka
tuolloin Petrogradin aikoihin Mir Iskusstva (Taiteen maailma) -piirin näyttelyt vai-
kuttivat hänen ja hänen sisarensa Lydian mielestä kaikkein kiinnostavimmilta, jän-
nittävimmillä ja raikkaimmilla⁶²¹. Ryhmittymästä esitettyjen näyttelytietojen perus-
teella ainakin yksi heidän näyttelyistään oli avoinna Pietarin taideakatemiassa pari
kuukautta tammikuun lopusta lähtien vuonna 1918⁶²². Lienee varmaa, että sen sisaret
kävivät katsomassa. Suoraa yhteyttä Mein teoksen *Homo, non e piu come era prima*
ja näyttelyn listattujen osallistujien ja heidän teosnimiensä välillä ei ole mahdollista
tehdä. Mein mieltymys on kuitenkin otettava huomioon.

Nuoren aloittelevan taiteilijan mieltymyksen voi nähdä rinnasteisena tai pikem-
minkin jatkumona ennen Pallas-taidekoulun perustamista Virossa vallinneelle mieltymykselle, sillä pietarilaiseen taidemaailmaan olivat useimmat tutustuneet ainakin

⁶²¹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 17[a]. Mir Iskusstvan näytte-
lyiden perinne alkoi vuonna 1898 taidekriitikon ja tulevan Ballets Russes -balettiseu-
ruen perustajan Sergei Djagilevin paroni Stieglitzin museossa Pietarissa järjestämästä
venäläis-suomalaisesta yhteisnäyttelystä. Perinne jatkui vuoteen 1924 saakka. (Esim.
Kruglov 1998, erit. 39, 48; ks. myös Karttunen, Ahtola-Moorhouse & Huusko toim.
1998.) Mir Iskusstvan taiteilijoista ja näyttelyistä selonteon koonnut G. [Gennadi] B.
[Borisovitš] Romanov on katsonut, että heidän viimeinen näyttelynsä järjestettiin Pa-
riisissa kesällä 1927 (Romanov 2010, 50). Ryhmittymän piirissä toimineiden taiteili-
joiden, kirjailijoiden ja säveltäjien tavoitteena oli venäläisen taiteen nykyaikaistaminen
länsieurooppalaisen taiteen kehitystä vastaavaksi. Ydinjoukon muodostumisen alku-
vaiheesta 1880-luvulta alkaen ja Pietarin keskeisyydestä heille esim. myös Lincoln
2001, 199–202.

⁶²² Romanov 2010, 43–44; myös Karttunen, Ahtola-Moorhouse & Huusko toim. 1998,
248–249.

taideopintojensa alkuvaiheessa⁶²³. Lisäksi Meinkin lyhyesti käymän Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulun johtaja Nikolai Roerich (1874–1947) oli vastikään päättänyt pitempiaikaisen yhdistyksen puheenjohtajakautensa⁶²⁴. Koulun oppilaisiin olivat kuuluneet vuosikymmenen alussa ja vaihteessa myös sisaruksien taiteilijaystävät Peet Aren ja Otto Krusten, kuten edellä totesin. Erityistä suhdetta virolaisiin taideopiskelijoihin saattoi edistää Roerichin mieltymys työskennellä toisinaan Virossakin vuosisadan ensimmäisellä vuosikymmenellä.⁶²⁵ Symbolistisesti suuntautuneet Mir Iskusstvan piirin taiteilijat olivat vuorostaan taas kiinnostuneet kuvajäljennöksinä näkemistään Keski-Euroopan aikalaistaiteilijoiden teoksista, varsinkin akateemisempaa ja perinteisempää suuntausta edustaneiden ja todellisuudenkuvausta välittäneiden saksalaisten teoksista. Muiden ohella esille nostettiin myös Klinger.⁶²⁶ Vaikka kiinnostus hänen taiteeseensa oli venäläisissä taidepiireissä ristiriitaista,⁶²⁷ lujittaa tämä mieltymys Klingerin piirroksien potentiaalisia kytköksiä Mein teokseen. Painoarvoa lisää vielä Mein suhtautuminen muistelmiensa perusteella positiivisesti ”aiheiltaan symbolistisiin” teoksiin, vaikka tämän hän toteaaakin graafikkoina ja kuvittajina toimineiden Sergei Tšehoninin (1878–1936) ja brittiläisen Aubrey Beardsleyn (1872–1898) tekniikan yhteydessä. Nämä miellyttivät myös Mein sisaria ja heidän hengessään olivat sisaretkin pyrkinet jotakin tekemään, Natalie kirjoittaa.⁶²⁸

Nämä toteamat tarjoavat auki purettavia väittämiä, koska samassa yhteydessä Mei on muistellut, kuinka hän oli tehnyt tuolloin parikin kuvaa, joissa taustalla on suurkaupunki. Toisessa oli etualalla ”kalmo”⁶²⁹ ja toisessa ”pariisilaiset koketit”. Taiteilijan oman näkemyksen mukaisesti hän jäi sisarensa kanssa silti ”hyvin kauas mystiikasta ja symbolismista”.⁶³⁰ Kuvauksien suppeudesta huolimatta voi suurella varmuudella väittää, että Natalie Mein ensimmäisenä luonnehtima kuva on hänen

⁶²³ Esim. Levin 2010b, 189, 196; Parhomenko 2005, erit. 679; ks. myös Pütsep 1991, 194–216.

⁶²⁴ Roerich toimi yhdistyksen puheenjohtajana vuosina 1910–1916 (esim. Parhomenko 2005, 683, 693; vrt. Karttunen, Ahtola-Moorhouse & Huusko toim. 1998, 245, 247, joiden mukaan Roerichin puheenjohtajuus kesti vuoteen 1913 saakka).

⁶²⁵ Ks. Pütsep 1991, 210–211, 214.

⁶²⁶ Kruglov 1997, 16, 30; Bowl 2008, 149.

⁶²⁷ Esim. taiteilija ja taidehistorioitsija Igor Grabar (1871–1960) katsoi, että Klingerin asema taiteilijana oli kehittynyt vaikutusvaltaisemmaksi kuin mitä hän olisi Grabarin mielestä ainakaan muun kuin kuvanveistoteoksien perusteella ansainnut. Kannanonon Grabar esitti Münchenissä näkemänsä taidenäyttelyn perusteella vuonna 1904. (Ks. Lodder & Hellyer 2013, 1253).

⁶²⁸ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivut 17–18[a].

⁶²⁹ Käytän tässä vainaja-sanasta vanhempaa versiota ”kalmo” samoin kuin Mei käytti viroksi vanhahtavaa *koolnu*-sanaa. Kalmo-sanana käytöstä ks. Kolehmainen, Taru, ”Ruumis, kalmo ja keho”, *HS* 3.7.2001.

⁶³⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 18[a].

akvarelli–tussi-työnsä *Homo, non e piu come era prima*, jota olen pitkään analysoinut. Toinen Mein muistelmassa mainittu kuva, joka esittäisi koketteja suurkaupunki taustanaan, ei ole tullut vielä tietooni. Aiheena urbaanisuus jäi keskeiseksi Meille koko hänen taiteessaan.

Alkuvuonna Mir Iskusstva -näyttelyyn osallistujien joukossa oli myös Natalien huomioima Tšehonin, jonka taiteessa oli vallitsevana satu- ja *commedia dell'arte* -aiheinen jugendtyyli 1910-luvulla. Seuraavalle vuosikymmenelle tultaessa hänen tyyliinsä muuttui sirpaleista rakennetuiksi futuristisiksi tulkinnoiksi ja ensisijaiseksi materiaaliksi tuli posliini.⁶³¹ Ainakaan kovin mutkattomasti Mein kuvat eivät osoita tyyllillistä samankaltaisuutta Tšehoninin taiteen kanssa, lukuun ottamatta heitä yhdistävää notkeaa tussilla piirtämisen taitoa. Mielenkiinto *commedia dell'arte* -aiheisiin oli muutenkin yleistä 1910-luvulla, kuten ilmenee edempänä neljännessä luvussa.

Kun vähän tutkitun Tšehoninin taide ei tarjoa kovinkaan montaa yhtymäkohtaa Natalie Mein teokseen *Homo, non e piu come era prima*, Aubrey Beardsleyn taide tarjoaa senkin edestä vertailukohtia. Mielenkiintoa monipuolisesti tutkitun ja analysoidun Beardsleyn tuotantoon on nostettu esille varsinkin niiden virolaistaiteilijoiden yhteydessä, jotka oleskelivat jonkin aikaa Pietarissa ennen Viron itsenäistymistä ja joiden taiteessa esiintyi jugendtyylisiä keveäviivaisia tussipiirroksia. Venäjällä Beardsley oli brittiläisistä taiteilijoista eniten huomioitu ja ylistetty, mikä sai aikaan myös hänen tyyliinsä jäljittelyä⁶³². Virolaisessa kontekstissa on Beardsleyn vaikutusta nähty lähinnä yleisemmällä tasolla, ja se on yhdistetty nimenomaan Mir Iskusstvan piirissä esiintyneeseen kiinnostukseen symbolismia ja jugendtaidetta kohtaan. Beardsleyn taiteesta inspiroituminen on tuotu esille niin Ado Vabben kuin

⁶³¹ Tšehonin (suomennettuna myös Tšehonin, Tšekonin ja Tšehonin) loi merkittävimmän uran Pietarin Keisarillisen posliinitehtaan taiteellisen johtajan toimessa posliinitaiteen uudistajana, kun meneillään oli vallankumouskulauseisen propagandaposliinin tuotanto, kuten Solomon Volkov toteaa *Pietari*-kirjassaan (2011 [1996], 288, 314–315). Ks. myös Karttunen, Ahtola-Moorhouse & Huusko toim. (”Luettelo teosesittelyineen”) 1998, 306–307. Monien aikalaistaiteilijoiden lailla Tšehonin toimi myös teatteripuku-suunnittelijana. Hänen kubo-futuristisen taiteensa näyttönä on säilynyt aikakauslehden *Octjabr* (Lokakuu) kansi vuodelta 1921. (Romanov 2010, 1022.)

⁶³² Beardsleystä pietarilaisessa *Mir Iskusstva* -lehdessä esim. Lodder & Hellyer 2013, 1253; Kruglov 1998, 49, 51. Slavisti John E. Bowltin mukaan Beardsleyn huomiointi kasvoi Oscar Wilden näytelmän *Salome* myötä (1891, ensimmäinen venäjännös 1904). Symbolistien moskovalaisen kirjallisuuslehden *Vesy* (Vaaka) vuoden 1905 toinen numero omistettiin Beardsleylle. Lehden kannen suunnitteli Nikolai Feofilaktov (1878–1941), jota pidettiin Moskovan Beardsleynä (Kon 1995, 34; Bowlt 1982, 102; 2008, 149, 214; Minin 2013, 1280), koska hän eroottisävyisissä dekadenteissa tussipiirroksissaan mukaili pitkälti Beardsleyn tyyliä. (Bowlt 1982, 98, 102–103; Polonsky 1998, 172–173, 181, 224–225 viite 69).

Nietzschen ajatuksista kiinnostuneiden Konrad Mägin ja Aleksander Tassan yhteydessä.⁶³³

Aubrey Beardsleyn vetovoima ei rajoittunut Viron kulttuuriväen keskuudessa kuitenkaan vain hänen visuaaliseen tuotantoonsa, vaan se ulottui yhtä lailla hänen kirjallisiin teksteihinsä. Tätä osoittaa esimerkiksi myös se, että huhtikuussa 1919 julkaistiin viimeisessä *Siuru III* -albumissa Beardsleyn keskeneräiseksi jääneen pienoisoromaanin *Under the Hill* (1896) vironnos ”Mäe all” (Vuoren juurella).⁶³⁴ Puolipornografinen ja groteskiin vivahtava teos oli Richard Wagnerin oopperan *Tannhäuser* (ensiesitys 1845) uudelleentulkinta englantilaisesta dekadenssista käsin. Proosakertomuksen otsikko viittasi oopperaan monitasoisesti.⁶³⁵ Venäjällä Beardsleyn ihailijat olivat julkaisseet teoksesta käännöksen kymmenisen vuotta aikaisemmin⁶³⁶. Alkuperäisversiosta poiketen vironnos ilmestyi vain tekstinä ilman Beardsleyn kuvituksia ja reunamerkintöjä. Hauskana sivuseikkana täytyy mainita, että

⁶³³ Esim. Pütsep 1991, 244; Levin 2010b, 181–182, 197; 2010d, 498; Komissarov 2010, 221; myös Adson & Tuglas 2011, 95–96, 206. Beardsleyn taiteen vaikutuksen Vabben varhaistuotantoon nostivat esille jo 1910-luvulla kirjailija Johannes Semper (1918, 114; 1919, 72) ja taidekriitikko Friedrich von Stryk (1881–1920). Ks. Pütsep 1991, 339. Kuvaavaksi esimerkiksi on katsottu Vabben Viron mytologisaiheinen tussipiirros *Linda, kivil nutmas* (Linda, kivellä itkemässä), josta on käytössä myös teosnimet *Linda kivil* (Linda kivellä) (Komissarov 2010, 221) sekä *Kivil nuttev Linda* (Kivellä itkevä Linda) ja joka tiedetään ainoastaan kuvajäljennöksestä (Pütsep 1991, 246, 247 [kuva]). Viimeksi mainitun teoksen beardsleymäisyyden on maininnut alkuaan Semper (1919, 72). Beardsleystä Tassan yhteydessä esim. Kõiv 1989, 13.

⁶³⁴ Kertomuksen vironsi *Siuru*-albumia toimittanut Tuglas pienoisoromaanin ranskannoksesta *Sous la Colline* (1908). Sen hän julkaisi myös käännöskokoelmassaan *Valitud leheküljed. II* (1919). Tannhäuserin legendaan perustuva *Under the Hill* ilmestyi alkuaan Beardsleyn kuvittaman ja kirjailija Arthur Symonsin toimittaman neljännesvuosittaisen aikakauslehden *The Savoy: An Illustrated Quarterly* kahdessa ensimmäisessä numerossa: kolme ensimmäistä lukua vuoden 1896 ensimmäisessä tammikuun numerossa (sivut 151–171) ja viimeinen luku toisessa huhtikuun numerossa (sivut 183–196). Kirjallisuudentutkija Mario Prazin mukaan postuumisti vuonna 1904 yhtenäisenä teoksena julkaistu versio ilmestyi jo sensuroituna (1970 [1933], 356, 424 viite 92). Runsaiden metonymioiden avautuminen silloiselle vironkieliselle lukijakunnalle jää arvoitukseksi, mutta Beardsleyn pienoisoromaani kaikui vielä muutama vuosi myöhemmin kirjailija August Allen runossa ”Prohvet Ahjast” (Profeetta Ahjasta), jossa brittikirjailijan teos ikään kuin ”tuotiin syöminkien pääruuaksi”, kuten runotekstissä todettiin (ks. Alle 1923, 29). Runo profetasta, joka oli tarinan mukaan kotoisin pienestä Kaakkois-Viron kauppalasta kirjailija Friedebert Tuglasin tavoin, kuuluu taas Mei-siskoksen taiteilijakaverin Otto Krustenin kuvittamaan pakinakokoelmaan *Lilla Elevant* (Liila Elefantti, 1923). Siurulaisten piirissä esiintynyt kiinnostus Beardsley-piirroksiin esim. vuosina 1917–1918 käy ilmi myös Tuglasin ja Adsonin kirjeenvaihdosta (Adson & Tuglas 2011, 95–96, 206).

⁶³⁵ Hanson 1997, 33, 96–97; Praz 1970 [1933], 357. Ensisijaisesti pienoisoromaanin kuvitukseen liittyen ks. Snodgrass 1995, 166–169, myös 65, 67, 283.

⁶³⁶ Kirjallisuuslehdessä *Vesý* vuonna 1905 ja 1908 (Polonsky 1998, 182).

muutamat alkuperäisteokseen kuuluneet kuvituskuvat – Venuksen pukeutumista esittävät – ”löytyivät” myöhemmin kirjallisessa muodossa piirroslehtisinä pienoisromaanin *Under the Hill* vironantajan Friedebert Tuglasin novellista ”Androgüüni päivä” (Androgyynin päivä, 1925): novellin päähenkilön budoaarin ikkunoiden välistä⁶³⁷. Tuglasin kirjahyllyssä komeili komea Beardsleyn piirroksien kokoelma *Izbrannye risunki* (Valikoima piirroksia) jo heti sen ilmestyttyä vuonna 1917. Kokoelman toimitti kommentteineen moskovalainen taidehistorioitsija ja keräilijä Aleksei Sidorov (1891–1978).⁶³⁸ Tietoa siitä, että kokoelma olisi ollut tuttu Meillekin, ei ole, mutta hän saattoi olla tietoinen siitä kenties Siuru-piiriä lähellä olleiden taiteilijatoveriensa välityksellä.

Sivusta esitetty makaava vainaja esiintyi myös Beardsleyllä, tosin hieman toisessa kontekstissa – kuolleena makaavan Kristuksen toposta sivuavan Kristusta itketään (*Lamentation*) -aiheen yhteydessä. Beardsley on esittänyt näin kuvattuna kapteeni Narrabothin piirroksessa *A Platonic Lament* (Platoninen sureminen, 1894, kuva 22). Piirros kuuluu taiteilijan Oscar Wilden (1854–1900) *Salome*-tragedian kuvitukseen (1894). Kapteeni on asetettu kuvassa paarelle, ja hänen vartalonsa on peitetty lakanalla kaulaan asti jalkaterien jäädessä toisessa päässä paljaksi. Ilmassa leijailvien parien alla kyykkii ilveilevä kääpiö. Vainajaa itkee hänen ylleen kumartuva ja hänen kasvojaan pitelevä Herodiaan palvelija.⁶³⁹ Wilden *Salome*-kirja ei ollut tuntematon Virossa. Kymmenisen vuotta sen ilmestymisen jälkeen julkaistiin lähellä nooreestiläisten piiriä olleelta A. H. Tammsaarelta (1878–1940) kommentteja Wilden teoksista. Ranskaksi (1891) kirjoitetusta kirjasta oli liikkeellä sekä englanninkielisiä, saksannoksia että venäjännöksiä.⁶⁴⁰

Mei itse ei ole kirjallisesti viitannut Oscar Wilden *Salome*-kirjoihin, kuvitukseen tai näytelmiin, mutta Wildeen liittyntä *Salome*-buumia ei voinut Virossa mitenkään välttää 1910-luvun viimeisinä vuosina ja 1920-luvun alussa – eikä ainakaan hänen kaltaisensa teatterin harrastaja. Suosiovuosina *Salome* vironnettiin (1919) ja

⁶³⁷ Normet 1990, 123; Tuglas 1925, 296.

⁶³⁸ Ks. Adsonin kirje Tuglasille 22.10.1917 (Adson & Tuglas 2011, 95, 96, viite 2).

⁶³⁹ Snodgrass 1995, erit. 276–280, 282. Beardsleyn *Salome*-kirjan kuvituksia käsittelevissä tutkimuksissa kyseisen piirroksen mahdollinen konnotaatio kristilliseen kuolleena makaavaan Kristus-topokseen näyttää jääneen vähemmälle huomiolle huolimatta siitä, että dekadenttikirjailijoille ja Oscar Wildelle oli uskonnolla ja Kristuksella monitahoinen merkitys. Ks. Hanson 1997, esim. 5, 10, 91–107.

⁶⁴⁰ Tammsaare-tutkimusten perusteella Stahl 2019, erit. 29. Wilde oli Tammsaaren yksi keskeisimmistä lempikirjailijoista (Hinrikus 2011a, 53 viite 120). Yhtä lailla Tuglas toi omana aikanaan esille Oscar Wilden ja etenkin hänen *Salome*-tragediansa silloisen suuren merkityksen (Sisask 2009, 61, 71). Ensimmäinen venäjännös ilmestyi vuonna 1904 *Salome*-kirjan englanninnoksesta. Sen jälkeen julkaistiin tiheään tahtiin useita käännöksiä venäjäksi niin alkuperäisteoksesta kuin saksannoksista (Polonsky 1998, 164–165).

sitä kommentoitiin lehdissä, lisäksi hänen näytelmänsä tuotiin heti Tallinnan Draamateatterin ohjelmistoon.⁶⁴¹ Näytelmä synnytti taiteilijoiden tulkintoja aiheesta, myös Beardsleyn ilmaisukielestä inspiroituneita.⁶⁴² Merkille voi panna, että teoksen vironsi alkuperäisestä ranskankielisestä painoksesta (1893) Henrik Visnapuu, jolta Natalie Mei sai samana vuonna kuvitustilauksen aikaisemmin analysoimiini kokoomateoksiin *Talihari* ja *Looming I*. Vironnetun *Salomen* hankki tai sai itselleen myös Kristine-sisar heti sen ilmestyttyä heinäkuun lopussa 1919⁶⁴³. Vironnos julkaistiin ilman kuvituksia. Itse asiassa kirjan oli vironnut jo pari vuotta aikaisemmin siskoksien tuttavapiiriin kuulunut Aleksander Tassa,⁶⁴⁴ mutta hänen käännöksensä ei päätynyt painoon. Kiinnostus *femme fatale* -arkkityyppeihin oli erityisen suurta *fin-de-siècle* -kaudella. Siihen tarttui myös Mei, tosin suosituimman Salome-hahmon sijasta sfinksiin akvarelli–tussi-teoksessa *Sfinxen* (1918), johon perustuu lukuni IV.1.

Olenaisena yhtymäkohtana Mein teokseen on lisäksi Beardsleyn omaa aikaansa refleктоiva radikaali modernistinen tulkinta konventionaalisesta uskonnollisesta aiheesta. Meillä viittaavat teoksessa *Homo, non e piu come era prima* hänen omaan aikaansa korkeuksiin kohoavat piikit – ensimmäisen maailmansodan myötä kiväärinpiistimet – metropolisuutena kuin myös näyttämöllinen esitystapa. Lisäksi implisiittisenä rinnastuksena on nostettava esille Beardsleyn piirroksen *A Platonic Lament* sukupuolineutraalius tai sukupuolen avoimeksi jättäminen nuoren kauniin efebun välityksellä.⁶⁴⁵ Hahmojen androgyynisyydestä oli tullut lähes pakonomaista

⁶⁴¹ Näytelmän lavastaja oli edellä huomioitu Ado Vabbe. Seuraavaksi kesäksi valitsi vastaperustettu Ugala-teatteri Wilden näytelmän Viron ensimmäiseksi ulkoilmateatteriesitykseksi (Adson 1958, 153, 155).

⁶⁴² Salome-aiheeseen tarttuivat virolaistaiteilijoista näinä vuosina ainakin Ado Vabbe, Peet Aren, Anton Starkopf, Eduard Wiiralt, August Kilgas, Aleksander Mülberg ja pilapiirtäjä Gori.

⁶⁴³ Kirjan kannessa Kristine Mein kirjoittama ”Chr. Mey 1919.” sekä etusivulla ”Odamees 31/7.19.”. Yksityisomistus, valokuvia kirjasta KS.

⁶⁴⁴ Tassan käännös valmistui arkistokirjeiden pohjalta rintamalla vuonna 1917 (Pihlak 1970, 32, 34–35).

⁶⁴⁵ Täydellisen kauneuden henkilöityminä suosittiin vuosisadanvaihteessa efebi-hahmoja, jollaisina kuvattiin niin Narkissoksen kuin Antinooksenkin hahmoja. (Esim. Dijkstra 1988 [1986], 199–200; ks. myös Tihinen 54, 139, viite 315.) Jälkimmäistä pidettiin tuolloin ”homoikonina”, kuten taidehistorioitsija ja sukupuolentutkija Harri Kalha (2005, 57) on huomauttanut Magnus Enckell -tutkimuksessaan. Lisähuomauksena on todettava, että sommittelukonventioiden kehityksen näkökulmasta sivulta esitetyn Kuollut Kristus -kuvatyyppin voi katsoa kantautuneen kuolleen, mutta ikuisesti nuoren Adoniksen representaatioon. Mainitussa kuvavaelluksessa on merkille pantavaa yhtäältä miriskusvalaisen symbolistin Nikolai Kalmakovin (myös Nicolas Kalmakoff, 1873–1955) itsensä Adoniksena esittäminen teoksessa *Autoportrait en Adonis* (Oma kuva Adoniksena, n. 1924), toisaalta Konrad Mägin öljymaalauksessa *Kompositsioon* (Sommitelma, n. 1911). Mein piirroksen *Homo, non e piu come era prima* näkökulmasta pietari-/petrogradilaisen dekadentti Kalmakovin maalauksessa Adoniksesta/Adoniksena

dekadenssin diskurssissa. Sukupuolen avoimeksi jättämisen myötä jäi epävarmaksi, mitä kohtausta ja keitä *Salome*-kirjan hahmoista Aubrey Beardsley tarkalleen ottaen piirroksessa *A Platonic Lament* esittää.⁶⁴⁶ Androgyynisyys edusti *fin-de-siècle* -taiteilijoille täydellistä harmoniaa, jossa yhdistyivät Adoniksen suloisuus ja Helenan kauneus, kuten Wilde on esittänyt historioitsija George L. Mossen toteamana. Mario Prazin mukaan siitä tuli vuosisadanvaihteessa lähes pakkomielle sen mukailtua dekadenssin estetiikkaa.⁶⁴⁷ Vaikka Mein teos on peräisin 1910-luvun lopulta, välitty

valmistui liian myöhään, mutta taiteilijan omaksuma beardsleymäinen ilmaisu oli vahvasti läsnä laajemmin hänen taiteessaan ja myös hänen vuonna 1908 maalaamissaan kumouksellisissa eroottis-groteskeissa pukusuunnitelmissa Wilden *Salome*-näytelmään (Bowlt 1982, erit. 101; 1996, 38; 2008, 245, 266; Matich 1999, 84). Virolaisen taidehistorioitsija Mai Levinin mukaan Kalmakovia pidettiin ”Venäjän Beardsleynä”. Kalmakov muutti Viroon vuonna 1919 poliittisista syistä ja toimi sikäläisellä taidekentällä – kylläkin enimmäkseen venäjän- ja saksankielisten taiteilijoiden keskuudessa – vuoteen 1922 saakka, jolloin hän jatkoi Eurooppaan ja Pariisiin. Positiivisen ensivaikutelman jälkeen kiinnostus Kalmakovin taiteeseen laantui kuitenkin pian varsinkin nuorempien taiteilijoiden keskuudessa, koska hänen suosimaansa jugendtyyliä pidettiin vanhahtavana. (Levin 2006, 7; 2010c, 498; Issakov 2006, 40; vrt. Pütsep 1996, 60, 219.) Mägin sittemmin hävinneestä öljymaalauksesta (Pählapuu 2016, 77 [kuva]) Mei olisi saattanut olla tietoinen. Vaikka Mägin teoksessa esiintyy samansuuntainen sommitelma – lepäävä nuori alaston mies sivukuvana – aihe on toinen. (Ks. Pihlak 1979, 61–62; Paris 1932, 128.)

⁶⁴⁶ Esimerkiksi jo kirjan ensimmäinen kuvitus tunnetaan nimellä *The Woman in the Moon* (Snodgrass 1995, 276–280), mutta alkuaan se oli *The Man in the Moon*, siis mies eikä nainen, kuten Elaine Showalter on huomauttanut (1990, 152–155). Mitä ilmeisimmin Beardsley katki kuvattuihin hahmoihin homoseksuaalisesti suuntautuneita aikalaiskollegoita ja parodiaa homoseksuaalisesta halusta konventionaalisen patriarkaalisen kulttuurin mukaisesti. Feministinen kirjallisuudentutkija Elaine Showalter on nostanut esille Oscar Wilden esiintymisen Salome-hahmona Beardsley-tulkinnoissa, mitä tukee myös roolihahmoa esittävä valokuva kirjailijasta, kuten Wilden elämäkerturi Richard Ellmann on pannut merkille (Showalter 1990, 155, 156; roolista Salomena myös Hanson 1997, 279; samoin Finney 1991 [1989], erit. 62–63, 66–70, laajemmin 55–78). *Fin-de-siècle*- ja dekadenssiasiantuntija Chris Snodgrassin monitahoinen tulkinta piirroksista sisältää viittauksia niin prerafaeliittien ristiriitaisiin seksuaalisuusnäkemysiin kuin ylevään ”uraniaalaiseen” humorakkauteen (Snodgrass 1995, 278–280, 282–283). *Urning*-käsitteen otti käyttöön modernin homoseksologian uranuurtaja Karl Heinrich Ulrichs 1860-luvulla. Käsite sisältää ajatuksen kolmannelta sukupuolesta yksilöiden osalta, joiden miesruumiissa asuu naisen sielu. (Kennedy 2002, esim. 6, 21, 63–64; suomeksi Kalha 2005, 61.) Beardsleyn piirroksen *A Platonic Lament* vastaavuuden Paul Verlaine ja Arthur Rimbaudin väliseen suhteeseen Wilden näytelmän *Salome* välityksellä, hienovaraista sisäpiirihuumoria ja aikansa estetismiä sisältäen, on nostanut puolestaan esille filosofian ja englannin professori Joan Navarren artikkeli vuodelta 2008. Samoin kirjallisuudentutkija Charles Bernheimer päätyy metaforiin homoseksuaalisen miehen intohimoisen rakkauden torjunnasta, nimenomaan Wildeen viitaten (Bernheimer 2002, esim. 125–126, 130, 133).

⁶⁴⁷ Mosse 1998 [1996], 92, 206 (viittaus Wildeen antologiassa 1970, 392 ja Praziin 1956, 332); Praz 1970, erit. 346–349. Androgynian tulkinnoista ks. myös Tihinen 2008, 70–71.

tiettyä feminiinistä sensuaalisuutta myös hänen kuolleena esitetystä figuuristaan huolimatta tämän verhoamattomasta ylävartalosta, voimakkaasta rintalastasta, kulkimakaasta leukapielestä, eteen työntyvistä alaleukaluusta ja aataminomenasta. Feminiinisyyttä osoittavat niin pienet kaarevat viivat rinnan muotoja esittämässä kuin prerafaeliittitaiteilijoiden suosimat kuparinruskeat kihartuvat hiukset – tosin lyhyinä. Pääteltävissä on, että tarttumalla modernisaatiosta kielivin nyanssein konventionaalisen kristillisen aiheen uudelleentyöstämiseen Mei osallistui ja jatkoi vuosisadanvaihteen ja 1900-luvun alun dekadenssin kuvallista diskurssia.⁶⁴⁸ Viehättyneenä niin Beardsleyn tekniikasta kuin hänen kuviensa symbolisuudesta saattoi Meikin omassa piirroksessaan reflektoida ainakin jollakin tasolla paikallista taide- ja kulttuurikenttää, jossa oli olemassa valmius beardsleyläisen taiteen vastaanottamiseen.

Ennen kuin tarkastelen seuraavassa alaluvussa lähemmin Viron kulttuurikenttää, jota vastaan ja josta käsin Mei tulkitsi uudelleen perinteiseen ikonografiaan perustuva kristillistä kuva-aihetta, on huomioitava toisen lähes samanaikaisen naistekijän tulkinta Hans Holbein nuoremman *Kuolleesta Kristuksesta*. Mielenkiintoista kyllä, siinä esiintyy Mein teokselle täysin vastakkainen transformaatio.

Tekijän sukupuoli on olennainen konventionaalisen kristillisen aiheen uudelleentulkinnassa, sillä naiset ovat ryhtyneet siihen merkittävästi harvemmin. Saksassa Käthe Kollwitz (1867–1945) nojasi Holbeinin tulkintaan ainakin kahden teoskokonaisuuden verran: triptyykkiformaattisessa *Aus vielen Wunden blutest du, o Volk* (Sä vuodat monesta haavasta, oi kansani, 1896, kuva 23) ja siitä edelleen kehitetyssä triptyykinä *Zertretene* (Sorrettu, 1900)⁶⁴⁹. Tämän ovat tuoneet esiin myös renessanssitutkija Erica Michael ja taidehistorioitsija Elizabeth Prelinger, joka puolestaan on katsonut teoksien kuuluvan laveampaan Kristusta itketään -kuvatyyppiin.⁶⁵⁰ Molemmissa kuvan keskiosaan sijoitettu alastoman miehen ruumis on kuvattu sivulta Kristuksen lailla alustalla lepäämässä ja haava rintakehässä oikealla puolella, vaikkakaan ei suljetussa ahtaassa tilassa eikä yksin. Toisin kuin Beardsley, Kollwitz

⁶⁴⁸ Tässä voi nojata esimerkiksi historioitsija Neville Morleyn aloitukseen artikkelissaan dekadenssista: ”The concept of decadence [–] is closely related to ideas of temporality and historical change. It rests on a sense of difference between past and present, and a sense of the meaning of that difference” (Morley 2004, 573). Dekadenssin kulttuurisiin, historiallisiin ja yhteiskunnallisiin muutoksiin perustuvasta paradigmasta kiteytetysti esim. dekadenssitutkija Matthew Potolsky 2004 *New Literary History* -lehden erikoisnumeron johdannossa.

⁶⁴⁹ Ks. esim. molempien teosten syväpainovedokset (etsaus, kuivaneula ja akvatintakäiverrus) Käthe Kollwitz -museossa Kölnissä, ensiksi mainittu vuosilta 1893–1897 (inv.nro Kn 32 II) ja jälkimmäinen vuodelta 1901 (inv.nro Kn 49). Diptyykinä *Sorrettu* oli alkuaan yhtä lailla triptyykimallinen teos, mutta pian sen valmistumisen jälkeen taiteilija erotti siitä vasemmanpuoleisen perhettä kuvaavan kohtauksen, ja sen jälkeen myös nämä osat ovat olleet itsenäisiä teoksia. (Prelinger 1992, 27.)

⁶⁵⁰ Prelinger 1992, 26; Michael 2013, 38.

säilytti teoksessaan kärsimyksen representaation. Holbeinin visualisoinnin tapa toimi taiteilijalle vertauskuvana työväen- ja alaluokan ahdingolle ja tuskalle, joita hän kuvasi realistisesti⁶⁵¹. Aikaisemmin syntyneessä teoksessa ilmenee kärsimys myöhäisempää teosta korostetummin, sillä lepäävä figuuri on kuvattu kuihtuneempana ja häntä ympäröivät orjantappurakruunut: toinen päässä, toinen alustalla referensseinä Jeesuksen kärsimyksiin.⁶⁵² Dramaattisuutta Kollwitz korostaa teatraalisella valaistuksella, joka muistuttaa Kristuksen syntymän kuvissa esiintyvää jumalaista valoa, kuten Michael on huomauttanut⁶⁵³. Prelinger panee puolestaan merkille Kollwitzin figuurien realistisen esittämistavan. Allegorisen personifikaation taustalla taas on muistumia Klingerin taiteesta, josta taiteilija oli inspiroitunut niin teknisellä, teoreettisella kuin aiheidenkin tasolla.⁶⁵⁴

Naistekijyyden tarkastelun kannalta on kiinnostavaa, että myös Kollwitz näyttää jättäneen kuvattujen sukupuolen avoimeksi tai kahtalaisesti tulkittavaksi. Tämä koskee erityisesti kuolleen ylle kumartanutta hahmoa, joka on tulkittavissa sekä naiseksi että mieheksi ainakin *Sä vuodat monesta haavasta, oi kansani* -teoksessa⁶⁵⁵ – periaatteessa samalla tavalla kuin Beardsleyn toteuttamassa hieman aikaisemmassa kuvituskuvasa *Platoninen sureminen*. Sukupuolen osoittamisen irrelevanttius viittaa samalla *fin-de-sièclen* ja dekadenssin diskurssien myötäilyyn. Holbeinin ja Klingerin lailla myös Kollwitz sisällytti kuvaan inskriptiolta näyttävän tekstin, josta rakentuu teoksen nimi samalla tavalla kuin myöhemmin Mein teoksessa. Näyttää siltä, että Viron kulttuurikentällä ei 1900-luvun alun (aikakaus)lehdissä nostettu esiin Kollwitzin taidetta, johon kuitenkin Mei saattoi tutustua saksalaisten lehtien välityksellä. Kuvajäljennös Kollwitzin *Sorrettu*-etsauksesta julkaistiin esimerkiksi juuri noin vuosi ennen Mein teosta *Die Kunst für Alle* -lehdessä⁶⁵⁶.

Lisäksi voi katsoa, että Kollwitz jatkoi sivulta esitetyn kuolleena makaavan Kristuksen esitystavan soveltamista toisen vuosikymmenen lopulla Karl Liebknechtin muistoksi luodussa piirroksessa *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* (1919–1920) ja sen variaatioissa, joissa taiteilija rinnasti murhatun sosialistin Kristuksen marttyyriuteen

⁶⁵¹ Prelinger 1992, 26–27.

⁶⁵² On muistettava, että Holbeinilla ei ollut orjantappurakruunua maalauksessaan *Kuollut Kristus haudassa*. Hän ei sisällyttänyt teokseensa selkeitä viittauksia kärsimyshistoriaan, sillä hän itse asiassa maallisti ja inhimillisti esitettävän, kuten Julia Kristeva on tuonut esille (2010 [1987], 128–134).

⁶⁵³ Michael 2013, 38.

⁶⁵⁴ Prelinger 1992, 24, 26–27; myöhemmin myös Winter 1996 [1995], 111; Lewis 2003, 84–85.

⁶⁵⁵ Prelinger (1992, 26, 84 viite 47), joka viittaa tässä taidehistorioitsija Alexandra von dem Knesebeckin artikkeliin (1989).

⁶⁵⁶ Weinmayer 1917, 364–365. Samoin myös jo aikaisemmin samassa lehdessä Plehn 1902, 230.

–nojaamalla Kristusta itketään -kuvatyyppiin.⁶⁵⁷ Samaa rinnastusta Holbeinin maalaukseen oli käyttänyt ennen ensimmäisen maailmansodan alkua myös Otto Dix (1891–1969) lukuisissa tussipiirroksissaan, kuten kirjallisuudentutkija Maria Tatar on tähdentänyt. Tämä kulminoitui Dixillä seuraavalla vuosikymmenellä triptyykissä *Der Krieg (Triptychon)* [Sota (Triptyykki)], 1932. Se pohjautui sekä Grünewaldin *Isenheimin alttarin* keskipaneelin ristiinnaulitsemiskohtaukseen että Holbeinin *Kuollut Kristus haudassa* -maalauksen triptyykin predella-osaan.⁶⁵⁸ Viittaukset tunnustukselliseen aihepiiriin jäivät pysyviksi saksalaisessa taiteessa 1930-luvulle saakka, mutta ilman tiivistä uskonnollista kontekstia, kuten taidehistorioitsija Shearer West on todennut. Grünewaldilaista saksalaista kuvataiteen perinnettä, johon lukeutui myös Holbeinin kristillinen kuva-aihe, tarkasteltiin uudelleen Nietzschen ja Schopenhauerin käsitysten inspiroimana.⁶⁵⁹ Huolimatta siitä, että maailmansota oli vielä meneillään, marttyyrius ja kärsimys eivät näy Mein teoksessa *Homo, non e piu come era prima*. Menehtyneen miehen representaatiota voi pitää Mein tapana mukailta Nietzschen ajatusta marttyyriuden arvottomuudesta ja näyttämöllisen esitystavan erityisestä soveltuvuudesta nopean kaupungistumisen ja modernistumisen aiheuttamien kärsimyksien käsittelyyn.⁶⁶⁰

1.2 Kuollut Kristus virolaisittain

Natalie Mei ei ollut käynyt ennen *Homo, non e piu come era prima* -teoksensa valmistumista Dresdenissä, missä hän olisi saattanut itse nähdä Max Klingerin etsauksen *Kuolema Vapahtajana* ja/tai sen luonnoksen, mutta siskoksien ystäväpiiriin ennen vuoden 1918 loppua liittynyt Anton Starkopf oli oleskellut kaupungissa pitempiä jaksoja. Ensiksi hän oli Dresdenissä kesällä 1912 ja sen jälkeen internoituna ensimmäisen maailmansodan aikana.⁶⁶¹ Aloittelevasta virolaisesta kuvanveistäjästä oli

⁶⁵⁷ Prelinger 1992, 55; Winter 1996 [1995], 111, 113.

⁶⁵⁸ Tatar 1997 [1995], 81–84; ks. myös Winter 1996 [1995], 158–159, 163; Crockett 1999, 96 sekä taidehistorioitsija ja kuraattori Keith Hartleyn kommentit *Otto Dix 1891–1969* -näyttelykatalogissa (Hartley & Twohig 1992, 169–171, 193). Laajan analyysin Dixin *Sota*-teoksesta on kirjoittanut esim. taidehistorioitsija Dietrich Schubert artikkelissaan ”Otto Dix – das Triptychon ’Der Krieg’ 1929–1932” (2005), 311–331, erit. 323. Dixin maalaus kuuluu Die Staatliche Kunstsammlungen Dresdenin kokoelmaan, inv.nro Gal.-Nr.3754.

⁶⁵⁹ West 2001 [2000], erit. 59–60, 77–78; Winter 1996 [1995], 159–160.

⁶⁶⁰ Ks. Nietzsche 2011 [1908], erit. 79, 86–88 eli luvut 49 ja 53.

⁶⁶¹ Starkopf oli matkustanut loppukesästä 1914 Saksaan jatkaakseen sieltä pian Pariisiin, mutta kun ensimmäinen maailmansota alkoi, hänet vangittiin hänelle Suomessa myönnetyn passin ja ranskalaisten asiakirjojen takia. Suomen passin avulla hän pääsi kuitenkin vuodesta 1916 lähtien kiviveistämöihin töihin, ensin Dresdenissä ja sen jälkeen Berliinissä aina vapautumiseensa saakka syksyllä 1918. Aiheesta anonyymin toimittajan taiteilijan haastatteluun perustuva kirjoitus ”20 miljooni ristitee” (20 miljoonan

liikkumisrajoituksista huolimatta tullut henkilökohtainen tuttu Dresdenin taideakatemiasa, kuten hän kirjoitti esimerkiksi taiteilijaverilleen Jaan Vahtralle⁶⁶². Silloin solmitut suhteet saksalaisiin taiteilijoihin, Starkopfin taholta todettuna sturmilaisiin, vaikuttivat Viron taidekenttään 1920-luvun alkupuoliskolla⁶⁶³. Merkittävimmiten suhteiksi osoittautuivat Starkopfin tutustuminen Otto Dixiin ja nykyään vähemmän tunnetuksi jääneeseen graafikko ja kuvanveistäjä Georg Kindiin (1897–1945)⁶⁶⁴ – molemmat taideakatemiaalaisia Dresdenissä. Kindistä tuli Pallas-taidekoulun kuvanveiston opettaja, mutta pääasiallisesti sen ensimmäinen grafiikka-ateljeen johtaja ja opettaja lukuvuodeksi 1921–1922 eli sinä syksynä, kun Natalie Meikin aloitti omat opintonsa ja Starkopfista tuli koulun johtajan viransijainen.⁶⁶⁵ Tavotteena oli kutsua myöhemmin opettajaksi myös Dix,⁶⁶⁶ jonka taide on aina huomioitu ja nostettu esiin

ristintie) tarttolaisessa viikkolehdessä *Vaba Sõna* 9.8.1934; Vaga 1939, 734–736; Lamp 2004, 48. Sivuhuomautuksena mainittakoon, että tunnetuimmat suomalaisella passilla Euroopassa matkustaneet virolaistaiteilijat olivat Konrad Mägi ja Aleksander Tassa, ensin mainittu Tyko Sallisen (1879–1955) ja jälkimmäinen Yrjö Paanasen (1886–1910) passilla. Aikaisemmin on väitetty, että Mägi jatkoi Helsingistä Pariisiin jo vuonna 1906 ja Tassa vuotta myöhemmin (Pütsep 1991, 228), mutta taidehistorioitsija Kersti Koll on tarkentanut, että he jatkoivat Pariisiin alkusyksystä 1907 asuttuaan lähes vuoden Helsingissä ja opiskeltuaan jonkin aikaa myös Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa (Koll 2006, 21–23).

⁶⁶² Starkopfin ajoittamaton kirje Vahtralle Võrun kaupunkiin Virossa. (Starkopf, Anton. Anton Starkopf Jaan Vahtra’le, [päiväämätön], Võru kaupunkiin. Kirje. EKM EKL, f 141, m 3:30); Lamp 2004, 49. Vahtra asui Võrussa vuosina 1918–1924.

⁶⁶³ Esim. Lamp 2004, 49; 2010c, 239–241. Lyhyesti myös Vaga 1939, 736.

⁶⁶⁴ Kuvallisenä todisteena kontakteista voi pitää Georg Kindin kuivaneulavedosta *Tischgesellschaft* [*Laudkond* (Pöytäseurie), 1920, lehti 20,3 x 12,4 cm, EKM VG 3465/1]. Teoksen taakse liimatulle lappuselle on sen alkuperäinen omistaja, Viron Saksan pääkonsuli Voldemar Puhk (1891–1937) kirjoittanut, että kuvassa ovat hänen lisäksi taiteilija itse [s.o. Kind], Dix sekä Starkopf. Kirjoittaja jatkaa, että kyseessä olivat viini-illalliset Basteilla eli Dresdenin lähellä Elbe-joen luonnonmaisemissa 1. toukokuuta 1920. Heidän lisäksi niihin osallistui ”joku neiti ja taiteilijaherra (Saksasta)”. Kindin omakätinen teksti teoksen taustalla ilmoittaa ajankohdaksi tasan vuotta myöhemmän päivän ”1. Mai 1921./Bastei/Sächs. Schweiz”. Taidehistorioitsija Anu Allikveen mukaan myös Dix on kirjoittanut saman tekstin kuin Puhk kahden Puhkista piirtämänsä lyijykynäluonnoksen taustalle [*Voldemar Puhki portree* (aik. *V. Puhki portree*), 1920, lehti 17 x 10 cm, EKM VG 3449 sekä lehti 17 x 9,9 cm, EKM VG 3450]. Puhk kirjoittaa paperilappuunsa, että samassa illallisvietossa Dix piirsi hänestä kaksi lyijykynäluonnosta ja Kind yhden. Siitä Kind teki myös kuivaneulamutokuvan (*Voldemar Puhki portree*, 1920, kuivaneula, lehti 20,3 x 12,4 cm, EKM VG 3465/2). Kaikki mainitut teokset on ajoitettu vuoteen 1920 ja ne kuuluvat nykyään Viron taidemuseon kokoelmaan. (Ks. Allikvee 2010, 67–68, 139–140; myös Lamp 2004, 49.)

⁶⁶⁵ Kind perusti taidekouluun asianmukaisen grafiikka-ateljeen ja tilasi Saksasta siihen monipuolisen välineistön. Starkopf jatkoi samalla kuvanveistoateljeen johtajana. Esim. Lamp 2004, 51; Nurk 1977, esim. 33–34, 116, 193.

⁶⁶⁶ Lamp 2004, 52; Nurk 1977, 77. Dixin sijasta kutsuttiin Berliinistä taidemaalari ja graafikko Magnus Zeller (1888–1972). Hän oli palvellut ensimmäisen maailmansodan

George Groszin (1893–1959) tuotannon rinnalla tarkasteltaessa Viron ekspressionistista, verististä ja uusasiallista taidetta⁶⁶⁷. Niin kuin esimerkiksi taidehistorioitsija James A. van Dyken artikkelista ilmenee, aikalaiskriitikot pitivät Dixiä Saksan vaikuttavimpana ja merkittävimpänä taiteilijana hänen herätettyään teoksillaan suurta ja ristiriitaista huomiota siitä lähtien, kun hän liittyi Saksan avantgardeliikkeeseen juuri vuosina 1919–1920,⁶⁶⁸ joilta on peräisin myös todistettu yhteydenpito virolaiseen Starkopfiin. Tyyliuunnaltaan veristiseksi ja uusasialliseksi taas on määritelty Mein myöhäisempiä, 1920-luvun jälkipuoliskon lyijykynäpiirroksia.

On todennäköistä, että Starkopf tutustui Dresdenissä paikalliseen taidemuseoon ja siellä esillä olleisiin teoksiin, mukaan lukien Klingerin tuotokset. Tosin Starkopfia käsittelevät suppeat tutkimukset ja aineistot eivät tuo mitenkään esiin, että hän olisi kiinnittänyt huomiota Klingerin teoksiin. Vuonna 1921 kaupungissa vieraillessaan hänen huomionsa kohdistuu ainakin Lucas Cranach vanhemman (1472–1553) nais-hahmoihin, kuten ilmenee hänen kanssaan nimeltä mainitsemattomassa galleriassa käyneen Artur Atsonin kirjeestä Friedebert Tuglasille. Samasta kirjeestä selviää, että Dresden oli Starkopffille tuolloin mieluisin kaupunki, jossa hän halusi asua.⁶⁶⁹ Lisäksi on tiedossa, että hänen jo silloista taiteilija-kirjailijaystävänsä Aleksander Tassaa kiehtoivat Klingerin taiteen mystiikka ja hienous.⁶⁷⁰ Tassan mielipiteet ja Starkopfin mieltymykset jäivät tuskin vain heidän omaan tietoonsa. Mei-siskokset olivat tutustuneet heihin molempiin syksyn 1918 kuluessa. Ajankohta on ehkä myöhäinen Mein akvarelli-tussi-teoksen *Homo, non e piu come era prima* toteutuksen kannalta – edellyttäen, että Natalien muistelun mukaan häneltä valmistui ”kalmoa suurkaupunki taustanaan” esittävä kuva Petrogradissa (alkuvuodesta 1918). Näin myöskin siinä tapauksessa, jos Mein muistelmissaan kolmella sanalla kuvailema teos on juuri seikkaperäisesti käsittelemäni *Homo, non e piu come era prima*.

Kuoleman läsnäolo

Viron taidekentältä on Mein akvarelleilla väritetyn tussipiirroksen *Homo, non e piu come era prima* yhteydessä nostettava esille ensiksi Erich (von) Kügelgen (1870–

aikana alkuvuodesta 1918 Virossa ja tunti virolaistaiteilijoista ainakin Mägin, Tassan ja Vabben. Zeller opetti Pallas-taidekoulussa grafiikkaa yhden lukuvuoden (1923–1924). (Esim. Fiedler 1989, 47; Reimer 2002, 120–121; Lamp 2004, 159; 2010c, 240–241.) Hän oli myös yksi Natalie Mein opettajista. (N. Mei mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 4[b]; Stahl 2020a, 129.)

⁶⁶⁷ Esim. Lamp 2004, 17.

⁶⁶⁸ Van Dyke 2015, erit. 71.

⁶⁶⁹ Adsonin kirje Tuglasille: Dresden, Hotell Arturshof, 25.V.21. Adson & Tuglas 2011, 286.

⁶⁷⁰ Evi Pihlakiin viitaten ja taiteilijan omiin kirjeisiin perustuen Lamp 2004, 97, 187 viite 500 (Pihlak 1989, 24); Pihlak 1970, 27.

1945)⁶⁷¹ ja muutamat hänen teoksensa, jotka herättävät muistumia edellä esiteltyihin Max Klingerin piirroksiin. Niihin antavat aihetta Kügelgenin Viron taidemuseon grafiikkakokoelmaan kuuluvat luonnospiirroksiset *Lamav naisakt* (Lepäävä alaston nainen)⁶⁷² ja *Tütarlaps haul* (Tyttö haudalla, kuva 25). Näistä ensimmäiseen on hahmoteltu alaston naisfiguuri horisontaalisommitelmana sivultapäin: hän näyttää kuolleelta pään ollessa hieman kallistettu taaksepäin. Esittävyuden kannalta Kügelgenin figuuri mukailee Klingerin luonnoksen *Opus XI, Der Tod als Erlösung* etualan hahmoa. Kügelgenin piirroksessa nainen on esitetty täysin alastomana, mutta merkit hänen sukupuolisuudestaan ovat vaivoin huomattavissa; tosin arville on luonnosteltu erikseen häpyhuulet. Taiteilija on luonnostellut aiheesta useampia versioita. Niistä esimerkiksi oliivinvihertävälle kapeahkonmalliselle paperille luonnostellussa versiossa (*Lamav naisakt* [Lepäävä alaston nainen])⁶⁷³ sukupuoleen viittaavat merkit hälvenevät entisestään, sillä figuurin lantionseutu on verhoiltu ohuella kankaalla kuten Meinkin teoksessa.

Tutkimukseni edetessä ilmeni, että Kügelgenin luonnokset menehtyneestä nuoresta hahmosta saattoivat mahdollisesti olla nykyään tuntemattomaksi jäänyttä öljy-maalausta *Der Tod und das Mädchen* (Kuolema ja tyttö, kuva 24) varten. Taiteilija osallistui teoksellaan 1800-luvun lopun taiteessa ja symbolismissa suosittuun, fetisoinomaisesti lepäävän ja kuolleelta näyttävän nuoren naisen esittämiseen.⁶⁷⁴ Teosnimestä huolimatta Kügelgen on kuvannut maassa lepäävän figuurin vartalon entistä poikamaisemmaksi, androgyynimmäksi tai intersukupuolisemmaksi, joskin häntä on

⁶⁷¹ Saksassa ja Virossa toimineeseen Kügelgenin taiteilijasukuun kuulunut Erich (von) Kügelgen lukeutuu niin virolaiseen kuin saksalaiseen taidekenttään, sillä jälkimmäisessä hän toimi pääasiassa ensimmäisen maailmansodan jälkeen. (Isoisä Carl [saksalaisittain Karl] von Kügelgenin (1772–1832) yhdeksi merkittävimmäksi työksi luetaan taas Venäjän keisari Aleksanteri I:n tehtävänannosta syntyneet maisemakuvat Krimiltä, Suomesta ja Virosta. Näkymiä Suomesta, joita kuuluu myös Suomen Kansallisgallerian kokoelmaan, julkaistiin litografiasarjassa *Vues pittoresques de la Finlande* Pietarissa vuosina 1823–1824. Esim. Von Hellermann & Polli 2017, 111–113.) Mühlhausenin kaupungissa Saksassa syntynyt Erich Kügelgen muutti Tarttoon vuonna 1890 aloittaakseen lääkäriopinnot Tarton yliopistossa. Valmistuttuaan 1895 hän aloitti toimintansa alalla sekä siirtyi samalla vapaaoppilaaksi Pietarin taideakatemiaan. Vuosina 1899–1905 hän täydensi taideopintojaan paitsi taideakatemiassa myös yksityisesti Berliinissä, minkä jälkeen hän asui ja työskenteli vuoroin Virossa ja Saksassa ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Levin 2010a, 73; Untera 2012, 294–295 sekä *BBLD – Baltisches biografisches Lexikon digital* (2012-) [www-sivut](http://www.sivut), katsottu 24.11.2020.

⁶⁷² Ajoittamaton lyijykynäpiirros, 26,5 x 61 cm, EKM G 3066, Viron taidemuseo.

⁶⁷³ Ajoittamaton hiili- ja väriliitupiirros, 19 x 60 cm, EKM G 3067, Viron taidemuseo.

⁶⁷⁴ Aiheesta esim. Dijkstra 1986, 51–60. Taidehistorioitsija Hildegard Reinhardt on katsonut etenkin Franz Schubertin liedin *Der Tod und das Mädchen* (Kuolema ja tyttö, 1817) edistäneen kuolema ja tyttö -aiheen suosiota (Reinhardt 2002, 19).

karakterisoitu prerafaeliittitaiteilijoiden suosimien *femme fragile* -hahmojen⁶⁷⁵ tapaan fetisoiduilla ylipitkillä, vaalean kuparinvärisillä aaltoilevilla hiuksilla.⁶⁷⁶ Täten teos mukaillee useimmilta piirteiltään dekadenssin ihanteita. Tietoa siitä, että Mei olisi tutustunut Kügelgenin teoksiin, ei ole tullut esiin, mutta *Kuolema ja tyttö* -maalauksesta julkaistiin värikuva Riiassa balttilaisen taiteen vuosikirjassa *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen*⁶⁷⁷ vuonna 1911. Tuolloin perhe asui vielä Liepājassa, missä lehti saattoi kenties olla helposti huomattavissa. Tyttö ja kuolema -teemaan tarttuivat alkaneella vuosikymmenellä muutamat muutkin virolaistaitelijat: esimerkiksi Ants Laikmaan oppilaista arvostetuin Oskar Kallis (1892–1918) vuosina 1915 ja 1917 sekä baltiansaksalainen Erna Brinkmann pastellimaalauksella *Surm ja naine (Viimane tee)* [Kuolema ja nainen (Viimeinen matka)], jonka on ajateltu valmistuneen silti aikaisintaan 1920-luvulla. Säilyneiden teostietojen pohjalta aihetta käsitteli myös suhteellisen tuntemattomaksi jäänyt Aleksander Pillart (1885–1961) vuoden 1910 paikkeilla. Nämä teokset on sisällytetty Viron dekadentin taiteen kaanoniin.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ *Femme fragile* oli dekadenssin estetismin mukainen naishahmojen ruumiillistuma, jossa yhdistyivät nuoren naisen sairaaloinen hauraus, tyttömäinen viattomuus ja eeterinen kauneus. Emonds 1997; myös Palin 2015 *femme fragile* -topoksen piirteiden laajentumisesta sairaalloisuuden kuvauksesta kohti tervehtymisen esittämistä suomalaisessa kuvataiteessa (erit. 34, 36; prerafaeliittien osalta 39–40); samoin Ahlbeck, Lapalainen et al. 2015, 11.

⁶⁷⁶ Kügelgenin maalauksessa nuori poikatyttömäinen naishahmo makaa pitkällään maassa kuolemaa symboloivassa syksyisessä maisemassa ison kivenjätkäleen edessä. Kivellä istuu ja häntä katselee mietteläänä pitkään tiiliskivenväriseen halattiin pukeutunut luuranko-Kuolema nojaten päätä kämmeneensä. *Femme fragile* -hahmojen suosiota edisti merkittävästi brittiläisen John Everett Millais'n (1829–1896) moderni Shakespearen *Hamletin* Ofelian uudelleentulkinta maalauksessa *Ophelia* (1851–1852). Kohti vuosisadan vaihdetta tultaessa taiteilijoita kiehtoi yhä enemmän nuoren kuolleen naisen topos, jossa läsnä olivat toisaalta viehtymys nuoren naisen viattomuuteen, kauneuteen ja kärsimykseen, toisaalta sairaaloinen erotiikka (esim. Djikstra 1986, erit. 42–43, 51–56). Prerafaeliittitaiteilijat eivät jääneet myöskään miriskusstvalaisten kiinnostuksen ulkopuolelle (Kruglov 1997, 12; Lodder & Hellyer 2013, 1253) ja vironmaalaisten tapaan Kügelgenin aloitti taideopintonsa Pietarissa vuosisadan vaihteessa (Levin 2010a, 73; Untera 2012, 294).

⁶⁷⁷ Vuosikirja oli Riian ammattilaisarkkitehtien yhdistyksen Architektenverein zu Riga toimittama ja se ilmestyi vuosina 1907–1913 sekä vielä vuonna 1926. Arkkitehtuurin kehitystä seuraava kausijulkaisu oli Baltian alueen kuvitetuin taidelehti (Grosa 2014, 426) ja ylipäätään alueen tärkein taiteen julkaisu (Äbele 2014, 113).

⁶⁷⁸ Kallikselta mainittakoon hänen tussipiirroksensa *Liiva Annus* (Viikatemies, 1915, 15,3 x 11,8 cm, EKM G 16218) ja siitä samanniminen pastellimaalaus vuonna 1917 (46,5 x 44,8 cm, TKM A 746), samoin kuin myös pastellimaalaukset *Kirg* (Himo, 1917, 45,2 x 48,2 cm, EKM M 5524) ja erityisesti *Viimane suudlus* (Viimeinen suudelma, 1915, 25,3 x 25,3 cm, TKM A 540). Pillart käsitteli aihetta tussipiirroksessaan *Viimane hetk* (Viimeinen hetki, noin 1910, 48,4 x 31,9 cm, EKM G 29013). Brinkmannin pienehkö maalaus 27,5 x 24,5 cm kuuluu taas Haapsalun ja Läänemaan museoiden kokoelmaan

Yksi vähäisistä julkisista ajankohdista, joina Mei olisi saattanut nähdä Kügelgenin teoksia, oli lokakuussa 1918 Tallinnassa. Tällöin taidekriitikkonakin toiminut lääkäri Leo (von) Kügelgen järjesti ison länsimaisen ja kotimaisen kuvataiteen näyttelyn Tallinnan Provinsiaalimuseossa kaupunkilaisten omistuksessa olleista taideteoksista 1600-luvulta lähtien, ja mukana oli myös Erich Kügelgenin teoksia. Periaatteessa Mei on saattanut nähdä näyttelyn, sillä silloin hän oli otaksuttavasti kaupungissa Pietarista paluunsa jälkeen. Näyttelykatalogin perusteella edellä mainittuja teoksia ei kuitenkaan ollut esillä ainakaan niiden nykyisillä nimillä.⁶⁷⁹ Mein teoksen *Homo, non e piu come era prima* kannalta näyttely olisi ollut esillä myös liian myöhään.

Siitä huolimatta voi kuitenkin huomioida, että Kügelgenin väriliitu-tussi-luonnos *Tyttö haudalla* muistuttaa puolestaan Klingerin etsausta *Der Tod als Heiland*, sillä piirros on jaoteltu samalla tavalla kahteen, maanpäälliseen ja maanalaiseen osaan, vaikka kuolemaa käsitelläänkin eriävästi. Taidehistorioitsija Mai Levin usko, että Kügelgen oli kiinnostunut juuri Klingerin mutta myös Franz von Stuckin ja Arnold Böcklinin taiteesta heidän suosimiensa aiheiden ja sommitelmallisten ratkaisujen takia. Heidän teoksensa olivatkin suosittuja Venäjällä vuosisadan vaihteessa⁶⁸⁰. Kügelgenin luonnoksessa maan alle sijoittuvassa osassa jäykkä alaston ruumis makaa luonnon helmassa ikään kuin kuoleman jälkeisessä rinnakkaismaailmassa; taustalla kuumottaa päivänpaiste⁶⁸¹. Luonnospiirroksen ylemmässä, maanpäällisessä osassa nuori neito ikävöi polvistuen kuollutta ristillä varustetun hautakummun ääressä. On kiinnostava yhteensattuma, että myös Mei on piirtänyt akvarelleilla väritetyn tussityön, jossa nuori nainen suree vainajaa haudalla. Mustiin verhoutunut hahmo seisoo haudan vieressä kukat sylissään ja valkoista nenäliinaa rintaansa vasten pidellen; hautakummulla on iso valkoinen risti. Toisella puolella kummun ylle kaartuu kuolemaa ja surua symboloiva viimeisiä ruskeita lehtiään pudottava yksinäinen puu. Taiteilijalta nimeämättömäksi jäänyt teos sai viimeistään muistonäyttelyn suunnittelun yhteydessä nimekseen *Kalmul* (Hautakummulla, 1917, kuva 26).⁶⁸² Tämä innoittaa miettimään, että Mei saattoi olla ainakin jossakin määrin tutustunut Erich Kügelgenin teoksiin, vaikkei hän itse taiteilijaa muistellutkaan.

HM LMT 248 K. Hän opiskeli Ants Laikmaan ateljeessa vuosina 1921–1931 (esim. Levin 2010a, 73, 78; Loodus 1999, 82, 151).

⁶⁷⁹ *Kunsti näituse katalog. Tallinna elanikude omadusest 1918*, 28, 33, 36.

⁶⁸⁰ Levin 2010a, 73.

⁶⁸¹ Sommitelmallisesti Kügelgenin luonnoksen maanalainen tila puunrunkoineen ja niiden välistä hämmöttävine päivänvaloineen muistuttaa vieläkin enemmän aikaisemmin mainitsemani Klingerin etsauksen *Kuolema II. Kuollut äiti (Äiti ja lapsi, 1889)* taka-alaa.

⁶⁸² Näyttelyluettelon perusteella tuolloin Allee-taidesalongille kuulunutta piirrosta ei kuitenkaan valikoitu mukaan muistonäyttelyyn. 20,6 x 16,8 cm kokoiselle paperiarkille maalatun akvarellitusspiirroksen kääntöpuolella ovat taiteilijan lyijykynällä kirjoitettu signeeraus N. Mey ja vuosiluku 1917.

Toisaalta tämä osoittaa Mein tietoisuuteen nykytaiteesta, joka ei rajoittunut aineiston osalta vain hänen lähiympäristöönsä.

Säilyneiden aineistojen perusteella akvarelleilla väritetyt tussipiirroksiset *Homo, non e piu come era prima* ja *Hautakummulla* eivät olleet ainoat teokset, joissa nuori Natalie Mei käsitteli *memento mori* -teemaa. Siihen kytkeytyvät myös edellisessä luvussa analysoimani *Aihe Kalamajan hautausmaalta* sekä nimetön tussipiirros, jolle olen antanut nimen ”Kynttiläasetelma (Tallinn. 14 november 1918)” (kuva 27) teoksessa olevan tekstin perusteella. Päivämäärä on merkitty kuvan alapuolelle sen jatkeeksi lyijykynällä piirrettyyn kapeaan laatikkoon, niin kuin taiteilijan nimikin kirjoitusasussa Natalia Mey.⁶⁸³ Tussipiirrosta voi teknisen toteutuksen ja kuvan sommittelullisen ratkaisun perusteella pitää Triikin tehtävänantona tai ainakin sellaisen hengessä toteutettuna. Asetelmapiirros esittää *vanitas*-aihetta viitteellisesti ilman kuvatyypin pääelementtiä, pääkalloa. Genreen viittaavat kuitenkin pöytäkello kaksine kellotauluineen sekä – kylläkin tyynesti palava – kynttilä, joka heijastuu ikkunaan ja katkeaa kuvajaisessa kolmeen epätasavertaiseen osaan. Temaattista sommitelmaa täydentävät suljettu kirja, jonka alla on muutama paperiarkki, kirjeet kirjetelineessä, mustepullo sekä pöytäpeili, josta heijastuu sen edessä olevassa maljakossa olevat kirjoitus- ja piirustusvälineet.

Mei käsitteli kuolema-aihetta vielä 1920-luvulla. Säilyneistä teoksista yksi on nimeämätön ja jälkikäteen noin vuodelle 1921 ajoitettu siluettikuva (kuva 28). Suhteellisen kömpelösti valkoiselle piirustuspaperille liimattu mustasta paperista leikattu kuvio esittää pastoria siunaamassa arkussa lepäävää vainajaa. Tuolille asetetun arkun toinen pääty ei ole näkyvässä; taustalla korokkeella arkun vierellä on risti ja kynttilä (jonka liekistä on jäljellä enää liimanjälki). Toinenkin teos on jäänyt Meiltä nimeämättömäksi, mutta ainakin aikaisemmin Allee-taidesalongille kuuluneena tämä akvarelli on viimeistään taiteilijan 100-vuotisnäyttelyn yhteydessä ajoitettu vuoden 1924 tietämille ja sille on annettu nimeksi *Enesetapja* (Itsemurhaaja, 1924 (?), kuva 29)⁶⁸⁴. Merkitsemätön teos on ajoitettu Mein Pallas-taidekoulusta valmistumisvuoteen. Esitetystä ajoituksesta voi olla samaa mieltä. Perusteena voi pitää erityisesti Mein taidekouluaikaista maalaustapaa: akvarellitekniikalle tunnusominaisesti hyvin sulavasti märeille paperille ja mehevillä väreillä maalaamista mustaa väriä välttämällä. Teokselle annetun nimen mukaisesti lohduon pukuun pukeutunut mies istuu paljain jaloin jykevän puun juurella ja taittelee maassa lepäävää hirttosilmukkaa; taaempänä on toinen paljas, kuihtuva puu. Pieni etualalle maalattu murtunut

⁶⁸³ Laatikon korkeus on vain 2 mm, kun kuvan mitta ilman signatuuri-, otsikko- ja/tai päivämääräriiviä on 18,5 x 13,7 cm ja sen kanssa 18,5 x 13,9 cm arkin koon ollessa 24,6 x 20,8 cm.

⁶⁸⁴ Näyttelyvihkosessa ”ei-teatterilaisten” ja kuvitustöiden listassa teos nro 22, ks. Koll toim. 2000, [9].

puunoksa – hirttämiseen liian hento – on merkinä siitä, että Mei käsitteli akvarellissaan epäonnistunutta itsemurhaa. Se, että hän katsoi tarpeelliseksi lisätä tämän surkuhupaisan detaljin, sallii päätellä, että hän on tulkinut teon absurdiksi omasta nuoren naisen näkökulmastaan tai että hän ironisoi itsemurhaan ryhtymistä.

Mikäli Mein akvarelli *Itsemurhaaja* valmistui hänen viimeisenä taidekouluvuotenaan, se saattoi syntyä Ado Vabben samannimisen maalauksen⁶⁸⁵ inspiroimana. Ainakin runoilija-toimittaja August Alle (1890–1952) oli vuoden 1925 alussa sitä mieltä, että Vabben omalaatuinen viiva – ilmeisesti ei viiva kirjaimellisesti – oli vaikuttanut merkittävästi Mein ja Wiiraltin taiteeseen⁶⁸⁶. Vabben *Enesetapja* (Itsemurhaaja) oli julkisesti esillä taidenäyttelyssä alkusyksystä 1923,⁶⁸⁷ ja mustavalkoinen kuva siitä julkaistiin viikkolehdessä *Päevalehe Lisa*⁶⁸⁸. Jos Mei olisi nähnyt teoksen joko näyttelyssä tai koululla – Vabbe oli toisen Pallas-taidekoulun maalausateljeen opettaja – hän olisi saattanut hyvinkin todennäköisesti innostua tekemään siitä oman versionsa. Näin ajattelen etenkin siksi, että Vabben maalauksessa lattialla lepäävän kirjekuoren perusteella jätetyksi tullut mies on ampunut itseään savuavalla pistoolillaan, mutta seisoo surumietteenä siinä edelleen ase kädessä. Jos hän olisi ampunut toista henkilöä, teoksen nimi ei voisi olla *Itsemurhaaja*. Vabben teoksen valmistumisajankohdan perusteella ei ole mahdotonta, että Mein siitä tekemä uudelleentulkinta – jos Mein *Itsemurhaaja* oli uudelleentulkinta – voisi olla peräisin myös vuodelta 1923. Aiheen ja teosnimen perusteella kyseessä tuskin oli koulutehtävä, johon niin opiskelijat kuin opettajat olisivat osallistuneet. Silti samanaiheisen ja -nimisen veistoksen asetti esille koulun lopputöiden näyttelyyn Mein opiskelutoveri Ferdi Sannamees (1895–1963) nimenomaan vuoden 1924 loppukeväästä⁶⁸⁹. Opettajien antamat sommittelutehtävät saattoivat tuottaa useita samannimisiä teoksia kuten esimerkiksi Mein akvarellin *Agitaator* (Agitaattori, 1922, 25,3 x 22,6 cm, yksityisomistuksessa).

Itsemurhat olivat sanomalehtien palstoilla esillä varsinkin vuosina 1922–1926 talouskriisistä johtuen, kuten taidehistorioitsija Rein Loodus on Mei-siskoksien

⁶⁸⁵ Maalaus on ilmeisesti hävinnyt (Pählapuu 2016, [136]).

⁶⁸⁶ Kriitikkojen Alfred Wagan ja August Allen debatti aikakauskirjassa *Looming* (Alle 1925, 91).

⁶⁸⁷ *Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu II järjekorralise sügisnäituse kataloog: 8. sept.–8. okt. 1923*, 7.

⁶⁸⁸ *Päevalehe Lisa* 24.9.1923. Teoksen sijaintipaikka on nykyään tuntematon tai teos on hävinnyt. Ks. Talvistu 2020, 70, kuvajäljennös sanomalehdessä julkaistusta kuvasta, sivu 69; myös Pählapuu 2016, 130–[136] Vabben hävinneistä teoksista.

⁶⁸⁹ J[aan]. Pert, ”Kunstikool ’Pallase’ esimene lend: Natalie Mey, Ferdi Sannamees, Kuno Weeber, Eduard Wiiralt”, *Üliõpilasleht* 7/1924, 6.6.1924. Valokuvat Sannameesin teoksesta näyttelyssä EKM FK 6287 ja EKM FK 6288. Taidehistorioitsija Tiina Nurkin mukaan ainakin vuoden 1923 kevätlukukaudella kolme neljästä sommittelutehtävästä tehtiin etukäteen määrätystä aiheista (Nurk 1977, 30).

taiteilijaystävästä, karikatyristi Otto Krustenista kirjoittamansa monografian yhteydessä maininnut. Krusten suuntasi pilapiirroksillaan huomiota aiheeseen: esimerkiksi hänen piirroksessaan *Kallil ajal* (Hintavalla ajalla) eri-ikäiset ihmiset jonottavat ainoaa tarjolla olevaa hirttoköyttä. Karikatyyri julkaistiin noin vuosi Mein akvarellin jälkeen kirjallisessa aikakauslehdessä *Õitsituled* (1925).⁶⁹⁰ Niin sanottuun hirttäytymisbuumiin tarttui myös Natalie Mei pilakuvallaan. Hänen karikatyyrinsa *Vabasurm* (Vapaa kuolema, kuva 30)⁶⁹¹ julkaistiin muutama vuosi myöhemmin satiirilehdessä *Kratt*⁶⁹² (1927). Kuvan tekstissä Mei kertoo katsojalle käymälässä hirttäytyneen nääntyneen miehen jäähyväiskirjeen sisällön: [– –] ”Kaunis on kuolla, kun olet nuori”⁶⁹³. Aikalaisartikkelien perusteella hirttäytyminen oli ollut miehillä tavanomaisin itsemurhan tekemisen tapa⁶⁹⁴. Perimmiltään voi lukea Mein karikatyyrin *Vapaa kuolema* hänen yhteiskuntakriittisiin teoksiinsa, jotka kulminoituivat vuoden 1928 paikkeilla edempänä tarkastelemisani lyijykynäpiirroksissa.

Mein tarttumisen jo 17-vuotiaana kuolemaa ja sen jälkeen itsemurhaa esittäviin aiheisiin voi katsoa rinnastavan hänet toiseen naispuoliseen taiteilijaan: johdannossa mainitsemaani saksalaissyntyiseen Jeanne Mammeniin. Häinkin toteutti lukuisia kuolema-aiheisia teoksia suurin piirtein yhtä varhaisessa uransa vaiheessa, noin vuosina 1908–1914. Myös Mammenin tämänaiheiset teokset ovat Mein töitten lailla suhteellisen pienikokoisia akvarelleilla väritettyjä tussitöitä. Teokset olivat synty-

⁶⁹⁰ Loodus 1972, 59–60; *Õitsituled. Eesti ajakirjanikkude album. Koguteos IV*. 1925, 63. Aikakauslehden *Õitsituled* nimi viittaa kokkotuliin, joita entisaikoina sytytettiin yöllä karjaa paimentaessa. Lola Annabel Kass kytkee Krustenin aikalaisen Vello Agorin eli Gorin itsemurha-aiheisen, taiteilijan hirttäytymistä kuvaavan karikatyyrin *Geeniuse vabasurm* (Neron itsemurha, julkaistu taiteilijan kirjassa *Knock-out: karrikatuurid ja vested*, 1928, 22) Viron dekadenssiajan taiteen ja melankolian kontekstiin. Samassa Kass esittää katsauksen mielisairauksista Virossa vuosisadan alussa käytyihin keskusteluihin ja esittelee silloisia käsityksiä virolaisten psyykestä. Hän nostaa itsemurha-aiheisista teoksista esiin myös Nikolai Triikin tussi- ja seepiapiirroksiset *Kooljakuu* (Marraskuu, mutta kirjaimellisen käännöksen mukaan ”kuolleenkuu” – marraskuun kansanomainen nimitys) ja *Enesetapja* (Itsemurhaaja) Marie Underin runokokoelmaan *Hääl varjust* (Ääni varjosta, 1927). Kass 2020, passim, erit. 11–30.

⁶⁹¹ Viron kielessä *vabasurm* on käännöslaina saksan sanasta *Freitod*. David Daube tuo esiin artikkelissaan ”The Linguistics of Suicide”, että termi (”vapaasurma”) tuli korostamaan tekijän omaa vapaata tahtoa itsemurhaan. Sitä alettiin käyttää vuodesta 1906 alkaen, ja sen käyttöönoton innoitteena oli Nietzschen keskustelu ”vapaasta kuolemasta”, ”Vom freien Tode”, teoksessa *Näin puhui Zarathustra*. Daube 1972, 430–431.

⁶⁹² Lehden nimi on Viron mytologiasta ja tarkoittaa suomennettuna Paraa eli aarteiden vartijaa.

⁶⁹³ ”Ilus on surra, kui oled noor”. Hans K. [Mei, Natalie], ”Vabasurm”, *Kratt* 7.2.1927. Nimimerkkiin Hans K. palaa luvussa V.1.

⁶⁹⁴ Esim. ”Päewauudised”, *Postimees* 22.3.1923; Ibrus [Raatma] 1926, 40; Kass 2020, 36. Hirttäytymistä esittävät myös niin Gorin eli Krustenin *Neron itsemurha* kuin Triikin *Itsemurhaaja*.

neet arvioilta viisi–kymmenen vuotta aikaisemmin, joten ne ovat symbolistisia ja jugendtyylin mukaisia. Niissä on runsaasti ikonografisia detaljeja, ja viittaukset uskonnollisiin, kaunokirjallisiin ja mytologisiin lähteisiin ovat niissä helposti havaittavissa. Mammen toimi kuitenkin täysin toisenlaisessa kulttuuriympäristössä kuin Mei. Hänellä oli taustalla kokemus Académie Julianista Pariisista – kaupungista, jossa hän varttui – sekä muutaman vuoden opiskelu Brysselin kuninkaallisessa taideakatemiassa (Académie Royale des Beaux-Arts). Varsinkin Brysselissä – jugendin, symbolismin ja dekadenssin pesäkkeessä – esillä ollut taide näyttää välittyneen Mammenin ennen ensimmäistä maailmansotaa syntyneisiin sommitelmiin. Niitä analysoinut taidehistorioitsija Hildegard Reinhardt on huomauttanut, että vaikutteita eivät tarjonneet yksinomaan dekadenttitaiteilijoiden (mukaan lukien Beardsleyn) teokset vaan myös ajan kirjallisuus ja teosofia. Näiden synteesi kytkeytyi toisinaan myös päivänpolttaviin aiheisiin.

Natalie Mein teoksista poiketen Jeanne Mammen otti symbolistien lailla kuolema-aiheisiin teoksiinsa usein mukaan personifioidun Kuoleman. Näin on myös itsemurhaa esittävässä Mammenin teoksissa *Selbstmörderin* (Itsemurha) ja *Mord (Nach der Mordtat)* [Murha (Murhateon jälkeen)], joissa taiteilija on yhdistänyt toisiinsa itsemurha- ja tyttö ja kuolema -motiivit.⁶⁹⁵ Personifioidun Kuoleman läsnä- tai poissaolo on suurin ero Mein ja Mammenin kuolema-aiheisten teoksien välillä. Aiheen suosiota edisti varmasti kuolemantanssiteeman pitkäkestoinen erityisasema saksankielisillä alueilla⁶⁹⁶. Yhtenä osoituksena siitä mainittakoon Tallinnan Pyhän Nikolauksen kirkossa oleva lyypekkiläisen Bernt Notken (1435–1509) työpajan maalaus *Kuolemantanssi (Totentanz, 1400-luvun loppu)*. Teema elpyi romantiikan kaudella ja kohti vuosisadan vaihdetta, ja se veti puoleensa symbolisteja heidän käsitellessään kuolema-aihetta.⁶⁹⁷

Kuolema-aihetta oli käsitelty aikaisemmin myös Mein opettaja Nikolai Triik. Hänen kahdessa keskenään hyvin samankaltaisessa, väritykseltään voimakkaassa,⁶⁹⁸ jugendvivahteisessa, symbolismia mukailevassa akvarellitemperamaalauksessaan *Surma viis I* (Kuoleman tapa I, 1911–1912) ja *Surma viis II* (Kuoleman tapa II, 1911–1912) sängyllä selällään kotoisassa miljöössä lepää mieshenkilö, jonka vartalo

⁶⁹⁵ Reinhardt 2002, erit. 10–12, 19–20, 33, kuvat sivuilla 71 ja 73, kuvatiedot sivulla 128. Ks. myös Sykora 1998, 28.

⁶⁹⁶ Ks. Knöll 2008.

⁶⁹⁷ Kuolema ja tyttö -aiheesta ja Kuoleman personifikaatioista sekä miehenä että naisena, joista jälkimmäinen variantti kytkeytyi dekadenssiin ja naisen tuhoisuuteen miehelle, sekä kulttuurien välisistä eroista sen suhteen, kumpaa sukupuolta Kuolema edustaa, ks. Ferreira 2012. Esimerkiksi saksalaisessa kulttuurissa Kuolema esitettiin tavanomaisesti miehenä, kun taas venäläisessä taiteessa suosittiin naispuolista personifikaatiota.

⁶⁹⁸ Voimakkaiden ekspressionististen värien on katsottu olleen peräisin taiteilijan Norjanmatkoilta kesinä 1907 ja 1908 ja Edvard Munchin teosten innoittamia. (Lamp 2004, 62–68.)

on peitetty.⁶⁹⁹ Häntä siunaa sängyn vieressä nainen. Sängyn päädyssä miehen jalkojen juuressa leijailee dekadentin siivekäs Lucifer luurankomaisena Kuolemana ja kuolemantanssiteeman mukaisesti viulua soittaen; kuvan taka-alalle maalatusta ikkunasta häämöttää modernismidiskurssin tunnuksena vähäinen kaupunkinäkö. Muutto pariaksi vuodeksi Berliiniin juuri vuonna 1911 oli tuonut Nietzscheksen teksteistä kiinnostuneen Triikin teoksiin tragiikkaa, inhimillisen kärsimyksen ja laajemmin ihmisenä olemisen visuaalista pohdintaa suurkaupunkivaikutteineen. Tuolloin häneltä syntyi useampia kuolema-aiheisia figuratiivisia sommitelmia, joissa nivoutuivat toisiinsa mystiikka, uskonto ja realistinen esitystapa.⁷⁰⁰ Lampin näkemys on, että Triikin kiinnostuksen taustalla olivat brückeläisten ja varsinkin Ludwig Meidnerin (1884–1966) ja Jacob Steinhardtin (1887–1968) apokalyptiset teokset⁷⁰¹. Valtaosa Die Brücke -ryhmän taiteilijoista oli tuohon mennessä muuttanut Berliiniin; yhtenä pyrkimyksenä heillä oli sovittaa yhteen perinteinen ikonografia ja avantgardistinen ilmaisu, mitä kuvaannollisesti ryhmän Nietzscheksen *Zarathustrasta* omaksuttu nimi⁷⁰². Mainitsemani Triikin teokset osoittavat taiteilijan tarkastelleen visuaalisesti kuolemaa, jota Klinger pohti inskription kera piirroksissaan. Tätä samaa kuoleman läsnäoloa ihmisenä olemisessa pohti myös Mei mutta karttaen kuoleman esittämistä personifioidusti tai suoraan nimeltä mainiten.

Vuosi 1918 oli sota-aikaa. Ensimmäinen maailmansota oli kestänyt pitempään kuin oli kuviteltu. Mikäli Mei ei olisi kirjoittanut teokseen *Homo, non e piu come era prima* vuosilukua 1918, voisi olettaa hänen osallistuneen teoksellaan seuraavan vuoden alkukuukausina Viron taiteilijoita ja kirjailijoita syvästi koskettaneeseen sodassa menehtyneiden, suuria toiveita herättäneiden nuorten taiteilijoiden muistamiseen. Nimittäin hyvinkin samansuuntaista kuvallista esittämistapaa, jota Mei käytti, hyödynsi Grigori Tõnisson (vuoden 1935 jälkeen Vello Agori, 1894–1944), joka tunnetaan paremmin taiteilijanimellä Gori,⁷⁰³ taiteilija Balder Tomasbergin (1897–1919) muistoksi syntyneessä filigraaninomaisessa tussipiirroksessa *Lein (Kunstnik*

⁶⁹⁹ Molemmat pienehköt maalaukset, ensimmäinen 23,1 x 25,2 cm (TKM M 207) ja toinen 23 x 25,4 cm (TKM M 208).

⁷⁰⁰ Lamp 2010b, 176.

⁷⁰¹ Lamp 2010c, 240.

⁷⁰² West 2001 [2000], 49–50, 52.

⁷⁰³ Tõnisson eli Gori aloitti karikatyrarina 1910-luvun alussa ja edusti Otto Krustenin kanssa Virossa saksalaisen *Simplicissimus*-satiirilehden taiteellista ilmaisutapaa (Loodus 1963, 180–182, 197; 1977, 85; samoin pseudonyymi Hoia Ronk [Hindrey] 1923, 78). Hieman varttuneempi karikatyrin ja kirjailija Karl August Hindrey (1875–1947) määritteli nuoremmat kollegansa Krustenin ja Gorin Viron karikatyyrin kärki-kolmikkoon itsensä lisäksi (Hoia Ronk [Hindrey] 1923, 67). Mein perheelle ei Hindreykään ollut tuntematon, sillä häntä tavoitteli perheen esikoinen Peeter Mei Pariisissa, läpikulkumatkoillaan Tunisiaan vuosina 1927 ja 1928 (P. Mey [Mei, Peeter], ”I Reis Tuniisimaale II 1927 a.”, 11, 80. Päevikud, Va 2232–2237, Tuglas-seuran arkisto).

B. Tomasbergi surma puhul) [Suru (Taiteilija B. Tomasbergin kuoleman johdosta)] vuonna 1919 (kuva 31).⁷⁰⁴ Menehtynyt taiteilija on asetettu tässäkin kuvan keski-osaan ja esitetty sivulta makaamassa katsomispisteen korkeudella luisine ja likemäs androgyyneine vartaloineen sekä täysin alastomana. Itämaisilla yksityiskohdilla täydennetyssä kuvassa makaaberius on hallitseva piirre.⁷⁰⁵ Kuolemaksi henkilöity luuranko juo Gorin kuoleman visualisoinnissa ehtoollisviiniä tai elämän eliksiiriä ehtoolliskalkista vainajan pääpuolessa. Samalla vainaja odottaa siirtoa tuonpuoleiseen Haadeksen päällä koristetun portin ulkopuolella manalaan vievien portaiden edessä. Vaikka Mein piirroksessa fraasin (*Homo, non e piu come era prima*) yhteydessä olevan vuosiluvun voisi tulkita myös kuvan osaksi eikä piirroksen toteutusvuodeksi, antavat taiteilijan muistelmät ymmärtää Mei toteuttaneen teoksen Petrogradissa oleskelunsa aikoihin.

Kuolema kutkuttaa

Siinä vaiheessa, kun Mei tarttui yhteen kristillisen taiteen avainaiheeseen, oli horisontaalinen kuolleen Kristuksen esityskaava irronnut uskonnollisesta kontekstistaan ja vaeltanut aikalaisvainajan representointikeinoksi. Näyttää siltä, että konventionaalisen topoksen uudelleentulkintaa ei mitenkään kaihdettu Virossa, ei edes sen beardstyleläistä parodiaa. Kuvatyyppin transformaatiovoima tavoittaa myös Siurun sisäpiirin. Esimerkkeinä muunnoksista voidaan käyttää kahta Friedebert Tuglakselle kesäkuussa 1917 lähetettyä käsin piirrettyä postikorttia.

Ryhmän jäsenistä Henrik Visnapuun lähettämässä lyijykynällä piirrettyssä kortissa (kuva 32) kaksi ryhmäläistä, Vürst [Ruhtinas (eli Visnapuu itse)] ja Lord Ge (eli August Gailit), makaavat juhlien jälkeen – kuten teksti kortissa kertoo – ”kuolleina” avoimissa arkuissa⁷⁰⁶. ”Lordi” Gailit on kuvattu etualalla, pääpuoli oikealla, ja hänen taakseen on asetettu kaksi palavaa kynttilää. ”Ruhtinas” Visnapuu ”lepää” taka-alalla toisinpäin pääpuoli vasemmalla, ylioppilaslakki päässä, ja kävelykeppi ”seisoo” hänen vieressään. Toinen teksti miesten vieressä kehottaa monitulkintaisesti *Eesti pojad, edasi!* (Viron pojat, eteenpäin!); ”jäähvyäistilan” taustalla taaem-

⁷⁰⁴ Suhteellisen vähälukuista Viron taiteilijakuntaa vavisutti useamman nuoren lahjakkaan taiteilijan menehtyminen Viron vapaussodassa tai ensimmäisessä maailmansodassa. Menehtyneistä yksi oli Tomasberg. Hänet taltioi myös hänen rintamatoverinsa Eduard Wiiralt hiilipiirroksiin *Balder Tomasberg kirstus* (Balder Tomasberg arkussa, 1919, EKM G 13569) ja *Balder Tomasberg surivoodil* (Balder Tomasberg kuolinvuoteella, 1919, 29,1 x 20,7 cm, EKM G 17110/ab).

⁷⁰⁵ Myös Levin 2010b, 202.

⁷⁰⁶ Ortodoksisessa perinteessä pidetään arkun kansi auki ruumiinsiunaus- ja jäähvyäistilaisuudessa. ”Kuoleman kohdatessa” [10.4.2012], ortodoksi.net www-sivu (19.6.2023); myös esim. Sidoroff 1998, 24.

pana riippuu piirros alastoman naisen lantiosta. Kortti lähetettiin vastaanottajan kantapaikkaan Wernerin kahvilaan Tarttoon 14.6.1917.⁷⁰⁷ Patrioottisen merkityksen rinnalla eteenpäin rohkaiseva teksti toimii myös intertekstuaalisena viittauksena aikaisemmin mainittuun eksistentiaaliseen muutokseen. Kuitenkin kokonaisuus ilmentää ennen kaikkea voimakasta mieltymystä dekadenttiin parodiointiin Viron aktiivisella, modernismiin suuntautuneella kulttuurikentällä. Tuglaksen arkistoaineistojen perusteella voi olettaa, että kyseinen Visnapuun⁷⁰⁸ piirros Gailitista ja hänestä itsestään vainajina on toteutettu mukailemalla Mein siskoksien taiteilijaystävä, Peet Arenin pilapiirroskorttia. Tätä tukee Gailitin Tuglakselle viikkoa aikaisemmin lähettämä kortti Arenin signeeraamalla tussipiirroksella, joka esittää niin ikään Gailitia lepäämässä – joskin sohvalla. Sohvan päädyssä palaa Gailitille kaksi kynttilää ja piirroksen taiteilija on määritellyt *nature morteksi* siihen kirjoitetun tekstin perusteella.⁷⁰⁹ Molemmat piirrookset on piirretty samanlaisille korteille, mikä viittaa hyvin tiiviiseen ja vuorovaikutteiseen yhteisöön. Näin ollen voi katsoa, ettei nuori Natalie Meikään malttanut pysyä etäällä tuon ajan Viron kumouksellisimman piirin ajatuksista ja näkemyksistä, missä ei emmitty siirtyä Beardsleyn lailla vitsailuun ja ironiaan ja onohtaa hetkeksi menehtynyttä kunnioittava varhaisromantiikan modus.

Gailitin itsensä voidaan ajatella transformoineen postikorttiin piirrettyä aiheilmaa kirjallisesti. Nimittäin satiirisessa novellissaan ”August Gailiti surm” (”August Gailitin kuolema”, 1919 [kirjoitettu 1918], ei suom.)⁷¹⁰ hän parodioi omaa kohtapuoliin tapahtuvaa kuolemaansa – todellisuudesta poiketen. Tämäntyyppisen päähänpiston taustalla kirjallisuuskriitikko Toomas Liiv on nähnyt niin venäläistä dekadenssia, Siuru-ryhmää kuin ekspressionismia⁷¹¹ eli kaikkea, mikä silloisessa modernismiin orientoituneessa virolaisessa kulttuurikentässä oli ajankohtaista. Gailit muun muassa kuvailee teoksessaan kiinnostavana yksityiskohtana, kuinka hän – teoksen päähenkilö, kirjailija eli hän itse – tarkkailee omaa kolmen vuoden kuluttua tapahtuvaa

⁷⁰⁷ Visnapuu, Henrik postikortti Friedebert Tuglakselle 14.6.1917. EKM EKLA, f 245, m 74:8, l 5/6, 5/6p.

⁷⁰⁸ Viron kulttuurihistoriallisen arkiston vanhemman arkistonhoitaja Mari Õunapuun tarkennus 29.11.2022, KS.

⁷⁰⁹ Kuva Arenin karikatyyrista, Gailit 1996, 90; ks. samoin 18. Arenin piirtämä ja Gailitin lähettämä postikortti sijaitsee sekin Tuglaksen arkistoaineistojen joukossa Viron kirjallisuusmuseon Viron kulttuurihistoriallisessa arkistossa. (Gailit, August – Tuglas, Friedebert. 05.04.1917–17.07.1927 ja d-ta, EKM EKLA, f 245, m 23:8.)

⁷¹⁰ Gailit kirjoitti novellin vuonna 1918. Yhdessä novellin ”Joe Niiluse teekond” (”Joe Niilin matka”, kirj. 1918) kanssa se ilmestyi uudelleen vuonna 1924 novellikokoelmassa *Idioot* (Idiootti). Gailittia pidettiin herkkänä, kyynistä satiiria esittävänä boheemina, jota ajatellaan Viron kirjallisuuden yhtenä suurimpana individualistina, kuten kirjallisuudentutkija Jaanus Vaiksoo toteaa Grünthaliin (1960) perustuen. (Vaiksoo 1994, 461; ks. myös Visnapuu 1951, 286–287.)

⁷¹¹ Liiv 1991, 1101.

kuolemaansa oman sielunsa silmin. Siinä kuolleen protagonistin ruumiin läheisyydessä kykkii karvainen Piru⁷¹² – yksi kirjailijan varhaistuotannon lempihahmoista⁷¹³ sekä dekadenssin olennaisimmista tunnuskuviista⁷¹⁴. Pirun läsnäolo tarinassa on mielestäni mahdollista tulkita rinnastukseksi Beardsleyn *Salome*-kuvituksen piirrokseseen *A Platonic Lament* ja sen veikeään kääpiöön. Vaikka Mein teoksessa ei esiinny Pirua eikä häneen rinnastuvia hahmoja, oli Pirulla, Saatanalla ja/tai Perkeleellä, joka esiintyi myös kääpiömäisenä ja karvaisena,⁷¹⁵ kaikkivoipa asema dekadenssiin mieltyneiden Siuru-piirin kirjailijoiden joukossa. Piruun viehtymisen lähtökohtana on pidetty Baudelairin runoa ”Les Litanies de Satan” runokokoelmasta *Les Fleurs du mal* (1857); kirjailijahan oli suosittu Virossa.⁷¹⁶ Runokokoelman julkaiseminen oli tuonut taiteisiin modernisaation läpimurron. Kuten kirjallisuudentutkija Pirjo Lyytikäinen toteaa: ”[i]hmiselämä ’taivaan ja helvetin välissä’ johtaa dekadentin useimmiten Saatanan syliin, [--]”⁷¹⁷. Kovin etäälle dekadenssin suuresta suosiosta eivät päässeet ydinryhmään kuulumattomakaan, sillä monien kirjoittajien teksteissä alkoi esiintyä dekadentteja piirteitä moderniteetin kokemisessa.⁷¹⁸

Myös Natalie Mein ikätoveri ja varmasti tuttukin Erna Brinkmann parodioi omaa kuolemaansa hyvin samankaltaisesti kuin Gailit ja Visnapuu, mutta kymmenisen vuotta myöhemmin. Suhteellisen pienikokoisessa ja akvarelleilla väritetyssä tussipiirroksessa *Kui ma grippi surnud olin* (Kun minä flunssaan olin kuollut, 1929, kuva

⁷¹² Gailit 1919, erit. 32–35.

⁷¹³ Saatanalla oli korostunut paikka persoonallisen August Gailitin fantasiantäyteisessä varhaistuotannossa. Ks. Liiv 1991, 1098–1103. Siihen viittaa suoraan Gailitin novellikokoelma *Saataka karusell* (Saatanan karuselli, 1917), jossa nimihenkilö ilmaisee miehen sensuaalisuutta ja seksuaalista nautintoa, minkä Ado Vabbe visualisoi kirjan nimiolehdelle.

⁷¹⁴ Ks. esim. Lyytikäinen 1997, esim. 209–211; 1998, 11–13. Weir 1996, esim. 173–174, 186. Diabolismin ja pakanallisuuden merkityksestä dekadenssin paradoksaalisessa kristillisyydessä, etenkin katolisuudesta juontuen ks. Hanson 1997.

⁷¹⁵ Demonologiaan johdattelevan kirjan perusteella Paholaisena kuvauksissa limittyvät ja yhtyvät toisiinsa Piru, Perkele ja Saataka, joiden yhteisnimitys viroksi on *kurat/Kurat*. (Valk 1997 [1994], erit. 13, 27, Paholaisen kuvauksesta erit. 90–91.)

⁷¹⁶ Ks. Liiv 1991. Saataka filosofisena kumppanina ja Jumalan vastakohtana kiteytyi Friedebert Tuglaksella novellissa ”Poeet ja idioot” (”Runoilija ja idiootti”, 1924) viidentoista vuoden työskentelyprosessin tuloksena (Hubel 1925). Kirjallisuudentutkija Kaia Sisask (2009, 28, 74–76) nostaa samassa yhteydessä esille myös Tuglaksen nojautumisen Gustave Flaubertin teoksiin ja varsinkin tämän romaaniin *La Tentation de Saint Antoine* (Pyhän Antoniuksen kiusaus, 1874). Myös Aino Kallas mainitsee useaan otteeseen nooreestiläisten ydinpiiriin kiinnostuksesta Baudelairin tuotantoon ja varsinkin *Pahan kukkia* -kokoelman runoihin (esim. Kallas 1952, 345). Saatanasta ja Baudelairista esim. Hanson 1997, 45. Saatanan personifikaatioista virolaisessa dekadenssitaitteessa ks. Kass 2019, 52–55.

⁷¹⁷ Lyytikäinen 1998, 11.

⁷¹⁸ Hinrikus kiinnittää näihin piirteisiin huomiota niin Tuglaksen, Tammsaaren, Aavikin alias Randverin kuin Kallaksenkin tuotannossa (esim. 2011a, 2011b, 2011c).

33) hän kuvaa itseään avoimessa arkussa lepäävänä – ”kuolleena”.⁷¹⁹ Hän on sijoittanut pääpuoleensa kolme palavaa kynttilää sieluaan suojelemaan. Hänen levätesään kädet rinnallaan hänen yläpuolellaan itkee enkeli ja lentelee ilakoiden dekadenttien suosima piru, jolla on toisessa kädessään hiilihanko ja toisessa taiteilijan nuutunut sielu.

Dekadenssin ”isähahmo” Charles Baudelaire esiteltiin virolaisille vuonna 1905, kun *Noor-Eesti* -albumin ensimmäisessä numerossa julkaistiin ryhmittymän ydinjoukkoon kuuluneen frankofiili Johannes Aavikin parisivuinen artikkeli ”Charles Baudelaire ja dekadentismus” muutamine runonäytteineen *Pahan kukista* ja *Petits poèmes en prose* -proosarunokokoelmasta (1869)⁷²⁰. Dekadenssi kantautui Aavikin ja nooreestiläisten innoittamana virolaiseen kirjallisuus- ja taideyhteisöön, jossa tavoiteltiin oman modernistisen kulttuurin kehittämistä ”taidetta taiteen vuoksi” -asenteella ja porvarillisia rajoituksia vastustavan estetismin näkökulmasta. Ratkaisevimaksi sysäykseksi osoittautui Baudelairen runon ”Une Charogne” (vir. ”Raibe”, suom. ”Haaska”⁷²¹) julkaiseminen ensimmäistä kertaa viroksi *Noor-Eesti III* -albumissa neljä vuotta myöhemmin, vuonna 1909. Tämän on katsottu vahvistaneen esteettis-modernistisen suuntauksen omaksumista, kuten runoilija ja esseisti Hasso Krull on esittänyt.⁷²² Äidinkielellä ilmestyneet merkittävät modernismia edustavat kirjoitukset antoivat lisää varmuutta ja valmiutta modernisoida virolaista kulttuuria. Konkreettisena yhdyssiteenä Siuru-ryhmittymään oli nooreestiläisten keskeisin henkilö, niin *Noor-Eesti*- kuin *Siuru*-albumija toimittanut Friedebert Tuglas. Vuonna 1916 hän katsoi, että parhaillaan elettiin ”symbolismin jälkimainingeissa”.⁷²³ Kirjallisuudentutkija Kai Laitisen mukaan kirjailijoiden tuotannossa tämä niin sanottu jälkimainingeissa eläminen ilmeni myyttien välityksellä ja fantasian keinoin. Kirjailijoihin vaikuttivat Tuglaksen mainitsemat Henrik Ibsen, Friedrich Nietzsche, Maurice Maeterlinck ja Oscar Wilde.⁷²⁴

Huomiota herättävimmäksi ja provokatiivisimmaksi aikaansaannokseksi muotoutui samassa albumin numerossa julkaistu Baudelairen viron-taja Aavikin J. Randvere -nimimerkillä kirjoittama esseistinen kertomus ”Ruth”. Aino Kallas on todennut sen olleen eräänlainen älyllisesti rakennettu ”ylinaisen ihanne”, mikä vastasi ryhmä-

⁷¹⁹ Kirjallisia ja kuvallisia todisteita Mein ja Brinkmannin kontakteista ei ole tähän mennessä vielä esille tullut.

⁷²⁰ Aavik 1905, 194–200.

⁷²¹ Yrjö Kaijärven suomennos vuonna 1971 (Lyytikäinen 1998, 7, 14 viite 2).

⁷²² Krull 2000, 79, 88–92.

⁷²³ Jatkumona Siuru-ryhmälle perustettiin vuosina 1921–1922 toiminut Tarapita-kirjallisuusryhmittymä. Tuglas toimitti myös heidän *Tarapita*-aikakauskirjaansa.

⁷²⁴ Tuglaksen kirjoittama teksti ”Kriittinen intermezzo” julkaistiin aikakauslehdessä *Sunnuntai* vuonna 1916 kesän jälkipuoliskolla numeroissa 29–32 (Laitinen 1973, esim. 187, 212–213, 361 viite 229).

läisten ”ylikulttuurisuusvaatimuksia” ja ranskalaisymbolistien ja -dekadenttien esikuvia, mihin innoitusta haettiin Pariisistakin käsin⁷²⁵. Aavikin kirjoitelmasta tuli Noor-Eesti -ryhmittymän ideologian perikuva. Runsaan viidenkymmenen sivun pituinen teksti toimi heidän aatteidensa metaforana, joka sisältää lukuisia miellelyhtymiä dekadenssiin kuuluvasta taiteen esteettisyydestä ja subjektin yksilöllisyydestä, kuten Mirjam Hinriksen tutkimus osoittaa. Aavikin alias Randveren esseen päähenkilö mukailee Gautier’n ja Baudelairen dekadentti-diletantin hahmoa. Virolaisella kulttuurikentällä ranskalainen dekadenssi kohtasi kuitenkin saksalaisen dekadenssin, jota puolestaan leimasi Nietzsche-painotteisesti degeneraatiota implikoiva diskurssi. Tähän vaikutti Viron historiallisesti pitkä ja tiivis suhde saksalaiseen kulttuuriin. Kun konservatiivinen virolaisuutta korostava linja tulkitsi dekadenssin ja sen konnotaatiot yksinomaan negatiivisiksi, dekadenssimieliset taiteilijat ja kirjailijat puolestaan suhtautuivat käsitteeseen ambivalentisti.⁷²⁶ Toisaalta vannottiin sen ilmenemismuotojen nimeen, mistä heitä mediassa kritisoitiin, mutta toisaalta he edustivat dekadenssia silti pikemminkin pinnallisesti.⁷²⁷ Tämän voi ajatella olleen dekadentin paradoksaalisuuden mukaistakin. Kai Laitista lainaten Noor-Eesti -piiri sai Virossa ”synnillisen’, ’dekadentin’ ja ’ranskalaisen’ leiman”⁷²⁸.

Dekadenssi- ja queer-tutkija Ellis Hansonin mukaan ranskalaisten ja brittiläisten dekadenttitaiteilijoiden ja -kirjailijoiden teoksiin vaikutti heidän lähes erottamaton ja paradoksaalinen suhteensa uskontoon ja nimenomaan roomalaiskatolisuuteen. Se ilmeni seksuaalisuuden korostamisina ja homoeroottisuuden tutkiskeluina näiden teemojen ollessa heillä enemmän esillä kuin yhdelläkään toisella liikkeellä.⁷²⁹ Viron kulttuurikenttään nähden tämä vaikuttaa etäiseltä, mutta katolisuudella on ollut Virossa pitkä historia – vaikkakin marginaalissa – aina Kalparistiritarikunnan 1200-luvun valloituksista lähtien.⁷³⁰ A. H. Tammsaaren *Juudit*-näytelmän (1921) analyysin yhteydessä kirjailija, kirjallisuuskriitikko ja vasemmistopoliitikko Nigol Andresen (1899–1985) on todennut, että nooreestiläiset kirjailijat toivat uskonnolliset

⁷²⁵ Kallas 1918, 35. Myös esim. Hinrikus 2006a, 8–9. Kirjallisuudentutkija Karl Mihklaan (1971) perustuen on Katrin Puik (ent. Ennus 2006, 171) nostanut esiin, että Aavik kirjoitti kertomuksen joko vuonna 1907 tai 1908 eli yliopistovuosiensa aikoina ja ranskaksi. Opintojaan hän suoritti vuodesta 1906 alkaen Helsingin yliopistossa, josta valmistui neljä vuotta myöhemmin romanistiikan ja suomen kielen ja kirjallisuuden alalta.

⁷²⁶ Hinrikus esim. 2015b; 2011a, erit. 12, 48; 2008, 126; 2006b; myös Sisask 2009, erit. 8.

⁷²⁷ Sisask 2009, esim. 47–48, 49–50.

⁷²⁸ Laitinen 1973, 111.

⁷²⁹ Hanson 1997, tiivistetyksi esim. 2, 7–8, 10–11, 23.

⁷³⁰ Tutkimusajankohdan näkökulmasta tuoreimpina merkkeinä katolisuudesta Virossa voi pitää Tarton Pyhimmän Neitsyt Marian synnittömän sikiämisen kirkkoa (Pühima Neitsi Maarja Pärispatuta Saamise kirik, rakennettu 1895–1899) kuin myös Pietari-Paavalin kirkkoa (rakennettu 1841–1844) ja legendaarista Piritan luostaria Tallinnassa.

aiheet virolaiseen kirjallisuuteen – teoksiin, jotka myöhemmin on tulkittu esimerkeinä dekadenssin vaikutuksesta – tehokkaammin kuin kirkko siihen kykeni. Hänen mukaansa merkittävänä innoittajana katolisiin aiheisiin ja niiden hyödyntämiseen oli toistuvasti jo mainitsemani Aleksander Tassa. Katolisten kertomusten vaikutus olisi Andersenin mukaan rajoittunut silti vain tyyllisiin ja esteettisiin otantoihin.⁷³¹ Näkemyksen taustalla lienee vaikuttanut ateismin vahva asema Virossa⁷³².

Mein voi tulkita harjoittaneen ajankohtaista esteettistä tyyllittelyä joko tietoisesti tai tiedostomatta, kun hän kuvasi kuollutta ihmistä suurkaupungin taustaa vasten. Käsin kirjoitettujen lapsuus- ja nuoruusmuistelmiensa perusteella hän ei ollut uskonnollinen. Siitä huolimatta hän muisteli varhaisimman lapsuudessa tekemänsä alastontutkielman esittäneen Johannes Kastajaa – tosin polviin asti vedessä seisovan figuurin toiselle olkapäälle oli heitetty lampaannahka.⁷³³ Häntä oli kuitenkin kiinnostanut kasteeseen viittaava kohtaus ja ihmiskehon kuvaaminen. Lisäksi säilyneiden ja tavoittamieni Mein teoksien pohjalta voimme nähdä, että hän esitti myöhemmin, vuoden 1924 paikkeilla, oman versionsa myös Elisabetin vierailusta Marian luo. Tähän teokseen palaan lyhyesti äiti ja lapsi -aiheen käsittelyn yhteydessä viidennessä luvussa. Henkilökohtainen etäisyys uskonnollisuudesta ei siis sulje pois kristilliseen kuvastoon tarttumista. Teokseen *Homo, non e piu come era prima* piirretyt korkeat kapeat kynttilät lepäävän figuurin taustalla voi tulkita katolisesta perinteestä periytyviksi. Mein on täytynyt olla tietoinen katolisuudesta: hänen Petrogradin aikanaan pääkadun varrella sijaitsi katolinen Pyhän Katariinan kirkko (valm. 1783), joka ei ollut kovin kaukana Mein perheen asunnolta Vasilinsaareissa. Hän oli myös saattanut tutustua jo aikaisemmin Liepājassa katoliseen Pyhän Joosefin katedraaliin (Svētā Jāzepa [Romas katoļu] katedrāle, alk. 1747, nyk. 1893–1986). Nykyinen katedraali vihittiin kirkkona käyttöön vuonna 1911, kun Mein perhe asui vielä sotasaatamassa Liepājan laitamilla.

Mein akvarelli–tussi-teoksen *Homo, non e piu come era prima* yhteydessä esille nostamani esimerkit, rinnastukset sekä kontekstualisoinnit ja intertekstuaaliset viittaukset vahvistavat taiteilijan kiinnittymisen Hans Holbein nuoremman dramaattisesti toteuttamaan kuolleen Kristuksen kansainväliseen esityskonventioon ja aiheen transformatiivisiin ja dekonstruktiivisiin uudelleentulkintoihin. Saadakseen konventionaalisen maalaustaiteen ”suuren aiheen” puhuttelemaan omaa aikaansa Mei työsti sitä modernismiin ja aikaansa viittaavilla yksityiskohdilla. Tuloksena oli kristillisen aiheyyden harvinainen, nykyaikaan viittaava versio, jossa Mei toisaalta sijoittaa kuolleen esitetyn hahmon moderniin suurkaupunkitilaan, toisaalta asettaa hänet teatterinäyttämölle ikään kuin osaksi näytelmän kohtausta. Urbaani kaupunki ja

⁷³¹ Andresen 1928, 59.

⁷³² Sisask 2009, 55.

⁷³³ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 9[a].

tehtaan/aseiden piiput kuuluivat eittämättä vuosisadan alun avantgardistiseen ja dekadenttiin kuvakieleen. Modernisoitumiseen liitetty nopeus, tempo ja kaoottisuus eivät sen sijaan näyttäneet viehättäneen Meitä, ja niinpä hän on asettanut metropolisiluotin vastakohtaksi absoluuttisen levollisuuden kynttilänliekinkään lepattamatta.

Ristiriitaisuudet ja monenlaisten tulkinnallisten tasojen mahdollisuudet vain luojittivat taiteilijan tarttumista dekadenssin diskurssiin. Voi tulkita, että Mei esittää teoksessaan dekadenttista parodiaa konventionaaliseen uskonnollisesta kuva-aiheesta aikalaiskeskusteluja siihen samalla peilaten. Ilmeisimpänä parodian signaalina ovat kuvan näyttämömaiset sivuverhot, joiden välityksellä Kristuksen kaltaisena representoitu kuollut ja/tai hänen surijattomat ruumiinvalvojisensa on esitetty näytelmällisesti. Lähestymistapaa voi pitää jopa ironisena. Mai Levin on hienovaraisesti todennut, ”ettei nuoren daamin suhtautuminen maailman tapahtumiin näyttänyt olleen kovinkaan kuolemanvakava”⁷³⁴. Yhtä paradoksaalinen oli kuolleen konventionaalinen representaatio suurkaupunkinäkyä vasten; samanlaista rinnastusta ei löydy kovin helposti virolaisesta tai kansainvälisestääkään taiteesta. Piippujen rytmittämällä metropolisiluotilla Mei kytkee kristillisen aiheen konkreettisesti omaan aikaansa ja saa teoksensa resonoimaan meneillään olleen sodan aiheuttamien kuolemien kanssa, mutta samalla hän myös monien saksalaistaiteilijoiden tavoin kommentoi yhteiskunnan modernisoitumisen aiheuttamaa ahdistusta.⁷³⁵ Hän kuitenkin toteuttaa tämän nietzscheläisittäin ilman kristillistä kärsimysretoriikkaa. Tähän muutokseen Mei viittaa figuurin eheyden lisäksi teokseen sisältyvällä tekstillä ”Ihminen ei ole enää sellainen kuin aikaisemmin”. Ajallisten muutosten, murroksien ja kokonaisuuden hajoamisen kuvaaminen kuului dekadenssin tunnuspiirteisiin.

Näyttämöllinen asetelma muuntaa teoksen ilmoittaman muutoksen hetkelliseksi tai pikemminkin se esittää tilannetta, joka muuttuu jälleen kun esirippu laskeutuu. Voimme tulkita, että Mein kuva esittää kohtausta näytelmästä ja että hänen teoksessaan yhtyvät kuvan ja näytelmäkohtauksen rajat, jotka molemmat tuntuvat kuuluvan ikään kuin saman illuusion piiriin. Tämän vuoksi ne sisäkkäistyvät diskursseina: kuva esittää sisällään diskurssin nimeltä näytelmä. Kaksi diskurssia yhtyy, mutta katsoja näkee kuitenkin vain yhden – kuvallisen. Näin ollen on tulkittavissa, että

⁷³⁴ Levin 2001, 90.

⁷³⁵ Teoksia, joissa olisi selkeästi ja yksinkertaisesti yhdistetty kuolleen makaavan Kristuksen topos suurkaupunkiin tai sitä edustavaan detaljiin, ei ole tullut esille tutustumastani aineistosta, vaikka jonkin verran kristillisiä kuva-aiheita sijoitettiin suurkaupungin kontekstiin. Tällöin niissä käsiteltiin useimmiten maailmansodan aiheuttamia traumoja, kuten Saksassa esimerkiksi George Grosz maalauksessaan *Widmung an Oskar Panizza* (Omistus Oskar Panizzalle, 1917–1918, 140 x 110 cm, inv.nro 2338, Staatsgalerie Stuttgart). Siinä ihmismassa ja kaupunkirakennusten fasadit rinnastuvat Hieronymus Boschin ja Pieter Brughel vanhemman maalauksien helvetinkuvauksiin. (Ks. Ward 2001, 121.)

näytelmän päättyessä myös konventionaalisuus ja kaanoninmukaisuus raukeavat, kun ihminen ei ole enää sellainen kuin aikaisemmin – *homo non e piu come era prima*. Kulttuurisemiotiikan näkökulmasta Mein teos *Homo, non e piu come era prima* kumpuaa tekstien välisestä intertekstuaalisuudesta.

Jälkikoloniaalisen ajattelun näkökulmasta teosta voisi tulkita Viron kulttuurikentällä vallinneen itsekolonisaation tuotoksena, originaalin ”kopiona”, joka syntyi periferiassa tai kontaktivyohykkeellä. Esille nostamani Holbeinin, Klingerin ja Kügelgenin teosesimerkit edustavat silloin kolonisoijan kulttuuria. Mein tarttumista konventionaaliseen kristilliseen topokseen parodioivaksi tulkittavalla otteella – jonka voi halutessaan nähdä suuntautuneen kolonisoijien teoksia kohtaan – voi tuolloin pitää mimikrynä eli jäljittelynä. Modernisoituvan Viron taiteen näkökulmasta näen Mein teoksessa kuitenkin enemmän halua demonstroida omaa tiedostavuuttaan ja taiteellista valmiuttaan. Uudenlaisella tulkinnallaan hän osoittaa olevansa perillä myöskin taiteen avantgardistisesta kehityksestä ja siihen kuuluvasta empimättömyydestä rikkoa taiteen konventioita.

Akvarelli–tussi-työ *Homo, non e piu come era prima* ei ollut suinkaan ainoa teos, jolla Mei liittyi ilmeisellä tavalla dekadenssin diskurssiin. Jälkeenjääneiden ja tietooni tulleiden teoksien perusteella ilmiön voi todeta kiinnostaneen nuorta taiteilijaa. Hän sisällytti piirteitä dekadenssista moneen juuri vuoden 1918 paikkeilla syntyneeseen teokseensa. Seuraavaksi keskityn sukupuolen problematiikkaan jatkamalla mieskuvan tarkastelua Mein taiteessa.

2 *Han*⁷³⁶ – siro ja aistikas

Marginaali armeijassa

Natalie Mein pienikokoinen rintamuotokuvamainen akvarelli–tussi-työ *Den gröna löjtnanten* (1918/1919, valomitat 12,2 x 12,2 cm, kuva 34)⁷³⁷ herättää lukuisia kysymyksiä niin kuvatusta henkilöstä, kuvatekstistä kuin teoksen ajoituksesta. Vuosi 1918 on kirjoitettu lyjykyynällä piirroksen kehyksen ulkopuolelle jäävälle tyhjälle reuna-alueelle. Näin ollen voidaan epäillä, että se on lisätty jälkikäteen. Allee-taidesalongin asiantuntijalausunnossa Mai Levin on esittänyt, että kehystetyn kuvan paspartout’n oikeassa alareunassa on vuosiluku 1919⁷³⁸. Koska itselläni ei ole ollut

⁷³⁶ Persoonapronomini (yksikön kolmas) on ruotsiksi alaluvun avainteoksessa *Den gröna löjtnanten* käytetyn kielen mukaisesti.

⁷³⁷ Saatavillani ovat olleet vain kehystetyn paperityön valomitat. Allee-taidesalongi antoi teoksen 2000-luvun jälkeen huutokaupattavaksi, ja siihen tutustuminen on ollut mahdollista vain salongin entisen omistajan Juhan Kohalin välittämän valokuvan pohjalta.

⁷³⁸ Taidesalongin asiantuntijalausunto 26.10.2001, kopio KS.

mahdollisuutta tarkastella alkuperäistä teosta, pidän avoimena molempia vaihtoehtoja. Lähtökohdaksi otan varhaisemman vuosiluvun. Monien muiden Natalie Mein teoksien lailla tämäkin työ jäi taiteilijalta signeeraamatta. Mikään ei kuitenkaan suoraan osoita, etteikö se olisi Mein tekemä, sillä kuvakieli on yhteneväinen hänen signeerattujen ja vuosiluvulla varustettujen teoksiensa kanssa. Muistelmäkäsikirjoituksessaan Mei on myöhemmin todennut päivänneensä jälkeensä aineistojaan⁷³⁹.

Luutnantiksi nimetty henkilö on kuvattu miltei täysprofiilissa ja avoimesti homoseksuaalina. Hänen sensuellit huulensa ovat tulipunaiset, ja hänen oikean käntensä hento ranne on käännetty elegantilla eleellä ulospäin. Sirojen sormiensa välissä hän pitelee kapeaa valkoista savuketta, josta kohoaa vaalea savupilvi, jota hän ikään kuin yrittää tunnustella haistelemalla. Hänen silmäluomensa – näemme vain vasemman puolen kasvoista – on lähes suljettu, sillä mustat, pitkät, toisistaan yksitellen erotetut ripset nojaavat vain hienoisesti poskiluuhun. Univormuun puetun hahmon koppalakin lipan alta kurkottaa vaivihkaa täydellisesti yhdellä siveltimenvedolla vedetty musta kulma. Samalla lippa heittää silmille varjon häivähdyksen. Kulmikkaasta leukapielestä huolimatta figuurin kasvot ovat kapeat ja sirot. Luiseva ranne viittaa miehen kaikkinaiseen herkkyyteen, minkä voisi tahtoessaan lukea dekadenssin kuvaan kuuluvaksi sairaalloisuuden ja heikkouden merkiksi.⁷⁴⁰ Mein esittämä hahmo lukeutuu sairaalloisuudesta poiketen ennemminkin joutilaan modernin elämän nautiskelijatyyppeihin – dandyyn⁷⁴¹, josta taiteilija viehättyi useampaan otteeseen jo edempänäkin tarkastelemieni teoksien perusteella.

Mai Levin määritteli teoksen lausunnossaan ”humoristis-groteskiksi” ja katsoi sen Mei-siskoksien ”yhteisten hauskojen ’taideprojektien’ mukaiseksi”⁷⁴². Levinin näkemys on ilmeisesti ainoa, joka teoksesta on esitetty, ja jää analyysinä tietenkin rajoittuneeksi. Tähdellistä on, etteivät naistaiteilijat Virossa tai laajemmin muualla-kaan olleet tarttuneet erityisemmin feminiinistä miestä⁷⁴³ – etenkin univormussa –

⁷³⁹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 16[a].

⁷⁴⁰ Sairaudesta kytkettynä voimistuneeseen herkkyyteen terveyden ja porvarillisen arvo maailman vastakohtana esim. Hinrikus 2011a, erit. 12, 26, joka nojautuu dekadenssi-kirjallisuuden tutkijoiden Barbara Spackmanin (1989) ja Dieter Kafitzin (2004) tutkimuksiin. Ks. myös Hinrikus 2017, 26. Koska Mein teos viestii herkkyyttä eikä sairautta, en kiinnitä jälkimmäiseen tässä yhteydessä enempää huomiota.

⁷⁴¹ Käytän nykykieleen vakiintunutta sanamuotoa *dandy* ranskalaisten dandyklassikoiden suomentajan Antti Nylénin mukaisesti. Aiemmin on käytetty myös suomenkielistä vastinetta ”keikari”.

⁷⁴² Levinin kirjoittama asiantuntijalausunto teoksesta Allee-taidesalongille 26.10.2001, kopio KS.

⁷⁴³ Vrt. esim. taidehistorioitsija Alyce Mahonin (2013, 13) surrealisti Leonor Finin taiteen yhteydessä esiin nostama androgyynisen, vaihtoehtoista seksuaalisuutta edustavan ”kauniin” mieshahmon jungilainen tulkinta miehen psyyken sisäiseksi feminiiniseksi *animaksi*. Taidekriitikko Abigail Solomon-Godeauta lainaten Mahon kirjoittaa ”pehmeästä maskuliinisuudesta” (”a ’soft’ masculinity”).

esittävään aiheeseen niillä taidekentillä, joihin Meillä oli läheisempi yhteys. Siitä johtuen on erittäin kiehtovaa tarkastella, miksi ja mihin Mei tarkemmin katsoen tarttui. Lähtökohdaksi voi ottaa sosiaalipsykologi Richard Ekinsin toteamuksen: ”Gender femaling refers to the manifold ways in which femalers adopt the behaviours, emotions and cognitions socio-culturally associated with being female. Gender femaling need not be associated with erotic femaling”⁷⁴⁴.

Mein tupakansavua etäältä hienostuneesti haisteleva luutnantti tuo mieleen hahmon, joskin naispuolisen, tšekkiläistäiteilija Alfons Muchan (1860–1939) ikonisessa, runsailla detaljeillaan häikäisevässä jugendtyylisessä julisteessa *JOB* (1896). Mucha teki julisteen ranskalaiselle savukepapereita valmistavalle yhtiölle Joseph Bardou Companylle. Siinä naishahmo on kuvattu hulmuavain kuparinvärisin hiuksin prerafaeliittitaiteilijoiden kauneusihanteiden mukaisesti. Hän on miltei samassa asennossa kuin myöhemmin luutnantti Mein työssä ja hänet on kuvattu hurmioituneena ja nautiskelevana. Hän pitelee elegantisti sormiensa välissä savuketta, jonka ylöspäin kohoavan savukiehkuran on tulkittu tuovan naiselle seksuaalista mielihyvää, vaikka savu kohoakin hahmon ja savukemerkin taakse.⁷⁴⁵ Toisin kuin Mein teoksen mieshahmossa, Muchan julisteessa naisen savuketta pitelevien sormien liike suuntautuu häneen itseensä päin, mutta toisaalta hänen silmäluomensa on suljettu miltei yhtäläisesti kuin myöhemmin Meillä. Mei kuvaa saman kaavan pohjalta kuitenkin miespuolisen luutnantin, tosin feminiinisessä habituksessa. Hyvinkin paljon Muchaa muistuttavalla *JOB*-julisteella (kuva 35) nuori ranskalaistaiteilija Jane Atché (1872–1937) osallistui samana vuonna 1896 Ranskassa järjestettyyn kansainväliseen julistenäyttelyyn. Tutkimuksissa nostetaan esiin, että Mucha oli ollut yksi Atché’n opettajista. Omassa julisteessaan Atché esittää tupakoivan naisen muodikkaan ”uuden naisen” hahmossa, mutta miespuolisista taiteilijoista poiketen ilman erotisoivia vivahteita. On myös pantu merkille, että vaikka Atché’n juliste on ajoitettu vuodelle 1896, on taiteilija kirjoittanut julisteen yhteen versioon näkyvästi vuoden 1889.⁷⁴⁶ Se herättää epäilyksiä teoksen oikeasta ajoituksesta, koska juuri sinä vuonna Atché oli Muchan oppilaana.⁷⁴⁷ Huomiionarvoisena voi pitää, että Atché tarttui naisille epätavalliseen mutta miesten 1800-luvun viime vuosikymmenillä ja vuosisadanvaihteessa laajalti suosimaan aiheeseen jopa vuoden tai pari nuorempana kuin Mei.

⁷⁴⁴ Ekins 1997, 57.

⁷⁴⁵ Näkemyksestä savun vaikutuksesta naishahmoon Muchan julisteesta ks. Mitchell 1991, 4, 6; Iskin 2014, 278.

⁷⁴⁶ *Affiche pour le papier à cigarette JOB* (1889) Musée du Pays Rabastinois’n kokoelmassa Ranskan Rabastensissa.

⁷⁴⁷ Iskin 2014, 277, 365, viite 84 perustuen Claudine Dhotel-Velliet’n kirjoittamaan monografiaan taiteilijasta. Atché’n *JOB*-julisteesta myös Mitchell 1991, 3–6; samoin taidehistorioitsija Guy Ahlsell de Toulzan esittelyteksti Rabastensin museon (Musée du Pays Rabastinois) verkkosivuilla, katsottu 20.5.2017.

Luutnantin profiiliin ja hänen ranteensa liikkeen näkökulmasta Mein akvarelli-tussi-työssä *Den gröna löjtnanten* voi havaita enemmän yhtymäkohtia yhdysvaltalaisen valokuvaaja Frances Benjamin Johnstonin (1864–1952) ottamaan omakuvaan noin vuodelta 1896 eli samoilta ajoilta Muchan ja Atchén julisteiden kanssa. Oma-kuvassaan Johnston on kuvannut itsensä ”äijämäisessä” asennossa istumassa, toinen jalka toisen polvelle nojaten, toisessa kädessään savuke, toisessa olutkolpakko⁷⁴⁸. Nutturansa hän on peittänyt kipparilakilla. Valokuvaajan elämäkerturin Bettina Berchin mukaan Johnston ilmaisee valokuvallaan itsenäistä ja ajattelevaa naista.⁷⁴⁹ Taidehistorioitsija Susan Fillin-Yeh katsoo Johnstonin korostavan naisdandyä stereotyyppistä mieskuvaa jäljitellen,⁷⁵⁰ mutta Johnstonin voidaan myöskin ajatella kommentoivan mediassa esitettyä parodiaa ”uuden naisen” hahmosta⁷⁵¹. Tupakoivan naisen kuvaan palaan ”uuden naisen” teeman yhteydessä. Johnstonin nykyään tunnettu valokuva oli jäänyt hänen elinaikanaan suhteellisen tuntemattomaksi,⁷⁵² jolloin tuskin Natalie Meikään oli siitä tietoinen, vaikka hänen isänsä harrastikin valokuvausta jo ennen vuosisadanvaihdetta ja vaikka kotoa löytyi valokuva-alan lehtiä⁷⁵³. Mein itse mainitsemien, kotoa tuttujen aikakausjulkaisujen joukossa ei esiinny amerikkalaisia lehtiä,⁷⁵⁴ jolloin yhteys Johnstonin omakuvaan jää vieläkin ohuemmaksi, pelkästään diskursiiviseksi.

Luutnantin figuuri Mein teoksessa on puettu vaalean vedenvihreään sotilaspukuun. Puvun kaulus ja olkapoletti – näemme vain toisen hartian – on maalattu kenttävihreällä; samoin lakin verkareunus. Lakin kupuosa on vuorostaan hivenen tummempaa vihreää. Hahmon pään ja käden ääri viivat Mei on vetänyt kapealla tussiviivalla, joskin takin ja sen hihan ääri viivat aaltoilevat ja päättyvät ennenaikaisesti eivätkä jatku kuvan reunaan. Sen myötä figuuri pääsee osin sulautumaan ympäröivään taustaan asepuvun ja taustan värin ollessa samoja. Mustat ääri viivat reunustavat hahmon jokaisen yksityiskohdan lukuun ottamatta asepuvusta kurkottavia lumivalkoisiksi maalattuja paidankaulusta ja hihansuuta sekä sormien välissä olevaa savuketta.

⁷⁴⁸ Valokuva *Self-portrait in the Studio* on otettu Johnstonin ateljeessa Washington DC:ssä ja se kuuluu Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, DC:n ja Frances Benjamin Johnston Collectionin kokoelmaan hakunumerolla LOT 11734-1. Valokuvasta myös esim. Mitchell 1991, 6.

⁷⁴⁹ Berch 2000, 144.

⁷⁵⁰ Fillin-Yeh 1995, 36.

⁷⁵¹ Hannum 2004, 24.

⁷⁵² Olsen 2010.

⁷⁵³ Mei on myöhemmin päiväämättömissä muistiinpanoissa maininnut valokuva-alan julkaisuista nimeltä vain saksalaisen *Photographische Mitteilungenin* (Natalie Mei mälestused lapsepõlvekodu sisustusest, EKMA.52.2.3.6, sivut [5–6]).

⁷⁵⁴ Amerikkalaisissa lehdissä ilmestyi Johnstonin kirjoituksia ja valokuvia hänestä itseltään muun muassa merivoimia käsittelevissä yhteyksissä. Hannum 2004; Berch 2000, 15–21.

Näin puhdas valkoinen pysyy täysin koskemattomana. Maalaamattomaksi eli paperin väriseksi jääneen savupilven taiteilija on sen sijaan erottanut pisteistä rakentuvalla ääriiviivalla. Täplä-ääriiviivoja Mei käytti muutamissa kevyesti jugendvaikutteisissa tussi- ja/tai akvarellipiirroksissaan juuri vuosina 1917–1918, kuten esimerkiksi teoksissa *Virgo* (1917, kuva 36), *Opera IV N^o 1* eli *Näkymä taidekouluun ikkunasta* (1918) ja tuonnempana analysoitavassa teoksessa *Eugen R* (1918, kuva 39), joissa pisteillä on rajattu kevyttä kaasumaista ainesta, savua tai pilviä.

Teoksessa *Den gröna löjtnanten* kuvaan kirjoitetun ruotsinkielisen tekstin perusteella hahmon voisi olettaa esittävän ruotsalaista luutnanttia. Tämän ajatuksen kuitenkin kumoavat tunnusvärit univormussa, sillä ne mukailevat Saksan keisarikunnan värejä. Lakin reunukseen ja kupuun kiinnitetyissä kokardeissa toistuvat valtakunnan viralliset kansallisvärit: valkoinen taustaväriinä, musta reunuksena ja punainen pyöreänä pisteenä merkin keskellä⁷⁵⁵. Päällystakin mustavalkoinen ansiomerkki taas mukailee virallisina sotilasväreinä käytössä olleita Preussin lipun ja keisarillisten merivoimien valkoisen ristilipun, *Reichskriegsflaggen*, värejä. Lipussa mustareunaisen valkoisen ristin keskellä on leveä musta risti (ristin keskellä Saksan kotkan embleemi ja lipun oikeassa kulmassa keisarillisen Saksan mustavalkopunainen trikolori rautaristillä)⁷⁵⁶. Lippu ei varmasti ollut tuntematon merimiehen perheessä. Näillä tunnusmerkeillä Mei antaa viitteen hahmon poliittisesta ja kansallisesta edustavuudesta. Vaikka taiteilija on kuvan yläreunaan kirjoittanut mustalla tussilla verbaalein sanat *den gröna löjtnanten* – viimeisen sanan viimeisen tavun jatkuessa toiselle riville – ja määritellyt näin figuurin luutnantiksi, hän ei ole lisännyt kuvatulle tämän sotilasarvoon viittaavia merkkejä: sen paremmin takkiin, mansettiin kuin kauluslaattaan tai olkapolettii, eikä myöskään olkapäälle upseerin arvoa osoittavaa epolettia. Teokseen kirjoitetun tekstin kieltä voi pitää merkkienä Mei-perheen etnisestä taustasta Hiidenmaan ruotsalaisina ja siitä, että ruotsia taidettiin ja käytettiin enemmän tai vähemmän, joskin Natalie ei ole tätä omalta osaltaan kirjallisesti myöntänytkään⁷⁵⁷.

Teokseen kirjattua sotilasarvoa voi pitää tahallisen viitteellisenä, sillä taiteilija oli varmasti tavanomaista paremmin perillä niin merivoimista kuin merenkulku-alasta. Olihan perheen isä Johan Mey edennyt kaukomatkojen perämiehen toimesta everstiluutnantiksi, mutta Saksan sijaan Venäjän keisarikunnan merivoimissa, kuten veli Peeter Meikin aliluutnanttina. Merenkulkuala oli osa perheen elämää, sillä isän

⁷⁵⁵ Saksan armeijassa käytössä olleista virallisista väreistä ja nimenomaan myös kokardeissa ks. Knötel 1980, 452–456.

⁷⁵⁶ Esim. Karaschewski 2009, 21–23. Ks. myös esim. noin vuodelta 1913 peräisin oleva, tuntemattoman tekijän postikortti, jonka taidehistorioitsija Elisabeth Otto (2012, 31–32 kuvineen) on nostanut tutkimuksessaan esille.

⁷⁵⁷ Lyhytelämäkerrassaan Natalie Mei toteaa vain Kristinen, isänsä sekä enojensa ja setiensä taitaneen ruotsia (N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 15[a]).

työn vuoksi asuttiin sota- ja/tai laivasatamien läheisyydessä, kuten edellä on käynyt ilmi. Tämä saattoi edistää sekä Natalien että vanhimman sisaren Kristinen kiinnostusta esittää visuaalisesti merimiehiä ja sotilaita⁷⁵⁸. Tavanomaisista käytännöistä poiketen käytettiin Venäjällä myös merivoimissa vihreän väristä vaatekappausta⁷⁵⁹. Täten kuvan sotilashahmon määrittäminen jää Mein teoksessa entistä avoimemmaksi, osaksi taiteilijalle ominaista tapaa tulkita suhteellisen vapaasti omissa elämänsäpiirissä havaitsemiaan ilmiöitä. Lisäksi sotilaspuukuinen dandy oli noussut Venäjällä lähes muoti-ilmiöksi viimeistään 1800-luvun keskivaiheilta alkaen, kuten kulttuurin ja sukupuolentutkija Olga Vainshtein on havainnut. Sitä ruokkivat nuorten aatelisherrojen palvelusurakkeet etuoikeutetuissa rykmenteissä, joissa panostettiin univormujen eleganttiuteen.⁷⁶⁰

Myös Kristine Mei tosiaan kuvasi samoihin aikoihin sotilaita. Pallas-taideyhdistyksen kolmanteen taidenäyttelyyn (1919) hän asetti esille ainakin kaksi aiheeseen liittyvää teosta: *Sooma vabatahtlik* (Suomen/Suomalainen⁷⁶¹ vapaaehtoinen) ja *Kaitseliitlane* (Suojeluskuntalainen). Koska ne on näyttelykatalogissa merkitty karikatyyreiksi,⁷⁶² ne olivat mitä ilmeisimmin pienoiskoopia. Valittu genre osoittaa, että Kristine Mei kritisoi sotavuotia ja sodan mielekkyyttä. Hänen omakätisestä taiteellisen työskentelynsä selvityksestä ilmenee, että häneltä valmistui samoihin aikoihin myös nuorta sotilasta esittävä pienoiskuori *Noor sõdur* (Nuori soturi, 1918–1919, n. 22–25 cm). Hävinneen⁷⁶³ terrakottaveistoksen haalistuneesta valokuvasta käy ilmi, että se ei poikkea taiteilijan monien pienoiskoopioiden humoreskeista vivahteista, vaan jättää jopa hullunkurisen vaikutelman: ylipitkässä maahan asti

⁷⁵⁸ Olemassa olevista teoksista mainittakoon Natalie Meiltä esimerkiksi akvarellit *Jalutajad* (Kävelijät, 1920), ”*Linda*” *kapten* (”Lindan” kapteeni, 1921) ja *Lendur* (Lentäjä, ajoitettu 1920-luvun puoliväliin), siluettikuvat *Madrus kitarriga* (Matruusi kitaroiteen, 1921, 26 x 30 cm, EKM G 30565) ja ajoittamaton ”Kaksi sotilasta” sekä tussipiirros *Ristleja* (Risteilijä, 1921). Teoksista ensiksi – eteenpäin analysoitava – ja neljänneksi mainittu kuuluvat Viron taidemuseon kokoelmaan toisten kuuluessa yksityisomistukseen. Kristine Mein teoksista voisi mainita tässä rintakuvan rahtilaivan kapteenista nimeltä Aus (1917, asunpaikka tuntematon) ja Tarton taidemuseon deponoidun ja jo heti vuonna 1940 tuhoutuneen teoksen *Sadamatööline* (Satamantyöläinen, 1920). Kristine Mein teosluettelo otsikolla *Skulptuurid* eli Veistokset yksityisomistuksessa (Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS).

⁷⁵⁹ Ks. Knötel 1980, 466–467.

⁷⁶⁰ Vainshtein 2002, 60–62.

⁷⁶¹ Vironkielinen sana *soome* toimii niin substantiivina kuin adjektiivina. Lisäksi sanan ollessa otsikossa ensimmäisenä, ei käy kirjoitusasusta ilmi tarkoitettaisiinko sillä valtion nimeä.

⁷⁶² Yhteensä Kristine Mei oli asettanut esille kahdeksan työtä. *Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus, Suurturg 8*.

⁷⁶³ Taiteilijan mukaan [Kristine Mein teosluettelo otsikolla *Skulptuurid* eli Veistokset yksityisomistuksessa (Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS)].

ulottuvassa ja kädet kokonaan peittävässä manttelissa esitetty miespuolinen hahmo kiirehtii pikavauhtia eteenpäin puukko vyöllä, ikään kuin suomalaisuuden merkinä. Samaan karrikoivaan lajityyppiin lukeutuvat myös hänen samoilta ajoilta peräisin olevat pienoisteostoksensa *Naine sōjamehena* (Nainen sotamiehenä, 1917) ja kolmen figuurin ryhmä *Naissōdurid (leitnant, kapten, reamees)* [Naissotilaat, (luutnantti, kapteeni, solttu)], 1919 (kuva 37)⁷⁶⁴. Kristine-sisaren teokset tuntien voisi helposti myöntyä Levinin esittämään näkemykseen, jonka mukaan Natalie Mein *Den gröna löjtnanten* ilmaisee vain visuaalista ”hassuttelua”. Teos tarjoaa kuitenkin paljon enemmän analysoitavaa.

Mielenkiintoisen tarkastelukulman Natalie Mein teokseen tarjoaa esimerkiksi perheen naisväen kesällä 1918 toteuttama pako Petrogradista Tallinnaan Helsingin kautta. Samoihin aikoihin Suomessa ilmestyi myös kahden naispuolisen kirjailijan kirjat, joiden voi katsoa rinnastuneen joko otsikon tai aiheen tasolla Mein luutnanttihahmoon. Hiljattain oli julkaistu Dagmar Ruinin (1894–1977, nimim. Syster, myöh. Ramsay) teos *Där kriget går fram* (1916). Yksi sen luvuista on nuoresta luutnantista ja meren tyttärestä kertova ”Yngste Löjtnanten”. Muutamaa vuotta myöhemmin Ruinilta ilmestyi vielä kaksiosainen teos *Till Gröna-bataljonen* (1919). Kirjoittajan omiin kokemuksiin perustunut proosateos sisälsi muun muassa kertomuksen jääkäri Väinö Petreliuksen johtamasta, Porvoon seudulla juuri vuoden 1918 alussa toimineesta ”vihreästä pataljoonasta”.⁷⁶⁵ Ei ole mahdotonta, että taiteilija olisi huomannut joukkoyksikön olemassaolon, josta olisi syntynyt idea kuvaan.

Toisen ja monitasoisemman rinnastuksen tarjoaa Elvira Willman-Eloranta (1875–1925) ja hänen pienoistoromaaninsa *Vallankumouksen vyöryssä* (1918) sekä hänen edeltävänä vuonna kirjoittamansa samanniminen julkaisematon näytelmä. Molemmissa niissä on nostettu eräänkin luutnanttina esiintyvän henkilöahmon yhteydessä esiin homoseksuaalisuuteen viittaavia ajatuksia. Vaikka kirjailija viittaa miesten välisiin intiimeihin suhteisiin – romaanin varhaisemmassa versiossa enemmän kuin myöhemmässä samoin kuin aikaisemmassa näytelmässään *Kellarikerroksessa* (1907) – on nämä esitetty heteronormin mukaisesti poissuljettuina mahdollisuuksina, kuten Willmanin tuotantoa tarkastellut kirjallisuudentutkija Elsi Hyttinen on havainnut. Mielenkiintoisena retorisenä keinona kirjailija ohjaa lukijoita aikalais-todellisuuteen *parateksteillä*: hän lisää *Vallankumouksen vyöryssä* -teoksen alkuun valokuvat todellisista historiallisista henkilöistä Venäjän armeijassa – luutnantti Arkadj Petrovitš Jemeljanoffista ja Evgenj Lvovits Kohanskista – jotka hän kytki

⁷⁶⁴ Mei on muistellut pienoisteostoksiansa korkeudeksi 26 cm:iä (Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS).

⁷⁶⁵ Ruin oli Suomen sisällissodassa ja Viron vapaussodassa mukana sairaanhoitajana, jälkimmäisessä kenttäsairaalan ylihoitajana. Durchman, Havu & Hendell toim. 1933, 537–538. Vihreästä pataljoonasta esim. Hannula 1934, 116.

vallankumousteksteissään homoseksuaalisuuteen. Fiktio ja fakta sekoittuivat. Hyttisen esille nostaman historioitsija Dan Healeyn mukaan homoseksuaalit muodostivat esimerkiksi vuosisadanvaihteen Pietarin sotilasyhteisössä merkittävän alakulttuurin.⁷⁶⁶ Kaupungilla univormupukuiset nuoret sotilaat ja merimiehet vetivät miehiä puoleensa.⁷⁶⁷

Vaikka Mein muotokuvamainen teos esittää värikombinaation perusteella Saksan armeijan palveluksessa ollutta henkilöä, perheen miesväen välityksellä oltiin kuitenkin yhteyksissä tsaarin armeijaan. Sekä isä että veli olivat suorittaneet upseerintutkinnon Pietarin merikadettikoulussa; edellinen 1890-luvun jälkipuoliskolla, jälkimmäinen 1910-luvun puolivälissä⁷⁶⁸. Lisäksi perhe asui loppusyksystä 1917 keuhkokuumeeseen 1918 Petrogradissa Neva-joen suistossa sijaitsevalla Vasilinsaarella. Kovin kaan kaukana Vasilinsaarelta ei ollut pääkatu Nevski prospekt, jonka liepeillä Healeyn tutkimuksien mukaan sotilaat olivat kohdanneet miehiä homoseksuaalisten suhteiden merkeissä aina 1920-luvulle saakka. Kohtaamispaikkoina toimivat myös niin kaupungin keskeiset puistot ja Fontanka-joen ranta-alue kuin myös näyttelyt ja balettiesitykset Mariinski-teatterissa.⁷⁶⁹ Natalien mukaan Mein sisaruksetkin kävivät ahkerasti katsomassa baletteja⁷⁷⁰.

Satunnaisena, mutta kuitenkin faktuaalisena yhteensattumana voi pitää sitä, että Elvira Willman asui samoina aikoina keväällä 1918 Petrogradissa kuin Meikin.⁷⁷¹ Yhteistä naisille oli myös teatteri. Kun se ensimmäiselle oli ammatti, toiselle se oli rakas harrastus. Willman ei sattumoisin ollut täysin tuntematon Virossa. Hänen suurta huomiota herättänyt, Suomen Kansallisteatterissa esitetty esikoisnäytelmänsä *Lyylä* (1903), jossa hän käsittelee paljastavasti naisten yhteiskunnallista asemaa,⁷⁷²

⁷⁶⁶ Historiallisiin ja arkistotutkimuksiin perustuen Hyttinen 2012, 125–129, 133–134, 140–141, 150–151, 158, 160–161. Ks. myös Willman-Eloranta 1918. Folkloristi Andreas Kalkunin mukaan virolaisesta aikakauslehdistöstä käy 1920- ja 1930-lukua koskien ilmi, että homoseksuaalisuus oli levinnyt erityisesti sotilashenkilöiden ja vankien parissa (2018, erit. 150, 166).

⁷⁶⁷ Healey 2001a, 33; 2001b, 240, 245; 2002, 157, 159.

⁷⁶⁸ Tämä ilmeni luvussa II.2.

⁷⁶⁹ Healey 2001a, 31–33; 2002, 157; ks. myös Hakanen 2010, passim ja Beršteinin (2004 [2000], 13) mainitsema kaupungin keskustan laaja Taurian puisto. Pietarin homoseksuaalien puistokulttuurista myös Tihinen 2008, 16. Virallisten heteroseksuaalisten suhteiden rinnalla annettiin tilaa homoseksuaaliselle identiteetille. Lisäksi miesprostituoiduilla oli Venäjällä suurempi toimintavapaus kuin naisilla, joita kontrolloitiin tarkemmin valtion taholta (Healey 2001b, erit. esim. 236, 241–244). Bolševikkien valtaantumisen myötä homoseksuaaliset suhteet dekriminisoitiin Venäjällä vuonna 1922, mutta kriminalisointiin palattiin vuosina 1933–1934 vallan siirtyttyä Stalinille, kuten Kalkun (2018, 168 viite 14; 2020, erit. 122 viite 15) on tiivistänyt.

⁷⁷⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 17[a], 20[a].

⁷⁷¹ Vallinharju 1967, 379–380.

⁷⁷² Ibid., 365–366.

vironnettiin nopeasti ja julkaistiin heti samana vuonna.⁷⁷³ Tosin Meit asuivat tuolloin vielä Liepājassa.

Mein teoksen rinnastaminen Willmanin kaunokirjallisiin teksteihin havainnollistaa kahden naistekijän suunnilleen samanaikaisen havainnon armeijan maskuliinisen mytologian rakoilusta. Molemmat kokivat tärkeäksi tabuaiheen käsittelemisen taiteen keinoin, joskin toisistaan poikkeavin tulkinnoin. Mein teoksesta kuultava vuosisadanvaihteen ikonisoitunut muchalainen naisihanne vahvistaa osaltaan taiteilijan esittämän mieshahmon feminiinisiä piirteitä. Merkityksellistä on, että Mei ei työstänyt homoseksuaalisuutta poissuljettuna mahdollisuutena vaan enemmän yhtenä maskuliinisuuden ilmenemismuotona miehisen sotasankariuden rinnalla. Sotilaat ovat kautta aikojen, paikkojen ja yhteiskuntaluokkien olleet miehisen maskuliinisuuden esikuvia ja ihanteellisia symboleja⁷⁷⁴.

Homoseksuaalisuus oli aiheena Venäjällä esillä etenkin vuodesta 1905, kun kirjojen ja muiden julkaisujen sensuuri lakkautettiin. Kirjallisuudentutkija Simon Karlinskyn mukaan se toi näkyviin aiheeseen liittyviä teoksia homoseksuaalisesti suuntauneilta kirjailijoilta ja taiteilijoilta. Healeyn mukaan monitahoisempien seksuaalisten identiteettien edistäjinä toimivat myös länsieurooppalaiset homoseksuaalisuutta käsittelevät teokset, joista julkaistiin runsaslukuisesti venäjännöksiä.⁷⁷⁵ Yhdeksi tärkeämmäksi nousi Mihail Kuzmin (1872–1936) ja hänen autobiografinen pienoisromaaninsa *Siivet* (*Krylja*, 1906), jossa kuvaillaan myös pietarilaisen keskiluokan ja aristokratian homoseksuaalista alakulttuuria. Suomalaistutkija Ulla Hakasen mukaan suunnitelmassa oli julkaista kartta alueista, joilla alakulttuuri toimi. Tämän niin sanottujen *cruising*-paikkojen kartoituksen toteutti kuitenkin kirjallisessa muodossa runoilija ja toimittaja V. P. Ruadze satiiris-näennäisfiktiivisessä teokseensa *K sudu! . . . Gomoseksual'nyi Peterburg* (Oikeusistuntoon! ... Homoseksuaalinen Pietari, 1908). Kuzminin sensaation herättänyt romaani julkaistiin aluksi

⁷⁷³ Vironnos *Lyylī: Wie waatusline näitemäng* sisältää tiedon, että sen toimitti näyttämölle Virossa A. Johannson; mahdollisesti Suomessa maataloutta opiskellut Ado Johanson (1874–1932).

⁷⁷⁴ Otto 2012, 19. Historioitsija George L. Mosse on valottanut perusteellisesti sotilaallisen ihanteen rakentumista vuosisatojen kuluessa. Käsitte maskuliinisen kehon kauneudesta perustui Johann Joachim Winckelmannin vakiinnuttamaan näkemykseen kreikkalaisista veistoksista. Sotilaalliseen täydellisyyteen kytkettiin niin moderni voimistelu, hygienia, itsehillintä kuin moraali. Kristillinen hyveellisyys liitti sankarikuvaan urhoollisuuden ja kuolema-aatteen. Ratkaisevana tekijänä sotilaiden kunnian ja yhteiskunnallisen aseman nousussa yli valtioiden rajojen Mosse piti Ranskan vallankumousta. Mosse 1998 [1996], erit. 28–52, passim.

⁷⁷⁵ Karlinsky 1989; ks. myös Malmstad 2000, 104; Healey 2001a, 104–105. Muun muassa itävaltalaisen filosofi Otto Weiningerin klassikkoteos *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (*Sukupuoli ja luonne*, 1903) julkaistiin vuosina 1909–1914 kaikkiaan viidellä eri kielellä (Kon 1995, 34).

symbolistisen kirjallisuuslehden *Vesy* (*Vaaka*) marraskuun numerossa.⁷⁷⁶ Lehti vuorostaan oli yksi tärkeimmistä kanavista, joiden välityksellä muun muassa nooreestiläiset kirjailijat Gustav Suits (1883–1956) ja Friedebert Tuglas pääsivät tutustumaan tuoreimpien ranskalaisten ja belgialaisten symbolistien teksteihin. Nämä taas tulivat vaikuttamaan virolaisten piiriin käsityksiin taiteesta.⁷⁷⁷ Samanaikaisesti kun *Vesy*-lehdessä julkaistiin Kuzminin *Sivet*, siinä ilmestyi myös hänen runokokoelmansa *Aleksandrijskije pesni* (Aleksandrian lauluja). Tämän vironsi Tuglas, joka julkaisi käännöksen vuonna 1919 kokoomateoksessaan *Valitud leheküljed II* samalla kun painatti siinä uudelleen aiemmin mainitsemani Beardsleyn pienoisromaanin *Under the Hill* eli *Mäen alla*.

Viron maantieteellisellä alueella oltiin homoseksuaalisuutta sisältävien aineistojen julkaisemisessa liikkeellä samoihin aikoihin. Vuonna 1904/1905 julkaistiin esimerkiksi Franz Schönerbergerin ja Wilhelm Siegertin aiheita avarakatseisesti valaiseva *Die Naturheilkunde. Ein Wegweiser für Gesunde und Kranke* (1899). Ennen vuosikymmenen loppua ilmestyi myös kriittisempiä näkökantoja sisältäviä kirjoituksia, kuten historioitsija Teet Veispak on selvittänyt.⁷⁷⁸ Vallitsevaksi oli jäänyt konservatiivisempi suhtautuminen, johon vaikuttivat vuosisadan alussa voimassa olleet Venäjän keisarikunnan mukaiset homoseksuaalisista suhteista rankaisevat säädökset. Viron itsenäistyttyä ei-heteronormatiiviset suhteet jäivät puolestaan lähinnä pimentoon, koska laissa ei otettu niihin enää kantaa, jos kyseessä olivat aikuisten väliset ja molempien osapuolten taholta suostumukselliset suhteet. Ne katsottiin yksityisluontoisiksi, ja näin ne jäivät dokumentoimatta, ellei henkilö joutunut jostakin muusta rikoksesta toistuvasti tekemisiin virkavallan kanssa. Kuten homoseksuaalisuutta Virossa tarkastelleet tutkijat ovat tuoneet esiin, tämä naapurimaista poikkeava rikoslaki, jossa homoseksuaalisuus dekriminisoitiin, säädettiin Virossa keväällä 1929, joskin voimaan se astui helmikuussa 1935.⁷⁷⁹ Heteronormista poikkeavien

⁷⁷⁶ Ks. esim. Karlinsky 1989, 354; Engelstein 1996 [1992], 388; Malmstad 2000, erit. 85–86; Healey 2001a, 33, 101–102, 104–105, 107; Hakanen 2010, erit. 208–210; myös Volkov 2011 [1996], 219. Kuzminista myös esim. Bernshtein 2011; Berštein 2004 [2000], 11–15. Sensuurivapaus koski yhtä lailla Viroa Venäjän keisarikunnan alaisuudessa. Ks. Veispak 1990, 105.

⁷⁷⁷ Esim. Laitinen 1973, 189–191.

⁷⁷⁸ Veispak 1989, 75–76. Schönerbergerin ja Siegertin teoksen kolmannen painoksen (1902) vironkielisestä käännöksestä *Suguelu ja tema eksimised: mis noorte inimestele teada sünnis ja abielu-rahvale teada tarwis* otettiin useampia painoksia (vuodesta 1904 alkaen).

⁷⁷⁹ Neuvostoliiton miehitettyä Viron Neuvostoliiton lait astuivat voimaan ja samalla homoseksuaalisuus kriminalisoitiin uudelleen. Aiheesta esim. Kalkun 2018, erit. 146; 2020, 128 erit. viite 22; myös Veispak 1990, 107–110; Mets 2010, 82. Ei-binäärisistä henkilöistä käytyjä keskusteluja Viron aikakauslehdissä 1920–1930-luvulla tarkastelleen Rebeka Põldsamian mukaan näyttää siltä, että keskustelut hiljenivät vuonna 1937 sen jälkeen, kun *Waba Maa* -sanomalehdessä raportoitiin, että kansallissosialistiset

identiteettien pimentoon jääminen rinnastuu Neuvostoliitossa varsinkin lokakuun vallankumouksesta alkaen vallinneeseen käytäntöön. Toimiakseen yhteiskunnassa oli suotuisaa mennä naimisiin, kuten Simon Karlinsky on Venäjän osalta todennut.⁷⁸⁰

Viroon kytkeytyväksi voi katsoa samoin sen, miten baltiansaksalainen yhteisö osallistui homoseksuaalisuudesta saksansaksalaisella kulttuurikentällä käytyihin keskusteluihin, kun homoseksuaalisuus nousi näkyviin Oscar Wilden oikeudenkäynnin ja tuomion (1895) myötä. Tallinnalaissyntyisen, kuvataiteilijanakin toimineen Élisar von Kupfferin (1872–1942) kynästä syntyi maailman ensimmäinen homoeroottinen antologia *Lieblingminne und Freundesliebe in der Weltliteratur*, joka julkaistiin Wilden kuolinvuonna 1900.⁷⁸¹ Tosin vironkielisessä lehdistössä mainitaan Wilden seksuaalisesta suuntautumisesta ensimmäisen kerran vuonna 1902 ja sen jälkeen perusteellisemmin vasta vuonna 1920 hänen *Salome*-näytelmänsä yhteydessä, kuten Andreas Kalkun on osoittanut⁷⁸². Seksologi Magnus Hirschfeldin mukaan Liivinmaan ja Kuurinmaan (ent. Pohjois-Latvia ja Etelä-Viro) aatelistiperheissä olisi ollut ”aitoja viriilejä homoseksuaaleja” ainakin kymmenisen prosenttia, kuten eräs nimeltä mainitsematon baltti oli häntä informoinut. Lisäksi heitä tiedettiin olleen kauppia-, käsityöläis- ja kirjallisuuspiireissä, tosin hieman vähälukuisemmin. Itämeren maakunnissa seksuaalivähemmistöllä oli ollut omat kohtaamispaikkaansa ainakin neljässä isommassa kaupungissa. Niistä toinen oli Liepāja, toinen Tallinna – Mein perheen asuinkaupungit. Veispakin kanssa voi olla samaa mieltä siitä, että Hirschfeldin esittämä prosenttiluku on suhteellisen etnis-yhteiskuntaluokkasidonnainen; siinä mainittuihin toimijoihin kuuluivat harvemmin etniset virolaiset.⁷⁸³ Liepājan yhteydessä voi muistaa myös sotasataman, jossa Venäjän keisarin vapaamielinen perhe vietti vaihtelevia ajanjaksoja⁷⁸⁴. Tuolloin Natalie Mei olikin vasta lapsi. Kalkunin tarkastelema kulttuuriperintöaineisto paljastaa, että homoseksuaaliset kanssakäymiset tai mieltymykset eivät olleet poissuljettuja ilmiöitä myöskään virolaisessa talonpoikaisyhteisössä, mutta esiintyivät joko niin sanotusti näkymättöminä

mielenosoittajat olivat Berliinissä tuhonnet Magnus Hirschfeldin seksologisen instituutin ja museon aineistoinen. Pöldsam 2020, 109; tieto asiasta esim. sanomalehtiartikkelissa Rinberg, K., ”Kontvöörana Saksa Mihkli juures. Elamusi ja kohtamisi pärrassöjaaegsel Saksamaal”, *Waba Maa* 6.11.1937.

⁷⁸⁰ Karlinsky 1989, 360.

⁷⁸¹ Baltiansaksalaisten kirjailijoiden homoseksuaalisuutta tai -eroottisuutta koskevista teoksista ks. Lukas 2016, erit. 110; myös 2006, esim. 157–161, 273–275. Kupfferin elämäkerrasta myös Vinnal 2022 ja erityisesti taiteilija-kirjailijan esoteeris-mystisisestä queer-taiteesta Delille 2014.

⁷⁸² Kalkun 2020, 114 erit. viite 5, 117–118 viite 8.

⁷⁸³ Veispak 1990, 106; myös Kalkun 2020, 119.

⁷⁸⁴ Healey 2001a, 93–94.

tai yksityisluonteisina. Siksi todisteita on jäänyt vain suppeasti.⁷⁸⁵ Tärkeinä aineistoina ovat olleet valokuvat.

Otaksuttavaa on, että Mei saattoi saada virikkeen viehättyä feminiinisen miehen kuvaamisesta Venäjän taiteen ”hopeakauden” Mir Iskusstvan piirin kuvataiteilijoiden teoksien välityksellä erityisesti Petrogradin kuukausinaan. Piirin teoksissa esiintyi heteronormatiivisuuden rajojen ylittämisiä, yhtä lailla kuin kirjallisuudessakin. Tuntemieni kuva-aineistojen pohjalta tämä koskee silti pääasiassa miespuolisia taiteilijoita, joista mainittakoon vaikka Kuzma Petrov-Vodkin (1878–1939) ja hänen varhaiset homoeroottisävyiset teoksensa sekä Konstantin Somov (1869–1939) lukuisine omakuvineen ja muotokuvineen läheisestä ystävästään Mihail Kuzminista (1909)⁷⁸⁶. Kuzminin muotokuvaaminen punainen huivi kaulassa on luettavissa merkinä kirjailijan seksuaalisesta suuntautumisesta. Virolaiskirjailijoidenkin huomioima Kuzmin oli läheisessä yhteydessä Mir Iskusstva -piirin ydinjoukon muodostaneisiin henkilöihin. Heidän keskuudessaan homoseksuaalisuus oli tavanomaista piirin johtohahmosta Sergei Djagilevistä (1872–1929) alkaen, mukaan lukien myös äsken mainitsemani taiteilijat. Homoseksuaalisuuteen suhtauduttiin positiivisesti.⁷⁸⁷ Oireelliseksi voi katsoa, että vaikka Viron taidehistorian tutkimuksessa on vuosikymmenien kuluessa toistuvasti nostettu esiin Mir Iskusstvan piirin vaikutus 1900-luvun alkukymmenien virolaistaiteilijoiden taiteelliseen ilmaisuun, sivuutetuksi on jäänyt sukupuoli- ja seksuaali-identiteettien moninaisuuden lukemisen mahdollisuus ja sen myötä myös sukupuolierottelujen häilyvyyden potentiaalinen kantautuminen virolaistaiteilijoiden teoksiin.

Taidekriitikko Hanno Kompuksen vuonna 1919 kirjoittaman pitkän näyttelyarvion perusteella voi arvella, että Somovin taide ei jäänyt omana aikanaan tuntemattomaksi virolaisille taidepiireille. Kompus rinnasti Somovin eklektis-esteettiseen taiteeseen – kuten hän ilmaisee – esimerkiksi pietarilais- ja moskovalaislähtöisen Aleksander Grinevin (1892–1947) teokset arvostellessaan niitä Pallas-taideyhdistyksen kolmannen näyttelyn perusteella⁷⁸⁸. Natalie Mei debytoi samassa näyttelyssä. Tallinnaan vuonna 1913 muuttaneen Grinevin taide poikkesi virolaistaiteilijoiden

⁷⁸⁵ Kalkun 2010, 19–22; myös Veispak 1989, 75. Tallinnassa 1920- ja 1930-luvuilla liikuneista seksuaalivähemmistöistä tai heiksi tulkittavista henkilöistä sanomalehtien palstoilla ks. Pöldsam 2022.

⁷⁸⁶ Esim. kaksi akvarelli- ja guassityötä *Portret poeta M. A. Kuzmina* (Runoilija M. A. Kuzminin muotokuva, 1909, 48 x 32 cm, Tretjakovin galleriassa Moskovassa), joissa toisessa on runoilija kuvattu vaaleassa takissa, toisessa tummassa takissa. Somovin ja Kuzminin kuulumisesta samaan homoseksuaalisten ystävien piiriin ks. Berštein 2004 [2000], 13.

⁷⁸⁷ Esim. Karlinsky 1989, 351, 356; myös esim. Bowlt 1982, 100; Engelstein 1996 [1992], 388; Malmstad 2000, 86.

⁷⁸⁸ Kompus 1919, [palsta] 49.

teoksista niiden herkän ja ornamentaalisen miriskusvalaisen tunnelman kautta⁷⁸⁹. Mein 100-vuotismuistonäyttelyn luettelosta ilmenee, että seuraavan vuoden alussa Grinev piirsi liiduilla muotokuvan Nataliasta⁷⁹⁰. Juhan Kohalin kokoelmasta näytellyyn lainattu muotokuva on jäänyt kuitenkin tavoittamattomaksi tutkimukselleni. Kirjallinen aineisto ei ole tarjonnut vielä tietoa konkreettisista kontakteista Mein ja Grinevin välillä. Mei-siskoksista poiketen, mutta ennen kaikkea virolaissyntyisten miesten lailla, nykyään vähemmän tunnettu Grinev kuului jo vuonna 1920 Pallas-taideyhdistykseen⁷⁹¹ sen ollessa jäsenmäärältään vielä suhteellisen pieni. Mei-siskokset liikkivat kansallisten rajojen yli tai niillä ei ollut heille perustavanlaatuisia merkitystä. Tähän päätelmään voi tulla esimerkiksi senkin perusteella, että Natalie Mei oli yksi harvoista virolaistaiteilijoista, joka alkoi ottaa osaa syksyllä 1920 perustetun ARS-taideyhdistyksen näyttelyihin. Viron kolmanneksi suurimpaan ARS-taiteilijaryhmittymänään⁷⁹² tunnettuun yhdistykseen kuului lähinnä ei-vironkielisiä hyvin koulutettuja ja lahjakkaita taiteilijoita, joista monet olivat paenneet Venäjältä toimittuaan jo sikäläisellä taidekentällä. Yhdistykseen kuului myös Grinev.⁷⁹³ Eittämättömänä voi pitää, että Venäjältä muuttaneiden taiteilijoiden mukana kantautui myös jossakin määrin siellä omaksuttuja näkemyksiä. Käsittelemälläni ajanjaksolla syntyneistä virolaistaiteilijoiden teoksista, joita voisi lukea queer-näkökulmasta, on esitetty ainoastaan yksittäisiä arveluja. Muutamiin teoksiin palaan tuonnempana 1920-luvun ”uuden naisen” teeman yhteydessä.

Vuosisadanalun venäläisen kulttuurin yhteydessä on lisäksi muistettava, että silloin alkoi yhä näkyvämmiin voimistua idealisoiva ajatus perinteiset sukupuolirajat ylittävästä, miehen ja naisen välistä harmoniaa ilmaisevasta, sukupuolineutraalista androgyyni-hahmosta, kuten muun muassa taidehistorioitsija Natalia Budanova on todennut kuvataiteen yhteydessä.⁷⁹⁴ Mieskollegojen ohella sukupuolineutraaleihin ilmaisumuotoihin turvautuivat muutamat naispuoliset taiteilijat, joskin ensisijaisesti

⁷⁸⁹ Ks. Levin 2006, 26, 27–28, 30; 2010d, 498. Tallinnassa Grinev opiskeli jokin aikaa myös Triikin luona, kuten Mei myöhemmin.

⁷⁹⁰ Liiduilla piirretty muotokuva Natalie Meistä (*Natalie Mei portree*) ks. Koll 2000, [10].

⁷⁹¹ Ks. Ratnik 1972, 81; Levin 2006, 27, 30. Levin toteaa samassa, että Grinev opetti lyhyesti vuonna 1920 myös Pallas-taidekoulussa. Tätä kuitenkin ei tue koulusta monografian kirjoittaneen Ratnikin tutkimus, jossa ei tosin mainita myöskään Kristine Mein opettajuutta taidekoulussa, vaikka siihen viittaavat useammat koulun asiakirjat. Grinevin osallistumisesta Viron kulttuurielämään ks. myös Pütsep 1991, 380.

⁷⁹² Esim. L. K. [Kügelgen, Leo], ”Kunst und Wissenschaft”, *Revaler Bote* 11.11.1920.

⁷⁹³ Ks. Pütsep 1996, erit. 219–220. Yhdistyksestä ja sen näyttelyistä kiteytetysti Dr. L. K. [Kügelgen, Leo], ”Die bildende Kunst in Reval und ihr öffentl. Hervortreten 1918–1925”, *Revaler Bote* 12.9.1925. Ks. myös Levin 2006, 6–7, 27, 30; Levin 2010a, 77–78. Venäläistaiteilijoista Virossa 1910–1930-luvuilla ks. Levin 2010d; Pütsep 1996, esim. 59–60.

⁷⁹⁴ Budanova 2013, erit. 25, 28.

kuvatessaan oman sukupuolensa edustajaa, naista. Mieshenkilöä kuvatessaan mallin feminiinisempiä piirteitä toivat esiin ainakin Natalie Meitä iäkkäämmät ja koke-
neemmat kollegat Marianne von Werefkin (Marianna Vladimirovna Verjovkina,
1860–1938) ja Zinaida Serebrjakova (1884–1967). Tosin kumpikaan heistä ei ilmei-
sesti kuvannut asevoimien joukkueenjohtajaa univormussa. Werefkin oli emigroitunut
jo ennen vuosisadanvaihdetta Müncheniin samanaikaisesti monen taiteilijatove-
rinsa tavoin ja toimi lähinnä tulevan kansainvälisen Der Blaue Reiter -ryhmän pii-
rissä⁷⁹⁵. Natalie Mein tuleva lanko Starkopf ja Ado Vabbe asuivat Münchenissä
(vuosina 1911–1912, jälkimmäinen vuoteen 1913) samassa Schwabingin taiteilija-
kaupunginosassa,⁷⁹⁶ jossa Werefkin ja hänen kollegansakin asuivat ja jossa oli laaja
venäläinen yhteisö⁷⁹⁷. Samoilla alueilla liikkui myös tuolloin taideakatemiassa opis-
kellut Julius Genss, joka pyrki perehtymään syvällisesti paikalliseen taidetarjontaan
ja joka osti Mein debyyttinäyttelystä yhden hänen töistään⁷⁹⁸. Tuolloin heillä ei ollut
vielä kytköksiä Meihin. Kevättalvesta 1914 Vabbe tutustui myös Helsingissä Der
Blaue Reiter -ryhmän teoksiin Strindbergin taidesalongissa, mutta taidehistorioitsija
Reet Varblane arvelee hänen käyneen katsomassa ryhmän ensimmäistäkin näyttelyä
Münchenissä.⁷⁹⁹ Helsingissä Der Blaue Reiter -ryhmän näyttelyyn tutustui uskoak-
seni myös puoli vuotta aikaisemmin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa
opintonsa aloittanut Kristine Mei. Vaikka pikkusisko toisinaan vieraili hänen luon-
nansa, ei ole tullut esiin vakuuttavaa tietoa, että vierailu olisi tapahtunut juuri Sturm-
gallerian järjestämän näyttelyn aikana ja että Natalie Mei olisi näyttelyä nähnyt. Joka
tapauksessa Werefkinin taide oli siinä vain niukasti edustettuna⁸⁰⁰.

Werefkinin tuotannosta löytyy vuodelta 1909 eräs maalaus ja joitakin piirroksia,
joissa hän korostaa venäläissyntyisen tanssija Aleksandr Saharovin (1886–1963) fe-
miniinisiä piirteitä esittämällä hänet androgyyninä, kolmannen sukupuolen (*the*

⁷⁹⁵ Werefkin muutti Müncheniin vuonna 1896 yhdessä taiteilijatoverinsa Alexei von Jaw-
lenskyn (1864–1941) kanssa samanaikaisesti kuin muun muassa Wassily Kandinsky.
Werefkinin koti tuli olemaan venäläislähtöisten taiteilijoiden kokoontumispaikka, erään-
lainen venäläinen salonki tai siirtokunta, jonka monetkin mukana olijat tulivat kuulumaan
Der Blaue Reiter -ryhmään. Kochman 2009, 6, 8, 11, 12; Behr 2016, 92–93.

⁷⁹⁶ Ks. Varblane 1993, 92.

⁷⁹⁷ Behr 2016, 93; 2000, 128; Kochman 2009, 11, 12.

⁷⁹⁸ Genss opiskeli taideakatemiassa arkkitehtuuria noin vuosina 1912–1913 (esim. So-
lomõkova, Irina, ”Julius Genss 100. Bibliofiil, kunstiteadlane, kollektсионäär”, *Sirp ja*
Vasar 27.11.1987).

⁷⁹⁹ Varblane 1993, 91–91. Virolaistaiteilijoista Münchenissä 1900–1910-luvulla ks. Püt-
sep 1991, 244, 246, 248; Hain 2000, erit. 103–113, 119; Lamp 2004, 47–48, 192;
2010a, 15; Levin 2010b, 182.

⁸⁰⁰ *Der Blaue Reiter. Expressionisten, Kubisten, Futuristen: monatlicher Wechsel.* (Näyt-
tely Salon Strindberg, 14.2.–9.3.1914.) Taidehistorioitsija Shulamith Behr mainitsee
niin ikään, että siihen mennessä Werefkin oli jätetty jo enemmän Der Blaue Reiter -ryh-
män ulkopuolelle (2016, 94).

Third sex) yksilönä. Pohjana olivat silloiset filosofiset keskustelut, jotka näkyivät etenkin symbolistien piireissä, kuin myös tanssijan täydellisen kitkaton liukuminen sukupuolesta toiseen.⁸⁰¹ Mei ei pyrkinyt vastaavaan *Den gröna löjtnanten* -teoksensa hahmon yhteydessä, mutta näyttää siltä, että niin sanottu saharovilainen liukuvuus ei ollut Meille suinkaan tuntematon. Sen voi päätellä siitä, että kesällä 1920 hän osoitti tietävänsä toisen, juuri pinnalle nousseen lumoavan saksalaistanssijan, ekspressionistisista ja avantgardistisista esityksistä tunnetun Willy Knobloch (taiteilijanimeltään Sebastian Droste, 1892–1927), joka oli yhdistetty homo- ja biseksuaalisuuteen.⁸⁰² Hänet Mei mainitsee leikkimielisesti toimittamassaan ja sisariensa kanssa yhdessä käsin tekemässään aikakausviikkosessa *Meie I*, samoin kuin hän mainitsee Kandinskyn ja monet muut kotimaiset ja kansainväliset nimet lehden avustajina.⁸⁰³ Muutamissa vuosien 1919–1920 *Der Sturm* -lehden numeroissa oli vastikään julkaistu joitakin runoja Knoblochilta,⁸⁰⁴ tosin ilman häneen liittyvää kuva-aineistoa. Sisaruksien viikkoon palaan ”uutta naista” käsittelevässä luvussa.

Selvempää visuaalista yhtenevyyttä Mein teoksen kanssa on havaittavissa muutamissa Zinaida Serebrjakovan hieman myöhäisemmissä muotokuvissa, joissa hän kuvaa miehiä feminiinisinä dandyinä siron elegantteine habituksineen. Heistä niin ruhtinas Feliks Jusupovin (maalaukset vuodelta 1925) kuin taidehistorioitsija ja -kriitikko Sergei Rostislavovich Ernstin ja hänen kumppaninsa Dimitri Bouchèn (maalaukset vuodelta 1921) kuvat edustivat samalla myös homoseksuaalisuutta⁸⁰⁵. Siten Serebrjakovan ilmaisutapa synkronisoitui hänen Mir Iskusstvan piirissä toimineiden mieskollegoidensa kuvakieleen. Taiteilija itse kuului merkittävään Lancerey-Benois'n taiteilijasukuun. Aleksandr Benois – liikkeen toinen johtohahmo – arvioi sisarentyttärensä Zinaida Serebrjakovan maalaukset kiehtoviksi niiden raikkautta ja välittömyyttä arvostaen⁸⁰⁶.

⁸⁰¹ Ks. Budanova 2013, 32–34; Behr 2000, 138–140; 2016, 99; Dmitrieva 2016, 129–130, 132–133. Werefkinin Saharovista maalaamia kuvia tunnetummaksi kohosi hänen läheisen ystävänsä Jawlenskyn samaan aikaan maalaama muotokuva. Siinä Jawlensky kuvaa Saharovin sensuellina *femme fatale* -hahmona tulipunaisessa mekossa tulipunainen kukka rinnassa (*Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff*, 66,5 x 69,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau Münchenissä, inv.nro G 13 388). Ks. myös Wünsche 2016, 49.

⁸⁰² Drosten tanssiparina oli Euroopan seksuaalisesti turmeltuneimmaksi metropoliksi katsotun Berliinin provokatiivisin yökerhotanssija Anita Berber (1899–1928). Esim. Smith, C. 2013, 233.

⁸⁰³ Ks. [Nat. Mey päätoim.], *Ödede Meide* koduajakiri ”Meie” [20. juuni] 1920, EKMA.52.1.3, [1].

⁸⁰⁴ Esim. *Der Sturm* 04/1919, 07/1919, 12/1919, 01/1920.

⁸⁰⁵ Esim. ”Sergey Rostislavovich Ernst (1894–1980) Russia – France” (viimeinen päivitys 9.2.2013). Matt & Andrey Koymasky Home verkkosivut, katsottu 25.2.1017.

⁸⁰⁶ Yablonskaya 1990, 45–48.

Dandy ja sen varjo

Vironkin modernististen kirjailijoiden ydinjoukon suuresti arvostama Charles Baudelaire antoi esseessään ”Modernin elämän maalari” (”Le peintre de la vie moderne”, kirj. 1859–1860) dandyille modernin kaupunkilaishahmon arkkityypin aseman. Hän määritteli dandyn elegantiksi kauneuden vaalijaksi, väkijoukkoa tarkkailevaksi flanööriksi, moderniksi yksilöksi, jonka intohimona on erottautuminen. Virheettömällä, yksinkertaisella pukeutumisella ja ylhäisen viileällä, provosoivalla asenteella dandy teeskenteli ikävystynyttä. Hänen katseensa oli pistävä, ja hän oli aristokraattisen pidättyväinen. Hän kapinoi edustamansa luokan perinteitä vastaan, hän oli (ja voi sanoa, että on edelleen) elämäntaiteilija, joka teki itsestään omalla olemuksellaan ja käyttäytymisellään taideteoksen, eräänlaisen minäkultin ilmentymän.⁸⁰⁷ Dekadenttien rakastaman Jules Barbey d’Aurevillyn (1808–1889) esseistisen elämäkertateoksen *Dandyismistä ja George Brummelistä* (*Du dandysme et de George Brummell*, 1845) suomentanut Antti Nylén toteaa, että dandyismissä on kyse silti enemmän keskustelusta ja traditiosta kuin ”minäkulttuurista”, koska sen juuret ulottuivat konkreettisiin ja kirjallisiin henkilöihin sekä Englannissa että Ranskassa⁸⁰⁸. Ranskalainen ja englantilainen dandyismi sulautuivat toistuvasti toisiinsa, mistä johtuen ero niiden välillä on hämärä, kuten aihetta perusteellisesti tarkastellut kirjallisuudentutkija Ellen Moers on osoittanut.⁸⁰⁹ Baudelaire saattoi varhaisen dandyn ulos Ranskan ja Englannin 1700-luvun aristokraattisista salongeista kaupunkiin taiteilijoiden bohemipiireihin ja dekadentin sankaruuden viimeiseen kukoistukseen, joista me hänet nykyään tunnemme. Jo Barbey d’Aurevilly näki toisiinsa sekoittuvan feminiinisen eleganssin ja maskuliinisen voiman dandyissä vahvuutena ja arkkityyppisenä dekadenssinä. Kohti 1900-lukua siirryttäessä miessukupuolen ambivalenttisuus johti dandyjen ja androgyynihahmojen ihannoimiseen.⁸¹⁰

Useiden feminiinisiksi katsottujen piirteiden pohjalta on syntynyt voimakas käsitys miesdandyjen homoseksuaalisuudesta. Vaikka se on ollut monesti paikkansa pitävä, dandyismi ja homoseksuaalisuus eivät korreloi keskenään aukottomasti.⁸¹¹ Kirjallisuustieteellistä queer-tutkimusta tekevät Alan Sinfield ja Ed Cohen ovat vakuuttaneet, että feminiinisen dandyn kytköksen homoseksuaalisuuteen toi selvemmin näkyviin Wilden oikeudenkäynti, kuten heidän kollegansa Elisa Glick on nostanut esiin. Dandyn figuuri saavutti laajan suosion *fin-de-siècle* -dekadenssin

⁸⁰⁷ Baudelaire 2011 [2001], esim. 195, 196, 218–222; Moers 1978 [1960], 264; Molarius 1998, 156, 163; ks. myös Berman 1993 [1982], 136–138.

⁸⁰⁸ Nylén 2009, 37; myös esim. Garelick 1998, erit. 6.

⁸⁰⁹ Ks. Moers 1978 [1960].

⁸¹⁰ Moers 1978 [1960], erit. 17, 264–265; ks. myös Barbey 2009 [1845], 63 sekä esim. Molarius 1998, 164–165; Weir 1996, 61–62; Wilson 2007 [1985], erit. 183.

⁸¹¹ Moers 1978 [1960], 304; Wilson 2007 [1985], 179–180.

kirjallisuudessa, jota Wilden rinnalla rakensivat niin Beardsley kuin kirjailija-karikaturisti Max Beerbohm, monien muiden muassa. Tämä tapahtui palvomalla suurkaupunkikulttuuria ja sille ominaiseksi tullutta kulutusyhteiskuntaa ja heijastelemalla performatiivisesti englantilaista aristokratiaa.⁸¹²

Dandyismin laajetessa muoti-ilmiöksi sen edustajista tuli keskiluokkaisen itsevarman, elegantin ja hyvin toimeentulevan, muotitietoisien maskuliinisen miehen stereotyyppi – *a lady-killer*, kuten muotihistorioitsija Olga Vainshtein toteaa. Se muodostui vuosisadanvaihteen ja 1900-luvun alun Venäjällä myös eliitin välineeksi erottua massasta.⁸¹³ Sosiologi Georg Simmelin mukaan keikaroiva ja herkkä ulkokohtainen tyyli tapoineen ja ruumiinkielineen loi dandyille tilaisuuden kuulua tavoittelemaansa yhteiskuntaluokkaan⁸¹⁴. Tällaisen miehen pinnallinen imago ja itsekeskeisyys vastasivat lähtökohtaisesti moderniteetin olemusta ja hänen persoonansa moninaisuus ja vastakohtaisuus modernin kaupunkikulttuurin dualismia.⁸¹⁵ Performatiivisuudellaan dandy purki jäykkiä sukupuolikategorioita.⁸¹⁶

Moersin dandytutkimuksen klassikkoteos osoittaa savukkeen ilmaisseen dandyillä englantilaisen aristokratian tunnuspiirteitä,⁸¹⁷ mutta samalla se toimi myös modernismin merkinä. Tupakointi korosti miehissä maskuliinisuutta silloinkin, kun se oli vain esitys, jota performoi naismainen miesdandy⁸¹⁸. Maskuliinisuuden attribuuttina muodoltaan fallinen savuke, piippu tai sikari oli suosittu aihe kuvataiteessa ja populaarikulttuurissa vuosisadanvaihteen molemmin puolin, mutta se oli merkitykseltään ambivalentti sukupuolisuuden suhteen⁸¹⁹. Natalie Meiltä säilyneen kuvaaineiston pohjalta voi todeta hänen olleen viehättynyt miespuolisen dandyn visuaalisesta esittämisestä savukkeineen kaikkineen erityisesti vuoden 1918 paikkeilla. Osoituksina siitä ovat ainakin hänen akvarelli–tussi-teoksensa *Vivo, aut non vivo?* ja *Eugen R.* Vaihtelevissa miljöissä kuvattuihin dandymäisiin mieshahmoihin Mei palasi vielä pitkin seuraavia vuosikymmeniä. Heidän esittämistapansa osoittaa, että Mei näkee heidät ensisijaisesti baudelairelaisesta ja simmeliläisestä estetisoivan, modernista suurkaupunkilaiselämästä viehtyneen nautiskelijan aspektista, johon teoksien lähiluku intertekstuaalisine kytköksineen tuo toisinaan odottamattomiakin tulkintamahdollisuuksia.

⁸¹² Ks. Glick 2009, erit. 1–8, 15–17, 34; Moers 1978 [1960], erit. 287–288; Felski 1995, 101–105.

⁸¹³ Vainshten 2002, 67, 69–71.

⁸¹⁴ Simmel 1986 [1923], 34–36.

⁸¹⁵ Wilson 2007 [1985], 180–184. Ks. myös Simmel 1986 [1923], 23–27; dandyhahmosta myös Stahl 2005, 15–16. Simmel lähestyi muotia (esseessään ”Die Mode”, 1911) sosiologisesta aspektista moderniteetin metaforana, sen ”naamiona” (Noro 1991, erit. 85, 92).

⁸¹⁶ Myös Molarius 1998, 164–165.

⁸¹⁷ Esim. Moers 1978 [1960], 135, 217, 248, 288.

⁸¹⁸ Esim. Tinkler 2006, 77. Naisten tupakointiin palaan luvussa V.1.

⁸¹⁹ Ks. esim. Mitchell 1991, 3.

Pienessä neliömäisessä teoksessa *Vivo, aut non vivo?* (1918, kuva 10,8 x 9,9 cm, tekstin kanssa 11,2 x 9,9 cm, kuva 38) siloposkinen mieshahmo nojaa hartioillaan seinään siitä etäämmällä seisoen tyhjässä keskeisperspektiivin mukaisesti piirrettyssä lankkulattiaisessa huoneessa. Hänen vartalonsa heittää hänen taaksensa seinältä lattialle laahaavan harmahtavan syreeninvioletin varjon. Kuvarajauksen ulkopuolelle jäävä valonlähde valaisee häntä edestäpäin. Tulokulman perusteella valonlähde sijaitsee lattiatasolla, sillä valaistuksen raja jakaa huoneen jyrkästi lähes diagonaalisesti kahteen osaan. Vaikutelmaa vahvistavat mustat ääriviivat jokaisen värialueen ympärillä. Valaistus paljastaa huoneen keltaiset seinät ja oranssiin vivahtavan puulattian; valon kantoalueen ulkopuolelle, varjoon jäävän takaseinän ylempi osa, katto ja katonraja värjäytyvät hämäryydessään violetin sävyisiksi. Takaseinän kuusiruutuisesta ikkunasta hämöttää pilkkopimeys. Sivuttain kuvattu hahmo – kasvot täysprofiilissa ja pää mieteliäästi kumarassa – pitelee oikean käden sormien välissä kaapea savuketta samanlaisella elegantilla, ulospäin kääntyneellä ranneliikkeellä kuin teoksessa *Den gröna löjtnanten*. Yllään hänellä on musta pikkutakki, joka heittää violetin varjon valkoisiin housuihin, rintataskussa valkoinen liina, jalassa kiiltohakengät damaskeilla eli nilkkaimilla; kaulaan on sidottu kuvatilän varjojen sävyä heijasteleva violetti kaulaliina tai huivimainen plastron.

Tapansa mukaisesti Mei ei ole jättänyt vihjettä, kuka hänellä on ollut mielessään teosta tehdessään. Avoimeksi jää myös se, kuinka syvällisiä merkityksiä hän tavoitteli rakentaessaan kuvan sommitelman violetille ja keltaiselle – väreille, jotka viittaavat homoseksuaalisuuteen tulipunaisen lisäksi. Keltainen kohosi perinteisten homoseksuaalisuutta osoittavien värien rinnalle dekadenssin myötä. Taidehistorioitsija Wayne R. Dynesin mukaan tämän taustalla olivat erityisesti brittiläistä dekadenssin estetiikkaa edustava keltainen aikakauskirja *The Yellow Book* (1894–1897) sekä Robert Hichensin romaani *The Green Carnation* (1894).⁸²⁰ Kausijulkaisun ensimmäisen numeron taiteellinen toimittaja oli Beardsley; romaani taas paljasti Wilden homoseksuaalisuuden. Tietenkin kyseessä saattoi olla esimerkiksi jälki-impressionisteilta omaksuttu tapa käyttää vastavärejä, kun Mei valitsi kuvaansa keltaisen ja violetin värin. Silti hahmo herättää tarkemmassa tarkastelussa asukokonaisuudellaan, pitkästyneen boheemilla olemuksellaan ja tuuhealla suoralla mustalla tukallaan, joka kääntyy hieman ylöspäin ja ulottuu puoleen kaulaan, muistumia Oscar Wildesta hänestä otettujen valokuvien perusteella.⁸²¹

⁸²⁰ Dynes 1990, 249–250.

⁸²¹ Esitin analyysini Mein teoksesta *Vivo, aut non vivo?* esitelmässäni ”A Brutal Woman and a Cultured Man by a Female Artist in Estonia” *End Games and Emotions: The Sense of Ending in Modern Literature and Art* -konferenssissa Tallinnan yliopistossa 15.8.2017.

Homo, non e piu come era prima -teoksen yhteydessä nostin esiin, että A. H. Tammsaare tutustutti artikkeleissaan virolaislukijoita Wilden tuotantoon. Hinrikuksen Tammsaaren tuotannon tarkastelusta jää vaikutelma, että pääpaino Virossa oli enemmän Wilden edustamassa dekadenssin estetiikassa ja hänen käsityksessään liiallisen ajattelemisen johtamisesta sairastumiseen,⁸²² kuin kirjailijan elämässä ja hänen seksuaalisessa suuntautumisessaan. Lähestymistapa muistuttaa Wilden elämäntarinan käsittelyä Venäjällä, missä kirjailijan tragedia kärsimyksineen ja uhrautumisineen nousi esille symbolistien piirissä. Hänet rinnastettiin lähes Kristukseen, kuten slavisti Jevgeni Berštein on esittänyt.⁸²³ Wildesta, aikansa dandysta, tuli oikeudenkäyntinsä herättämän huomion myötä tärkein länsieurooppalainen vaikuttaja Venäjän modernismin kehittymiselle. Joskin lehdistössä käytettiin kiertoilmauksia Wilden niin sanotusta rikkomuksesta, kopioivat monetkin venäläiset modernismiin samastuneet homoseksuaalit hänen modernia kauneutta edustaneen dandy-habituksensa. Eräs keskeisimmistä henkilöistä dandyismin näkyväksi tekemisessä oli mainitsemani kirjailija Mihail Kuzmin vuodesta 1907 alkaen. Omalta osaltaan suunnasta alkoi mainostaa *Dendi* (Dandy) -niminen, vuodesta 1910 kahdesti kuussa ilmestynyt muotia käsitellyt julkaisu.⁸²⁴

Taiteilijoista ”puolittain” Wildena pidettiin Léon Bakstia (1866–1924),⁸²⁵ jonka pukuluonnoksiin Mai Levin on verrannut Natalie Mein vastaavia teoksia⁸²⁶. Levin kiinnittää rinnastuksessa huomion taiteilijoiden yhtäläiseen tekniseen taitavuuteen, taitoon tavoittaa kuvattavan olemus, tyyliin sekä lempeään huumoriin – koskien kuva-aineistoa, joka jää tutkimukseni ulkopuolelle. Temaattisesti rinnasteisiksi voi ajatella myös muutamia Bakstin vuosisadan alussa toteuttamia muotokuvia, joihin palaan edempänä. Mei itse ei Bakstin tuotantoa erityisemmin maininnut, mutta hän saattoi olla tietoinen joistakin teoksista ainakin kuvajäljennösten välityksellä ja ennemminkin oman teatterikiinnostuksensa myötä kuin Bakstin miriskusstvalaisuudesta johtuen.

Viron kulttuuripiireissä vaikuttaneista henkilöistä ”Oscar Wildena” esiintyi erityisesti Venäjän dandyjen tapaan ”à la Wildena” elänyt, vuonna 1918 Viroon pysyvästi asettunut Igor Severjanin⁸²⁷. Dandymaisella tyyllillään ja olemuksellaan hän oli omana aikanaan imitoitunut brittikirjailijaa jopa siinä määrin, että se oli herättänyt

⁸²² Hinrikus 2006b, 310; 2011a, 53 viite 120.

⁸²³ Berštein 2004 [2000], 10–11, 13.

⁸²⁴ Kuzminista Wildeen liittyen esim. Berštein 2004 [2000], erit. 3–4, 7–15 ja Bershtein 2011, 78; Kuzminista ja hänen ”uppoutumisestaan” dandyismiin ks. Vainshtein 2002, 67–68 ja Polonsky 1998, erit. 170–173 ja Wilden asemasta Venäjällä erit. 155–169.

⁸²⁵ Polonsky 1998, 158.

⁸²⁶ Levin, Mai, ”Teatraalne Nat Mei”, *Sirp* 10.3.2000.

⁸²⁷ Polonsky 1998, erit. 158–159.

spekulaatioita hänen seksuaalisesta suuntautumisestaan⁸²⁸. Niinpä venäläiskarikatyrusti Viktor Deni (virallisesti Denisov, 1893–1946) piirsi vuonna 1915 Severjaninista pilakuvan, jossa hän esittää runoilijan hieman häveliäänä iltapuvussa kukka rinnassa dragissä tai ristiinpukeutuneena⁸²⁹. Hänen arroganttiin esiintymistyyliinsä oli kuulunut savukkeen ja orkidean tai liljankukan pitäminen runotapahtumissa joko rinnassa tai kädessä⁸³⁰. Ei ole mitenkään poissuljettua, etteivätkö Mei-siskokset olisi käyneet kirjallisuustapahtumissa Virossakin, samaan tapaan kuin he harrastivat niitä Petrogradissa asuessaan. Severjaninin nimen päätyminen sisarien käsin tekemään parodiiseen aikakauskirjaan *Meie I* vuonna 1920 osoittaa, että hänet ainakin tiedettiin. Hänen nimensä hieman erheellinen kirjoitusasu – Ivan Semjõnovitsch⁸³¹ – voisi viitata vain etäiseen tuntemukseen, ellei väärin kirjoittaminen ollut tarkoituksellista, sillä teoksessa vitsaillaan nimillä useampaan otteeseen.

Kiinnostavana sivuhuomiona voidaan mainita, että myös kirjailijaryhmä Siurun kaikki kuusi jäsentä kantoivat wildemaisesti vaaleaa krysanteemia takkinsa rintamuksessa. Krysanteemi oli heidän symbolinsa. He olivat Viron ensimmäisiä tietoisia boheemeja, jotka välittivät Länsi-Euroopan elämäntapoja virolaisille ”maallikoille” muun muassa pariisilaisen La Rotonde -kahvilan innoittamina, niin kuin heidän aikalaisensa vallankumoushenkinen kirjailija Marta Lepp on todennut. He muodostivat paikallisen kulttuurieliitin, mitä korostettiin elitistisillä kutsumanimillä, kuten mainitut Lordi Ge ja Ruhtinas.⁸³² Venäjällä kaikkein modernistisimpana pidetty Severjanin oli lähellä Siurun runoilijoita varsinkin Visnapuun välityksellä, ja kuten kirjallisuudentutkija Jaan Undusk on todennut, venäläisrunoilijan nimeä pidettiin aktiivisesti esillä Viron lehdistössä varsinkin vuosina 1919–1921.⁸³³ Merkille on pantu, että Euroopan metropoleissa 1900-luvun ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä asuneet ja liikkuneet virolaiskirjailijat, -taiteilijat ja -muusikot olivat vapaamielisiä seksuaalisissa identiteeteissään,⁸³⁴ mikä on kuitenkin jäänyt myöhemmissä tulkin-

⁸²⁸ Broemer 2009, 244. Severjaninin wildemaisuudesta suppeasti myös Pylsy 2014, 47–48.

⁸²⁹ Skannaus Denin pilakuvasta Venäjän valtionarkistossa Moskovassa, joka on esillä esimerkiksi Alamy Stock Photo www-kuvapankissa Severjanin-nimellä esim. Heritage Image Partnership Ltd -kokoelmassa numerolla ID:DE90FB. Sama piirros myös Getty Images -kuvatietokannassa Heritage Images toimitusnumerolla 464441025, Hulton Archive -kokoelmassa, numerolla 2590736. Esimerkiksi Natalia Budanova katsoo transvestismin ajanjaksolle ominaiseksi sukupuolirajoja rikkovana käytäntönä (2013, 28).

⁸³⁰ Ks. Alarcón 2008, 29.

⁸³¹ [Nat. Mey päätoim.], Ödede Meide koduajakiri ”Meie” [20. juuni] 1920, EKMA.52.1.3, palsta 27.

⁸³² Marta Lepp, ”Kuus krüsanteemi”, *Waba Maa* 24.12.1927; myös Kruus 1981b, 398. Krysanteemista Siuru-piirin tunnusmerkkinä ks. Visnapuu 1951, 245–246, 299.

⁸³³ Undusk 2017, erit. 2, 6.

⁸³⁴ Mm. Põldsam 2010, 120.

noissa heteroseksuaalisuuden raameihin. Vaikka rintaan kiinnitetty kukka oli dandyn symboli, saattoi se olla myös merkki homoseksuaalisuudesta, ainakin identiteetin tasolla⁸³⁵.

Esittämieni esimerkkien turvin päättelen teoksen *Vivo, aut non vivo?* -hahmon wildemaisuudesta, tunnusmerkillisen savukkeeseen sekä taiteilijan valitsemat värit mukaan lukien, että Mei osallistui Virossa vielä pitkin 1910-lukua jatkuneeseen Wildebuumiin. Vaikka teoksen hahmon voisi tulkita yksinkertaisesti vain *fin-de-siècle* -kauden dandyksi, vaikuttaa siltä, että Mei lienee ollut ainakin jossain määrin tietoinen kirjailijan suuntautumisesta tai yleensä seksuaalisuuden monimuotoisuuteen liittyvistä kysymyksistä. Tähän viittaavaksi voisi tulkita kuvassa jyrkästi erotetut valoja varjoalueet. Psykoanalyttikko Carl Gustav Jungin mukaan varjo edustaa ihmisen pimeää puolta, jota yksilö pitää piilossa kaikilta ja myös itseltään sen ollessa ristiriidassa tietoisien tajunnan kanssa⁸³⁶. Varjoisiin puoliin kuului homoseksuaalisuus⁸³⁷. Mei katsoi tärkeäksi maalata *Vivo, aut non vivo?* -teoksensa hahmon näkyvillä olevan silmän varjoon, samalla tavalla kuin hän lisäsi sen tulipunahuulisen feminiinisen luutnanttinsa kasvoille. *Den gröna löjtnanten* -teoksessa varjo syntyi koppalakin lipasta ikään kuin korostamaan hahmon viipymistä Varjon puolella.

Teoksen *Vivo, aut non vivo?* valmistumisvuosi on taidehistorioitsija Mai Levinin likimääräisesti arvioima,⁸³⁸ sillä Mei ei kirjoittanut sitä teokseensa. Itse asiassa on mahdollista, että taiteilija jopa korosti teoksen päiväämättömyyttä, kuten myös sen signeeraamattomuutta. Vastaavasti kuin teoksissa *Homo, non e piu come era prima* ja *Petrograd*, Mei on kirjoittanut mustalla tussilla kysymyksen ”Vivo, aut non vivo?” tussilla piirretyn kuvakehyksen alapuolelle hahmottelemaansa erilliseen laatikkoon. Tässä tapauksessa hän vetää kuitenkin viivan tekijänimen ja/tai vuosiluvun paikalle, eikä lisää niitä jälkeenpäinkään. Siitä on pääteltävissä, että Mei ei halunnut paljastaa itseään teoksen tekijäksi eikä sitä, milloin hän olisi sen varmuudella tehnyt. Signeeraamattomuudesta huolimatta teoksen sommitelma, aihe ja tekninen toteutus osoittavat sen hänen tekemäkseen.

Teokseen kirjoitettu teksti jättää tilaa pohdinnoille. Herää kysymys, toistiko Mei kysymyksessä ”Vivo, aut non vivo” samaa periaatetta kuin ilmaisussa ”Homo, non

⁸³⁵ Chauncey 1994, 198.

⁸³⁶ Varjon psykologista merkitystä koskevasta huomiosta kiitän kirjallisuudentutkija, professori Viola Parente-Čapkovaa.

⁸³⁷ Jungista poikien äitikompleksien yhteydessä ks. Jung 2015, esim. 3593–3594, 7834, varjosta esim. 2674, 2882–2883, 3302, 3753–3754, 3777–3780, 3792, erit. 4012–4014, 4032, 4046 ja sen nelijärjestelmän yksiköstä (the ”Shadow Quaternio”) erit. 4234–4238.

⁸³⁸ Taidehistorioitsija luovutti taidemuseoon deponoidun ja vailla omistajaa jääneen teoksen grafiikkakokoelmaan vuonna 2012 itse määrittelemine ajoitusarvioineen. Untera 5.8.2015, KS.

e piu come era prima” yhdistämällä latinaa ja italiaa vai onko ilmaisu kokonaan jompaakumpaa kieltä. Kysymyksen, jonka voisi kääntää esimerkiksi joko ”Eläkö vai enkö elä”, ”Minä elän, toisaalta en elä”, ”Minä elän tai en elä” tai ”Elossa, ei elossa”, näyttää mukailevan Hamletin yksinpuhelua ”To be, or not to be” – mietiskelyä, joka toteutuu kuvan hahmon eleissä. Se voisi mukailla niin ikään myös Wildea: ”You must have a cigarette. A cigarette is the perfect type of a perfect pleasure. It is exquisite, and it leaves one unsatisfied. What more can one want?”.⁸³⁹ Näin kirjailija on todennut dekadentin dandyn Lordi Henry Wottonin suulla kirjassaan *The Picture of Dorian Gray* (1890), jossa pohdiskellaan homoseksuaalisuutta ja homoeroottisia haluja. Dekadenssimaisen paradoksaalisesti, mutta myös monille Mein teoksille tyyppillisesti, jää lopulta avoimeksi, ketä kuvassa oleva teksti itse asiassa koskee. Se voi koskea niin taiteilijaa itseään, katsojaa, joka lukee teoksen tekstin, kuin hahmoa kuvassa, ja tällöinkin monitasoisemmin, kun kyseessä on Wilde ja/tai kielletty homoseksuaalisuus. Jos kysymys koskee taiteilijaa ja kielenä on italia, on otettava huomioon, että sana *vivo* on adjektiivina (elävä, elossa oleva) maskuliinimuotoinen. Tällöin voisi ajatella taiteilijan verhoutuneen miespuoliseen hahmoon pohdiskelemaan elossa olemista. Pohdiskelu ei jäisi häneltä viimeiseksi, mihin viittaa luvun V.1 viimeisessä alaluvussa käytetty aineisto.

Taidehistorioitsija Lola Annabel Kass näkee puolestaan Mein käyttämien värisävyjen viittaavan syksyyn ja täten melankoliaan. Ajatusta vahvistaa keltaisen liittyminen myöskin hulluuteen Kandinskyn väriteoriassa. Figuurin synkkä katse ja teoksen pohdiskeleva nimi ovat tutkijalle vieläpä merkkejä melankolisen kaupunkilaisen itsetuhoisuudesta, mihin hän liittää myös huoneen mustan ikkunan. Tätä vahvistaisi ikkunan rinnastuminen kuuluisaan virolaiseen runoon: Juhan Liivin (1864–1913) ”Must lagi on meie toal” (”On pirttimme katto synkkä”, 1909, suom. P. Mustapää). Natalie Meillä oli lopputyönä Pallas-taidekoulussa Liivin toisen synkkämielisen tekstin kuvittamistehtävä: kertomuksen ”Vari” (”Varjo”, kirj. 1892, ilm. 1894), kuten Kass huomauttaa viitaten Mei-siskoksista kirjoittamaani tutkimukseen.⁸⁴⁰ Lopputyön aihe oli kuitenkin annettu eikä itse valittu. Kuolema-aiheisista teoksistaan huolimatta Mei tuskin olisi tehtävänantoa itse valinnut, koska muistelmiensa mukaan tämä jo lapsuudesta tuttu kertomus oli hänen mielestään masentava ja vaikeuteltuaan ankea.⁸⁴¹

⁸³⁹ Ks. esim. Wilde 2015 [1891], [64].

⁸⁴⁰ Kass 2020, 45–47.

⁸⁴¹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 10–11[b] ja Pallas-taidekoulun opetusneuvoston pöytäkirja: Kunstikool ”Pallas” õppenõukogu protokollide ärakirjad 1922–1929. Protokoll nr 9, 19.10.1923, TKM TA 2.1.4, sivu 24. Myös K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu [3]. Kuvituksen tarkempi analyysi kuvajäljennöksineen julkaisussa Stahl 2020a, 131–137.

Myös akvarelli–tussi-teoksessaan *Eugen R* (1918, kuva 39) Mei on kuvannut miespuolista hahmoa puoliprofilissa savukkeineen. Teosnimen hän on kirjoittanut tussilla kuvan ylälaitaan kahden pisteen väliin. Myöhemmin hän on lisännyt oman nimensä ja vuosiluvun lyijykynällä kuvan alalaitaan arkin jatkeeksi liimatulle paperikaistaleelle. Merkintöjen jälkikäteisyys viittaa etenkin taiteilijan kaunokirjoituksella tekemä signeraus ”N. Mei”: sukunimensä hän on y-kirjaimen sijasta päättänyt i:hin. Kirjoitusasua ”Mei” hän ei käyttänyt vielä 1910-luvulla.

Kuvan identifioimattomaksi jäänyt hahmo, Eugen R, nojaa oikealla jalallaan kapeaan irralliseen tasoon yhdeksänkymmenen asteen kulmassa. Hän lepuuttaa dandymaisella eleellä rannettaan ylipitkällä reidellään. Kapeasta valkoisesta savukkeesta pitkien sirojen sormien välissä kohoaa kiemurteleva savupilvi, jota hän kurkottautuu haistelemaan ylävartalo eteenpäin taivutettuna. Toista kättään hän pitelee dandymaisena rennosti väljien mustavalkoruudullisten pussihousujensa taskussa mustaraidallisiin oransseihin polvisukkiin ja kevyen korollisiin oransseihin kenkiin sonnustautuneena. Diagonaalisesti raidoitettujen polvisukat muistuttavat sotilaiden maailmansodassa käyttämiä jalkasiteitä. Niihin saattoi kuitenkin törmätä hyvinkin samankaltaisiin kenkiin yhdistettyinä katukuvassa niin Suomen puolella kuin Tallinnassa, kuten käy ilmi esimerkiksi vuonna 1918 jääkäreistä otetusta mustavalkoisesta valokuvasta Museoviraston kuvakokoelmassa Helsingissä.⁸⁴² Sama asu päättyi samana vuonna myös piirrettyihin postikortteihin,⁸⁴³ mutta niihinkin verrattuna Mein valitsema oranssi väri on poikkeava. Pikkuruudullisista saapas- tai ratsastushousuista oli tullut 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen vaihteeseen mennessä huippumuodikkaita. Väljät *Knickerbockers*-pussihousut polvisukkineen ja korollisine kenkineen olivat viimeistä huutoa keskiluokan urheilullisissa elämäntavoissa; tämä näkyi myös katukuvassa vuosisadan lopusta alkaen⁸⁴⁴. Yksi näkyvimmistä inspiraation lähteistä asuun saattoi olla myös saksalaisen julistetaitelija Ludwig Hohlwein (1874–1949) juliste vuodelta 1911 vaatturi Hermann Scherrerille, joka oli erikoistunut urheiluvaatteisiin⁸⁴⁵. Siinä (*Hermann Scherrer, Breechesmaker, Sporting-Tailor*) ratsastaja-

⁸⁴² Esim. sotilaat etualalla valokuvassa ”Jääkärijoukot valmistautuvat sisällissodan voitonparaatiin, 16.5.1918” (HK19631115:439) tai kuvan etualalla oleva sotilas Zimmer Freidin, Hoffmannin ja Wolffin ottamassa valokuvassa ”Poika kiillottaa valkokaartilaisen kenkiä” (HK19860105:1.17c). Ks. Museoviraston Finna-sivut, katsottu 6.7.2017.

⁸⁴³ Esim. suomalaisen pilakuvataiteen uranuurtaja Alex Federleyn (1864–1932) piirtämä postikortti ”Valkokaartilainen ja saksalainen karabiniერი, 14.4.1918”, jota levitettiin G. Arvidssonin kustantamana (HK19701117:9 ja HK19570905:1) ja Joseph Otto Alasen (1888–1920) piirtämä värillinen postikortti ”Valkokaartilainen Suomen lipun ja kiväärin kanssa, 1918” (HK19620313:17). Ks. Museoviraston Finna-sivut, katsottu 6.7.2017.

⁸⁴⁴ Breward 1999, 200–201.

⁸⁴⁵ Ludwig Hohlwein (1874–1949) juliste *Hermann Scherrer, Breechesmaker, Sporting-Tailor*, 1911, 112,4 x 80 cm. Esimerkiksi MoMAN kokoelmassa on müncheniläisen Schön & Maison

hahmolla on ruudullisten housujen kanssa (eri vedoksissa väreiltään vaihtelevasti) keskiruskehtavat, kengiltä ja jalkasiteiltä näyttävät ratsastussaappaat. Samankaltaiset pikkuruudulliset housut on myös saksalaistaiteilija Leopold Rauth (1886–1913) piirtänyt etualan ratsastajahahmolle teokseensa *Parforce* (1911)⁸⁴⁶. Siinä mieshenkilö seuraa taaempana menossa olevaa jänisjahtia rennossa asennossa kädet taskussa ja suussaan savuke kapeine savukiehkuroineen. Teoksesta painatettiin myös postikortteja, jolloin tieto siitä ylitti Saksan valtiolliset rajat.

Saksalaistaiteilijoiden pussihousuisista miehistä poiketen Mei esittää oman hahmonsensa harmaassa pikkutakissa valkoisine, vastikään muotiin tulleine kauluspaitoineen kapealla sinisellä solmiolla. Hän myös kuvasi Eugen R:n kyömynenäisenä lyhyine mustine kiharineen, paksuine huulineen ja pienine tummine nappisilmineen osoittamaan henkilön juutalaisuutta. Etnisiksi määriteltyjä piirteitä vahvistaakseen hän on lisännyt miehen kaulaan pitkän valkoisen hapsullisen huivin sinisillä raidoilla, mikä herättää muistumia juutalaisten rukousliinasta. Vuosisadan vaihteen ja alun kausijulkaisujen pilapiirroksissa juutalaisia esitettiin dekadenteiksi määriteltyine tunnuspiirteineen maskuliinisten ihanteiden vastakohtana eli epämiehekkäinä, kuten Mosse on osoittanut⁸⁴⁷. Näin ollen Mei on yhdistänyt yhteen hahmoon kaksinkertaisen marginaaliposition. Harvemmin esitettiin samassa persoonassa dandyismia ja juutalaisuutta, ja vieläkin harvemmin juutalaista hahmoa kuvattiin ratsastushousuissa. Tämä osoittaa, että Mei ei alusta alkaenkaan empinyt yhdistää ja sovittaa toisiinsa tavanomaisimmin erillään pidettyjä ympäröivän yhteiskunnan moninaisuuden elementtejä.

Silloin kun Mei hipoo dandyhahmoihin, juutalaisuuteen, Oscar Wildeen, androgyniaan ja moniin muihin valtavirrasta erottuviin marginaali-ilmiöihin ja marginalisoituihin identiteetteihin liittyvää tematiikkaa, hänen esitystapaansa voisi luonnehtia Susan Sontagin määrittelemällä *campin* käsitteellä. Campiin Mein lähestymistavan yhdistää hänelle ominainen lämmin suhde kuvattuihin henkilöihin, korosteisten yksityiskohtien vivahteikas moninaisuus sekä erilaiset rajanylitykset ja rajapinnoilla toimimiset. Yhtään vähämerkityksisempää ei ole se, että nämä teokset ovat tuolloin vielä taidekenttään kuulumattoman naisen tekemiä. *Campin* käsitteessä on läsnä muun muassa idea jatkuvasta toiseudesta, tyylittelystä sekä kekseliäisyydestä

-painotalon painama värilitografinen vedos (nro 560.1943), katsottu 30.3.2017. Urheiluharrastuksissa käytetyistä väljistä pussihousuista (*Knickerbockers*) tuli 1900-luvun alusta erityisesti ensimmäisen maailmansotaan asti suosittu miesten muotivaate.

⁸⁴⁶ Kuva käsin väritetystä teoksesta Alamy Stock Photo www.kuvapankissa.com Eraza Collection -kokoelmassa ID: 2F5J9TM ja Art Collection 2 -kokoelmassa ID: HTNHH1.

⁸⁴⁷ Iso haukannenä ilmaantui karikatyyreihin jo 1500-luvulla ja muuttui yhdeksi juutalaisuuden tunnusmerkiksi pari vuosisataa myöhemmin. Juutalaisten kuvaamisesta niin homoseksuaalisuuden vastaisissa kuin homomyönteisissä karikatyyreissa ks. esim. Mosse 1998 [1996], 63–64, 70–72, 90–91. Ks. myös esim. Kortelainen 2003, 295–296.

modernin ja massakulttuurin rinnalla unohtamatta tiettyä leikillisyyttä, mutta myös ikävystyneisyyden aspektia. Sontagin mukaan *campissä* on kyse baudelairelaisesta dandyismista modernin ”toisena”.⁸⁴⁸ Moninkertaisesta toiseuden ja *campin* mahdollisuudesta huolimatta pidän tällä hetkellä Mein *Eugen R* -teoksen hahmon rodullistetuista tunnusmerkeistä olennaisimpana figuurin ulkoista habitusta korostavaa dandyn olemusta ja asentoa kirkkaanvärisine kenkineen ja sukkinen sekä mustavalkoruudullisine pussihousuineen, joiden taskusta pilkottaa huomiota herättävä punainen vuori. Myös kalvosinnappi on punainen samalla kun vielä savukkeen pää hehkuu punaisena huulien lisäksi. Sitä vastoin sukkiin, jalkasiteiden ja kenkien mahdollinen periytyminen sotilaiden asusteista korostaa taiteilijan leikillisyyttä ja parodian tavoittelua – varsinkin Eugen R:n meduusamaiset hiukset ja hevosmainen hymy voidaan nähdä eräänlaisena *camp*-herkkyytenä ennen *campia*. Samoja piirteitä korosti pussihousujen assosioituminen 1700-luvun yläluokan muotiin polvisukkinen ja pikkukenkineen.⁸⁴⁹ Tämä taiteen välityksellä laajalle levinnyt perinne tuskin oli jäänyt Meiltäkään huomioimatta.

Mei yhdisti juutalaisuuden ja dandyismin samaan henkilöön vielä ainakin 1930-luvulla kollaasiteoksessaan tai pikemminkin assemblaaisissa *Miehen muotokuva* (kuva 40). Silloinkin hahmo nähdään pitelemässä – huulien ”kosteudesta” hieman rypistynyttä Elba-merkkistä – savuketta vaaleanpunaisten, samettimaisen pehmeiden pusuhuuliensa välissä. Hahmon huuliin Mei on maalannut muutaman tummasävyisen verenpurkauman (elleivät ne ole syntyneet ajan kuluessa), vasemmalle poskelle taas pienen tummanruskean silkkisen luomen ikään kuin viettelevyyden merkiksi. Takaraivolle hän on asettanut miehen tummanruskeisiin samettinappisilmiiin sointuvan knallin. Teoksen tausta koostuu Wienin kaupunginkartan osasta ja kahdesta aikakauslehdistä leikatusta kuvasta: toisessa niistä on herrasväen lämminhenkinen takkahuone, toisessa taas kirjahyllyllä *L'illustrationin*, Ranskan suosituimman kuvalehden, nahkasidoksisen faksimilesarjan *Guerre 1914–1919* niteet⁸⁵⁰.

Natalie Meiltä on säilynyt 1920-luvulta tai sen vaiheilta vielä muutama teos, joissa hän kuvaa modernia miesdandyä. Vuodelta 1921 on olemassa kolme nimeämätöntä tussipiirrosta, joista kahdessa hän on esittänyt dandyn savukkeineen fedorahatussa kävelykeppiä pidellen. Toisessa dandyhahmo istuu hieman tukevavartaloi-sempana puistonpenkillä päällystakkiin ja raidalliseen kaulahuiviin sonnustautu-

⁸⁴⁸ Sontag 1983, 105–119.

⁸⁴⁹ Yrjöjen aikakauden kuvataiteessa Englannissa ks. Pointon 2013, erit. 121–154. Samassa viitekehyksessä esiintyneiden dandyjen edeltäjien, maskuliinisuudesta etäännyneiden *macaronien*, representaatiosta taiteessa esim. Janes 2015, 29–40; myös Moers 1978 [1960], passim.

⁸⁵⁰ Kollaasi jää väitöstutkimukseni ajallisen rajauksen ulkopuolelle. Varhaisemmat perusteellisemmat analyysini teoksesta: Stahl 2005, 60–66; 2007, 134–136, 142; tarkemmin uusine tietoineen Stahl 2020a, 145–149.

neena pitkä kapea savuke suussa ja nojaa herrasmiesmäisesti hansikoiduin käsin kävelykeppiin (kuva 70). Tästä tussipiirroksesta käytän tutkimuksessani nimeä ”Mies puistonpenkillä”. Kiinnostavina yksityiskohtina voidaan mainita pienet siististi muotoillut, keskeltä niin sanotusti halkaistut, lampunvarjostinta muistuttavat viikset sekä pieni tumma kauneusluomi silmäluulla, samaan tapaan kuin myöhäisemmässä kollaasissa. Mieshahmon feminiinisyttä korostavaksi piirteeksi voisi katsoa myös penkin viereisen puun alle piirretyt kaksi pientä sievää kukkasta. Toisessa nimettömäksi jääneessä tussipiirroksessa seisoo dandymäinen hahmo haara-asennossa keskellä tyhjää laitakaupungin katua. Hänellä on toisessa kädessään savuke, josta kohoaa taas savukiehkura, ja toisessa kädessään hänellä on kävelykeppi. Savukeppi ja miehen asento muodostavat kuvaan diagonaalelementin (kuva 41). Hahmon eteen maahan asetettu öljylamppu heittää hänestä varjon hänen taaksensa haarojen väliin. Vastakohtana menneen ajan valaistukselle Mei on piirtänyt kadunvarteen viimeisintä tekniikkaa edustavan sähköpylvään ilmajohtoineen. Kiinnostavana yhteensattumana fedora- tai trilby-hattuun ja kävelykeppiin sonnustautunut hahmo muistuttaa ainakin valokuvien perusteella tunnettua avantgardistikirjailija ja dandyä Anatoli Mariengofia (1897–1962), joka asui Petrogradissa samanaikaisesti kuin Mein perhe. Kirjailija oli tunnetusti suhteessa runoilija Sergei Jesenininkin (1895–1925) kanssa, mitä molemmat taholtaan ilmaisivat kaunokirjallisissa tuotannoissaan.⁸⁵¹ Mein perheen kanssa samoihin aikoihin kaupungissa oleskelleen, aikaisemmin mainitsemani Jaan Vahtran mukaan Mariengof oli avannut silloin Petrogradissa erään kirjallisuusaiheisen tilaisuuden⁸⁵². Edellä mainitsemani kirjallisuusillat ja -matineat kuuluivat Mei-siskosten harrastuksiin heidän kaupungissa asuessaan. Mein kolmannessa teoksessa dandymäinen hahmo – kenties moderni Orfeus – soittaa puolestaan lyyraa, ja taaempaa taustalta erottuu tehdassiluetti kevyine savupiippujen savuineen (kuva 42). Huomionarvoisia näissä tussiteoksissa ovat myös miljööt, joihin modernit miehet on sijoitettu – ei metropoleihin, vaan laitakaupungille taikka luontomaisemiin.

Mein kuvaamat miehet eivät ole suurkaupunkilaisia, metropoleissa asuvia dandyjä, vaan kotikutoisia provinssin ja laitakaupunkien asukkeja. Mieleen tulevat venäläissyntyisen avantgardistin Mihail Larionovin (1881–1964) dandyjä esittävät maalaukset, kuten esimerkiksi *Provintšialnyi frant* (Maalaisdandy, 1907, Tretjakovin galleria, Moskova). Larionov loi niissä karkean vastakohdan yhtäältä dandyhahmojen pariisilaisen eleganssin ja sofistikoituneen metropoli-ilmapiirin sekä toisaalta venäläisen syrjäseutumiljöön välille, kuten taidehistorioitsija John Milner on teoksia

⁸⁵¹ Karlinsky 2000.

⁸⁵² Vahtra 1936, 378–381. Venäläisen avantgardekirjallisuuden tutkija Tomi Huttusen mukaan imaginisti Mariengof muutti vuonna 1918 Moskovaan Penzan kaupungista (2014c, 77).

analysoidessaan esittänyt. Taiteilija asui ennen dandy-aiheisten teostensa syntymistä Pariisissa, mikä välittyi suoraan hänen teoksiinsa. Toisaalta niissä ovat havaittavissa myös Venäjällä toimineet ja futurismia edustavat niin sanoaksemme omat kotikutoiset dandyt.⁸⁵³ Vastaava henkilökohtainen länsieurooppalainen kokemus Meiltä puuttui, jolloin hänen on täytynyt nojautua joko julkaistuihin kuva-aineistoihin, mahdollisesti tuttaviansa töihin tai näyttelyissä näkemiinsä teoksiin sekä ilmapiiriin Tallinnassa ja/tai Petrogradissa eli siis Larionovin lailla vähemmän tai enemmän paikallisiin dandyihin. Itse asiassa juuri vuonna 1921 Larionov osallistui Pallas-taideyhdistyksen viidenteen näyttelyyn Tartossa, mutta teosluettelon perusteella ilmeisesti ainoastaan grafiikalla.⁸⁵⁴ Kun teosnimiä ei mainita luettelossa, puuttuu tieto, josko hänen dandyhahmojaan olisi silloin ollut nähtävillä.

Dandyhahmoksi voi Mein tuotannossa lukea niin ikään myös rennosti sinisellä sohvalla istuvan, kaukomatkalla olevan tai sellaisesta haaveilevan hahmon, jonka taiteilija on esittänyt savuke kädessä ajoittamattomassa akvarellissaan *Istuv mees* (Istuva mies, kuva 43). Maalaustyylin perusteella se lienee syntynyt 1920-luvun alkupuoliskolla, ellei peräti heti vuosikymmenen ensimmäisinä vuosina. Samaan ryhmään voi lukea myös edellä tarkastelemani kubistissävyisen akvarellimuotokuvan kriitikko Rasmus Kangro-Poolista vuodelta 1919. Siinä itsetietoisena dandynä kuvattu hahmo on esitetty pää hieman kallellaan. Myös *Jalutajad*-nimisen akvarellin (Kävelijät, 1920, kuva 44) pariskunnan mieshahmo on liitettävissä samaan asiayhteyteen⁸⁵⁵.

Nuoren naispuolisen, vasta taidekentälle pyrkivän taiteilijan näkökulmasta oli epäilemättä merkityksellistä, että kulttuuri- ja taidekentän vaikutusvaltaisen ytimen muodostivat dekadenssin estetismistä ja feminiinisestä dandyismistä viehättyneet, moderniteettia edustavat miestoimijat. He olivat taiteilijoita, joihin implikoitui romantiikan ajan hengen mukainen, sukupuolisidonnainen ymmärrys neroudesta. Feminiinisyydestä tuli keskeinen modernin ajan kuva, dekadenssin estetiikan ulko-kuori.⁸⁵⁶ Tästä näkökulmasta voisi Viron taidekentältä Mein yhteydessä nostaa esiin esimerkiksi Eduard Wiiraltin tussipiirroksen *Kunstnik* (Taiteilija, 1917, kuva 45), joka on toteutettu lähes yhtä nuorena kuin Mein varhaisimmat mieskuvat. (Wiiralt oli lähes kaksi vuotta vanhempi kuin Natalie Mei.) Wiiralt kuvaa piirroksessa (otaksettavasti) itseään maalaustelineen edessä työskentelemässä rennon boheemissa

⁸⁵³ Milner 2013.

⁸⁵⁴ *Kunstiühing Pallas viies näitus I. Juunist–15. Juunini 1921 Tartun, Jaani Tän. 16.*

⁸⁵⁵ Teoksesta tarkemmin ks. Stahl 2005, 79–81.

⁸⁵⁶ Esim. Felski 1995, erit. 19, 91, 94. Nerouden sukupuolisidonnaisuuden (esim. Battersby 1989, erit. 35–42) nosti taidehistoriassa esiin Linda Nochlin vuonna 1971 taidelehdessä *ARTnews* julkaistussa ikonisessa esseessään ”Why Have There Been No Great Women Artists?”, joskin siinä feminiinisyyttä ei nouse keskusteluun neroudesta. Nerouden käsittelyyn palaan seuraavan luvun ensimmäisessä alaluvussa.

asennossa, toinen jalka jakkaralla, toinen käsi housuntaskussa, savuava tupakka suussa roikkuen. Takaapäin puoliprofiilista nähty hahmo on Mirjam Hinriksen mukaan tunnusmerkillisesti dekadentti taiteilijatyyppe, josta heijastuu niin moderniin elämään kyllästyneisyyttä kuin melankoliaakin⁸⁵⁷. Lola Annabel Kass tarkentaa taiteilijan ilmaisevan kuvassaan käsitystä kärsivästä nerosta⁸⁵⁸. En itse kuitenkaan tunnista kuvassa melankoliaa henkilön ollessa näinkin aktiivisessa toiminnassa. Hänen katseensa suuntautuu alapäin, mutta kuitenkin kohti käsillä olevaa, maalaustelille asetettua teosta.

On muistettava, että Wiiralt oli tässä vaiheessa vasta toisen vuoden taideopiskelija Tallinnan kaupungin taideteollisuuskoulussa – koulussa, jossa Kristine Mei oli aloittanut työnsä vuotta aikaisemmin ja jossa opettajana toimi myös Natalien tuleva opettaja Nikolai Triik. Seuraavasta vuosikymmenestä alkaen kaikkein lahjakkaimmaksi katsotun ja rakettimaisesti maan tunnetuimmaksi kohonneen taiteilijan varhainen omakuva nostettiin tunnuskuvaksi havainnollistamaan dekadenssia Viron kuvataiteessa Baudelairen mukaan otsikoidussa näyttelyssä *Pahan kukkien lapset*. Näyttely oli esillä Kumun taidemuseossa syksystä 2017 alkuvuoteen 2018. Wiiralt ja Natalie Mei valmistuivat ensimmäisinä Pallas-taidekoulusta yhdessä taidemaalari Kuno Veeberin (1898–1929) ja kuvanveistäjä Ferdi Sannameesin kanssa vuonna 1924. Heistä Mei oli aloittanut opintonsa kolme ja Veeber kaksi vuotta aiemmin Wiiraltin ja Sannameesin aloitettua opintonsa heti koulun perustamisvuonna 1919.⁸⁵⁹

Samanaikaisessa rennessa asennossa kuin missä Wiiralt kuvasi itsensä nähdään Konrad Mägi Nikolai Triikin kymmenisen vuotta aikaisemmin maalaamassa muotokuvassa (*Konrad Mägi portree*, 1908)⁸⁶⁰. Tässä tapauksessa taiteilijaystävä kylläkin on esitetty istumassa ja edestäpäin puoliprofiilissa nähtynä. Triikin Norjan-matkan jälkeen Pariisissa maalattu muotokuva huomattiin heti ja nostettiin Viron muotokuvataiteen parhaaseen kastiin⁸⁶¹. Taidehistorioitsija Jüri Kuuskemaan mukaan Triik on kuvannut kollegansa ajalle tyypillisenä esimerkkinä silloisesta taiteilijan roolista: Mägi esittäytyy huoliteltu puku yllään, jalka toisen yli heitettynä, itseensä vetäytyneenä, mitä korostavat kumara asento ja tarkkaileva katse.⁸⁶² Tästä voi hyvinkin olla samaa mieltä. Voidaan kuitenkin tarkentaa hänen esittävän boheemia

⁸⁵⁷ Virolaisen dekadenssin yhteydessä Hinrikus 2017, 37–38, 41–43, 47.

⁸⁵⁸ Kass 2020, 31.

⁸⁵⁹ Kaikilla heillä oli taustalla varhaisempia taideopintoja, mutta Meillä ja Sannameesillä lyhyimmät. Jälkimmäisellä oli takanaan yhden vuoden opinnot Konrad Mägin maalausteljeessä.

⁸⁶⁰ Öljymaalauk kankaalle 99,5 x 81 cm, UTKK K 13.

⁸⁶¹ Pütsep 1991, 232.

⁸⁶² Kuuskemaa 2010, 46. Vrt. Kass (2017, 61), joka lukee Wiiraltin ja Triikin mainittujen figuratiivisten teosten mieshahmot feminiinisesti sairaalloisiksi dekadenssille leimallisella tavalla.

dandyä, jonka voimme tässä tapauksessa mieltää periferiasta tulevaksi tai periferiassa olevaksi; mallin habitus on ”aidolle” suurkaupunkilaiselle liian sliipattu samalla kun jää kuitenkin kauas porvarillisista ja aristokraattisista esikuvista. Hänet voisi katsoa ”hybridiksi”, kuten Mirjam Hinrikus on jälkikolonialismin termein kutsunut dekadentteja hahmoja esimerkiksi A. H. Tammsaaren yliopistoajan pienoisormaaneissa (1908–1910). Virossa ei ollut vuosisadan alussa yhteiskuntaluokkia, joita eurooppalainen dekadenssikirjallisuus edusti ja johon vasta vuosisadan alussa tutustuttiin. Lisäksi virolaisälmyksen ensimmäinen sukupolvi eli valtaosin niukkuudessa.⁸⁶³ Taidehistorioitsija Bart Pushaw on tuonut esiin Triikin esittämän Mägin wildemaisuuden⁸⁶⁴. Tämä on mielestäni perusteltavissa ennen kaikkea Wilden ikonisella asemalla ja Mägin jokseenkin samankaltaisena esitetyllä ulkomuodolla. Tosin ainakin valokuvien perusteella Wilden istuma-asento näyttää ryhdikkäämmältä kuin asento, jossa Triik esittää Mägin. Pushaw tulkitsee Mägin wildemaista representaatiota osoituksena dekadenssin juurtumisesta Noor-Eesti -liikkeen keskuuteen.⁸⁶⁵ Ryhmän ydinjäseniltä ei jäänytkään Wilden romaani *The Picture of Dorian Gray* (*Dorian Grayn muotokuva*, 1890–1891) huomioimatta. Siksiäpä voisimmekin puhua wildemaisyydestä ehkä enemmän metaforisella tasolla dekadenssin yhteydessä, joskin Mägin wildemaisen snobistiseen ja eleganttiin pukeutumistyyliin olivat kiinnittäneet huomiota myös hänen aikalaisensa⁸⁶⁶. Mustavalkoinen reproduktio Triikin maalaa- masta muotokuvasta julkaistiin heti seuraavana vuonna kolmannen *Noor-Eesti* -albumin (1909) frontespiisina eli esiökuvana. Sillä tavoin se jäi elämään kantaen mukanaan virolaisen taide- ja kulttuurikentän syvimpiä tendenssejä. Vaikka Noor-Eesti -liikkeen toiminta hiipui seuraavan vuosikymmenen puolessavälissä, sen ydinjoukko jatkoi ja piti yllä jo omaksumiaan aatteita ja estetismiä parin vuoden kuluttua perustetun kirjailijaryhmä Siurun parissa. Triikin taiteeseen Mei oli kiinnittänyt huomiota taidenäyttelyissä jo ainakin vuonna 1916⁸⁶⁷.

Näin ollen Triikin wildemäinen tulkinta Mägistä ainoastaan vahvistaa näkemystäni, että Mei saattoi ajatella Oscar Wildea teoksensa *Vivo, aut non vivo?* yhteydessä. Triikin ja Wiiraltin representaatioita herkemman, Mein varhaisiin mieskuviin rinnastuvan aistikkaamman ilmaisun sisällytti omakuvaansa *Autoportree* (Omakuva, kuva 46) myös Mei-sisarusten taiteilijaystävä Peet Aren.⁸⁶⁸ Ilman signeerausta ja vuosilukua jäänyt öljymaalauksen toisen öljymaalauksen *Tallinna vaade* (Näkymä

⁸⁶³ Hinrikus 2006b, 310 (viite 8); 2011, 18.

⁸⁶⁴ Pushaw, Brad [Bart], ”Kaks Nikolai Triiki”, *Sirp* 7.8.2014.

⁸⁶⁵ Ibid.

⁸⁶⁶ Ks. Abel 1986; Kull 1996 [1933], 105.

⁸⁶⁷ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 16[a].

⁸⁶⁸ Arenin omakuvan on myös Lola Annabel Kass (2015, 37) nostanut esiin pro gradu -tutkielmassaan. Hän on katsonut sen itseä ylistäväksi feminiiniseksi omakuvaksi, jossa korostetaan taiteilijan omaa ainutlaatuisuutta ja eleganssia.

Tallinnaan) kääntöpuolella on ajoitettu Viron taidemuseossa vuosiin 1920–1924. Syksyyn 1921 saakka Aren ja Meit olivat useampien valokuvien perusteella tiiviisti tekemisessä toistensa kanssa. Sirous, dandymäisyys ja eleganssi Arenin teoksessa on samaa perua kuin Mein esiin tuomissa feminiinisissä dandyhahmoissa, joskin Mein tulkinnoista puuttuu miespuolisten taiteilijoiden korostama itsevarma taiteilija-boheemius. Arenilla tämä aspekti onkin astetta hienovaraisemmin esitetty. Arenin *Omakuvan* tulkitsee dandymäiseksi myös Mai Levin Wilden *Dorian Grayn muotokuvan* nimihenkilön pohjalta. Taidehistorioitsijan mukaan ei ole poissuljettua, että maalaus olisi valmistunut kuitenkin jo vuonna 1913.⁸⁶⁹ Tällöin Mei olisi saattanut nähdä sen ennen oman wildemaista hahmoa esittävän akvarelli–tussi-teoksensa *Vivo, aut non vivo?* tekemistä. Arenin kaltaisen, Virossa arvostetun aseman saavuttaneen miespuolisen taiteilijan feminiinissävyinen omakuva osoittaa sukupuolirajojen toissijaisuutta taide- ja kulttuurikentällä toimineille miestekijöille – Mei-siskoksien lähipiiriin kuuluneillekin. Dandyksi ei kuitenkaan tulla pelkällä pukeutumisella, kuten aiheeseen perehtynyt Antti Nylén on todennut, vaan kirjoittautumalla mukaan dandyisin traditioon⁸⁷⁰.

Tämä uutta liberaalia miehisyttä edustava feminiininen mies – ”ajattelija, jolla oli Naisen sydän”, oli kuitenkin ahdasmielinen, kuten esimerkiksi Kirsi Tuohela on kulttuurihistorian väitöstutkimuksessaan tuonut esiin Georg Brandesin naispuolisten aikalaiskirjailijoiden tarkastelun yhteydessä. Normina pysyi ”miespuolinen ja kaupunkilainen porvariskirjailija”, jolta ei jäänyt tilaa naispuolisille ja alempien yhteiskuntaluokkien edustajille.⁸⁷¹ Brandesin ajatukset herättivät kiinnostusta Viron kulttuurikentän ydintoimijoiden joukossa, mukaan lukien Natalie Meissä.

Feminiinisen dandyn varaan rakentuneen sofistikoituneen ja taiteellisen mieskuvan vastapainoksi tarkastelen tutkimukseni seuraavissa luvuissa ensisijaisesti naiskuvia. Ensiksi siirryn Mein pienen *Sfinxen*-teoksen innoittamana 1800-luvun lopun naiskuvastoon. Siitä siirryn aihe aiheelta ja luku luvulta kohti 1920-luvun loppua.

⁸⁶⁹ Merkittävästi varhaisempaan ajoitukseen on kenties vaikuttanut museon aikaisempi ajoitus, joka on ollut ajanjakso 1914–1917. Levin 2011, 18–19.

⁸⁷⁰ Nylén 2009, 12; myös Barbey d’Aureville 2009 [1845], esim. 57.

⁸⁷¹ Tuohela 2008, esim. 120.

IV Uusi nainen – sfinksinä ja nukkena

1 Arvoituksellinen Toinen

Viron taidemuseon grafiikkakokoelmaan liitettiin 2010-luvun alkupuolella kaksi pientä Natalie Mein tussilla piirtämää ja akvarelleilla värittämää teosta, joihin hän ei ollut kirjoittanut vuosilukua. Näistä toinen on äsken analysoimani *Vivo, aut non vivo?*, toinen kantaa nimeä *Sfinks* (Sfinksi, 1918, kuva 47).⁸⁷² Tämän pienen, 5,3 x 22,4 cm kokoisen piirroksen julki tuleminen osoitti minulle, ettei uuden naisen eli emansipoituneen ja itsenäisen naisen tarkastelua Mein yhteydessä voi rajoittaa vain taiteilijan aktiivivuosiin 1910-luvun lopusta lähtien tai urbaanin modernin naisen näkökulmaan, vaikka lähtökohtana tutkimuksessani ovatkin taiteilijan toiminta modernina naisena ja hänen olemuksensa muokkautuminen *flapper*-tyyliseksi. Lukuisat tutkimukset ovat useampien vuosikymmenien aikana osoittaneet ”uuden naisen” hahmon juontuneen 1800-luvulta ja varsinkin sen viimeiseltä vuosikymmeneltä.⁸⁷³ Silloin ilmiö nousi tietoisuuteen *fin de siècle* -dekadenssin yliviritettyien mielikuvien kautta etenkin miestoimijoiden tuotannossa *femme fatale* -arkkityyppien – ja näin myös mytologisen sfinksin – kanavoimana. ”Uudet naiset” haastoivat miesdekadenttien lailla heteronormatiivisuutta: sukupuolirajoja ja institutionaalista avioliittoa eli porvarillisia aatteita dekadenssin estetiikan hengessä. Pian heistä kuitenkin rakennettiin miesdekadenteille vastakkainen mielikuva.⁸⁷⁴ Niinpä historiallisiin naisiin

⁸⁷² Taidehistorioitsija Mai Levin luovutti tämän toisenkin Mein taidemuseoon deponoidun ja vailla omistajaa olevan teoksen grafiikkakokoelmaan vuonna 2012 määrittäen sille ajoitusarvion. Untera 5.8.2015, KS.

⁸⁷³ Esim. kirjallisuudentutkija Sally Ledger on kirjoittanut 1900-luvun lopun feministisen kirjallisuuden historian tuoneen esille, että 1880–1890-luvulla eli ja toimi uusien naisten ensimmäinen sukupolvi, toinen modernismia edustava sukupolvi taas 1920–1930-luvuilla (1997, erit. 1–2, 7 viite 1). Ks. myös esim. Witt-Brattström 2004, erit. xii; Nochlin 2011, erit. vii.

⁸⁷⁴ Esim. Schaffer 2001, 39–40; Finney 1991, ix, 68; Showalter 1990, 169–170; Dijkstra 1988, 215; Ledger 1997, passim, erit. esim. 3–5, 10–13, 94–95. Miestutkimuksessa on esimerkiksi historioitsija George Mosse tarkastellut normatiivisen modernin maskuliinisuuden vastakohtaksi *fin de siècle* -ajanjaksolla katsottuja ”ulkopuolisia”, joista hän nostaa esiin myös ”epämiehen” miehen ja ”epänaisellisen” naisen (1998 [1996], erit. 13, 78).

alettiin kytkeä metaforisia seksistis-misogyynisiä intertekstejä, joihin haettiin kiinnikkeitä mytologisista naishahmoista, mukaan lukien hybridiset sfinksit. Tälle rinnastukselle haettiin tukea sen ajan tieteestä, josta nostan alempana esiin muutamia tutkimukseni näkökulmasta hedelmällisimpiä esimerkkejä.

Vakiintuneesta teosnimestä poiketen pidän Mein teoksen kohdalla oikeampana käyttää nimeä *Sfinxen* vastaavasti kuin edellä analysoimieni teosten kohdalla, koska taiteilija kirjoitti itse tämän kirjoitusasun versaalein mustalla tussilla kuvan vasempaan ylälaitaan. Oikeaan kulmaan hän merkitsi samalla tyylillä nimensä – Nat Mey. Tietooni tulleista Mein teoksista *Sfinxen* on edellä tarkastelemani *Det gröna löjtnanten* -teoksen ohella toinen, johon hän on kirjoittanut tekstin ruotsiksi – esivanhempensa ja isosiskonsa käyttämällä kielellä.

Sfinxen esittää profiilissa maassa vatsallaan lepäävää naishahmoa, jonka vartalo on venytetty pitkäksi ja pohkeet ojennettu suoriksi. Kädet suorina edessä ja kämmenet kohollaan hän työntää paljasta ylävartaloaan hieman ylöspäin katse eteenpäin suunnattuna. Oikeaa rannetta koristaa rannerengas. Jalkoihin hänelle on ”vedetty” valkoiset, tummahkoon ihoon kontrastoituvat, vartalonmyötäiset trikoohousut. Matlalantioisina ne jättävät pakaravaon huomiota herättävästi näkyviin. Useita vuosikymmeniä myöhemmin muotiin tulleet trikoohousut näyttävät hämmästyttäviltä 1910-luvulla jääden vaille vertailukohtaa niin paikallisessa kuin kansainvälisessä visuaalisen kulttuurin kontekstissa, varsinkin puolialastoman naisfiguurin ja sfinksin esittämisen yhteydessä. Kasvoiltaan hahmo muistuttaa kampauksineen ja pääähineineen Kleopatraa. Tällaisella transgressiivisellä tulkinnalla Mei poikkesi vuosisadan vaihteesta ja 1900-luvun alussa suuressa suosiossa olleen aiheen konventionaalisesta esittämistavasta. Siksi tämä pieni teos pakottaa miettimään, mikä synnytti tämän harvinaisen tulkinnan sfinksin hahmosta.

Natalie Mein teoksia lähtökohtana käyttäen tarkastelen modernia naista historiallisena ja modernina toimijana sekä kulttuurisena ilmiönä neljän kokonaisuuden kautta. Nämä jaan kahteen analyysilukuun. Perusteena on se, että luvun neljä teokset ja analyysikohteet resonoivat eksplisiittisesti vuosisadanvaihteen dekadenssia, kun taas luvussa viisi teokset konteksteineen keskustelevat enemmän ensimmäisen maailmansodan ja Viron vapaussodan jälkeisestä vuosikymmenestä, vaikka historiallinen perinne on siinäkin läsnä. Käsillä olevan neljännen luvun aloitan tarkastelulla naissfinksi-aiheisista fantasiakuvista ja etenen kohti naistekijän tulkintaa aiheesta. Luvun päätän naisena olemiseen liittyvään nukkien monimerkityksisyyden tarkasteluun.

Sfinksi, Moreau ja Viro

Sfinksi nousi länsieurooppalaiseen taiteen motiiviksi lähinnä kahden lähteen välityksellä: toisaalta muinaisen Egyptin jättiläismäisistä sfinksiveistoksista, toisaalta

kreikkalaisen mytologian kertomana. Nämä kaksi esiintymää muistuttivat ihmiskasvoisina ja leijonanvartaloisina toisiaan, mutta poikkesivat muutamilta ulkoisilta piirteiltään sekä ennen kaikkea merkityksiltään, vaikka molemmat olivatkin vartijafiguureja. Egyptiläinen sfinksi oli faaraon kasvoilla varustettu muisto jumaluudesta hybridifiguurin sukupuolesta riippumatta. Sitä vastoin kreikkalaisessa mytologiassa sfinksi kuvattiin aina naispuolisena ja hirviömäisenä demonina, jonka fyysisistä olemuista täydensivät kotkan siivet ja käärmeen häntä.⁸⁷⁵ Oidipuksen tarun mukaan Hera-jumalatar lähetti Sfinksin vartioimaan Theban kaupunkia, johon pääsyn hän esti arvoituksillaan. Väärin vastanneet hän kuristi nimensä mukaisesti (sfinksi – kreik. Σφινξ, kuristaja). Oidipuksen ratkaistua arvoituksen tappoi siitä turhautunut Sfinksi itsensä heittäytymällä kuiluun.⁸⁷⁶ Kiinnostus sfinksien representaatioon kuvataiteessa elpyi pitkän hiljaiselon jälkeen 1800-luvulla ja alkujaan Sofokleen tragedian *Kuningas Oidipus* (*Oιδίππους Τύραννος*, n. 429 ek.) sisältämän sfinksin arvoituksen innoittamana. Nämä vastakkaiset mielikuvat sfinksistä yhdistyivät dekadenssin myötä, sillä tuhoa ja kuolemaa tuova eroottinen naispuolinen olio soveltui täydellisesti liikkeen suosimaan estetismiin. Tämä johti sfinksihahmon kukoistukseen niin kuvataiteessa kuin kirjallisuudessa ja lopuksi sen levittäytymiseen taidekontekstin ulkopuolelle koskemaan todellisia naisia, kuten esimerkiksi viktoriaanisen kirjallisuuden ja taiteen tutkija Richard Stein on esittänyt.⁸⁷⁷ Muinainen sfinksi kohotettiin metaforisesti kuvaamaan tuntematonta ja arvaamattomaksi koettua uutta naista.

Naiskasvoinen ja leijonavartaloineen sfinksi oli yksi *fin de siècle* -kaudella miehille kohtalokkaaksi mielletyistä *femme fatale* -arkkityypeistä. Samaan ryhmään sfinksin kanssa lukeutui monia kauniita nuoria naishahmoja niin mytologisista kertomuksista kuin Raamatusta, kuten Lilith, Salome ja Judit. Joukon jatkona oli myös konkreettisia historiallisia henkilöitä, jotka olivat olleet aktiivisia toimijoita ja joiden tulkittiin käyttäneen viehätysvoimaansa estoitta hyväkseen, kuten vaikkapa Kleopatrista ajateltiin. Suurempi, taiteiden rajat ylittävä kiinnostus heihin alkoi näkyä romantiikasta alkaen ja saavutti suursuosion monien dekadenssia edustavien, vuosisadanvaihteen symbolismiin ja jugendtyyliin mieltyneiden taiteilijoiden ja kirjailijoiden samoin kuin muun sivistyneistön parissa. 1800-luvun viimeisten vuosikymmenien nopeiden taloudellisten ja yhteiskunnallisten muutosten ahdingoissa mytologisista *femme fatale* -hahmoista rakentui kulttuurisesti voimakkaasti koodattu, lähes pakonomainen, miehiseen fantasiaan perustuva mielikuvituksellinen topos. Hänet miellettiin aviollisen äitiyden vastakohtaksi, seksuaalisuudeltaan turmiolliseksi ja intohimoiseksi eroottiseksi viettelijättäreksi, joka julmana vallanhimoisena oliona

⁸⁷⁵ Ks. Stein 2008.

⁸⁷⁶ Esim. Graves 1996, 344, 347.

⁸⁷⁷ Ks. Stein 2008.

nautti miehen nöyryyttämisestä ja koitui perikadoksi niin miehille kuin koko kulttuurin modernisaatiolle.⁸⁷⁸

Feministisen kulttuurintutkija Elizabeth Wilsonin sanoin nainen oli vuosisadan lopun kaupunkikulttuurissa: ”[– –] an irruption in the city, a symptom of disorder, and a problem: Sphinx in the city” – puoliksi ihminen, puoliksi eläin,⁸⁷⁹ kaikkialla läsnä vaikkakaan ei kissan tai leijonan ruumiissa⁸⁸⁰. Viron kulttuurin kohdalla on tärkeä muistaa, että siinä missä *fin de siècle* -aikakausi tyyliltään dekadentteine sfinksihahmoineen kesti länsieurooppalaisella kulttuurikentällä 1870-luvun tienoilta ensimmäiseen maailmansotaan saakka,⁸⁸¹ on kirjallisuudentutkija Mirjam Hinrikus havainnut aikakauden piirteitä virolaisessa kirjallisuudessa ja taiteessa vielä 1920-luvun alkupuoliskolla.⁸⁸² Ajanjakson ilmiöihin päästiin perusteellisemmin tutustumaan vasta vuosisadan alussa nooreestiläisten ohjelmallisen toiminnan myötä.⁸⁸³

Viron taiteesta ei vielä ole noussut esiin kovin montaa teosta, jotka kuvaisivat sfinksin hahmoa samoihin aikoihin tai aikaisemmin kuin Mei.⁸⁸⁴ Näin voidaan tosin väittää vain sikäli kuin hänen *Sfinxen*-piirroksensa arvioitu syntyajankohta pitää paikkansa. Teoksen ajoitus on peräisin Viron taidemuseosta. Taiteilija itse ei ole pikku kuvaa kirjallisesti muistellut tai kuvaillut eikä sen syntyvuosi ilmene mistään muualtakaan. Tyylin ja teknisen toteutustavan perusteella ajoitus ei todennäköisesti kuitenkaan voi suuresti poiketa vuodesta 1918. Selkeillä puhtailla väreillä väritetty piirros, mustalla tussilla vedetyt ääriviivat, yksinkertainen rajoitettu väriskaala, tekstin liittäminen kuvaan sekä käytetty paperilaatu ovat yhteneväiset taiteilijan vuosina 1917–1919 valmistuneiden teosten kanssa.

Yksi varhaisimmista Viron taiteilijoista, joka käsitteli sfinksiaihetta, näyttää olleen Erich Kügelgen, jonka tuotanto tarjoaa nytkin Mein teokselle rinnakkaisaineiston. Häneltä on säilynyt kaksi sfinksiaiheista öljymaalausta. Toinen niistä on *Sfinks ohvriga* (Sfinksi uhreineen)⁸⁸⁵ vuodelta 1908 ja toinen ajoittamaton, mutta ilmeisesti

878 Esim. Hake 1997. Ks. myös Doane 1991, 1–2; Scott 2005, 1, 12; Felski 1995, esim. 3, 42–43; Stocker 1998, 173; Dijkstra 1986; Mosse 1998 [1996], 74, 76. *Femme fatale* -arkkityypeistä ”kohtalokkaina naisina” (*Fatal Women*) Praz 1970 [1933], erit. 199, 213–216, 256–258, 277. Modernisaation yhteydessä esim. Huysen 1986, 191.

879 Wilson 1991, 9, myös erit. 7–8, 157.

880 Dijkstra 1986, 327.

881 Esim. Mosse 1998 [1996], 78.

882 Esim. Hinrikus 2017, 32–33.

883 Esim. Rähesoo 2000, 106–108.

884 Näin on esittänyt myös Lola Annabel Kass tutkielmassaan, jossa hän tarkastelee dekadenssille ominaisia pelkoja ja kauhumotiiveja Viron 1900-luvun alun taiteessa. Tarkemmin asiaa analysoimatta hän mainitsee virolaistaiteilijoista vain Oskar Kalliksen, Erik Obermannin ja Erich Kügelgenin kuvanneen sfinksia lähinnä mahallaan makavana naispuolisena oliona. (Kass 2015, 87–88.)

885 Öljymaalauk, 22 x 24 cm, Viron taidemuseo, EKM M 1357.

samoihin aikoihin maalattu *Monstrumid (Sfinks ohvriga)* [Hirviöt (Sfinks uhreineen)] (kuva 48). Säilyneiden ja esiin tulleiden teoksien perusteella voi kronologisesti seuraavana pitää Erik Obermannin (1890–1911) pientä tussipiirrosta (ajoittamaton, ilm. 1910, kuva 49), josta julkaistiin kuva *Noor-Eestin* neljännessä albumissa vuonna 1912. Vinjettipiirros on nimeämätön, mutta sen naishahmo viittaa eksplisiitaisesti sfinksiin. Muutamaa vuotta myöhemmin Oskar Kallis toteutti sfinksin rintakuvan alastomana eläimellisenä emona julisteessa *Aasta päevad 1915* (Vuoden päivät 1915).⁸⁸⁶ Seuraavat sfinksin esiintymät ovatkin peräisin jo vuosikymmenen lopulta ja täten syntyneet Mein teoksen kanssa samoihin aikoihin. Otaksuttavasti näiltä ajoilta ovat peräisin taiteilijanimeltään Gorin eli Vello Agorin ajoittamattomaksi jäänyt tussi–guassi-teos *Sfinks* (Sfinks, kuva 50) sekä Voldemar Kangro-Poolin (1889–1943) samalla nimellä tunnettu akvarelliluonnos *Sfinks* (Sfinks, 1918?). Vuodelta 1919 ovat Ado Vabben tussipiirroksiset *Inimene ja sfinks* (Ihminen ja sfinks) sekä *Naine ja sfinks* (Nainen ja sfinks), jotka kuuluvat Johannes Barbaruksen [Vareksen] runokokoelman *Inimene ja sfinks* (Ihminen ja sfinks, 1919) kuvituksiin. Yhden sfinksiaiheisen linoleikkauksen *Maastik sfinksiga* (Sfinksimaisema) Vabbe sisällytti myös vuonna 1920 ilmestyneeseen grafiikan kansioon *Lõiked* (Leikkaukset). Seuraava vuosikymmen on Mein *Sfinxen*-teoksen analyysin kannalta epärelevantti. Tuolloin aiheen suosio alkoi kuvataiteessa hiipua ja dekadenttiset konnotaatiot antoivat sijaa realistisimmille tulkinnoille. Sfinksiä kuvattiin enää sivuroolissa ja vain egyptiläisten veistosten yhteydessä.⁸⁸⁷

Runsaasti mytologisia aiheita viljelleen Kügelgenin kaksi keskenään suhteellisen samanlaista pienempikokoista sfinksiaiheista maalausta ovat mainitsemistani teoksista raaimpia. Taiteilija on niissä esittänyt sfinksinsä verenhimoisina hirviöinä, joiden suupielistä valuu verta. Tämä on johdattanut Lola Annabel Kassin näkemään niiden lähestyvän vampyyreita Epp Aareleidin varhemman taidehistorian kandidaatintutkielman pohjalta⁸⁸⁸. Toisessa Kügelgenin luonnosmaisista maalauksista, *Hirviöt (Sfinks uhreineen)*, kuva 48), sfinks on jo hotkaissut ihmisen pään – mahdollisesti miehen, jonka hoikalla alastomalla päättömällä ruumiilla sfinks makaa. Taiteilija on korostanut pyylevien ja muodokkaiden, vampyyrimaisten sfinksien eläimellisyyttä

⁸⁸⁶ Julisteesta mainitsee Kass 2015, 88, 132 kuva 31. Oskar Kalliksen julisteluonnokset, EKM G 16327 – EKM G 16330.

⁸⁸⁷ Esimerkiksi August Kilgasin linoleikkaus *Salomele tuukse Johannese pea* (Salomelle tuodaan Johanneksen pää, 1920, kuva 21,5 cm x 29,2 cm, lehti 31 x 41 cm, EKM G 4277) ja August Roosilehtin piirros *Moosese leidmine* (Mooseksen löytäminen, n. 1925, 34,3 x 37,5 cm, EKM G 50).

⁸⁸⁸ Kass 2015, 88 (perustuen Aareleidin Tallinnan taideakatemiaan tehtyyn tutkielmaan ”Naisekujutus Eesti kunstis dekadentsist ekspressionismini”, 2003); 2017, 105; 2019, 52. Kuvatyyppiä jatkoi Virossa myöhemmin Aleksander Promet (1879–1938) unenomaisen heleäsävyisessä akvarellimaalauksessa *Vampiir* (Vampyyri, 1922, 68,5 x 48,5 cm, EKM M 560).

olentojen selkään nojaavilla suurisuisilla ryömivillä pedoilla. Toisen teoksen peto on selvästi mieskasvoinen. Kügelgenin teokset tuovat empimättä mieleen aikaisemmin mainitun, mytologisiin naiskuviin orientoituneen müncheniläisen sesessionisti Franz von Stuckin varhaisen sfinksitulkinnan *Der Kuss der Sphinx* (Sfinksin suudelma, 1895)⁸⁸⁹.

Von Stuck kuvasi mainitun sfinksinsä vaarallisena ja verenhimoisena vampyyri-naisena. Näyttelyihin päädyttyään taiteilijan teokset herättivät valtaisa huomiota. Hänen tyyliinsä ja valitsemansa aiheet eroottisine tulkintoineen on katsottu seuraukseksi katolisen kirkon ankarista normeista, joiden vaikutus näkyy monien müncheniläistaiteilijoiden teoksissa. Samalla nousee esiin teoksien parodisuus. Huumorin läsnäolo saksalaisessa modernistisessä taiteessa on ollut pitkään sivuutettu teema, vaikka sillä oli alalajeineen oma reuna-alueensa avantgardetaiteessa ennen ensimmäistä maailmansotaa.⁸⁹⁰ Lisäksi von Stuckin ”raa’an sensuelleja arkkityyppenä” ilmentävien maalauksien tunnettuutta saattoivat edistää myös niistä julkaistut pilakuvat⁸⁹¹. Niin sfinksi kuin vampyyri naisen ja eläimen hybrideinä edustivat vuosisadanvaihteen dekadenssiin suuntautuneille miestoimijoille vapautuneita seksuaalifantasioita, ja näin myös von Stuckille⁸⁹². Hybridisyys on yksi dekadenssin tyypillisimmistä piirteistä⁸⁹³. Taidehistorioitsija Kathrin Hoffmann-Curtiuksen mukaan von Stuckin inspiraation lähteenä saattoi olla hänen maanmiehensä Heinrich Heinen (1797–1856) *Buch der Lieder* -kokoelman (1827) avaava runo, joka kertoo sfinksin mystisen viettelevästä suudelma⁸⁹⁴. On hyvinkin mahdollista, että opiskellessaan Berliinissä vuosisadanvaihteessa viitisen vuotta Kügelgen kiinnitti huomiota myös von Stuckin suurta suosiota nauttineeseen *Sfinksin suudelma* -maalaukseen. Hänelle tuskin olivat vieraita myöskään Heinen runot, sillä runoilija oli suosittu baltiansaksalaisten keskuudessa. Tosin Heinen suosio alkoi Saksassa jo hiipua vuosisadanvaihteessa, samalla kun se kirjallisuudentutkija Liina Lukaksen mukaan voimistui virolaiskirjailijoiden piirissä.⁸⁹⁵

Kügelgenin hirviösfinksi-maalaukset eivät jää kovin etäälle ranskalaistaiteilija Gustave Moreaun (1826–1898) myöhemmistä sfinksitulkintoista. Moreaun *femme*

⁸⁸⁹ Öljy kankaalle, 162,5 x 145,5 cm, Kuvataiteen museo Szépművészeti Múzeum, Budapest, inv.nro 124.B.

⁸⁹⁰ Ks. West 2001 [2000], 165, 178 viite 26; Makela 1990, 109–110. Tuoreempi tutkimus on nähnyt yhteyden myös Max Klingerin parodisen ja groteskin kuvakielen ja katoliseen normipaineeseen reagoinnin välillä.

⁸⁹¹ Lewis 2003, 287. Kuva von Stuckin *Sfinksin suudelma* -maalauksesta julkaistiin muun muassa taidelehden *Die Kunst für Alle* 19. vuosikerran lokakuun 1. päivän numerossa vuonna 1903 (sivu 21).

⁸⁹² Dijkstra 1986, esim. 325, 327–328.

⁸⁹³ Esim. Matich 2005, erit. 69–70.

⁸⁹⁴ Hoffmann-Curtius 2008, 169–170. Ks myös Cook 2002, 111–113.

⁸⁹⁵ Lukas 2006, erit. 468–469.

fatale -aiheiset teokset kiinnittivät myös 1900-luvun alussa Pariisiin matkustaneiden virolaistaiteilijoiden huomion. Myöhäisimmissä tulkinnoissaan Moreau kuvaa sfinksinä nimenomaan hirviönä, verta vuotavina roikkuvien ruumiiden kanssa, joskin kauniina nuorena naisena, kuten maalauksissa *Le sphinx triomphant* (Voittoisa sfinksi, 1886) ja *Œdipe voyageur (L'égalité devant la Mort)* [Oidipus matkalainen (Tasa-arvo Kuoleman edessä), 1888]. Lähtölaukauksena *femme fatale* -hahmon ristiriitaisille uudelleentulkintoille on pidetty taiteilijan varhaista Oidipus-myyttiin perustuvaa maalausta *Œdipe et le Sphinx* (Oidipus ja Sfinksi, 1864). Se aiheutti heti valmistuttuaan sensaation Pariisin Salongissa.⁸⁹⁶ Taiteilija oli asettanut maalauksessa pääpainon juonen kuljettamisen sijaan miespuolisen sankarin ja sfinksin kehossa olevan nuoren kauniin naisen välisten psyykkisten ja eroottisten jännitteiden esittämiseksi. Sillä tavalla hän representoi naisen arvoituksellisuutta ja hirviönkaltaisuutta, kuten taidehistorioitsija Scott C. Allan on esittänyt. Moreau-tutkija Peter Cooken mukaan tällainen allegorinen rinnastus oli taiteilijalle tietoinen valinta. Lähtökohtana oli ollut historiamaalauksen genrelle tunnusomainen kerronnallinen esitystapa ja autenttisuuden tavoittelu, mikä myös lisäsi viettelevän ja kyltymättömän hirviömäisen Toisen – tässä sfinksin – ja maskuliinisen järjen ja itsehillinnän välisen vastakkainasettelun totuusarvoa.⁸⁹⁷

Mytologinen paheellinen kauneus ja etenkin naiskauneudessa ruumiillistuva synty ja kuolemaan päätyvä tuho olivat Moreaun jatkuvasti käsittelemiä aiheita, jotka kulminoituivat erityisesti hänen Sfinksi-sarjan teoksissaan⁸⁹⁸. Kun Moreaun *femme fatale* -hahmojen uudelleentulkinnat alkoivat toden teolla kukoistaa dekadenttikirjailijoiden ja -taiteilijoiden teoksissa kautta Euroopan, myyttisten aiheiden pienillä elementeillä eli *myteemeillä* näyttää olleen tärkeä rooli, sillä ne edistävät hahmojen sovellettavuutta uusiin yhteyksiin. Pohjana on myyttien perustavanlaatuisen voima ja vaikutus: myytit ajattelevat meissä ja me ajattelemme tiedostamattamme niiden kautta, kuten myyttiteorian kehittäjä strukturalisti Claude Lévi-Strauss esitti.⁸⁹⁹ Siksi ei myöskään voi sivuuttaa myyttien vääjäämätöntä yhteyttä nykyhetkeen. Kyseessä on tällöin kirjallisuudentutkija Zara Mintsin mukaan *uusmytologia*, jota juuri symbolistien tekstit edustavat. Pekka Pesosen mukaan niitä leimaa *metakulttuurisuus*, koska niiden viittaussuhteet ovat monipuolisia ja yhtä monitasoiseksi on katsottu myös niiden rakentama todellisuuskuva.⁹⁰⁰ Feministisestä näkökulmasta – etenkin naistoimijan, taiteilijan kannalta – mytologisen aineksen kaikenkattavuus

⁸⁹⁶ Moreaun öljymaalaukset *Œdipe et le Sphinx* (206,4 x 104,8 cm) kuuluu New Yorkin Metropolitanin taidemuseon kokoelmiin. Ks. Allan, 2008, 1, 2; Cooke 2008, 399; myös esim. Praz 1970 [1933], 310; Grigorian 2009, esim. 48.

⁸⁹⁷ Allan 2008, 3; Cooke 2008, 398–401, 403; myös Grigorian 2009, 48, 51.

⁸⁹⁸ Praz 1970 [1933], esim. 309–310.

⁸⁹⁹ Esim. Siikala 2012, 63; Lévi-Strauss 1978.

⁹⁰⁰ Pesonen 1991, erit. 46–49.

ja jatkuva läsnäolo on ongelmallinen. Koska nainen on niissä määritelty suhteessa mieheen, myyttiset rakenteet ovat sukupuolen näkökulmasta epäsymmetrisiä, kuten voi todeta muun muassa Simone de Beauvoirin kriittisen näkemyksen pohjalta.⁹⁰¹

Virolaisen taidehistorian valossa näyttää ensisilmäyksellä siltä, että Moreaun kreikkalaiseen mytologiaan perustuvat teokset eivät puhutelleet 1900-luvun alussa Viron taiteilijakuntaa samassa määrin kuin saksalaistaiteilijoiden symbolismi. Osa-tekijänä siihen saattoi olla kansallisromantiikan ja kansallisen identiteetin rakentamisen tarve, ja kuten Katrin Kivimaa on maininnut, suuret aiheet eivät soveltuneetkaan aina kovin hyvin pienen kansan mentaliteettiin ja kulttuuritajuntaan⁹⁰². Tällöin antiikin mytologioihin perustuvat aiheet jäivät niin ikään kansallisten tarinoiden esittämisen jalkoihin. Samalla on muistettava, että ”kulttuurisen käänteen” sukupolveen lukeutuneet virolaissyntyiset Noor-Eestin taiteilijat ja kirjailijat löysivät ranskalaisen taiteen ja Pariisin lähinnä vasta vuoden 1905 vallankumouksen jälkeen⁹⁰³.

Saatavilla olevien aineistojen pohjalta ainakin Aleksander Tassa oli ihastunut Moreaun taiteeseen⁹⁰⁴. Ranskalaistaiteilijan teoksien salaperäisyys ja ylevyys lumosivat virolaisen taiteilija-kirjailijan,⁹⁰⁵ kun hän pääsi vihdoon alkusyksystä 1907 Pariisiin. Kaupungista tuli hänelle pääasuinpaikka seuraavaksi viideksi vuodeksi.⁹⁰⁶ Tassan mieltymyksen jakoi myös hänen Pariisin matkakumppaninsa Konrad Mägi. Säilynyt aineisto osoittaa, että jo pari päivää perille saapumisesta Mägi lähetti ystävänsä August Vesannolle Helsinkiin – mielittynsä tupakkakauppias Anni Vesannon veljelle – postikortin Moreaun akvarellista *L'Apparition (Ilmestys, 1876)*. Korttiin hän kirjoitti kokeneensa Moreaun ranskalaistaiteilijoista kaikkein kiinnostavimmaksi.⁹⁰⁷ Maalauksessa tanssivalle Salomelle – joka miellettiin sfinksin tavoin

⁹⁰¹ De Beauvoir 2009 [1949], 277.

⁹⁰² Vaikka Kivimaa toteaa tämän kansallisten heroisten personifikaatioiden yhteydessä, soveltuu hänen näkemyksensä mielestäni myös antiikin tarujen saamaan vähäiseen vastakaikuun. Tarve kansallisiin kertomuksiin perustuvalla taiteella jäi 1990-luvulle saakka pysyväksi piirteeksi virolaiseen kulttuuriin kansallisen itsetunnon vahvistamiseksi ja ylläpitämiseksi. Kansallispuvun merkityksellisyydestä ja painolastista naisille ks. Kivimaa 2003, erit. 11–26, 29; 2009, 20–35, erit. 28, 32, 39.

⁹⁰³ Viron taiteilijoiden Pariisissa oleskeluista ja vierailuista kokoavasti esim. Pütsep 1991, 232, 238, 240–242; Kull muistelmissaan 1996, 75–147. Ks. myös esim. Lamp 2010a, 14–15; Rähesoo 2000, 106–108; Tuglas 1986, 357–358, joskin vuosiluvuissa on hieman vaihtelua.

⁹⁰⁴ Pihlak 1989, 24.

⁹⁰⁵ Tassan kirjeiden pohjalta Pihlak 1989, 24, samoin Lamp 2004, 97.

⁹⁰⁶ Esim. Pihlak 1989, 28; Koll 2006, 20–23; Kull 1996, 71. Pihlak 1989, 23–28.

⁹⁰⁷ Neiti Vesannon ja Mägin kontakteista alkuaan ks. Paris 1932, esim. 68, 73. Ks. myös Koll 2006, 22; Levin 1982a, 55–56; 2010b, 182; Epner 2017, passim; Peegel, Mari, ”Üliharuldane Konrad Mägi maal on oksjonil”, *EPL* 8.5.2013. Anni Vesanto (1876–1951) näyttää olleen lasitaiteilija Erkki Vesannon (1915–1990) täti. Moreaun akvarelli *Ilmestys* (106 x 72,2 cm), josta oli myynnissä postikortti, kuului tuolloin Luxembourgien

orientalistiseksi ja vaaralliseksi *femme fatale*n prototyyppiksi – ilmestyy sädekehällä varustettuna Johannes Kastajan verta valuva pää, hänen itsensä alun perin vaatima trofee⁹⁰⁸.

Eroottisuus ja hurmiollisuus tulivat Mägille edustamaan naiskauneuden ihannekuva, jolloin *femme fatale*n tunnuspiirteet kantautuivat myös hänen muotokuvaansa aikalaisnaisista etenkin 1910-luvun puolessavälissä ja jälkipuoliskolla⁹⁰⁹. Tämä on liitetty ennen muuta Mihail Vrubelin (1856–1910) taiteen vaikutukseen, mitä on selitetty Mägin opinnoilla Pietarissa vuosisadan alussa.⁹¹⁰ Taideopinnot Pietarissa koskivat kuitenkin useampia vironmaalaisia taiteilijoiksi pyrkineitä ennen Pallas-taidekoulun perustamista. Esiin nostamatta näyttää siinä yhteydessä jääneen, että jo miriskusvalaiset olivat kiinnostuneet Vrubelin taiteen ja Moreaun myyttien uudelleen-tulkinnan rinnastamisesta. Assosiaatiota ruokki muun muassa nooreestiläisillekin tärkeänä tietolähteenä toimineen *Vesy*-kirjallisuuslehden toimittaja, symbolisti, runoilija ja kirjailija Valeri Brjusov (1873–1924). Hänen on katsottu nooreestiläisten avittamana edistäneen modernin kirjallisuuden kehitystä Virossa.⁹¹¹ Slavisti John E. Bowltin mukaan Brjusovin teoksissa dekadenttisuuden aste ohitti hänen monienkin kollegoidensa tuotannon.⁹¹² Itsensä dekadentiksi määritellylle Brjusoville olivat yhtenä inspiraation lähteenä juuri Moreaun ja Vrubelin teokset, kuten kirjallisuudentutkija Natasha Grigorian on tuonut esiin analysoidessaan myyttien merkityksiä eurooppalaisessa symbolismissa.⁹¹³ Mir Iskustvan toiminta näyttelyineen ja taideleh-tineen tarjosi pohjan virolaiselle 1900-luvun alkuvuosikymmenien taiteelle, kun Vi-rosta lähti taiteen perässä Pietariin 1890-luvulta 1900-luvun alkuvuosikymmenille ulottuvalla jaksolla yhteensä nelisenkymmentä henkilöä⁹¹⁴. Ryhmittymän merkitys säilyi, vaikka Virosta suuntauduttiinkin pian Länsi-Euroopan taidekeskuksiin. Mir Iskustvan mainitsi käsin kirjoitetuissa muistelmissaan Natalie Meikin. Näin ollen

taidemuseon kokoelmaan. Nykyään sen sijoituspaikkana on Pariisissa Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, varastonumerolla RF2130. Gustave Moreaun taide jää taidehistorioitsija Eero Epnerin mittavasta kaunokirjallisesta Mägi-mo-nografiasta ulkopuolelle.

⁹⁰⁸ Tulkinta Uuden testamentin luvuista, joissa kerrotaan Johannes Kastajan mestauksesta kuningas Herodes Antipaan käskystä tämän syntymäpäiväjuhliissa tytärpuolensa Salo-men toiveesta tytön äidin kehottamana (Matt. 14:1–12; Mark. 6:14–29, Raamattu.us-konkirjat.net -palvelu, katsottu 14.7.2017).

⁹⁰⁹ Pihlak 1979, 85–88. Mägin kiinnostuksesta maalata muotokuva eksoottisena pidetystä Aino Kallaksesta ks. Stahl & Palin 2011, 230.

⁹¹⁰ Levin 2010b, 189; Epner 2017, 104–105.

⁹¹¹ Pild 2008.

⁹¹² Bowlt 1982, 98.

⁹¹³ Grigorian 2009, 22, 26–27, 211–243.

⁹¹⁴ Levin 2010b, 189.

kosketus Moreaun mytologisten naishahmojen uudelleentulkintoihin saattoi syntyä myös pietarilaisen kulttuurikentän välityksellä, eikä vain suoraan Ranskasta käsin.

Moreaun maalaus *Ilmestys* puhutteli Viron kulttuurikentän ydinjoukosta todistetavasti vielä nooreestiläistä kielitieteilijä Johannes Aavikia. Frankofiili ripusti postikortin Moreaun akvarellista kotinsa seinälle Kuressaaressa⁹¹⁵. Tämän voisi katsoa sivuseikaksi, ellei Aavikin J. Randveren nimellä kirjoitettu proosakertomus ”Ruth” olisi uutuudellaan ja emansipoituneen ”uuden naisen” kuvauksellaan vavissuttanut virolaista kirjallisuutta ja koko kulttuurikenttää sen ilmestyttyä *Noor-Eestin* kolmannessa albumissa vuonna 1909. Tässä yhteydessä on toisaalta merkillepantavaa, että yksi tärkeimmistä esikuvista Aavikille oli Joris-Karl Huysmans ja hänen tärkein dekadenssia edustava teoksensa *À rebours* (1884, suom. *Vastahankaan*, 2005). Ranskalaiskirjailija tuli teoksineen vaikuttamaan dekadenssin estetiikan omaksumiseen Virossa Oscar Wilden romaanin *Dorian Grayn muotokuva* lailla.⁹¹⁶ Toisaalta Aavik tulee huomata siksi, että ”Ruthin” päähenkilö korreloi edeltävän vuosisadan lopun ja vuosisadanvaihteen länsimaisen dekadentin naiskuvan kanssa. Kuten Kivimaa on todennut, vaikka kirjailija representoi naista ja naisellisuutta tekstissä visuaalisena merkinä patriarkaalisen kulttuurin pohjalta, hän konstruoii samalla naishahmon sielunelämää⁹¹⁷. Tähän palaan vielä seuraavassa alaluvussa. Huysmans oli lumoutunut Moreaun mestarillisesta tavasta kuvata teoksissaan *femme fatale* -hahmoja, jotka ilmaisivat dekadenttista makua: hirviön kauneutta ja kipuun liittyvää mielihyvää. Hän myöskin antoi Jean des Esseintes -nimisen merkkiteoksensa päähenkilön haltioitua Moreaun kahdesta Salome-maalauksesta⁹¹⁸. Näistä toinen on juuri virolaisten huomioima *Ilmestys*, toinen *Salomé dansant devant Hérode* (Salomen tanssi Herodeksen edessä, 1876)⁹¹⁹. Aavik ei mainitse kertomuksessaan Huysmansia, vaikka nimeääkin monia juuri tuolloin kiinnostuksen alla olleita kirjailijoita kuvaillessaan protagonistin Ruthin sivistyneisyyttä ja oppineisuutta. Ranskalaisen kirjailijan esikuvallisuus ilmenee silti tekstin rakenteessa, taidetta taiteen vuoksi -periaatteen soveltamisessa ja kiinnostuksessa vastakohtaisuuksiin. Osoitukseksi tästä on vaikkapa leikkiminen sukupuoleen liitetyillä ominaisuuksilla. Tekstissä liikutaan kohti ”ideaalinaista”, uutta naisihannetta tai androgyynia – tai itse asiassa jätetään päähenkilön sukupuoli lopulta avoimeksi, joskin hänen annetaan ymmärtää

⁹¹⁵ Kivimaa 2006, 219; Normet 1990, 108 (postikortin teksti); Sisask 2009, 59 (viite 42).

⁹¹⁶ Huysmansin esikuvallisuudesta Aavikille ks. Ennus 2006, 170; Sisask 2009, 59; Hinrikus 2006b, 310; Normet 1990, 106–107.

⁹¹⁷ Kivimaa 2006, 215.

⁹¹⁸ Grigorian 2009, esim. 33, 50–52; Praz 1970 [1933], 305–308; Bernheimer 2002, 111, 114–116.

⁹¹⁹ Öljymaalaukselle 143,5 x 104,3 cm, Armand Hammer Collection, Hammer Museum, Los Angeles.

olleen nainen.⁹²⁰ Vastaavanlaista sisällön ja muodon innovatiivisuutta ei ollut virolaisessa kirjallisuudessa nähty aikaisemmin eikä tultu myöskään myöhemmin näkemään. Niinpä se herätti vilkkaan ja laajan julkisen keskustelun.⁹²¹

Salome oli vuosisadan vaihteessa ja laajemmin dekadenssin ajanjaksolla *femme fatale* -hahmoista suosituin. Hänet koettiin heistä oivallisimmaksi representoimaan mielikuvaa kohtalokkaasta naisesta, joka haluaa tuhota ja – symbolisella kastraatiolla – mestata miehen, vaikkakin naisen, äitinsä, kehottamana. Kirjallisuudentutkija Charles Bernheimerin mukaan yksistään Salomea kuvattiin vuosien 1870–1920 varrella eri mediuumeilla yli tuhannessa teoksessa. Salomen hahmossa koettiin kiteytyneen miehen fantasian naisen synnynnäisestä kieroutuneisuudesta ja luonnon hallitsemattomasta voimasta, kuten Bram Dijkstra on esittänyt etenkin Oscar Wilden *Salome*-näytelmän pohjalta. Dekadenssin konstruoimasta hahmosta muotoutui misogynian topos, jolle Freud antoi sittemmin teoreettisen muodon.⁹²² Salomen sensaatiomaista suosiota lisäsivät Aubrey Beardsleyn näytelmään tekemät kuvitukset. Samalla saatettiin huomioida myös Wilden lyhyt kertomus ”The Sphinx Without a Secret” (1887) ja näytelmän kanssa samana vuonna julkaistu runo ”The Sphinx” (1894), jossa kissamainen sfinksi saa Kleopatran piirteitä⁹²³. Salome-hahmoon, ja lähes yhtä tuhoisaan Sfinksiin, kytketyt monisyiset merkitykset ovat olennaisia Natalie Mein pienen *Sfinxen*-teoksen ymmärtämiseksi.

Järjestyksessä seuraava tiedossani oleva Kügelgenin maalauksien jälkeinen sfinksiaiheinen työ Viron kuvataiteessa julkaistiin *Noor-Eestin* neljännessä albumis-

⁹²⁰ Aavikin proosakertomuksen ”Ruth” lukemisesta Huysmansin teoksen *Vastahankaan* valossa varsinkin päähenkilön osalta ks. Ennus 2006, erit. 171, 176–190. Aiheesta myös Sisask 2009, erit. 58–60; Hinrikus esim. 2006a, 8–10; 2008, 133–134; 2015b, 209, 211. Aino Kallas analysoi Aavikin kaunokirjallista tekstiä kirjassaan *Nuori-Viro* kokonaisen luvun verran (Kallas 1918, 195–215).

⁹²¹ Hinrikus 2006a, erit. 8–9. Aavikin Randverena kirjoittaman esseistisen novellin ilmes-
tymisen satavuotispäivää juhlistettiin muun muassa kirjallisuudentutkija Mirjam Hin-
rikuksen toimittamalla tieteidenvälisellä artikkelikokoelmalla *J. Randvere Ruth 19.–20.
sajandi vahetuse kultuuris*, 2006.

⁹²² Bernheimer 2002, esim. 75–76, 104, 115, 170–178; Dijkstra 1986, erit. 374–375, 381–
384, 396. Myös esim. Showalter erit. 149, 151, 169. Kastraatiosta pään irti leikkaami-
sen metaforana Sigmund Freudin peniskateuden ja kastraatioahdistuksen yhteydessä
esim. Kristeva 2011, 82–83; Bal 2004 [1994], 256–261. Freud perusti oman teoriansa
saksalaisen näytelmäkirjailija Friedrich Hebbelin tragedian *Judith* (1840, ensipainos
1841) päähenkilöön. Hänet kirjailija oli muuttanut impotentin puolison jäljiltä koske-
mattomaksi jääneeksi itsekkääksi leskeksi, joka vietti vihollisarmeijan päällikkö Ho-
loferneen vapautuakseen ”neitsyellisestä tabustaan” katkaisemalla miehen kaulan, toi-
sin kuin apokryfikirjoihin kuuluvassa Juditin kirjassa, jossa naispuolinen sankari pelas-
taa surmatyöllä kansansa. Freud 1991 (1977; (1918 [1917])), 281–282. Juditin henki-
löhahmo sekoittui 1800-luvun ja 1900-luvun taiteessa *femme fatale* -hahmoista suosi-
tuimpaan, Salomeen. (Mm. Stahl 2019.)

⁹²³ Ks. Praz 1970 [1933], 256–258.

sa (1912). Erityistä huomiota julkaisussa herättivät kuvat edellisvuonna 21-vuotiaana Marseillessa tuberkuloosiin menehtyneen Erik Obermannin Pariisin aikaisista tussipiirroksista (1910).⁹²⁴ Niiden joukossa on myös esiin nostamani sfinksia esittävä vinjetti, jonka tunnemme enää vain albumin sivuilta. Obermannin piirtämä sfinksi (kuva 49) eroaa olennaisesti Kügelgenin maalaamista, eikä ainoastaan tekniikaltaan, vaan myös näkökulmaltaan. Obermannin sfinksi ei ole eläimellinen olio, vaan siro nainen. Siltä osin Mei mukailee jokseenkin tätä aikakauskirjassa julkaistua versiota kuvatun sfinksinsa hoikkavartaloisena naisena niin ikään profiilissa. Mei on kuitenkin kuvannut oman sfinksinsa puolipukeisena, kun taas Obermannin sfinksi on esitetty verhoamattomana ja polvillaan istumassa pitkäksi venytetyssä kissa-asennossa. Vasempaan kyynärvarteensa ja toiseen kyynärpäähänsä nojaten Obermannin sfinksi kommunikoi ylöspäin nostetulla oikealla kädellään vieressä seisovan ja häntä kohti katsovan – komean, pyrstösulat viuhkamaisesti levittäneen – riikinkukkokoiraan kanssa.

Mai Levinin mukaan Obermannin vinjetti pohjautuu taiteilijan toisten *Noor-Eesti* -albumissa julkaistujen piirroksien tavoin Pariisin etnografisessa sekä itämaisen taiteen museoissa Musée d’Ethnographie du Trocadéro ja Musée Cernuschi nähtyihin teoksiin ja esineisiin. Näihin monet virolaiset Pariisissa silloin tutustuivat, kuten Friedebert Tuglas on muistellut kuvatessaan tuonaikaista elämää kaupungissa. Obermannin muiksi innoituksen lähteiksi on arveltu sekä Félicien Ropsin (1833–1898) että Henri de Toulouse-Lautrecin (1864–1901), mutta yhtä lailla Franz von Stuckin ja laajemmin Münchenin sesessionisten taidetta.⁹²⁵ Obermannin vinjettiin enemmän perehtymättä voi olla jokseenkin samaa mieltä itämaisen taiteen samoin kuin mainittujen taiteilijoiden teoksien vaikutuksesta. Orientaalisuuteen osoittavat ainakin naisen kasvonpiirteet ja hiuskoriste. Kuvatyyppi sisältää silti monia kerrostumia. Mainittakoon vaikka, että niin riikinkukko kuin sfinksi kuuluivat dekadenssin

⁹²⁴ Taiteilijan noin viidestäkymmenestä Pariisiin jääneestä työstä julkaistiin albumissa yhdeksän. Muutamat tarjotuista kuvista jätettiin moraalista syistä julkaisematta. (Lamp 2010b, 178, 658; Kuusik 1967, 87–88; ks. myös Adson & Tuglas 2011, 115 viite 2.)

⁹²⁵ Levin 2010b, 203–204. Nimeltä mainittujen inspiraation lähteiden osalta Kuusik 1967, 85, 88. Ks. myös Tuglas 1986, 384. Orientaalisuuteen tai pikemminkin rodullisuuteen tarttuivat 1900-luvun ensimmäisen ja toisen vuosikymmenen vaihteessa eräät Pariisissa oleskelleet virolaistaiteilijat, ks. Levin, Mai, ”Erik Obermann 27. I 1890–12. II 1911”, *Reede* 26.1.1990. Rodullisia tulkintoja Viron taiteessa 1920–1930-luvulla tarkasteli nykytutkimuksen valossa Bart Pushaw Kumu-taidemuseon projektitilaan kuratoimassaan näyttelyssä *Erinevuste esteetika* (Erilaisuuden estetiikka), joka oli esillä 17.2.–5.12.2021. Näyttely herätti äärimmäisen laajaa keskustelua varsinkin muutamien teosnimien ajantasaistamisesta. Näyttelyä ja sen taustoja avaavasta keskustelusta esim. Kaljundi, Pushaw & Velmet 2021. Obermann oli väitetyksi opiskellut Münchenin taideakatemiasa vuoden verran ennen Pariisiin matkustamista lokakuussa 1909. Eurooppaan siirtymistä edelsi lukuvuosi Pietarin Taiteiden edistämisyhdistyksen piirustuskoulussa. (Kuusik 1967, 82–86; Lamp 2010b, 160; myös Kull 1996, 77–79.)

kuvakieleen. Riikinkukon motiivista avattuine sulkineen tuli jugendin ajan ylivertainen muoti-ilmiö, jota edistivät myös Mein arvostaman Aubrey Beardsleyn piirroksset. Näin ollen Obermannin vinjetin nuoresta kauniista naisesta sfinksinä riikinkukon seurassa voi lukea puhtaaksi dekadenssiestetiikan ilmentymäksi Viron kuva- ja kuvitustaiteessa. Kuvitustaiteen osalta on syytä huomata erityisesti, että vinjetit sijoitettiin *Noor-Eesti* -albumissa joko harkitusti tai sattumalta, mutta yhtä kaikki merkityksellisesti Johannes Barbaruksen kahden runon ”Öhtu pargis” (Ilta puistossa) ja ”Jalutusel” (Kävelyllä) alkukuvaksi. Näissä runoissa kuljeskelevat neitokaiset hurmaavina ja nymfimäisinä puistossa päähenkilön [kirjailijan?] ohi. Näiden runojen myötä myös taiteilijan kuvaama riikinkukon kanssa seurusteleva sfinksimäinen nainen yhdistyy tiiviimmin kaupunkimiljööhön ja näin ollen myös mielikuviin aikalaisnaisesta. Obermannille aikalaisnainen oli *leitmotiv*, johtoaihe: nainen, joka kauppaa itseään flirttailullaan, kuten Aleksander Tassa kirjoitti taiteilijan muistokirjoituksessa albumin samassa numerossa⁹²⁶.

Rinnakkaisena Mein teokselle *Sfinxen* voidaan pitää Gorin eli Vello Agorin tapaa esittää sfinksi (kuva 50) jo eksplisiittisesti aikalaisnaisena. Päällysvaatteisiin puettu rintakuvamainen hahmo on kuvattu kaupunkimiljöössä kuvan etualalle, toisena kadulla kulkevista naisista. Hän on miehen näkökulmasta naispuolinen flanööri kaupungissa – tällöin yhtä kuin houkutuksista ja vaaroista piittaamaton langennut nainen, prostituoitu, viettelevä vamppi,⁹²⁷ mutta myöskin ajan uusi nainen⁹²⁸. Gorin teoksen naishahmon sfinksimäisyyteen viittaa kuvaan kirjoittamattoman teosnimen lisäksi vain naisen orientaalin päähine. Vaikka teos on ajoittamaton, sen voi päätellä syntyneen todennäköisesti 1910-luvun jälkipuoliskolla kuvassa taaempänä kulkevan naishahmon korkean päähineen ja pitkän kävelypuvun perusteella.

Tieto Voldemar Kangro-Poolin, edellä mainitun Rasmus Kangro-Poolin vuotta vanhemman veljen, *Sfinksi*-nimisestä teoksesta on saatavissa vain näyttelykatalogista ja näyttelykritiikistä sanomalehdessä. Tämän nimisellä akvarelliluonnoksellaan hän osallistui Pallas-taideyhdistyksen ensimmäiseen ja toiseen näyttelyyn vuonna 1918,⁹²⁹ samana vuonna kuin Mein tussi-akvarelli-työ oletettavasti valmistui. Periaatteessa Mei olisi saattanut nähdä Kangro-Poolin tuntemattomaksi jääneen *Sfinksi*-nimisen luonnoksen jälkimmäisessä näyttelyssä ja siitä innostuttuaan tehdä oman versionsa aiheesta, mutta yhtä todennäköisesti Mein versio olisi voinut syntyä aikaisemminkin. Ensimmäisen näyttelyn aikana Mei eli Pietarissa. Näyttelystä touko-

⁹²⁶ Tasa [Tassa] 1912, 237. Obermannin naiskuvaan palaan vielä prostituutiota käsittelevässä luvussa.

⁹²⁷ Ks. esim. Wilson 1991, erit. 6, 55–56.

⁹²⁸ Esim. Wolff 2006, erit. 22.

⁹²⁹ Teos näyttelykatalogissa nro 47. *Kunstiühing Pallas teine näitus 30. nov.–10. det. 1918 Tartus, Suurturg 12*. Ilmoitus sanomalehdessä luonnoksen tuomisesta taideyhdistys Pallaksen ensimmäiseen näyttelyyn ks. ”Kohalikud teated”, *Postimees* 2.5.1918.

kuussa arvostelun julkaisseen siurulaisen August Gailitin perusteella jää vaikutelma, että Kangro-Poolin *Sfinks*i saattoi esittää alastonta naishahmoa, joka ei teknisesti ollut kovin hyvin toteutettu. Sfinksin hahmo saattoi olla kuvattu myös kiihkeänä ja bakkanaalihenkenä, ellei kriitikko tarkoittanut näillä määritteillä taiteilijan toista akvarelliluonnosta *Paradiisist välja aetud* (Paratiisista ulos heitetty).⁹³⁰

On vielä pysähdyttävä hetkeksi Vabben kahteen tussipiirrookseen, jotka syntyivät kuvituksiksi Barbaruksen runokokoelmaan *Inimene ja Sfinks*, vaikka nämä ajoittuvat Mein teosta myöhemmäksi. Ne poikkeavat selkeästi edellä kuvailemistani sfinksitulkinnoista. Niistä puuttuu tuohon mennessä vallinnut sfinksien eksplisiittinen metaforinen kytkös naiseen; Vabella sfinksi on monumentaalinen Gizan veistos – staatinen ja ylevä. Toisessa piirroksista veistoksen vieressä tanssii nainen, toisessa taas seisoo miesmäinen figuuri⁹³¹. Sikäli kun Barbaruksen teos ilmestyi vuonna 1919, voi vain epäillä, mahtoiko Mein työ syntyä vuorovaikutuksessa työn alla olleen runokokoelman kanssa. Tietoa siitä, että Mei olisi suunnitellut oman väritetyn tussityönsä Barbaruksen teoksen pohjalta, ei ole tullut ilmi. Tätä mahdollisuutta ei silti voi sulkea täysin pois, sillä runoilijan töitä oli mukana Mein vuonna 1920 kuvittamassa kokoomateoksessa *Looming. Esimene*.

Pohdin seuraavaksi sitä, mikä mahtoi innoittaa Natalie Meitä osittain poikkeamaan mytologiaan perustuvasta kaanonista ja jossain määrin myötäilemään miespuolisten taiteilijoiden ja laajemmin kulttuuri- ja sivistyneistöväen tapaa yhdistää sfinksi aikalaisnaisen kuvaukseen transformatiivisessa mielessä. Sfinksiosion päätän tulkinnoilla Mein teoksesta.

Uusi nainen – fiktiivinen ja todellinen⁹³²

Kirjallisuudentutkija Gail Finney on muistuttanut, että niin kauan kuin miehet ovat kirjoittaneet naisista, he ovat aina personifioineet naisen houkuttelevan ja häiritsevän seksuaalisuuden voiman, jota on pidetty tuhoavana. Kohtalokkaan naisen tyyppi levisi kirjallisuudesta laajasti kaikkialle kuitenkin vasta 1800-luvun puolivälissä. Ekpansiota edelsi byronilaisen sankarin esiintulo saman vuosisadan alussa.⁹³³ Tämä

⁹³⁰ Ks. Aug. G. [Gailit, August], ”Pallas’e’ kunstinäitus”, *Postimees* 8.5.1918.

⁹³¹ Kokoelman kansikuvaksi suunniteltu piirros *Inimene ja sfinks* (Ihminen ja sfinksi, kuva 10,5 x 11,5 cm, lehti 28,8 x 25,8 cm, UTKK K 228) ja *Naine ja sfinks* (Nainen ja sfinksi, kuva 7,6 x 17,2 cm, lehti 28,8 x 25,8 cm, UTKK K 288) kuuluvat Viron TA [tiedeakatemian] Underin ja Tuglaksen kirjallisuuskeskuksen museokokoelmaan. Näyttää siltä, että Viron taidehistoriassa muuten runsaasti huomiota saaneen Vabben tuotantoon sisältyvät kuvitukset Barbaruksen runokokoelmaan ovat jääneet tutkimuksissa silti vähemmälle huomiolle ja niistä on lähinnä vain lyhyitä mainintoja.

⁹³² Alaotsikko mukailee Kirsi Tuohelan väitöskirjan *Huhtikuun tekstit* (2008) alaotsikkoa.

⁹³³ Finney 1991 [1989], erit. 51.

lordi Byroniin perustuva, kyyninen ja melankolinen, algolagniaan mieltynyt ja paholaisen viittaan pukeutunut itsekeskeinen dandymäinen hahmo – joka edusti yksilön luovuuden voimaa ja neroutta – koki tuohon mennessä tähdellisen muutoksen. Kärjistyneesti ja yksinkertaisesti ilmaistuna muutos ilmeni siirtymänä sadismipainotteisuudesta masokistiseen uhriuteen, mikä tietenkään ei ole yksiselitteisesti tulkittavissa, vaan on kompleksinen ja kyseenalaistettavissa oleva prosessi, kuten kirjallisuudentutkija Pirjo Lyytikäinen on muistuttanut.⁹³⁴ Nerous oli aiemmin ymmärretty luovuuden kautta, mikä yli-inhimillisenä ominaisuutena sai koskea vain harvoja. Viriilin energian lisäksi nerolta edellytettiin feminiinisiksi määriteltyjä piirteitä, kuten tunteellisuutta, autenttisuutta ja herkkyyttä – mutta vain miehen ruumiissa, niin kuin taiteisiin ja feministiseen estetiikkaan perehtynyt filosofi Christine Battersby on historiallista kontekstia vasten selvittänyt. Näin ollen ”the great artist is a *feminine male*”, eikä neron käsite ollut ulotettavissa naispuolisiin aikalaiskirjailijoihin heidän biologisen sukupuolensa oletetuista rajoituksista, esteistä ja puutteista johtuen.⁹³⁵ Yhtä lailla tämä koski naispuolisia kuvataiteilijoita.

Kohtalokas nainen levisi tyyppinä kirjallisen kontekstin ulkopuolelle, silloin kun niin läntisissä teollisuusmaissa kuin Venäjällä kohosi sosiaalisen keskusteluun naiskysymys, ”*woman question*”. 1700-luvun lopulta alkaen pyrittiin eri maissa vaihtelevasti edistämään yhteiskuntien yleisen emansipaation puitteissa ja naisliikkeen edelläkävijöiden vauhdittamana naisten koulutusta ja äänioikeutta, heidän taloudellista, yhteiskunnallista ja avioliittollista asemaansa eli heidän yhdenvertaisuuttaan miesten kanssa. Alettiin nostaa esiin sukupuoleen kytkeytyviä moraalikysymyksiä. Kirjoittavat ja kirjanoppineet naiset, sinisukat, päätyivät pian kuitenkin älyn ja feminiinisyyden mahdottomana pidetyn yhtälön takia sanomalehtien pilapiirroksiin ja satiiristen kommenttien kohteeksi. Ilmiössä on nähty yhteyttä myös yleisen pilakuvakulttuurin nousuun.⁹³⁶

⁹³⁴ Ks. esim. Lyytikäinen 1997, erit. 138; Praz 1970 [1933], esim. 72–83, 216; Barbey d’Aurevilly 2009 [1845], 60; Baudelaire 2011 [2001], 221, 308 viite 54.

⁹³⁵ Battersby 1989, esim. 2–11, lainaus 7. Romantiikan ajan naiskuvasta esim. myös Felski 1995, erit. 38–41, 94–96; nerokäsitteen ja naissukupuolen yhteismitattomuudesta lähinnä ranskalaiskirjailijoilla ks. Paliyenko 2016. Älyllisyyden sukupuolituneisuudesta samoin esim. Ardis 2001, erit. 113.

⁹³⁶ Britannian osalta esim. Richardson & Willis 2001, 1–9. Aiheesta myös esim. Felski 1995, passim, erit. 18–19, 146, 150–151, 154–158; Stites 1978, passim, erit. 29–114; Showalter 1990, esim. 45–54; Ledger 1997, esim. 9, 16, 20–21. Ensimmäinen tieteidenvälinen antologia sinisukista Britanniassa on kirjallisuudentutkija Elizabeth Egerin toimittama *Bluestockings Displayed: Portraiture, Performance and Patronage, 1730–1830* vuodelta 2013. Pilakuvakulttuurin yhteydessä ks. esim. Guest 2013. Ranskalaisen naiskirjallisuuden yhteydessä sinisukista (*bas-bleus*) kirjoittanut Adrianna M. Paliyenko (2016, erit. 2–5, 9–19) on myös nostanut esiin lehdistössä julkaistuja pilakuvia kirjoittavista naisista, jotka ottivat kantaa luovuuden ja nerouden sukupuolittamista vastaan. Antropologiaan perustuen nerouden ehdoksi katsottiin mieheys falloksineen ja

Aktiivisinta keskustelua perinteisiä sukupuolirooleja ja perhekeskeisiä arvoja vastaan kapinoivasta ”uudesta naisesta” alettiin käydä monissa länsieurooppalaisissa maissa 1890-luvulla naisliikkeiden esiinnousun vaikutuksesta vuosisadan viimeisellä kolmanneksella mutta – kuten Mosse toteaa – aikana, jolloin maskuliinisuus oli kriisissä⁹³⁷. Alkuaan ”uusi naisuus” koski etupäässä yläluokan ja sivistyneistön nuoria ja naimattomia naisia. Heitä uudenaikaisina naisina yhdistäviksi tunnuspiirteiksi nähtiin niin oman minuuden itsemäärättyä kuin vaihtoehdoisen tulevaisuuden tavoittelu, kuten Angélique Richardson ja Chris Willis ovat todenneet artikkelikokoelmansa *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms* johdannossa.⁹³⁸

Merkittävä vuosi termin ”uusi nainen” popularisoitumiselle Manner-Euroopassa oli 1894. Tuolloin ilmiöstä alkoivat valtaehdistössä keskustella itsekin ”uutena naisena” esiintynyt, Ouida-nimimerkkiä käyttänyt romaanikirjailija Maria Louise Ramé (1839–1908) sekä termin käyttöön ottanut feministikirjailija Sarah Grand (1854–1943). Uutta naista luonnehdittiin lehdistössä samanaikaisesti niin emansipoituneeksi, pyöräileväksi ja tupakoivaksi amatsoniksi kuin neurasteenikoksi – vain muuttaman tunnuspiirteen mainitakseni. Kärjistynyttä mielikuvaa vahvistettiin pilapiirroksilla, joita julkaistiin esimerkiksi Britannian tärkeimmässä satiiri- ja pilalehdessä *Punch*. Kuvissa yhdistettiin toisiinsa todelliset, konkreettiset naisasianaiset, suffragetit, ja ”*new woman*”-romaanien fiktiiviset päähenkilöt. Uusi nainen hävisi muutamassa vuodessa näkyvistä feministisen liikkeen tunnuskuvaan. Historioitsija Michelle Elizabeth Tusan on tähdentänyt, että termi tarkoitti alun perin *fin de siècle* feministiselle lehdistölle utopistista näkemystä sukupuolten välisestä tasa-arvosta, mutta käsitteen päädyttyä valtaalehtiin sen merkitys muuntui. Kriitikot muovasivat ”uudesta naisesta” fiktiivisen hahmon, sillä perinteisiä perhearvoja kyseenalaistavana hänet assosioitiin seksuaalisesti uhkaavaan, voimaa, vapautta ja kosta janoavaan *femme fatale* -hahmoon. Näin määritelmä emansipoituneesta naisesta muuttui kohti vuosisadanvaihdetta yhä monisisältöisemmäksi ja sävyllään misogynisemmäksi. Naisen kyltymättömän seksuaalisuuden korostaminen tarjosi samalla helpon tavan rinnastaa ”uusi nainen” myös prostituutioon. Arkkityyppinä hänestä tuli kaikkialle levinnyt *fin de siècle* -kulttuurin symboli. Samalla tämä kulttuuri itse tarjosi mahdollisuuden moniääniseen keskusteluun feminiinisyydestä.⁹³⁹ Tietynasteisesta

siemennesteineen. Hyvinkin suosituksi nousi muun muassa Honoré Daumier’n 40-osainen litografiasarja *Les bas-blues*, jonka vedoksia julkaistiin vuonna 1844 pilalehdessä *Le Charivari*.

⁹³⁷ Mosse 1998 [1996], 102–103.

⁹³⁸ Richardson & Willis 2001, 10.

⁹³⁹ Erit. Tusan 1998; Richardson & Willis 2001; Schaffer 2001, 40–51; Hake 1997; Ledger 1997, esim. 9–24, 96–100. Lukuisista tutkimuksista myös esim. Cunningham 1978;

feminiinisyydestä oli tullut siihen mennessä yhteiskunnan taholta väärin ymmärretyille ja sen kanssa ristiriidassa oleville miespuolisille taiteilijoille ja sivistyneistölle hallitsevan keskiluokan maskuliinisen normin vastustamisen symboli ja taiteilijaneron tärkeä epiteetti. Sitä paitsi miehen feminiinisyyden rinnastui pinnallisuuden ja parodian ulottuvuuksiltaan dekadenssin estetiikkaan.⁹⁴⁰

Naisten siirryttyä perinteisen sukupuolihierarkian vastaisesti yhä enemmän heille sopiviksi katsottujen genrejen ulkopuolelle eli miehille varatun korkean taiteen piiriin kohosi vuosisadan loppua kohden taiteessa kautta Euroopan keskeiseksi aiheeksi *the battle of the sexes*, symbolinen taistelu sukupuolten välillä, kuten esimerkiksi taidehistorioitsija Beth Irwin Lewis on todennut. Misogyyneille mielikuville haettiin vahvistusta niin Arthur Schopenhauerin ja Friedrich Nietzschein teksteistä kuin jälkimmäisen tarkastelemalta Richard Wagnerilta. Aikakaudelle ominaisesti oltiin kiinnostuneita antiikin mytologisista naishahmoista.⁹⁴¹ Feministiset ajattelijat ovat nostaneet esiin länsimaisen filosofian ajatusmallin, jossa nainen määritellään biologisista ominaisuuksista johtuen Toiseksi, ihmisen ja sivistyksen eli miehen ja kulttuurin vastakohdaksi, ja täten ennakoimattomuudessaan houkuttelevaksi, mutta pelottavaksi ja vaaralliseksi luonnoksi, joka esiintyy joko äitinä tai huorana.⁹⁴² Taidehistorian kanonisoidut miestaiteilijat turvautuivat *femme fatale* -teemoihin, joiden visuaalisten tulkintojen on katsottu itsesäällisyyden ja sadomasokismissaan kulminoituneen omakuvauksellisesti jopa irti katkaistuina päinä, Goljatin lisäksi Holoferneksenä taikka Johannes Kastajana, kuten taidehistorioitsija John Shearman ja psykoanalyytikko Julia Kristeva ovat esittäneet⁹⁴³. Juditista, jalosta ja ylvästä oman kansansa pelastaneesta nuoresta kauniista juutalaisleskestä, joka surmasi Assyrian armeijapäällikön Holoferneksen, muovattiin 1800-luvun viimeisiin vuosikymmeniin mennessä itsekkään ja vihamielisen uuden naisen trooppi⁹⁴⁴. Tämä tulkinta Juditista juurtui varsin pysyvästi länsimaisiin mielikuviin.

Fiktiivisen ja todellisen naiskuvan yhdistämiseen haettiin tukea aikalaisseksologien ja kriminaaliantropologien käsityksistä, joissa naisten seksuaalisuus tulkittiin

Ardis 1990, luku 1; Finney 1991 [1989], passim, esim. 4–8; Showalter 1990, passim; Dijkstra 1986, 215, 265; Tickner 1987, 183–184; Betterton 1996, esim. 46–48, 56.

⁹⁴⁰ Erit. Felski 1995, 91–92; tarkemmin esim. Showalter 1990, 9–15, 169–174. Ks. myös esim. Finney 1991 [1989], 67.

⁹⁴¹ Lewis 2003, erit. 286; erit. 220–221, 289; myös Dijkstra 1986, esim. 5, 200–201. Ks. myös Finney 1991 [1989], esim. 101; Showalter 1990, 9; Bernheimer 2002, 7–32, 105–106.

⁹⁴² Esim. de Beauvoir 2009 [1949], passim. erit. 40–52, 66–70; Moi 1988 [1985], erit. 104, 166–167.

⁹⁴³ Shearman 1979, 3, 6, 9; Kristeva 2011, 79–80. Ks. myös Garrard 1989, 278–279, 299–230, 547 viite 2; Stocker 1998, 27, 254, sekä Viron kuvataiteessa Juditin yhteydessä ks. Stahl 2019, 32, 43, 55–55.

⁹⁴⁴ Ks. Stocker 1998, erit. 173, 181–187; Dijkstra 1986, 376–379.

vaaralliseksi ja rikoksia aiheuttavaksi. Von Stuckin sfinksi-teosten yhteydessä Hoffmann-Curtius on nostanut eritoten esiin saksankielisillä alueilla kiinnostusta herättäneen itävaltalais-saksalaisen psykiatrin ja seksologin Richard von Krafft-Ebingin ja hänen uraauurtavan teoksensa *Psychopathia Sexualis* (1886)⁹⁴⁵. Teos kuului myös nooreestiläisten lukemistoon, ja Aino Kallas mainitsee lukeneensa sen syksyllä 1911⁹⁴⁶. Teoksessaan von Krafft-Ebing pohtii muun ohella myös parafiliaa, mutta vain naispuolisten himomurhaajien toteuttamana. Jo aiemmin olivat romantiikan ajan runoilijat rinnastaneet heidät fiktiivisiin *femme fatale* -hahmoihin, mikä osaltaan edisti todellisten naisten nivomista fantasiahahmoihin. Kuvataiteessa samansuuntaisia fantasmaattisia assosiaatioita loivat niin prerafaeliitit Englannissa kuin ranskalaismodernistitkin sisällyttämällä naismuotokuvaan piirteitä vietteleviltä, mutta vaarallisiksi tulkituilta mytologisilta naishahmoilta.⁹⁴⁷ Innoitusta haettiin myös italialaiskriminologi Cesare Lombroson ja kirjailija ja historioitsija Guglielmo Ferreron yhdessä kirjoittamasta teoksesta *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (Nainen rikoksentehtijänä ja prostituoituna, 1893), jossa varoitetaan naisten synnynnäisestä vaarallisuudesta, heidän sfinksiydestään ilman näkyvää hybridisyyttä, seksuaalisesta riippuvuudestaan ja älyllisestä kehittymättömyydestään. Aihe oli heillä keskeisellä sijalla myös pari vuotta myöhemmin julkaistussa teoksessa *The Female Offender* (1895). Laajasti merkitykselliseksi kohosi vuosikymmeniksi bestsellerin aseman saavuttanut itävaltalaisen Otto Weiningerin vain vähän ennen kuolemaansa kirjoittama traktaatti *Geschlecht und Charakter* (*Sukupuoli ja luonne*, 1903). Nuori filosofi kokoaa siinä yhteen kaikki edeltäjien ja aikalaisten keskustelut sekä ymmärrykset sukupuolesta kärjistäen niitä enemmän kuin äärimmillen esittämällä niin naisten kuin ”rappeutuneiden rotujen” tuhoavan ihmiskunnan.⁹⁴⁸ Muistettava on, että miespuolisten taiteilijoiden tuottama, voimakkaan dualistinen ja stereotyyppinen naiskuva ruokki ymmärrystä sukupuolesta katsojan omasta sukupuolesta riippumatta, sillä edelleen vallitsi näkemys siitä, että taide heijastaa todellisuutta. Näin naiskuvat rakensivat ja rakentavat mielikuvaa konkreetti-

⁹⁴⁵ Hoffmann-Curtius 2008, 157; Stocker 1998, 101, 392.

⁹⁴⁶ Kallas 1953, 251.

⁹⁴⁷ Hoffmann-Curtius 2008, 157–162, 171; ks. myös esim. Dijkstra 1986, 249, 347.

⁹⁴⁸ Esim. Dijkstra 1986, erit. 129, 158–159, 217–221, 277, 289, 325. Lombroson osalta myös esim. Bernheimer 2002, erit. 139, 142, 147–148. Ks. myös Mosse 1998 [1996], 86, 99, 103; Smith 2013, 26, 35, 81. Kallas kirjoittaa päiväkirjaan lukeneensa tammihelmikuussa 1911 Lombroson ja Ferreron teoksen saksankielisen käännöksen *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte* (1908). Lukemaansa hän ei kommentoi. Luksiessaan Weiningeria toukokuussa 1908 hän päätyi useammaksi päiväksi katharsikseen. Runsaat vuosi myöhemmin hänellä oli käsillä Weiningerin *Geschlecht und Charakter*. (Kallas 1953, 75, 167, 221; ks. myös Laitinen 1973, 170, 288; Lindsalu 2006b, 136; 2008a, 47.) Weiningerin merkkiteoksen jälkiä A. T. Tammsaaren teoksissa on tarkastellut kirjallisuudentutkija Mirjam Hinrikus, ks. erit. 2015a.

sista naissubjekteista – mutta toisen, eli ”ensimmäisen”, sukupuolen fantasioiden kautta. De Beauvoirin toteamana: ”Subjekti näkee Toisen objektina, ja siksi Toinen määrittyy itsessään-olemiseksi”⁹⁴⁹.

Taidehistoriassa Aby Warburg löysi 1920-luvun *flappereille* kuvataiteen historiasta perinteet – eikä mistään muualta kuin naiskuvien *femme fatale* -stereotypioista. Nämä hän esittää *Mnemosyne* -kuva-Atlaksessaan, jonka kokoamisen hän aloitti vuonna 1924. Vaikka Warburgilla pääpaino onkin emotionaalisten ilmausten kuvallisessa vaelluksessa, hänen kuvatauluihinsa poimitut hahmot ja henkilöt kantavat karakterisoivia perinteitä ja ylläpitävät niiden jatkuvuutta. Taidehistorioitsija Petri Vuojalan mukaan Atlaksen taulukuvat esittivät Warburgin omin sanoin ”elekielisesti inhimillisen tunneliikutuksen koko asteikon avuttomasta alistuneisuudesta murhanhimoiseen ihmissyöntiin”⁹⁵⁰. Näin elossa olevat modernit ja urheilulliset naistoimijat määrittyvät Warburgille nykyaikaisiksi ”juokseviksi nymfeiksi”. Naismatkustajana Hampuri–Amerikka-laivareittejä mainostavassa aikalaisjulisteeissa taululla numero 77 hän on ”alas laskeutuva nymfi” (*heruntergekommene Nymphe*). Postikortin golfia pelaava aikalaisnainen on puolestaan palloa mailalla lyödessään ”urheilun kautta katharsiksen saavuttanut pääkallonmetsästäjä” (*Katharsis der Kopffägerin in Gestalt der Golfspielerin*), jonka edeltäjinä esiintyivät takaa-ajavina nymfeinä miesten päitä katkaisseet *femme fatale* -hahmot Judit ja Salome Italian varhaisrenessanssin taiteessa taulussa numero 47.⁹⁵¹ Postikortin ”pääkallonmetsästäjä” oli golfaaja Erika Sellschopp (1900–?), joka juuri Warburgin teoksen syntyäikaan oli moninkertainen Saksan mestari⁹⁵² vuosina 1912–1927⁹⁵³.

Useat naiskeskeiset kirjallisuuden ja sosiaalhistorian tutkimukset ovat osoittaneet, että keskustelu naiskysymyksestä (*naesterahwaküsimus*) elävöityi Virossa 1870-luvun lopulla,⁹⁵⁴ mutta käynnistyi varsinaisesti heti uudelle vuosisadalle siirryttäessä. Se kesti kuitenkin vilkkaana vain vuoden 1905 vallankumouksen jälkiselvittelyihin saakka. Aihetta useampaan otteeseen käsitellyt kirjallisuudentutkija Eve Annuk on tuonut esiin sosiaalhistorioitsija Heide Whelanin väittämän, että ajatukset sukupuolten tasa-arvosta kantautuivat Englannin, Venäjän ja Saksan naisasialiikkeiden vaikutuksesta baltiansaksalaiseen lehdistöön kuitenkin jo 1860-luvulla. Emämaa

⁹⁴⁹ De Beauvoir 2009 [1949], 276.

⁹⁵⁰ Vuojala 1997, 118.

⁹⁵¹ Ks. Vuojala 1997, 134, kuvat 23 ja 24 sivuilla 211, 212. The Warburg Institute Archive, Mnemosyne Atlas on line [2004] 2012–, ”La Rivista di engramma”, 2012 – in progress, katsottu 9.5.2020.

⁹⁵² The Warburg Institute Archive, Mnemosyne Atlas on line [2004] 2012–, ”La Rivista di engramma”, 2012 – in progress, katsottu 9.5.2020.

⁹⁵³ Von Nicolai, Laude, ”100 Jahre Tradition und dazu 26 Deutsche Meisterschaften”, *Die Welt* 28.6.2001.

⁹⁵⁴ Erit. Annuk 2012, 68–70.

Saksan naisliikkeiden maltillisin ja konservatiivisin pikkuporvarillinen linja saavutti kuitenkin vakaan aseman baltiansaksalaisten keskuudessa. Heille sukupuoli-ideologia korosti miehen ja naisen erilaisuutta, minkä nojalla naisen tilaksi katsottiin yksityinen ja perinteitä vaaliva koti ja miehen sfääriksi kodin ulkopuolinen julkinen tila ja moderniteetti. Tämän pohjalta esitettiin, että naisten koulutuksen tulisi tukea vain heidän pyhää rooliaan aviomiehensä tukena kristillisen hyveellisenä kotiäitinä sekä heidän taitojaan vaalia saksalaisia aatteita. Tuohon mennessä oli myös Viron nationalistinen ideologia herännyt yleiseurooppalaisten kansallisuusaatteiden vaikutuksesta. Virolaista kulttuuria rakentanut pienilukuinen, enemmän tai vähemmän miehistä koostunut virolaissyntyinen kansallinen heräämisen ydinjoukko omaksui saksankielisenä ja -mielisenä toimintamalleja saksalaisesta kulttuurista. Samalla sisäistettiin saksalainen pikkuporvarillinen arvomaailma ja sen mukana kansalliseen heräämiseen vahva patriarkaalin luonne, kuten taiteentutkijoista Katrin Kivimaa on huomauttanut. Historioitsija Sirje Kivimäen mukaan tämä oli uusi modernisaation tuoma asenne, sillä virolaisessa talonpoikaisyhteisössä nainen ei ollut Toinen. Historioitsija Sirje Tamul on katsonut, että tämä ”saksalaista yhteiskuntaa mukailemaan pyrkinyt virolainen yhteiskunta oli naisemansipaation osalta vieläkin taantumuksellisempi kuin viktoriaaninen Eurooppa. Ultrakonservatiivinen ajattelu määritteli naiset lapsen rooliin”.⁹⁵⁵ Niin esimerkiksi johtohenkilöistä keskeisin, Carl Robert Jakobson (1841–1882), ilmoitti sanomalehdessä *Sakala* vuonna 1881, että naissivistuksen tarkoitus oli perhe-elämälle suunnattujen arvojen kehittäminen, myös naimattomien naisten osalta. Vaikka tytöille avattiin 1850-luvulla toisen asteen koulutus, *Töcherschule*, se ei tarjonnut heille samoja mahdollisuuksia kuin saman asteen koulutuksen saaneille pojille.⁹⁵⁶ Kansallisaatteen edistämiseen tarvittiin sopivuuden rajoissa sivistyneitä naisia, puolisoja ja äitejä, jotka pystyisivät kasvattamaan jälkeläisensä kansallisessa hengessä.⁹⁵⁷

Systemaattisesti tietoa naiskysymyksestä alkoi viroksi jakaa ensimmäisenä virolaissyntyinen feministi Lilli Suburg (1841–1923). Hän kirjoitti eri foorumeille feministisiä aatteita välittäviä esseistisiä ja kaunokirjallisia tekstejä länsi- ja pohjoismaisten naisten emansipaatioista. Keskeisenä foorumina tässä työssä toimi hänen vuonna 1887 syksyllä perustamansa aikakauslehti *Linda*. Se oli ensimmäinen vironkielinen naisille suunnattu lehti. Lehdessä julkaistiin naisia sivistäviä kaunokirjallisia tekstejä ja ajankohtaisia uutisia. Suburg oli sen toimittajana ja kustantajana ensimmäiset

⁹⁵⁵ Ks. Annuk esim. 2014, 66–68; 2012, 66; von Whelan 1999, 111–119; Kivimaa 2009, erit. 47–48; Tamul 1999a, 13; Kivimäe 1995, erit. 125.

⁹⁵⁶ Hinrikus R. 2011, 34.

⁹⁵⁷ Annuk 2014, 68–69; Kivimäe 1995, 125. Myös Kivimaa esim. 2009, 54–55.

kuusi vuotta.⁹⁵⁸ Esimerkiksi artikkelissaan ”*Emanscipirt*” (1888) hän sekä avasi sanan merkitystä etymologioineen että rauhoitteli lukijoita emansipaatio-ilmion vaarattomuudesta. Hän kutsui virolaisnaisia heräämään länsimaisten sisariensa tavoin vapautteen miesten orjuudesta, joskin varovaisesti ilmaisten, kuten kirjailija ja naisaktivisti Helmi Mäelo on todennut. Kirjallisuudentutkija Aino Undla-Pöldmäe on osoittanut, että Suburgin sanoma jäi kuitenkin ilman vastakaikua, koska virolaisnaisilla ja -tytöillä oli tuolloin vielä suhteellisen matala koulutustaso. Useimmilla heistä oli mahdollisuus käydä vain kolmivuotinen kyläkoulu. Eve Annuk tarkentaa, että vähäiseen vastakaikuun vaikutti myös lehdistön antama negatiivinen kuva *Linda*-lehdestä etenkin sen alkuvuosina. Lilli Suburg totesi myöhemmin itsekin, etteivät virolaisnaiset olleet tuolloin vielä valmiita ”heräämiseen”. Itseään hän oli sivistänyt perehtymällä eurooppalaisten humanistien ja yhteiskuntakriitikoiden sekä valistusajan ajattelijoiden teksteihin.⁹⁵⁹ Yksi Mein sisaruksista, ilmeisesti Natalie, muisteli, että heidänkin perheessään luettiin *Linda*-lehteä⁹⁶⁰. Tuohon mennessä lehden formaatti oli kuitenkin muuttunut perhelehdiksi, eikä Suburg enää toimittanut sitä.

On tärkeää muistaa, että Suburg perusti vuonna 1882 virolaisnaisten koulutuksen edistämiseksi Pärnun kaupunkiin virolaisille tytöille saksankielisen, mutta vironmielisen alkeiskoulun. Kolmen vuoden kuluttua se siirtyi Viljandiin ja kymmenisen vuotta myöhemmin sen johtamista jatkoi hänen kasvattityttärensä venäläistämisen pakosta venäjänkielisenä. Useimmista maakansan naisista poiketen Suburg sai moisiossa kasvaessaan alusta saakka korkeimman mahdollisen saksalaisen koulutuksen, joka Viron maantieteellisellä alueella oli 1850-luvulla tyttöjen saatavilla. Yläluokkaan kuulumattomat tytöt pääsivät erityisluvalla opiskelemaan Pärnun kaupungin korkeampaan tyttökouluun (*Höhere Stadt-Töchterschule zu Pernau*), josta valmistui enemmänkin ensimmäisiä virolaissyntyisiä kirjoittavia naisia. Itse asiassa juuri Carl Robert Jakobsonin innoittamana Suburg kirjoitti vuonna 1873 oman ensimmäisen, osittain omaelämäkerrallisen kertomuksensa ”Liina” (1877)⁹⁶¹ ja toimi tämän

⁹⁵⁸ *Linda. Esimene literatuurlik ja ajakohane ajakiri Eesti naisterahhwale* ilmestyi Suburgin aikana ensimmäiset neljä vuotta kerran kuukaudessa, viidentenä vuonna lähes viikoittain ja vuonna 1892 kolmena ensimmäisenä kuukautena. Tuolloin lehti oli suuremmissa määrin yhteiskuntakriittinen. Uuden omistajan myötä lehti muuttui sisällöltään perhekeskeisemmäksi ja sen nimeksi jäi ainoastaan *Linda*. Jatkossa vuoteen 1905 saakka lähes viikoittain ilmestynyt lehti muuttui viimeisiksi vuosiksi kirjallisuuspainotteiseksi ja sen nimeksi tarkentui *Linda. Eesti perekonna-leht*.

⁹⁵⁹ Ks. Annuk 2008, 2012, erit. 73–74; 2014, 71–73; 2016, 547; Undla-Pöldmäe 1966a, 489–490; Mäelo 1999 [1957], 42; Suburg 2004 [1888], 250.

⁹⁶⁰ Natalie Mei mälestused lapsepõlvokodu sisustusest, EKMA.52.2.3.6.

⁹⁶¹ Suburgin kertomuksen suomensi Suomen ensimmäinen naispuolinen kansanperinteen kerääjä Lilli Rainio (synt. ja tuolloin Lilius, 1861–1945) ja sen julkaisi kustannustoyritys Otava vuonna 1892. Tämän jälkeen Rainio otti kantaa naisten asemaan Virossa

suosittelemana 1870-luvun lopulla vuoden verran toimittajana sanomalehdessä *Perno Postimees ehk Näddalileht*. Suburgin saksankielinen ja -kulttuurinen kasvuympäristö sekä hänen naimattomuuteensa ja toimintansa ”uutena naisena” päätyivät kuitenkin aikalaiskritiikin hampaisiin.⁹⁶² Tässä reseptiossa hänelle rakennettiin vastakohtaksi oman koululuokan vierustoverina ollutta Lydia Koidulaa (synt. Jannsen, 1843–1886), joka kohotettiin hyväksytysti kansalliseksi symboliksi – lyyrikkona Koidula ilmaisi itseään naisille sopivaksi katsotussa genressä. Joskin Koidulan tekstejä käytettiin kansallisaatetta ajaneiden seurojen toiminnassa, jäi hänkin naisena näiden seurojen ulkopuolelle niiden ollessa vain miesten aktiviteetteja, kuten Sirje Kivimäe on esittänyt⁹⁶³.

Varsinainen keskustelu naiskysymyksestä eli *naesterahwaküsimusest* käynnistyi Virossa sanomalehtien palstoilla vuonna 1900 työväestöä puhutelleiden sosiaali-demokraattisten ja marxilaisten ajatusten esille nousun myötä, kuten aiheeseen perehtynyt kirjallisuudentutkija Tiina Kirss on kirjoittanut. Tuolloin ilmestyi perheai-kakauslehden *Rahwa Lõbu-leht* (1898–1906) kolmannessa ja neljännessä numerossa journalisti ja poliitikko Mihkel Martnan (1860–1934) artikkeli ”Naesterahwa küsimus”. Martnan naisasiaa Virossa edistäneen artikkelin lähtökohtana oli saksalais-sosialisti August Bebelin naisten ja miesten tasa-arvoisuutta vaatinut teos *Die Frau und der Sozialismus* (1879). Liikkeellä olleisiin maailmankatsomuksellisesti marxilaisiin, sosialistisiin ja luonnontieteellisiin teksteihin tutustuttiin etupäässä vallanku-mousvuonna ja parina sitä edeltävänä vuonna niin salaisissa lukupiireissä muun muassa tyttökymnasistien keskuudessa, yksittäisillä julkisilla luennoilla kuin myös Vi-ron tuolloin ainoan sosialistisia aatteita edustaneen sanomalehden *Uudised* (1903–1906) toimituksessa. Keskustelua naiskysymyksestä käytiin myös suhteellisen radi-kaalin viikkolehden *Olevik* palstoilla vuosina 1901–1905, kun sen omistajina oli Koppelin pariskunta, ja erityisesti kolmen viimeisen vuoden aikana, kun lehden pää-toimittajana oli Marie Koppel (1867–1852). Naisasianainen Helmi Mäelo on pitänyt häntä Viron ensimmäisen poliittisen sanomalehden ensimmäisenä naispuolisena toi-mittajana⁹⁶⁴. Näiden muutamien vuosien ajanjakson Tiina Kirss on tulkinnut viro-laisnaisten ensimmäiseksi emansipaation aalloksi. Sosialistiset aatteet ja vallanku-mous tarjosivat nooreestiläisten ikätovereille, 1880-luvulla syntyneille naisille, jotka valmistuivat kymnaaseista seuraavan vuosisadan alkuvuosina, uusia kulttuurisia ja

ainakin vuonna 1896 lehdessä *Koti ja Yhteiskunta* julkaisussa artikkelissa, joka viron-nettuna ilmestyi samana vuonna sanomalehdessä *Olevik* (Annuk 2012, 70; 2014, 70).

⁹⁶² Ks. Annuk erit. 2008; 2014, 70–72; 2004, 184–185; 2012, erit. 73–78; 2013; 2016, 546–547; Undla-Pöldmäe 1966a, erit. 489–493; 1966b, 532–533; Kivimäe 1995, 124–125, 128; Suburg 2004 [1888]; Mäelo 1999 [1957], erit. 36–45, 93, 249.

⁹⁶³ Kivimäe 1995, 121–122.

⁹⁶⁴ Esim. Mäelo 1999 [1957], 71, 73–74. Poliittisista ja sosialistisista aatteista Virossa vuo-sisadan alussa esim. Karjahärm 2001b, 218–221.

yhteiskunnallisia mahdollisuuksia itsensä määrittelemiseen. Heidän joukostaan kohosi näkyviin ”uuden naiseuden” edustajia Virossa. He olivat aktiivisia lehdistössä, ja heidän paristaan nousi niin Viron ensimmäisiä vallankumousnaisia kuin naispuolisia kulttuuritoimijoita. Aktiivisimpia nuoria naisia tuli Tarton Puškinille nimetystä venäjänkielisestä tyttökymnaasista, jonne he olivat siirtyneet saksankielisestä Alfred Grassi -tyttökoulusta. Ajankohtaan nähden vapaamielisinä, jokunen lyhyttukkaisenakin, he tulivat vallankumousvuonna 1905 ”ruskeahameiden skandaalin”⁹⁶⁵ yhteydessä naisten oikeuksia vastustaneiden konservatiivisten ja kansanmielisten taholta leimatuiksi ”vapaasta rakkaudesta”. Vallankumouksen jälkeiset pidätykset ja tapot saivat aktivistit hiljenemään ja Martnan pakenemaan yli kymmeneksi vuodeksi ulkomaille.⁹⁶⁶

Martnan tavoin pakenivat useiksi vuosiksi kirjailijoista myös Gustav Suits ja Tuglas sekä taiteilijoista Laikmaa, Mägi, Triik ja moni muukin. Martna oli tuolloin Triikin appi, ja hänen tykönään Berliinissä majaili myös tuore pariskunta vuosina 1911–1913, jolloin taiteilijalta valmistui useampia suorasanaisia yhteiskuntakriittisiä teoksia⁹⁶⁷. Oletettavaa on, että Mein siskoksien tutustuessa myöhemmin Nikolai Triikiin käytiin myös poliittisia keskusteluja, mikä on saattanut myötävaikuttaa Natalie Mein valmiuteen sisällyttää teoksiinsa yhteiskuntakriittisiä tulkintoja.

Monet vallankumousliikkeessä mukana olleet naiset alkoivat etsiä muita väyliä itsensä toteuttamiseen, kun vapauden ja idealismin aatteet hiljenivät vallankumousvuoden jälkeen ja sukupuoli nousi taas merkitykselliseksi, niin kuin kirjailija Marta Lepp (1888–1940) noita päiviä muistellessaan on antanut ymmärtää.⁹⁶⁸ Harvalukuisempien naisasian edistäjien voimin keskustelu naiskysymyksestä jatkui enää maltillisesti, joskin merkityksellisesti. Varsinkin sosialismin kannattajat ovat jääneet myöhemmin unohduksiin, kuten Kirss on esittänyt.⁹⁶⁹ Vähälukuisten naisten joukkoon kuuluivat myös Lydia Mein luokkatoveri ja siskoksien ystävä Vera Poska-Grünthal sekä Natalie Mein kuvaama Lepp, mistä lähempänä viidennen luvun ensimmäisessä alaluvussa.

Vallankumouksen jälkeen, yhteiskuntajärjestelmän vakiinnuttua, kohosi modernisaation myötä sukupuolten välistä tasavertaisuutta edistävän marxilais-sosialisti-

⁹⁶⁵ Nimitys perustui kymnaasin tyttöjen kouluasun ruskeisiin hameihin. Erit. Väljataga 1996, 95, 96, 101; Kirss 2015, 100 viite 2.

⁹⁶⁶ Martnasta ja naiskysymyksestä Virossa tarkemmin ks. Kirss 2015; myös Väljataga 1996. Kansallisesta liikehdinnästä esiin nousseiden naisten osuudesta vuoden 1905 Venäjän vallankumouksessa Virossa ks. myös esim. Biin & Albi 2012, 114–115 [Biin].

⁹⁶⁷ Ks. Pihlak 1969, 86, 93, 97.

⁹⁶⁸ Esim. Kirss 2015, 98–100; Väljataga 1996. Hinrikus R. 2011, erit. 34–37; Lepp 1922, passim, erit. esim. 11, 16–23. Ks. myös Hinrikus M. 2011a, 77–78; Lukas 2004, erit. 152–153; Kivimäe 1995, 128.

⁹⁶⁹ Ks. Kirss 2015, erit. 90, 91, 98–100; ks. myös Lindsalu 2008a, 25; Hinrikus M. 2011a, 77–78; Lukas 2004, erit. 152–153.

sen suunnan rinnalle tai pikemminkin sen ohi weiningerilaisuutta ja sukupuolten biologista eroa korostava aatemaailma.⁹⁷⁰ Se on merkityksellinen naistoimijuuden ja sfinksiaiheen kannalta. Muutosta kuvaavana esimerkkinä voi mainita, kuinka esimerkiksi nooreestiläiskirjailijoiden piirissä toimineen A. H. Tammsaaren kirjallinen tuotanto muuttui. Mirjam Hinrikus on osoittanut, miten kirjailija tuki alkuaan sanomalehtiartikkeleissaan sukupuolten tasa-arvoa ja sosialistista feminismiä. Kun Tammsaare taas aloitti opintonsa Tarton yliopistossa vuonna 1907, hänelle nousivat arvoonsa perinteiset sukupuoliroolit sekä kriittisyys modernismin tuomia yhteiskuntarakenteen muutoksia ja naisemansipaatiota kohtaan. Nämä löysivät sijan kirjailijan tuolloin kirjoittamissa niin kutsutuissa yliopistonovelleissa. Emansipoituneet naiset alkoivat esiintyä niissä miesprotagonisteille – yliopisto-opiskelijoille – joko eroottisen halun kohteina tai mielikuvina aseksuaalisuudesta ja sen mahdottomuudesta naisten ollessa vain joko äiteihin tai huoriin jakautuvia seksuaalisia yksilöitä.⁹⁷¹ Kirjailijan näkemyksien muutosten taustalla on nähty juuri niin Weiningerin, kuten myös esimerkiksi Lombrosin ja Ferreron sekä von Kraft-Ebingin ajatuksia, samoin kuin vaikkapa neurologi Paul Julius Möbiuksen pamfletti *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900).⁹⁷² Naiset olivat päässeet vastikään (1905) Tarton yliopistoon opiskelemaan niin sanotusti uutena ilmiönä – tosin Sirje Tamulin selviytysten perusteella vain yksittäiset henkilöt monin rajoituksin ja pelkästään kuunteluoppilaina aina vuoden 1915 syksyyn saakka. Kuitenkin juuri vuoden 1907 syksyllä heitä oli ennätyselliset 179 henkeä, joista virolaisia oli kaksitoista. Vuotta aikaisemmin olivat aloittaneet opintonsa ensimmäiset viisitoista naista. Yliopisto sinänsä oli korkeatasoinen saksalainen yliopisto sekä Viron- ja Liivinmaan sivistyksen kehto, jonne opiskelemaan päässeet virolaismiehet omaksuivat siellä vallinneen saksalaisen yliopistokulttuurin sovinistisen aatemaailman. Naisopiskelijoiden muistelmat ja sanomalehtien palstat ovat paljastaneet heihin aina 1920-luvulle saakka kohdistuneen pilkan.⁹⁷³ Kuinka merkityksellisesti yliopiston aatemaailma kantautui vuonna 1919 perustettuun Pallas-taidekouluun, jää auki, mutta taidekoululla oli

⁹⁷⁰ Annuk 2014, 70–71; Kirss 2015, 98; Lindsalu 2008a, 19.

⁹⁷¹ Hinrikus 2015a, 177–178; 2011a, esim. 84; 2001, 18. Tammsaaren yliopistonovelleihin kiinnitti aikanaan huomionsa myös Aino Kallas (ks. Kallas 1918, 171–185).

⁹⁷² Esim. Lindsalu 2008a, 34; Hinrikus 2015a, 177.

⁹⁷³ Suomea lukuun ottamatta ei naisilla Venäjän keisarikunnassa ollut lainsäädännöllistä oikeutta opiskella valtiollisissa yliopistoissa ennen vuoden 1905 syksyä. Silloin otettiin Tarton yliopistoon kirjoille ensimmäiset viisi naista, jotka kuitenkin eivät jatkaneet opintojaan, kun vallankumoustahtumien seurauksena suljettu yliopisto taas avautui. Kaiken kaikkiaan 243 naista oli kuunteluoppilaina kirjoilla yliopistossa vuosien 1905–1915 aikana. Syksystä 1915 naisille avautui mahdollisuus opiskella täysivaltaisesti Tarton yliopistossa. (Tamul 1999b.) Ks. myös Kivimäe & Tamul 1999a, 67–68. Tarton yliopistoa koskien on myös Seppo Zetterberg (2007, 407) saanut käsityksen, että se oli omana aikanaan saksalaisista yliopistoista saksalaisin.

yliopistoon tiiviit yhteydet; yliopistolla käytiin kuuntelemassa ja suorittamassa opintoihin kuuluvia teoreettisia aineita ja toisaalta sieltä käytiin pitämässä taidekoululla luentoja ja kommentoitiin koulun ja taideyhdistyksen näyttelyitä.⁹⁷⁴

Naisten henkistä ja älyllistä alempiarvoisuutta tieteellisesti todistaneet teokset kiersivät nuoren nousevan virolaisälymystön keskuudessa. Heidän joukkoonsa kuulunut Aino Kallas luki päiväkirjamerkintönsä perusteella kyseisiä teoksia ainakin vuosien 1908–1911 kuluessa. Niissä vakuutetaan toinen toisensa perään aivojen koon merkitystä älykkyydelle. Näidenkin teoksien vaikutuksesta syntyi paikallisena versiona edellisessä luvussa esille nostettu Johannes Aavikin Randvere-nimimerkillä vuonna 1909 julkaistu proosakertomus ”Ruth”. Päiväkirjamerkinnot paljastavat Kallaksen sisäiset taistelut hänen luettuana kauhukuvia naissivistyksestä ja naisten itsensä toteuttamisesta.⁹⁷⁵ Ristiriitaisia tuntemuksiaan hän purki ainakin satiiriseen novelliin ”Nainen, jolla oli aivot”. Sitä voidaan myös ajatella vastatekstiksi mainituille näkemyksille. Kulttuurihistorioitsija Maarit Leskelä-Kärki on tulkinnut sen allegoriaksi naistaiteilijan problematiikasta⁹⁷⁶. Se ilmestyi vuoden kuluttua sen kirjoittamisesta Kallaksen sisaren Helmi Krohnin toimittaman *Otava*-aikakauslehden joulukuun numerossa vuonna 1912. Novellissa kertoja toteaa muun muassa, että jos hän olisi valinnut aivot, ”[n]iistä olisi sukeutunut verenahne, ilkeä hämähäkki, joka [– –] olisi imenyt jokaisen punaisen verisolun, kunnes ainoastaan pää olisi elänyt hänessä, rujan, näivettyneen ruumiin liian suuri pää”⁹⁷⁷. Vertauskuva perustuu Möbiuksen näkemykseen naisen aivojen fyysisestä degeneraatiosta niitä käytettäessä⁹⁷⁸. Näin huolimatta siitä, että Kallas nautti – ei-virolaisena ja eksoottisena – naisena erityisase- masta virolaisella kulttuurikentällä. Samanaikaisesti virolaissyntyiset kirjoittavat naiset jäivät joko muusina tai arvaamattomina ”uusina naisina” sisäpiirin marginaaliin.⁹⁷⁹ Kirjallisuudentutkija Elo Lindsalu on todennut Viron sanoma- ja aikakauslehdissä olleen kuitenkin kirjoittavia naispuolisia toimittajia ennen vuotta 1905 peräti 33, mutta tämän jälkeen lokakuun vallankumoukseen saakka kolmannes vähemmän.⁹⁸⁰

Taidekenttä oli 1910-luvun jälkipuoliskolle saakka naistoimijoiden osalta vielä suhteellisen hiljainen, ja heidän suosiossaan olivat konventionaaliset aiheet. Suhteellisesta hiljaisuudesta on mahdollista puhua kuitenkin vain virolaissyntyisten taiteili-

⁹⁷⁴ Esim. Nurk 1977, erit. 18, 40.

⁹⁷⁵ Esim. Lindsalu 2006b, erit. 136–138; Laitinen 1973, erit. 288.

⁹⁷⁶ Leskelä-Kärki 2006, 439. Ks. myös kirjallisuudentutkija Kai Laitisen havainnot Kallaksen novellin taustoista (Laitinen 1973, 286–290).

⁹⁷⁷ Kallas 1912, 543.

⁹⁷⁸ Lindsalu 2008a, 47; 2006b, 126, 133–140; Kjellberg 1994, 182.

⁹⁷⁹ Esim. Stahl & Palin 2011, erit. 218, 230; Kirss 2015, 102, viite 17. ks. myös Laitinen 1973, erit. 125.

⁹⁸⁰ Lindsalu 2008a, 25 Maret Mälkin tutkimuksen perusteella.

joiden yhteydessä.⁹⁸¹ Toisin oli pitkäksi ajaksi marginaaliin jääneiden ja täten vähemmän tutkittujen baltiansaksalaisten naisten kohdalla. Heidän runsaslukuisuutensa 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä ja vuosisadan vaihteessa oli saanut eräänkin miespuolisen aikalaiskriitikon kirjoittamaan heistä lehdistössä kollektisovalla nimityksellä *Damenwelt* (naismaailma), kuten taidehistorioitsija Tiina Abel toteaa Anu Allasin kanssa kuratoimansa *Itsensä luominen* -näyttelyn katalogissa vuonna 2019⁹⁸².

Naisen sfinks

Siihen mennessä, kun Natalie Mei teki oman pienen *Sfinxen*-työnsä, kulttuurikenttä siis vilisi *femme fatale* -hahmoja sekä visuaalisina että kirjallisina toteutuksina ja niin paikallisesti kuin kansainvälisestikin. Taiteilijan vanhemmat sisaret Kristine ja Lydia olivat jo tuohon mennessä aikansa uusia naisia, itsenäisiä toimijoita, jotka varmasti olivat tietoisia sukupuolen naistoimijoille tuomista haasteista. Tehdessään tämän pienen akvarelleilla väritetyn tussityön Natalie tarttui taas kerran, kuten teoksessa *Homo non, come era prima*, kanonisoituneeseen kuvataiteen aiheeseen, joka oli ollut jo jonkin aikaa miespuolisten taiteilijoiden suosiossa. Havaittavissa on kuitenkin heti useampia eroavaisuuksia, vaikka varsinaiset poikkeamat konventionaalisesta esitystavasta voi katsoa vähäisiksi. Siitä huolimatta ne ovat merkitykseltään tähdellisiä ja monitasoisia. Tavoittamani adekvaatin materiaalin pohjalta näyttää siltä, että *fin de siècle*n naispuoliset taiteilijat tarttuivat maltillisesti *femme fatale* -aiheeseen, ja ilmeisesti vieläkin harvemmin sfinksihahmoon.

Ensiksi voi nostaa esiin sfinksin asennon. Siinä Mei erkaantuu perinteisestä mytologisesta kontekstista. Sijoittamalla hahmonsä vatsalleen suoraksi venytettyä, eikä istumaan kissamaisesti jalkojensa päällä, Mei etäännytti sen eläimellisestä hybridiolennosta. Tämä oli kuitenkin sikäli näennäistä, että kyseiseen topokseen kiinnitettiin huomiota viimeistään Franz von Stuckin vuonna 1901 ja 1904 valmistuneiden

⁹⁸¹ Ks. esim. Ruotsissa toimineen ruotsinvirolaisen arkkitehti ja taidehistorioitsija Ervin Pütsepin (1921–1995) etnisen taustan huomioiva katsaus taiteilijoihin, jotka esiintyivät Viron taidekentällä tai olivat siihen kytköksissä vuoteen 1920 mennessä (1996, 56–60, 64–65). Tutkija toteaa virolaisten olleen tuolloin vähemmistönä baltiansaksalasiin ja venäläisiin nähden. Vaikka taiteilijoiden luetteloinnissa esiintyy puutteita, eikä juuri siinä kontekstissa mainita Mei-siskoksia, julkaisu tarjoaa tiivistetyn mutta kuvaavan katsauksen niin toimijoihin kuin ilmiötä koskevaan historiankirjoitukseenkin. Mainituksi tulee lukuisia henkilöitä, joita vasta viime aikoina on alettu uudelleen nostaa esille.

⁹⁸² Allas & Abel 2019, 13. Viron maantieteellisellä alueella asuneiden ja toimineiden baltiansaksalaisten taiteilijoiden tutkimukselle avautui mahdollisuus vasta Viron itsenäisyyden palauttamisen jälkeen – vastaavasti kuin unohdettujen naistaiteilijoiden tutkimiselle. Aiheesta on kirjoittanut kokoavasti esim. Mai Levin (2019, 158–167, 450–451).

Sphinx-nimisten maalauksien ollessa näytteillä. Taidehistorioitsija Hoffmann-Curtiuksen mukaan von Stuck toi näissä teoksissa mytologisen hybridihahmon aiempaa lähemmäs pelottavaa ja arvaamatonta naista ja näin ollen havainnollisti visuaalisesti assosiaatiota aikalaisnaiseen.⁹⁸³ Von Stuckin maalaukset esittävät alastonta vatsallaan makaavaa naista, joka kohottaa ylävartalonsa käsivarsiensa varaan. Hahmon sfinksimäisyyden taiteilija ilmaisee vain sanallisesti. Varhaisemmassa versiossa hän kirjoitti sanan *Sphinx* kapiteelikirjaimin teoksen kuvapintaan. Mei ilmaisi viitisentoista vuotta myöhemmin omassa teoksessaan samalla tavalla kapiteelikirjaimilla kirjoitettuna, että kuvattu on sfinksi. Tosin Mei käytti tätä merkintätapaa useimmissa saman ajan teoksissaan. Ikään kuin varmistaakseen, että kuvan nainen ymmärrettäisiin mytologisen sfinksin ilmentymäksi, von Stuck kuvasi vuoden 1901 maalauksen predellaan sfinksin Oidipukselle esittämän arvoituksen, joka osoittautui sfinksille itselleen kohtalokkaaksi. Vaikkei sfinksin vartalo tässä tapauksessa ole kissamainen, taiteilija on ilmaissut naishahmon viettelevän vaarallisuuden elein ja ilmein, kuten aikalaiskriitikko ja kirjailija Fritz von Ostini (1861–1927) kirjoitti jo pari vuotta teoksen valmistumisen jälkeen⁹⁸⁴. Myöhemmään versioon von Stuck enää vain piirtokirjoitti sanan *Sphinx* predellaan. Osoituksena kuvatun hahmon mytologisesta perimästä ovat naisen kämmenet, jotka muistuttavat kissaeläimen käpäliä (kuva 51). Taustalle von Stuck maalasi kuitenkin tarinan sijaintipaikan, kalliomaisen maiseman.⁹⁸⁵ Sitä vastoin varhaisemmassa versiossa, jossa sfinksin arvoitus on mainittu epigrafissa, naisen kädet ovat levollisessa asennossa kämmenet vaarattomasti avoimina ja hänet on sijoitettu tyhjältä näyttävään tummaan taustaan. Molemmista maalauksista julkaistiin painokuvia muun muassa taidelehdessä *Die Kunst für Alle* ainakin vuosien 1903 ja 1910 numeroissa,⁹⁸⁶ mikä osaltaan edisti vatsallaan lepäävän, tavalliselta naiselta näyttävän sfinksihahmon tunnettuutta laajalle kansainväliselle lukijakunnalle etenkin saksankielisillä alueilla ja näin varmasti myös Virossa.

Von Stuckin taidetta on huomioitu Viron taidehistorian kontekstissa suhteellisen vähän,⁹⁸⁷ eikä Natalie Meikään mainitse sitä omissa muistiinpanoissaan. Müncheniläisen sesessionistin taiteesta olivat kuitenkin viehättyneet ainakin edellä mainitut

⁹⁸³ Hoffmann-Curtius 2008, 171, 172 (kuva maalauksesta). Saatavilla olevien tietojen perusteella teos sijaitsi vuosikymmenen lopulla taiteilijan talossa Villa Stuckissa Münchenissä. Myöhemmin tämä puulle maalattu öljymaalaukseen *Sphinx* (78,7 x 152,4 cm) on Artnet-taidekaupan verkkosivujen perusteella ollut huutokaupattavana, katsottu 29.9.2019.

⁹⁸⁴ Ostini 1903a, 7; ks. myös Hoffmann-Curtius 2008, 171.

⁹⁸⁵ Ks. myös Neugebauer 2016, 162, 165.

⁹⁸⁶ Ks. Ostini 1903b, 33; Wolf 1910, 6. Lokakuun ensimmäisessä numerossa vuonna 1903 julkaistiin myös ajoittamaton luonnospirros aikaisempaan maalaukseen (sivu 27).

⁹⁸⁷ Kivimäe, Juta, ”Värske pilk XIX ja XX sajandi vahetuse kultuurile”, *Sirp* 27.10.2006.

Kristjan Raud,⁹⁸⁸ Aleksander Tassa⁹⁸⁹ ja Peet Aren. Saavuttuaan Müncheniin heinäkuun alussa 1914 Aren toivoi pääsevänsä von Stuckin oppilaaksi vielä ennen maailmansodan alkua, mutta silloin se ei enää onnistunut.⁹⁹⁰ Aren palasi Tallinnaan vuoden kuluttua ja noin vuotta myöhemmin hän tutustui Mein siskoksiin. Uskon hänen ilmaisseen ystäväpiiriin tapaamisissa sympatiansa saksalaistaiteilijaa kohtaan, sikäli kuin tällöin oli tapana puhua taiteesta, kuten Natalie myöhemmin muisteli⁹⁹¹. En silti väitä, että Mein *Sfinxen* olisi von Stuckin samaa kuvatyyppejä olevien teoksien innoittama, mutta se ei ole myöskään poissuljettua. Joka tapauksessa Mei jatkoi kuvaaiheen muokkaamista muuttamalla figuurin asentoa vieläkin enemmän maata pitkin lepääväksi, jolloin naisen rinnat tulevat häveliäästi näkyviin eikä esitystapa korosta hahmon seksuaalisuutta. Uudenlaisen kuvatyypin versioimista voi pitää osoituksena naisnäkökulmasta. Kirjailija August Alle valitti niin ikään vuonna 1920 Viron sivistyneistön taidemausta ja sen jälkeensä jääneisyydestä nostamalla esiin nimenomaan von Stuckin ”makean romantiikan”⁹⁹² – oman aikansa moderniin taiteeseen verrattuna.

Toiseksi Mei esittää sfinksinsä yksin, eikä kreikkalaisen mytologian mukaisesti Oidipuksen kanssa, yhtä lailla kuin vaikka von Stuck. Mytologiapohjainen arvoituksellisuus oli vakiintunut naista yleisesti kuvaavaksi piirteeksi⁹⁹³. Salaperäisyyteen ei tarvittu enää Oidipusta. Myös virolaisessa kaunokirjallisuudessa eli elinvoimaisena käsitys naisen sfinksimäisyydestä. Mein teoksen ajoilta mainittakoon esimerkiksi Oskar Lutsin kertomus ”Kirjad Maariale” (Kirjeet Maarialle, 1918), jossa kirjailija vertaa ”ideaalinaan” käsittämättömyyttä ja salaperäisyyttä sfinksin mystiikkaan⁹⁹⁴. Saman ajatuksen voi lukea Johannes Barbaruksen runokokoelman *Inimene ja sfinks* seuraavista katkelmista: ”[– –] Armoton sfinksi kuin tappaja minua vaanii [– –]”, ”[– –] Kuin naiset imettäjät turvonnein rinnoin [– –]” ja ”[– –] Minua viettelevät taas

⁹⁸⁸ Levin 2008, 58; Pütsep 1991, 246; Untera, Anne, ”Kristjan Raud Müncheni kunstide akadeemia juubelinäitusel”, *Sirp* 30.5.2008.

⁹⁸⁹ Lamp 2010b, 159, 160.

⁹⁹⁰ Kartna 1970. Kuten Maria Martha Makela on todennut, nuoremman sukupolven taiteilijoita viehätti yleensä von Stuckin taiteessa sen dekoratiivisuus ja teoksien ristiriitaisuudet, mitkä innoittivat heitä hakemaan hänen oppiinsa (1990, 112–113). Saapuessaan Müncheniin Aren oli edeltävänä vuonna (1908) valmistunut Petrogradin taiteiden edistämisen seuran koulusta, jossa hän oli aloittanut viitisen vuotta aikaisemmin. Von Stuckin oppiin pääsemisestä oli haaveillut myös Erik Obermann (Kuusik 1967, 85). Vironmaalaisista se oli onnistunut vuonna 1907 ainakin baltiansaksalaiselta Otto von Kursellilta (1884–1967), joka ensimmäisen maailmansodan jälkeen toimi enää vain saksalaisella taidekentällä. (Levin 2010a, 73–74, 643; Alle, August, ”Publikumi kunstimaitse”, *Postimees* 20.11.1920.)

⁹⁹¹ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 15[a].

⁹⁹² Lamp 2004, 29.

⁹⁹³ Ks. myös esim. de Beauvoir 2009 [1949], 345–346.

⁹⁹⁴ Lindsalu 2008a, 54.

ravintolat melulla ja naiset paljaat – himokkaat kuin juotikkaat [– –]”.⁹⁹⁵ Runoteksti poikkeaa niin Ado Vabben kuvituksesta, jossa sfinksi on ylevä ja monumentaalinen Gizan veistos, kuin myös Mein pienestä väritetystä tussityöstä.

Mein taiteen tulkintojen ja hänen omien muistelmiensa pohjalta on nostettava rinnakkaisaineistona esiin kuvataiteen saralta miriskusvalaisen Léon Bakstin muotokuvamaalaus *Užin* (Illallinen, 1902⁹⁹⁶). Valmistumisensa jälkeisenä vuonna maalaus herätti ristiriitaisia tunteita ja aiheutti skandaalin, kun se oli ensimmäistä kertaa Mir Iskusstvan näyttelyssä esillä. Jelena Terkel Tretjakovin galleriasta kirjoittaa, että tämän jälkeen maalaus kohotettiin nopeasti venäläisen modernistisen taiteen esikuvaksi.⁹⁹⁷ Teos katsottiin nykysfinksin representaatioksi – se esitti sfinksia, joka kulkee keskuudessamme julkisessa tilassa ja voi olla kuka vain⁹⁹⁸. Kyseessä on kuitenkin muotokuva aikalaisnaisesta, Mir Iskusstva -liikkeen yhden johtohahmon ja taiteilijakollegan Aleksandr Benois’n (1870–1960) puolisoista Anna Karlovna Benois’sta (synt. Kind, 1869–1952), joka toimi itsekin taiteilijana⁹⁹⁹. Malli oli näin ollen ”uusi” toimija taidekentällä. Bakst esitti naispuolisen kollegansa epätavallisessa asennossa, kissamaisesti hymyilevänä ja vielä mykistytävästi appelsiinien kera¹⁰⁰⁰. Nainen istuu pitkälaahuksisessa mekossaan yksin ravintolapöydän päässä, katse pysähtyneenä ja suunnattuna katsojaa kohti, arvoituksellisesti hymyillen. Pöydällä lepäävät kädet ja korkeaa povea alleviivaava suora ryhti korostavat hänen sfinksimäistä olemustaan.

Bakstin maalauksen merkityksellisyys aikalaisille ja siinä erityishuomiota herättäneet appelsiinit, jotka taiteilija asetti kulhoon mallinsa eteen pöydälle, vievät ajatukset Mein toiseen, samoihin aikoihin valmistuneeseen, akvarelli–tussi-teokseen – *Petrograd* (1918, kuva 21).¹⁰⁰¹ Taidehistorioitsija Mai Levinin mukaan Mei kuvaa

⁹⁹⁵ Ensimmäinen katkelma ”[– –] Armutu sfinks juba jälle peab jahti [– –]” on runokokoelman runosta ”Inimene ja sfinks”. (Barbarus 1919, 10.) Kaksi jälkimmäistä ”[– –] Nagu tursunud rindadega imetajad naised [– –]” ja ”[– –] Mind jälle meelitavad müral restoraanid, ja naised paljad – himurad kui kaanid [– –]” ovat kokoelman runosta ”Jälle suurlinnas”. (Barbarus 1919, 43.) Suomennokset KS.

⁹⁹⁶ Öljymaalauksen kankaalle, 150 x 100 cm, Venäläisen taiteen museo, Pietari.

⁹⁹⁷ Terkel 2015, 105.

⁹⁹⁸ Ks. myös Dijkstra 1986, 327–328, kuva 329.

⁹⁹⁹ Prokofiev 2008, 72 viite 2. Ks. myös Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteen arkisto (RGALI), Moskova, katsottu 27.10.2017.

¹⁰⁰⁰ Terkel 2015, 105. Venäläisen uskonnollisen filosofin Vasili Rozanovin mukaan Bakstin maalauksen naishahmo esitti tyylikästä dekadenttia Mona Lisan arvoituksellinen hymy huulillaan (Bowl 2008, 11, 12 [kuva 8]). Saman enigmaattisen hymyn tallensi viitisen vuotta myöhemmin Valentin Serov pastellimuotokuvaan Anna Benois’sta (*Portret A. K. Benua*, 1908, 48 x 36 cm, inv.nro ж-5666, Venäläisen taiteen museo, Pietari).

¹⁰⁰¹ Olen analysoinut teosta aikaisemmin kahteen otteeseen, ks. Stahl 2005, 43–50; 2007, 123–125, 131–132. Tuolloin tiedossani oli sen olleen tussipiirros. Tämän tutkimuksen

pienikokoisessa teoksessaan vallankumouksellista suurkaupunkia¹⁰⁰². Siihen osoittavat vain teoksen syntyajankohta, kuvatilan alle erilliseen laatikkoon kapiteelein kirjoitettu kaupungin nimi sekä kuvan etualalle piirretyt, ikään kuin aitalankulle kiinnitetyt lentolehtiset. Muilta osin teos esittää nuorta naista suurkaupunki taustanaan. Rintakuvana esitetty hahmo on aivan kuin kääntymässä pois kuvan etualalta kohti kuvan syvyyttä, taustalla olevaan suurkaupunkiin. Hetken hän katsoo vielä taaksepäin, aivan kuin menneisyyteen, ja tuokion ajan hänen kaihoisilla kasvoillaan viipyy vieno hymyn häivähdys, jonka voi tulkita sfinksimäiseksi; katsojanpuoleisessa koulukistetussa kädessään hänellä on appelsiini. Yllään hänellä on mustavalkoinen šakki-ruutukuvioinen takki – wieniläisen Wiener Werkstätten suosimalla ja 1920-luvun art decole ominaisella yksinkertaisella geometrisella kuviolla – punaisine nappeineen ja vuorineen. Jälkimmäinen esiintyy Meillä myös teoksen *Eugen R* (kuva 39) miesfiiguurin vaatetuksessa. Kummallekin puolen naista sommitellut katulyhdyt, joista toinen säröilee, johdattelevat hänet taaempana seisoviin kerrostaloihin. Korkeine kapeine savupiippuineen – kuin pystyssä töröttävät kiväärien pistimet – ne muistuttavat tehdasrakennuksia. Pienet monivärisesti valaistut ikkunat niin ikään kutsuvat naista puoleensa. Ei ole poissuljettavissa, etteikö Mei olisi voinut törmätä Bakstin teoksiin ja myöskin hänen maalaukseensa *Illallinen*. Ainakin vuonna 1982 taidehistorioitsija Mai Levin totesi, että Meitä voi pitää Viron Bakstina¹⁰⁰³ – tosin taiteilijan teatteripukusuunnitelmien pohjalta ja näin ollen kymmenen vuotta myöhemmin alkanutta ajanjaksoa koskien.

Empimättä voi uskoa, että Petrogradissa asuminen oli Meille sfinksin kuvaamisen lähteenä. Ensiksikin asuessaan Vasilinsaaren Kuudennella linjalla¹⁰⁰⁴ hän saattoi kävellä usein kahden massiivisen egyptiläisen sfinksin ohi, jotka sijaitsivat heidän lähellään, Kolmannen ja Viidennen linjan (katujen) välillä sijanneen Pietarin taideakatemian pääsisäänkäynnin kohdalla Neva-joen rannalla. Toiseksi nämä vuonna 1832 kaupunkiin saapuneet, faarao Amenhotep III:n aikana valmistuneet sfinksit inspiroivat lukuisia venäläisiä symbolisteja, kuten kirjallisuudentutkija Adrian Wanner on huomauttanut. Nämä Pietarin kaupunkimaisemaan kuuluvat sfinksit edustivat heille niin jumalallista kuninkuutta kuin rakennettua paheellisuutta. Niin esimerkiksi runoilija Aleksander Blok (1880–1921) vertasi runoissaan Venäjää hybridiseen sfinksiin, jonka arvoituksellinen hymy enteilee väkivaltaa ja joka näin ollen oli

kuluessa ilmeni, että teos on akvarelleilla väritetty, mikä on vaikuttanut teoksessa kuvatun hedelmän analyysiin.

¹⁰⁰² Levin 2001, 90.

¹⁰⁰³ Levin 1982b, 96.

¹⁰⁰⁴ Mark-Kurik, sähköpostivastaus 31.3.2012, KS.

tyypillinen dekadenttisen *femme fatale*n ruumiillistuma. Tämän on nostanut esiin myös venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin tutkija Olga Matich.¹⁰⁰⁵

Kolmantena erovaisuutena aikalaisten ja varhaisempiin sfinksin tulkintoihin – ja täysin kumouksellisena – voi pitää Mein tapaa esittää sfinksiksi nimetty naishahmo vartalonmyötäisissä trikoohousuissa, jotka sellaisinaan tulivat muotiin vasta 1960-luvulla. Mein sfinksillä ne tosin muistuttavat niin miesten 1700-luvun lopun kireitä pantaloneja kuin myös 1800-luvun armeijan juhla-asujen housuja. Tuolloin näitä alkoi esiintyä myös naisilla – joskin, ja taas kerran, pilakuvissa ja niistä julkaistuissa postikorteissa naisten heränneen emansipaation vastareaktiona. Taidehistorioitsija Elisabeth Otto tuo esiin, miten pelko naisten tunkeutumisesta miehille varatuille toiminta-alueille sai kuvaamaan heitä myös tragikoomisesti ylikorostetun muodokkaina tykkimiesten asepuvuissa¹⁰⁰⁶. Vastaavanlaisia vartalonmyötäisiä trikoohousuja nähtiin myös *Belle Époque*n kabareetanssijoilla, mitä osoittavat postikortit esimerkiksi tunnetuimmista pariisilaistanssijattarista Carolina ”La Belle” Oterosta (1868–1965) ja Marie Marvillesta (1873–1961). Eräässä valokuvaaja Léopold-Emile Reutlingerin heistä ottamassa valokuvassa, ja vuodesta 1907 liikkeellä olleessa postikortissa, Marville on kuvattu frakissa ja armeijan paraatipuvussa nimenomaan nilkkaan asti ulottuvissa trikoohousuissa.¹⁰⁰⁷ Kyseistä tai vastaavia postikortteja ei ole Mein perheen säilyneistä aineistoista vielä tullut esiin, mutta ainakin filmitähtien postikorteista oltiin aikakaudelle ominaiseen tapaan kiinnostuneita.¹⁰⁰⁸

Yhtenä mahdollisena virikkeenä Meille saattoi toimia *Noor-Eestin* neljännen albumin (1912) kansikuva. Se on Erik Obermannin piirtämä tussipiirros (kuva 52), joka esittää mitä ilmeisimmin mytologista Lilithia käärmeen kanssa, seksuaalista rajoittamattomuutta symboloivaa demonia ja niin ikään *femme fatale* -hahmoa. Hänet on kuvattu vieressä seisovaa kolmipäistä kobrakäärmettä suitsimassa. Vuoteen 1912 mennessä noorestiläiset olivat saavuttaneet tavoittelemansa kaupunkikulttuurisen tietoisuuden, kuten taiteentutkija ja semiotikko Virve Sarapik on todennut. Kaikki ydinryhmään kuuluneet olivat oleskelleet pidempiä aikoja metropoleissa ja saaneet siitä omakohtaisen kokemuksen. Tosin kaupunki esiintyi heidän proosateksteissään silti vielä niukasti ja silloinkin symbolismia mukailevasti. Obermannin julkaistuissa kuvituksissa esiintyvät vampyyrinaiset, harlekiinit ja kahvilavieraat tulkittiin suurkaupunkimiljöiden elementeiksi.¹⁰⁰⁹ Tällöin voisi päätellä, että myös kansikuvaksi

¹⁰⁰⁵ Wanner 1996, 244–246; Matich 2005, 158–159.

¹⁰⁰⁶ Aihe oli suosittu postikorttitaiteessa vuosisadan vaihteessa ja 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Otto 2012, erit. 19–20, 30, 35–37.

¹⁰⁰⁷ Reutlingerin naiskuvista ja niistä tuotetuista postikorteista ks. Kalha 2012, erit. 21–24, 111 postikortti Marvillesta.

¹⁰⁰⁸ Tämä ilmenee myös Natalie Mein ja Karin Lutsin kirjeenvaihtoista esim. 30.8.1924. Mey [Mei, N.] Lutsille, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 10/13.

¹⁰⁰⁹ Sarapik 2008, 246–247; 2009, 148.

valittu piirros Lilithistä käärmeen kanssa edusti albumin toimittajille modernia kaupunkikulttuuria. Mein kuvan näkökulmasta on kiinnostavaa, että myös Obermann oli kuvannut Lilithinsä puolipukeisena matalissa, lantioilta nilkkaan asti ulottuvissa ja lainekuvioisissa vartalonmyötäisissä housuissa. Sama hahmo toistuu albumin nimiökuvassa (sivuilla 8 ja 9), mutta tällä kertaa yksitoistapäinen käärme, kenties Lernan Hydra, on kietoutunut kevyesti hänen vartalonsa ympärille. Kun naisella on otsaan painettu täplä, bindi, ja päässä perinteinen itämäinen korkea hattu, hän muistuttaa myöskin demonista puolijumala Nāgia (feminiinistä naga). Molempia vaihtoehtoja tukee Obermannin mieltymys vierailta Pariisissa itämaisen taiteen museoissa. Merkityksellistä on orientaalisen ja mytologisen naiskuvan nykyaikaistaminen ja tämän tulkitseminen virolaisen kulttuurikentän ytimen taholta aikalaiskaupunkikulttuuria ilmaisevaksi, urbaani naiskuva mukaan lukien. Vanhempien sisarusten ja taiteilijajäytävien välityksellä voisi olettaa nuorimmankin Mein tutustuneen kohua herättäneeseen albumiin.

Neljäntenä ja viimeisenä, mutta erityisen tähdellisenä erityispiirteenä Mein esitystavassa voi pitää sfinksin transformaatiota Kleopatraksi, ja nimenomaan naisen tekemänä. Kleopatran tunnusmerkkeinä ovat niin Mein naishahmon kasvopiirteet kuin hänen kampauksensa hiuskoristeineen ja faaraoiden käyttämine diadeemeineen, jota koristaa Uraeus-käärme eli egyptinkobra (*Naja haje*)¹⁰¹⁰.

Pitkin 1800-lukua kasvanut kiinnostus orientaalisuuteen ja egyptologiaan sai 1900-luvun alussa aikaan Kleopatra-buumin, kuten ilmenee monipuolisesti esimerkiksi artikkelikokoelmassa *Cleopatra: A Sphinx Revisited* (2011). Suosio toi mukanaan Kleopatran muuntumisen historiallisesta henkilöstä fiktiiviseksi hahmoksi. Hänestä muovattiin taiteissa ja massamediassa näkyvä kulutuskulttuurin moderni nainen. Merkittävänä innoittajina siihen olivat Sarah Bernhardtin (1844–1923) roolisuoritukset Kleopatrana, 1890-luvun eroottisena modernina naisena.¹⁰¹¹ Bernhardtin imago oli tietoisesti sfinksimäinen. Mein *Sfinxen*-teosta edeltävänä vuonna sai ensi-iltansa Fox Film Corporationin mykkäelokuva *Cleopatra* (1917). Nimiroolissa oli Theda Bara (1885–1955), yksi aikansa kysytyimmistä ja näkyvimmistä näyttelijöistä, jolle *femme fatale* -hahmon näytteleminen oli tuonut kutsumanimen *The Vamp* (vamppi).¹⁰¹² Baraa luonnehdittiin mediassa modernin ”vampyyrin” ruumiillistumaksi ja hänen esittämänsä Kleopatra-hahmo rinnastettiin sfinksiin. Aikaisempaa monipuolisempien levityskanavien välityksellä ymmärrys *fin de siècle* ”miesten tappajasta” levisi yhä laajemmalle, kuten brittitutkijat Maria Wyke ja Dominic Montserrat ovat todenneet.¹⁰¹³

¹⁰¹⁰ Ks. Gurval 2011, [3, 5].

¹⁰¹¹ Wyke & Montserrat 2011, 173–176. Sarah Bernhardtin sfinksimäisestä arvoituksellisuudesta myös Kortelainen 2003, 296–298.

¹⁰¹² Erit. esim. Studlar 2011; Wyke & Montserrat 2011.

¹⁰¹³ Wyke & Montserrat 2011, 178–181.

Ehkä on sattumaa, mutta eräässäkin valokuvassa Baran profiili Kleopatrana muistuttaa Mein sfinksin kasvokuvaa¹⁰¹⁴. Toisessa kuvassa¹⁰¹⁵ riikinkukon sulista tehty valtava laahus ja viuhka tuovat tahattomasti mieleen naisen riikinkukon pyrstöä muistuttavan hatun Mein *Petrograd*-työssä. Vaikka Meiltä jäi postikortteja elokuvanäyttelijöistä, en ole nähnyt Baraa esittävää korttia niiden joukossa. Mario Prazin mukaan Kleopatra oli yksi ensimmäisistä romantiikan ajan kohtalokkaan naisen ruumiillistumista, joissa yhdistyivät itämainen tausta ja kulttuuriväen sadomasokistinen maku. Niin tappoi nuori ja kaunis Kleopatra rakastamansa miehen Théophile Gautier'n novellissa ”Une nuit de Cléopâtre” (1838), mikä taas taholtaan muovaili *femme fatale* tunnuspiirteitä. Wilde kuvasi runossa ”The Sphinx” (julkaistu 1894) Kleopatran puoliksi eleganttina naisena, puoliksi kissana.¹⁰¹⁶ Myös taidehistorioitsija Juliet Bellow huomauttaa tutkimuksessaan Venäläisestä baletista Pariisissa, että itsevarmasta, *femme fatale* -hahmoa henkivästä Kleopatrasta oli 1900-luvun alussa tullut modernin naisen symboli korkea- ja populaarikulttuurin piirissä. Tätä edisti hahmon laaja-alainen popularisointi lukuisissa kaunokirjallisissa teksteissä, näytelmissä ja elokuvissa.¹⁰¹⁷ Venäläisen symbolismin piirissä vaikutti lisäksi androgyynisenä Kleopatrana esiintynyt runoilija ja kirjailija Zinaida Gippius (1869–1945). Léon Bakst taltioi hänet vuonna 1906 Wilden tapaan dandynä, rennosti puolittain tuolilla lepäävänä – ja niin ikään vartalonmyötäisissä polvihousuissa.¹⁰¹⁸

Länsi-Euroopan näkökulmasta niin sfinksi kuin Kleopatra viittaavat *femme fatale* -hahmoina kaksinkertaiseen toiseuteen. Jo orientoalisen taustansa vuoksi he ovat mystisiä ja täten puhtaasti luonnonvaraisia. Toiseksi seksuaalisuudeltaan he ovat tulkittavissa barbaareina. Lisäksi heidän sukupuolensa osoittaa toiseuteen. Toiseus rinnastuu myös miestoimijoiden näkemykseen naistekijyydestä. Kun Mei näin ollen on kuvannut *Sfinxen*-nimisen naishahmonsa tyhjään tilaan, häntä ei ole mahdollista sijoittaa mihinkään konkreettiseen elinympäristöön, mikä suo katsojalle monipuolisemman tulkinnan mahdollisuuden. Antamalla sfinksilleen historiallisen Afrikan kuningattaren olemuksen Mei lisäksi kohottaa tämän kuninkaalliseen asemaan – ja samalla myös aikalaisnaisen, jonka miespuoliset taiteilijat mielsivät kohtalokkaaksi naiseksi. Pukeamalla sfinksinsä tiukkoihin vartalonmyötäisiin arnejahousuihin Mei parodioi konventionaalisen sfinksin representaatiota, vaikka samalla onkin kuvannut hänet

¹⁰¹⁴ Ks. valokuva nimimerkki Embla julkaisussa 28.3.2013. ”Theda Bara in Lavish Silent Picture 'Cleopatra' (1917)”. From the Bygone: Exploring Arts & Fashions Throughout the Past Two Centuries -blogi, katsottu 25.6.2018.

¹⁰¹⁵ Valokuva Getty Images -kuvatietokannassa American Stock Archive numerolla 3226531 ja Sunset Boulevard numerolla 607409710.

¹⁰¹⁶ Praz 1970 [1933], 214–215, 256.

¹⁰¹⁷ Bellow 2013, erit. 157–158.

¹⁰¹⁸ *Portret E. N. Gippius*, lyijykynä ja liitu paperille, kiinnitetty kartongille, 54 x 44 cm, Tretjakovin galleria, Moskova. Matich 2005, esim. 171–179.

eroottisena terhakoine rintoineen ja jättämällä pakaravaon sensuellin kaaren osittain näkyviin housujen ulottuessa vain lantiolle. Tähän ratkaisuun Mei päätyi vain 18-vuotiaana, kun hän vanhimman sisarensa Kristinen välityksellä seurasi naisen taidekentälle pääsyä.

Mein tapa poiketa sfinksin konventionaalisesta ikonografiasta ja välttää hahmoon kytkettyjä sukupuolisidonnaisia merkityksiä rinnastuu mielestäni surrealisti Leonor Finin (1907–1996) runsaat parisenkymmentä vuotta myöhemmin sfinksistä tekemiin lukuisiin tulkintoihin. Vaikka Finin ja Mein teokset ovat peräisin eri ajoilta, heitä molempia ympäröi tiivis miestekijöiden yhteisö, jota *femme fatale* -aihe kiehtoi. Kuten Alyce Mahon esittää, Fini kuvasi sfinksinsä aktiivisena toimijana, jolla on ääni ja joka suojelee matriarkaalisella luonnonvoimallaan väkivallalta.¹⁰¹⁹ Aktiivista toimijuutta on mahdollista nähdä myös Mein teoksessa. Se välittyy hahmon torjuntaan viittaavilla käsien asennolla. Näin sfinksinä kuvattu nainen ottaa vallan itselleen, vaikka hänet onkin profiilikuvassa esitetty eroottisena objektina. Kirjallisuudentutkija Viola Parente-Čapková on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka dekadenssin naiskirjailijat käänsivät naissubjekteja rakentaessaan metaforisen naiskuvan voimaannuttavaksi. Tästä menettelytavasta hän näkee sopivaksi käyttää modernististen naistekijöiden yhteydessä kirjallisuudentutkija Ebba Witt-Brattströmin termiä ”konstruktivistinen essentialismi”. Siinä dekadentti ajatus naisten ”alkeellisesta luonnonläheisyydestä” on naisille voimauttava, sillä jos heidät samastetaan ruumiisiinsa, he voivat ottaa ruumiinsa yksinoikeudellaan haltuun ja täyttää sen uusilla merkityksillä.¹⁰²⁰ Saman voimauttavaksi kääntävän menettelytavan voi nähdä myös Mein pienessä akvarelli–tussi-työssä *Sfinxen*. Löytämieni teoksien pohjalta näyttää siltä, että sfinksi-aiheeseen eivät tarttuneet Mein teoksen syntyaikoihin kovinkaan monet naispuoliset taiteilijat. Yksi harvoista aiheesta kiinnostuneesta oli saksalainen Jeanne Mammen, hänkin taiteilijuutensa alkuvaiheessa, ja näin ollen kymmenisen vuotta ennen Meitä. Natalie Meistä poiketen Mammenilla sfinksi on kuitenkin massiivinen ja kivettynyt sekä esitetty Khimairan seurassa.¹⁰²¹

Sfinksin tavoin kompleksinen naistekijyyden kannalta on myös nukke esineenä. Seuraavassa alaluvussa tarkastelen tätä voimakkaasti sukupuolisidonnaista ja moninaisia muotoja ottanutta aihetta, vaikka Natalie Meiltä itseltään ei olekaan säilynyt kovin montaa eksplisiittisesti nukkeaiheista teosta. Aiheen suosio oli kuitenkin kasvanut viime vuosisadan ensimmäisten vuosikymmenien aikana, kun nukkeja oli helppoa rinnastaa naiseen.

¹⁰¹⁹ Finin sfinksiteoksien tulkinnasta surrealismien valossa ks. Mahon 2013, erit. 9, 11, 13.

¹⁰²⁰ Parente-Čapková 2006, 200–201.

¹⁰²¹ Ks. Reinhardt 2002, 30–31.

2 Näkyvä ja näkymätön: nuket ja tekijä

Nukkefiguurit ja vuosisadan alkukymmenet

Naistekijyyttä koskien on myös nukke sfinksin lailla kompleksinen niin esineenä kuin aiheena. Perinteinen nukke, joka on ollut ensisijaisesti lasten leikkikalua, koki merkittäviä muutoksia 1900-luvun alkukymmenien aikana. Nukkien kytkös sukupuoleen ja sosiaaliluokkaan muuttui aikaisemmasta näkyvämmäksi ja tietoisemmaksi. Samalla nuket miellettiin helposti naisiin rinnastettaviksi.¹⁰²² Molemmat olivat ikään kuin kopioita ihmisistä. Esseessään ”Jouets” (1957) Roland Barthes kirjoittaa: ”[a]ll the toys one commonly sees are essentially a microcosm of the adult world; they are all reduced copies of human objects”, ja jatkaa nukkien valmistavan tyttöjä heidän tulevaan rooliinsa: ”[–] for instance, dolls [–] prepare the little girl for the causality of house-keeping, to 'condition' her to her future role as mother” ja identifioimaan lapsen omistajaksi ja käyttäjäksi, muttei luojaksi.¹⁰²³ Vaikka hän kirjoittaa näin ranskalaisten ja heidän lelujensa osalta, väitteet ovat yleispäteviä ja paikansapitäviä. Se, ettei tyttöä harjaannutettu luojan rooliin, on paradoksaalista, koska monet nukentekijät olivat naisia. Siitä huolimatta, että leluihin on aina kiteytetty käsitteitä aikuisten maailmasta, niiden hyödynnettävyys ihmisen muokkaamisessa alettiin tiedostaa aiempaa selvemmin. Nuket katsottiin malleiksi aikuisten maailmassa toimimiselle.

Natalie Mei ei tarttunut nukkeaiheeseen kovinkaan montaa kertaa – ainakaan eksplisiittisesti ja todistettavasti, mutta aiheella on erityistä relevanssia enemmän kuin parin hänen teoksensa yhteydessä. Tämä koskee ennen muuta teoksia, jotka näyttävät valmistuneen samana vuonna kuin hän aloitti opintonsa Pallas-taidekoulussa. Koska nukke aiheena oli noussut modernistien suosioon ja koska se on ollut esineenä voimakkaan sukupuolisidonnainen ja toiseuden merkitsemä, se komplisoi tärkeällä tavalla kysymystä naisesta tekijänä. Siksi nukkeaihetta on tarpeen tarkastella lähemmin ja yksityiskohtaisemmin.

Loppuvuodesta 1920 sanomalehdistä ja näyttelyluetteloista oli luettavissa, että Natalie Mei oli asettanut taidenäyttelyihin esille – kirjoittajista vaihtelevasti – nukkeja, vahafiguureja taikka vahasta muotoiltuja tyylikkäitä karikatyyrejä.¹⁰²⁴ Näitä teoksia häneltä nähtiin esillä vain kahdesti: ensiksi marraskuussa ARS-taideyhdistyksen taidenäyttelyssä Tallinnassa entisaikaisessa Eestimaa Provintiaalmuuseumissa

¹⁰²² Peers 2004, erit. 9, 99; aikalaisymmärryksestä nuken funktiosta kasvatukselle ja ”naisihmiselle” ks. esim. Boehn 1932, erit. 171–177.

¹⁰²³ Ks. Barthes 1991 (1972 [1957]), 53.

¹⁰²⁴ Esim. ”Päewauudised. Ars'i kunstinäitus awamine”, *Kaja* 9.11.1920; –er.; KAH [Hindrey, Karl August], ”’Arsi’ kunstinäitus”, *Päewaleht* 13.11.1920; ”Ars'i kunstinäitus”, *Waba Maa* 8.11.1920.

(Vironmaan aluemuseossa)¹⁰²⁵ luonnehdinnalla ”Pienoisfiguurit” ja sen jälkeen joulukuussa Tartossa Pallas-taideyhdistyksen neljännessä taidenäyttelyssä nukeiksi nimettyinä¹⁰²⁶. Koska jälkimmäinen näyttely avautui viikko Tallinnan näyttelyn päättymisen jälkeen, on oletettavaa, että kyseessä olivat samat tai ainakin samankaltaiset nukkefiguriinit, vaikka kirjoittajat niitä ovatkin eri tavalla nimenneet. ARS-näyttelyn luettelosta ilmenee, että Meiltä oli esillä seitsemän pienoisfiguuria sekä myös tarkentamaton määrä figuriinien luonnoksia. Pallas-näyttelyssä hänen nukkejansa ei ole eroteltu hänen toisista esillä olleista teoksistaan, kuten siluettikuvista ja akvarelleista. Nukkien valmistaminen ei sinänsä ollut mitenkään erikoista, kuuluivathan ne naisten käsityöharrastuksiin ja elinkeinoalueisiin. Merkittävää oli kuitenkin näiden päätyminen juuri *taidenäyttelyihin*.

Kolmiulotteinen nukke siirtyi Meillä myös hänen maalauksiinsa ja piirroksiinsa – joko konkreettisina nukkehahmoina, ihmisenkaltaisina figuureina tai nukkemaisina ihmishahmoina. Nykypäivään säilyneissä Mein teoksissa nukke sisältyy selvästi hänen muotokuvamaiseen akvarelliinsa *Tüdruk nukuga / Tütarlaps nukuga / Tütarlaps rõdul*¹⁰²⁷ (Tyttö nukkeineen / Tyttölapsi nukkeineen / Tyttölapsi parvekkeella, 1924, kuva 59), mutta tulkinnanvaraisesti myös nimettömään akvarellipiirrokseseen, jossa nainen riepottaa sotilasta (1930). Nukkemaisuus esiintyy Meillä myös akvarellissa *Mees naise büstiga* (Mies ja naisen rintakuva, 1923, kuva 64) samoin kuin poliittisessa pilapiirroksessa *Suur atraksioon* (Suuri attraktio, 1933, kuva 66). Eräänlaisena siirtymänä veistoksellisista figuureista nukkeaiheeseen voi pitää vuonna 1921 valmistunutta akvarelleilla väritettyä tussipiirrosta, joka tällä hetkellä tunnetaan nimellä *Õhtu* (Ilta, kuva 60)¹⁰²⁸. Tutkimukseni alkuvaiheessa käytin tästä taiteilijalta nimettömäksi jääneestä teoksesta nimeä ”Alaston ja puettu figuuri”. Siinä miehen pukuun puettu hahmo ”siirtää” eleillään avoimesta kirjasta tietoa hänen vieressään istuvalle alastomalle naisellisemmalle figuurille. Samana vuonna Meiltä valmistui vielä toinenkin akvarelleilla väritetty tussityö, jossa nainen on nukkemainen. Tässä nimeämättömässä teoksessa, josta käytän nimeä ”Lepäävä nainen” (1921, kuva 62), loikoilee vieläkin nukkemaisempi figuuri sohvalla kotikutoisena toisintona klassisesta makaavan naisalastoman topoksesta, ja näin ollen kuva noudattaa niin

¹⁰²⁵ Tallinnassa vuosina 1864–1940 sijannut museo oli tärkeä taide-elämän keskus. Sen kokoelmat kuuluivat museon perustaneelle Vironmaan kirjallisuusseuralle (Estländische Literärische Gesellschaft). Esim. Levin 2010a, 67.

¹⁰²⁶ Näyttelyluettelot *ARS* [November 1920] [Tallinn: ARS] ja *Kunstiühing Pallas neljas näitus 5. detš–19. detš. 1920*. ARS-näyttely oli Vironmaan aluemuseossa 7.–28.11.1920.

¹⁰²⁷ Akvarellin teosnimen variaatiot Allee-taidesalongissa. Toiseksi mainittua nimeä käytettiin huutokauppaluettelossa *Kunstisalong Allee kunstioksjon II 2006*. Kohal toim. 2006, 19. Viimeiseksi mainitulla nimellä teos on huutokaupattu keväällä 2023. Allee Galerii www-sivut, 30.7.2023.

¹⁰²⁸ Taidesalongi Alleen kokoelmaan kuulunut teos sai nimeksi *Õhtu* (Ilta) viimeistään silloin kun sen ilmeisesti 2010-luvun puolivälissä hankki Tarton taidemuseo.

Édouard Manet'n *Olympian* (1863) kuin Giorgionen *Nukkuvan Venuksen* (*Venere dormiente*, n. 1510) vakiinnuttamaa kuvakaanonia. Mainittuja Mein teoksia lähiluen yksityiskohtaisesti tässä luvussa.

Länsi-Euroopassa nukkien valmistamisen painopiste siirtyi 1900-luvun alussa Ranskasta Saksaan. Nukkeihin perehtyneen Juliette Peersin mukaan samalla nukkeille asetetut esteettiset kriteerit muuttuivat vastaamaan yksilöllisiä karaktärejä ja ihmistyyppisiä. Lisäksi kiinnostus nukkeihin laajeni ja nukketaiteilijat alkoivat toimia yli taiteiden rajojen, mitä edistivät avantgardismi ja korkea ja ”matalan” taiteen erojen hälväminen. Kytköksien yhtenä tihentäjänä toimi Sergei Djagilevin Venäläinen baletti ja sen suuri suosio sekä sen piirissä toimineet taidetta uudistamaan pyrkineet eri alojen taiteilijat.¹⁰²⁹ Leikkinuket personoituivat ja niiden funktio laajeni käyttöesineestä koriste-esineeksi sitä mukaa kuin niiden yleisö laajeni lapsista aikuisiin.¹⁰³⁰ Taiteenrajojen ylityksiä suosi myös modernistien mielenkiinto *commedia dell'arte* ja sen perushahmoihin,¹⁰³¹ samoin kuin koneihmisen – *kyborgin* – visiointia ja konstruointia edistänyt tekniikan modernisoituminen¹⁰³². Erikokoiset, -muotoiset ja konstruktioiltaan vaihtelevat nuket alkoivat saada paljon huomiota kirjallisuudessa ja näyttämö- ja kuvataiteissa. Mein vuonna 1920 *taidenäyttelyyn* hyväksytyt nuket osoittavat, että hän osallistui taholtaan aikalaistaiteen avantgardistiseen ja monitasoiseen ”nukkebuumiin”.

Koska kriitikot huomioivat yleensäkin suhteellisen minimaalisesti naistaiteilijoiden teoksia, ei Mein töitä kommentoitu nytkään kovin monella sanalla. Nukkefiguriineistaan hän sai silti kehuja. Kirjailija ja pakinoitsija August Alle oli mielisään Mein soreavartaloisista ja ”siroliikkeisistä” vahanukeista vuonna 1920 joulun alla järjestetyn näyttelyn yhteydessä¹⁰³³. Kuukautta aikaisemmin nimetön arvostelija määritteli Mein nuket tyylikkääksi karikatyyreiksi.¹⁰³⁴ Tieto siitä, minkälaisia hänen luomuksensa tarkalleen olivat, jää vain vähäisten kirjallisten kuvausten ja päätelmien

¹⁰²⁹ Peers 2004, 18, 98, 110–112.

¹⁰³⁰ Boehn 1932, passim, erit. 218.

¹⁰³¹ *Commedia dell'arten* merkityksestä modernismin kauden taiteille ensisijaisesti Venäjällä ks. Clayton 1994, 7.

¹⁰³² Moderni koneihminen, kyborgi, herätti mielenkiintoa varsinkin Berliinin dada-ryhmän piirissä. Kyborgeja esiintyi etenkin heidän kollaasiteoksissaan, joissa hahmot kytkettyivät voimakkaasti toiseuteen. Uranuurtajana oli siinä Hannah Höch monitasoisilla kyborgiaiheisilla kollaaseillaan. Esim. Biro 2009.

¹⁰³³ A. A. [Alle, August], ”Jouluvana mötät”, *Postimees* 14.12.1920; Alle, August, ”Palas'e' IV. kunstinäitus”, *Postimees* 24.12.1920.

¹⁰³⁴ ”Ars'i kunstinäituse avamine”, *Kaja* 9.11.1920. Mein teoksia kommentoi myös kirjailija Karl August Hindrey, joka toteaa Mein figuurien ollen hyvinkin kivoja viitaten taiteilijan humoristiseen taitoon ja groteskiin esitystapaan (KAH [Hindrey, Karl August], ”Arsi' kunstinäitus”, *Päewaleht* 13.11.1920). Lisäksi nimimerkki –er. mainitsee hyvin lyhyessä arvioissaan näyttelyn kiinnostavimpien teoksien joukossa myös Mein vahafiguurit (–er., ”Ars'i kunstinäitus”, *Waba Maa* 8.11.1920).

tasolle. Taiteilijan käyttämien materiaalien perusteella voi olettaa, ettei yksikään näistä nukeista ole säilynyt tähän päivään asti. Mei mainitsee käsin kirjoitetuissa muistelmissaan valmistaneensa nukkien kasvot ja kädet vahasta, kehot paperista ja kankaasta, joten ne eivät olleet perinteisiä leikkinukkeja. Lisäksi hän oli valmistanut erikseen figuriineja paperista, kankaasta ja metallilangasta. Samankaltaisia nukkeja oli tehnyt myös Lydia-sisar, kun nukkien tekeminen oli tuolloin suuressa suosiossa.¹⁰³⁵ Näyttelyiden katalogit eivät osoita, että Lydia olisi tuolloin tuonut omia nukkefiguurejaan näyttelyihin. Vain hänen myöhäisimpiä, 1930-luvulla näyttelyissä – muttei *taidenäyttelyissä* – esillä olleita, siroja kreppipaperista ja metallilangasta valmistettuja mannekiininukkejaan on säilynyt Tarton lelumuseoon lahjoitettuina.¹⁰³⁶ Myös sisarista vanhin Kristine Mei osallistui pienoisteoksillaan taide­näyttelyihin 1910-luvun lopulla. Peersin nukketutkimuksen perusteella voi päätellä, että Natalie Mein näyttelyihin asettamat nuket olivat niin sanotusti puolinukkeja: vahanukkeja, joiden vartalot oli valmistettu vaihtelevista materiaaleista.¹⁰³⁷ Näin ollen ne olivat ”poikkitaiteellisia” ja sen myötä avantgardistisia. Niissä yhdistyivät käsit­työ­mäinen askartelu ja veistoksellinen muovailu.

Mielenkiintoisen rinnakkaisaineiston Mein vahafiguureille ovat tarjonneet Sak­san taidekentällä toimineet naiset. Nimenomaan vahafiguureja tekivät juuri 1910-luvulla esimerkiksi Lotte Pritzel (1887–1952) ja Erna Pinner (1890–1987). Molempien naisten nukketäiteestä ilmestyi moneen otteeseen runsaasti kuvitettuja artikke­leita Virossakin saatavilla olleessa kausijulkaisussa *Deutsche Kunst und Dekoration*. Merkittävämpänä lähdeaineistona Meille saattoivat toimia varsinkin vuonna 1916 ja vuonna 1917 ilmestyneet katsaukset.¹⁰³⁸ Mainittujen taiteilijoiden salonkihuoneisiin sopivilla nukkefiguureilla kuvitettu kirja *Das Puppenbuch* (Nukkekirja) ilmestyi Mein figuureihin nähden hieman myöhemmin – vuonna 1921. Mei ei epäillyt tarttua heidän laillaan marginaaliseen aiheeseen, mikä vaikuttaa olleen ainutlaatuista Viron taiteessa.

¹⁰³⁵ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 2[b].

¹⁰³⁶ Lydia Mein eri tyylisuuntia (1810-luvusta vuoteen 1926 saakka) edustavat, noin 30 cm korkeat nuket ovat museon kokoelmassa numeroilla TMMM PE 8–TMMM PE 15. Ks. Stahl 2020a, 89–91.

¹⁰³⁷ Peers 2004, 129.

¹⁰³⁸ Molemmat naiset olivat graafikkoja; Pritzel oli lisäksi puvustaja ja Pinner kuvittaja. Esim. Sebastian 1916 ja von Utitz 1916 kausijulkaisussa *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, April 1916–September 1916. Lisäksi Kasimir Edschmidin artikkeli ”Grotesk-Puppen von Erna Pinner” saman julkaisun seuraavassa numerossa nro 39 (Edschmid 1916–1917). Taidehistorioitsija Sara Ayresin mukaan Pritzelin figuureista julkaistiin artikkeleita *Deutsche Kunst und Dekoration* -lehdessä vuosina 1910–1924 ja aina runsaasti kuvitettuna (Ayres 2016, 13–14).

Tekniikaltaan saattoivat Mein nuket rinnastua kuvailujen perusteella erityisesti Pritzelin varhaisiin figureihin. Ne olivat aluksi vitriininukkeja (*Puppen für die Vitrine*) taikka lasikuvun alla pidettäviä nukkeja sillä ne olivat helposti särkyviä, eivätkä ne olleet isokokoisia. Niistäkin monet ovat hävinneet. Samoin kuin Mei Pritzel muokkasi soreiden figuuriensa vartalot kankaasta, päät ja jäsenet vahasta. Niillä oli alkuaan liikkuvat jäsenet ja ne olivat näyttämölle sopivia, mutta myöhemmin ainakin vuodesta 1920 lähtien hän siirtyi kokonaan staattisiin veistoksellisiin vahafiguureihin, jotka eivät olleet korkeampia kuin parikymmentä senttimetriä.¹⁰³⁹ Pritzelin aidoilta ihmisiltä näyttävät nuket olivat herättäneet ristiriitaisia tunteita. Ne vaikuttivat paljon lupaavilta, mutta jättivät lupaukset lunastamatta – eläviltä, mutta samalla silti ”sieluttomilta kuolleilta”, kuten Rainer Maria Rilke niitä luonnehti. Pritzelin sirot pitkäjäseneteiset fantasiafiguurit olivat olleet kuin tiedostamatonta ilmentäviä taide-teoksia. Ambivalenssia pursuavina, välillä eroottisinakin, toisinaan androgyynisinä ja aavemaisesti sieluttomina ne heijastivat saksalaista aikalaidollisuutta.¹⁰⁴⁰ Münchenissä vuonna 1913 esillä olleet Pritzelin eroottis-androgyynissävytteiset figuurit ja niiden outo, hieman kammottava – *unheimlich* – ja groteski tunnelma innoittivat Rilkeä kirjoittamaan esseen ”Puppen: Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel” (”Nuket: Lotte Pritzelin vahanukeista”, 1913–1914). Naispuolisten vahafiguurien melankolisuus ja dekadentti olemus beardsleyläisessä hengessä ei ollut yhtään vähemmän kiehtovaa.¹⁰⁴¹ Aubrey Beardsleyn taiteellinen ilmaisu oli yksi Mein esiin nostamista omista mieltyöksistään.

Kirjallisuudentutkija Jaan Unduskin mukaan vuonna 1910, kun pyrittiin loiton-tumaan saksalaisesta kirjallisuudesta, nooreestiläiset alkoivat kiinnittää huomiota itävaltalaiseen kirjallisuuteen. Tämä tapahtui juuri Rilken ja Hugo von

¹⁰³⁹ Ayres 2016, 10–11, 14. Aikalaidaidhistorioitsija Max von Boehnin mukaan Pritzelin vahafiguurit olivat ensimmäistä kertaa näytteillä vuonna 1909 Münchenissä (Boehn 1932, 222–223).

¹⁰⁴⁰ Kleist, Baudelaire & Rilke 1994, 26–39; myös Boehn 1932, 219–220. Rilken esseen uusintajulkaisu yksissä kansissa Baudelairen vuodelta 1853 olevan leluilosofiaa käsittelevän esseen sekä Heinrich von Kleistin marionetteja tarkastelevan esseen kanssa Idris Parryn toimittamassa kokoelmassa *Essays on Dolls – Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke*. Luonnollista kokoa olevilla nukeilla oli šokeerannut parikymmentä vuotta aikaisemmin surrealistien edelläkävijä Alfred Jarry (1873–1907). Hän käytti ihmismäisiä nukkeja sielun peileinä koomisessa satiirinäytelmässä *Ubu Roi*, joka esitettiin vuonna 1896 pariisilaisessa teatterissa *Théâtre d’Art*. Ks. Flanagan 2009, 39.

¹⁰⁴¹ Idris Parry Rilken näkemyksistä ja Pritzelin nukeista (Kleist, Baudelaire & Rilke 1994, 26–27). Rilken ja Pritzelin yhteinen kirja *Puppen* ilmestyi vuonna 1921. Rilken jälkeen myös taidekriitikko ja taidehistorioitsija Helen Appleton Read kiinnitti vuonna 1923 huomiota siihen, kuinka Pritzelin nuket rinnastuivat Beardsleyn hahmoihin niiden hienostuneisuuden lisäksi sairaalloisella eroottisen fantasian vetovoimallaan (Dijkstra 1986, 348).

Hofmannsthalin tuotannon myötä.¹⁰⁴² Tällöin saatettiin tutustua myös Rilken mietteisiin Pritzelin figuureista. Germanisti Mari Tarvas on katsonut, että kiinnostus Rilken teksteihin jäi Virossa silti suhteellisen rajalliseksi ja että se kohdistui lähinnä hänen varhaistuotantoonsa, vaikka pian siitä innostuivatkin laajemmin siurulaisru-noilijat Marie Under (1883–1980) ja Artur Adson (1889–1977).¹⁰⁴³ Pari valokuvaa Pritzelin figuureista päätyi myös kuvitukseksi virolaisiin aikakausjulkaisuihin – joskin hieman myöhemmin. Ne julkaistiin tallinnalaisen Viron kustannusyhdistyksen kirjallisuuden, taiteen ja kulttuurin *Agu*-aikakauskirjan vuoden 1925 ensimmäisessä ja neljännessä numerossa (kuva 53).¹⁰⁴⁴ Vuoden ensimmäisessä numerossa nimetön kirjoittaja kuvailee myös lyhyesti Pritzelin pienikokoisia ja herkkiä vahafiguureja, jotka olivat soreavartaloisia ja koruilla koristeltuja sekä väritettyjä ja jotka olivat herrättäneet laajaa huomiota monissa maissa. Samalla hän toteaa, että niiden esikuvaa seurattiin muuallakin, ja muistuttaa lukijaa, että ”[e]simerkiksi on meilläkin nti. N. Mey aikoinaan lähettänyt näyttelyihin sangen kiinnostavia samanluonteisia karikatyyrifiguureja”.¹⁰⁴⁵ Anonyymi kirjoittaja on tarkoittanut varmasti ARS-taideyhdistyksen ensimmäistä näyttelyä vuonna 1920 ja siinä nähtyjä Mein vahafiguureja. Taidekriitikko Leo von Kügelgen toikin heti esille näyttelyarviossaan, että Mein pienissä vitriininukeissa esiintyi Lotte Pritzelin figuurien vaikutusta.¹⁰⁴⁶ Vaikka Mein karikatyyrifiguureja ei uskoakseni ole säilynyt, voi päätellä, että ne vuonna 1920 olivat siroliikkeisiä ja outoja, kenties myös eroottisia ja androgyynisiä hahmoja, kai beardstylemäisiäkin. Tällöin ne vastasivat hyvin Viron yhtä aikaa dekadenssia ja avantgardea suosivien modernistien mieltymyksiä.

Nuket välittävät ristiriitaisia tuntemuksia metonymisessä suhteessaan naiseen. Näkyvimmin nukeilla kommentoivat ajankohtaisia käsityksiä naisista naisdadaistit ja varsinkin Hannah Höch – toki etenkin kuvakollaaseissaan, mutta myös valmistamallaan nukeilla. Pritzelin ja Pinnerin lailla Höchinkään tavoitteena ei ollut välittää nukeille annettua merkitystä pienten ihmisten kaltaisina lempeinä tai suloisina leluina, vaan tuoda ironisesti esille niiden funktiota ihmisenä olemisen symbolina.

¹⁰⁴² Undusk 1992, 711.

¹⁰⁴³ Tarvas 2008, 201, 202–203.

¹⁰⁴⁴ Aikakauskirjan sivuilla nähtiin valokuvat Pritzelin figuureista *Tantsitar* (Tanssijatar) ja *Hardameelsus* (Sentimentalisuus). Ks. *Agu. Kirjanduse, kunsti ja kultuuri ajakiri* 3:4/1925 (21.2.1925), 94 ja *Agu. Kirjanduse, kunsti ja kultuuri ajakiri* 3:1/1925 (10.1.1925), 21.

¹⁰⁴⁵ ”Näituseks on meilgi prl. N. Mey omalajal näitusele saatnud üsna huvitavaid samaliiki karikaturseid kujukeksi.” (”Lotte Pritzeli vahast nukud [– –]”, *Agu* 3:1/1925 [10.1.1925], 13).

¹⁰⁴⁶ ”Karikaturen der jungen Künstlerin N. May. In ihren einsachen Flächen erscheinen [s]ie für Linoleumschnitt ge[r]adezu vorbestimmt. Ihre in gleichem Stil gearbeiteten kleinen Vitriinenpuppen verraten mehr Lotte Pritzels Ein[fl]uss.” L. K. [Kügelgen, Leo], ”Kunst und Wissenschaft”, *Revaler Bote* 11.11.1920.

Feminiinisyyttä korostavilla yksityiskohdilla Höch esitti kannanottoja naisen media-kuvaan: kapeavyötäröisissä tekstiilinueissa on pahvilla, naruilla, langoilla ja helmillä toteutettuja korosteita nänneineen ja punaisine huulineen¹⁰⁴⁷. Höchin dada-nuket saavuttivat laajemman yleisön tietoisuuden ainakin vuoden 1920 tammikuussa, jolloin *Berliner Illustrierte Zeitungissa* julkaistiin valokuva hänen nukeistaan *Dada Puppen* (1916–1918)¹⁰⁴⁸. Myöhemmin kesä-heinäkuussa ne olivat esillä Berliinin ensimmäisessä kansainvälisessä dada-tapahtumassa *Erste Internationale Dada-Messe* ja ne myös mainittiin sen muutamaisivuisessa näyttelykatalogissa.¹⁰⁴⁹ Voi arvelta, mahtoiko näyttelyssä vierailta myös Anton Starkopf, kun hän kesäkuussa Berliinistä lähetetyssä postikortissaan siurulaiselle Anton Adsonille mainitsee dadaististen julkaisujen hankkimisesta¹⁰⁵⁰ ja kenties välitti tällöin kuulumisia näyttelystä muuallekin kotimaassaan. Hänen tuttavapiiriinsähän kuului Berliinin dada-piiriläinen Otto Dix. Todennäköisenä voi pitää, että kohtapuolin avioliiton myötä Mei-perheeseen liittyvä Starkopf olisi välittänyt uuden kumouksellisen taiteen tuntemustaan myös tuleville sukulaisilleen. Natalie Mein nukkefigureja nähtiin Virossa saman vuoden lopussa.

Nukkefiguurit toi dada-piireihin ja niiden performansseihin kuitenkin professionaalinen esiintyjä Emmy Hennings (1885–1948) vuonna 1916, jolloin hän alkoi esiintyä nukkeineen ja runoineen vastikään perustetun ja lyhytikäiseksi jäävän Zürichin Cabaret Voltairen karnevalistisissa iltamissa.¹⁰⁵¹ Henningsin luonnoksista julkaistiin heti kuvia ryhmän lehdissä. Mein nukeista poikkeavilla räsynukkeiden kaltaisilla groteskeilla, elottomilla ja kömpelöillä marioneteilla, jotka oli puettu munkin-kaapuihin, Hennings pyrki ilmaisemaan inhimillistä haurautta. Hänen ajan esteettisyysvaatimuksia täysin rikkovat nukkensa saavuttivat symbolisen merkitysarvon ei vain Zürichissä, vaan laajemminkin dadaistien keskuudessa. Henningsiä pidettiin kabareen tähtenä.¹⁰⁵² Samaan piiriin kuulunut tanssija ja monipuolinen taiteilija Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) taas kehitti nukkeja geometrisen abstraktismin suuntaan. Hänen uudenlaista lankarullien uusiokäyttöään ei aina nähty dadaistien periaatteita vastaavana vaan jonakin naisten käsityöintresseille ominaisena. Hän sovelsi keksintöään myös marionettinukkeihin, mikä pohjautui Carlo Gozzin *commedia dell'arte*

¹⁰⁴⁷ Ks. Nentwig 2007, 58.

¹⁰⁴⁸ Lehtiä oli Virossakin saatavilla.

¹⁰⁴⁹ Esim. Adriani 2003 ([1985] 1980), 30; *Erste Internationale Dada-Messe* 1920, [3].

¹⁰⁵⁰ Starkopfin postikortti Adson Adsonille (postileima 15.6.1920). Anton Starkopf'i kirjad Arthur Adson'ile 15.VI 1920 ja d.ta. EKM EKLA, f 180, m 4:6. Ks. myös Lamp 2004, 49.

¹⁰⁵¹ Valokuva Henningsin nukeista ilmestyi jo samana vuonna Cabaret Voltaire -kokoelmassa. Apollinaire & Ball toim. 1916, 20. Henningsin mukaantulosta dada-piireihin ja Cabaret Voltairen toimintaan ks. myös Wünsche 2016, 54–55.

¹⁰⁵² Dickerman 2005b, 19–20, 42 viitteet 5–7; Rugh 1981, 3; Hoffman 2010, jossa myös Henningsin Cabaret Voltaire -kauden runotuotannosta.

-hahmoille rakentuvan näytelmän *Il re cervo* (König Hirsch [Hirvikuningas], 1918 [1762]) lavastukseen. Ihmisten fyysisistä ja psyykkisistä muodoista piittaamattomilla marioneteilla Taeuber-Arp toteutti parodian Freudin ja Jungin libidoa ja naisia koskevista väittelyistä. Abstraktien nukkien ja veistosten yhdistämistä marionetteihin saattoi innoittaa tuolloin keskustelua herättänyt Heinrich von Kleistin analyysi (*Über das Marionettentheater*, 1810) marionettinukkien sieluista ja raajojen heiluri-liikkeistä.¹⁰⁵³ Taidehistorioitsija John Elderfieldin mukaan Hennings ja Taeuber-Arp olivat Zürichin dada-piirissä mukana perustajajäsentien tyttöystävänä,¹⁰⁵⁴ joskin heistä ensin mainittu kuului naisista ainoana viiden hengen ydinryhmään¹⁰⁵⁵. Avant-gardetutkija Ruth Hemusin näkemyksen mukaan dada-naiset identifioituivat nukkeihinsa ja ne peilasivat heidän taiteilijuuttaan.¹⁰⁵⁶

Miestoimijat lähestyivät aihetta tyypillisesti tieteellisten intressien ja nukkien – eli naisten – seksuaalisuuden rakentamisen ja muokkaamisen kautta. Prosessiin lukeutuu nukkien eläväksi muuttaminen – mannekiineista ”täydelliseksi”, koneelliseksi ”ihmisiksi” – kyborgeiksi.¹⁰⁵⁷ Pisimmälle ”täydellisen” kone-naisen kehitys vietiin 1920-luvulla Fritz Langin futuristisessa elokuvassa *Metropolis* (Saksa, 1927). Germanisti Janet Wardin (aik. Lungstrum) analyysin mukaan elokuva ja koneihminen sisältävät aikakaudelle tyypillisiä, edellä esillä olleita sukupuoleen ja nyky aikaan liittyviä käsityksiä (seksuaalisesta) naisesta sekä ristiriitaisia ymmärryksiä teknologian ja modernismin kehityksestä. Kone-naisen topos perustui kuitenkin myös niin romantiikan ajan fantasia- ja kauhukirjailija E. T. A. Hoffmannin kertomukseen ”Der Sandmann” (”Nukkumatti”, myös ”Nukuttaja”, 1816) kuin naiskirjailijoista Mary Shelleyyn romaaniin *Frankenstein* (1818). Niissä tarinan yhtenä juonteena on ”täydellisen” naisen konstruointi. Ennen kaikkea on silti kyse Ovidiuksen kirjaaman Pygmalion-myytin uudelleen käsittelemisestä kullekin aikakaudelle sopivalla tavalla.¹⁰⁵⁸ Taustalla voi havaita psykologisen lapsuusfantasian, jossa humanisoidaan

¹⁰⁵³ Näytelmästä kirjoittaneen Leah Dickermanin mukaan sensaatiomaisen *Il re cervo* -näytelmän nuket olivat myöhemmin esillä monissa näyttelyissä sekä dada-julkaisussa *Der Zeitung*. Zürichin dada-piiriläinen Hans Richter tulkitsi Taeuber-Arpin lankarullien käytön tekijän taideteolliseen ja tekstiilitaiteen koulutukseen liittyväksi, eikä niinkään hänen taiteellisen kokeilevuutensa ulottuvuudeksi. Esim. Fell 1999, erit. 280–283; Dickerman 2005b, 30–31; 36–37; myös Flanagan 2009, 40. Von Kleistin essee ”Über das Marionettentheater” ja Idris Parryn analyysi siitä ks. von Kleist, Baudelaire, Rilke 1994, v–vii, 1–12. Taeuberin osallistumisesta dada-piireihin ja Cabaret Voltairen toimintaan ks. myös Wünsche 2016, 57–60.

¹⁰⁵⁴ Elderfield 1996 [1974], xx.

¹⁰⁵⁵ Dickerman 2005b, 22.

¹⁰⁵⁶ Richard 2019, 198; Hemus 2009, 123.

¹⁰⁵⁷ Ks. Peers 2004, 34–35.

¹⁰⁵⁸ Janet Ward on tarkastellut Fritz Langin elokuvaa feministisestä sekä Heideggerin teknologiapohdintojen näkökulmasta. Ks. Lungstrum 1997.

tai animoidaan lelu.¹⁰⁵⁹ Andreas Huyssenin mukaan koneihminen yhdistettiin naisen tekniikan ja koneiden pelon myötä jo 1700-luvun lopusta lähtien. Koneellistumisen edelleen voimistuessa freudilainen kastroatioahdistus kasvatti entisestään naisten seksuaalisuuteen ja koneiden hallitsemattomuuteen liittyviä pelkoja ja samalla vahvisti naisen toiseutta: ”woman, nature, machine had become a mesh of significations which all had one thing in common: otherness”.¹⁰⁶⁰

Venäläisellä kulttuurikentällä orientoiduttiin vuosisadanvaihteessa ja 1900-luvun alkukymmenillä sen sijaan näkyvämmiin kuin Saksassa nukketematiikkaa sivuvaan *commedia dell’arte*n. Tämä kantautui myös taidekontekstissa valmistettuihin nukkefigureihin. Rinnakkaisena Natalie Meille voitaisiin ajatella esimerkiksi Marie Vassilievaa (myös Vassilieff, 1884–1957), jonka tuotanto sisälsi joitakin pierrotmaisista kankaisista räsynukkeja. Niitä oli myös näyttelyissä esillä vuodesta 1916 lähtien. Taiteilija toimi kuitenkin Ranskassa. Pariisissa ennen ensimmäistä maailmansotaa oleskeille virolaistaiteilijoille hän oli tuttu, sillä moni kävi hänen perustamassaan lähes ilmaisessa ja varattomimpien ulkomaalaisten suosimassa Académie Russessa (myös Académie Vassilieff) tai hänen yksityisessä vapaa-ateljeessaan Montparnassella.¹⁰⁶¹ Taidehistorioitsija Irina Kronrodin mukaan Vassilievan nuket – jotka olivat kuin ”karnevalistisia” veistoksia – olivat taiteilijan itse kirjoittaman artikkelin perusteella provokatiivisia taiteellisia ilmaisuja; ne oli valmistettu materiaaleista, joita ei käytetty korkeataiteen piiriin lukeutuvassa veistotaiteessa ja joita oli aikaisemmin käytetty toiseen tarkoitukseen.¹⁰⁶² Mein nukketematiikan sovellusten kannalta merkittävämpi on saattanut olla Venäjällä toiminut Nina Simonovich-Efimova (1877–1948) ja hänen urauurtava työnsä nukketatterin taiteellistamisessa. Hän oli kuitenkin ensisijaisesti orientoitunut perinteisempiin teatterinukkeihin. Puolisonsa (Ivan Efimovin) kanssa hän esitti nukke-esityksiä taiteilijaseuroissa ja kahvilassa nimeltä Pittoresque. Juuri ennen vallankumousta he vielä perustivat marionetti- ja varjoteatterin – tosin Moskovaan.¹⁰⁶³ John E. Bowltin mukaan useat hopeakauden taiteilijat perustivat monenlaisia nukketattereita toisistaan poikkeavilla painotuksilla toimien itse niiden piirissä. Heidän joukossaan oli myös aikaisemmin mainitsemani, vuonna 1919 Viroon paennut ja siellä muutaman vuoden asunut Nikolai Kalmakov.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁵⁹ Esim. Charles Baudelairen essee ”The Philosophy of Toys” (”Morale du Joujou”, 1853) sekä saksalaisen kirjallisuuden tutkija Idris Parry’n kirjoittama johdanto toimittamaansa kokoelmaan *Essays on Dolls – Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke*. Ks. Kleist, Baudelaire & Rilke 1994.

¹⁰⁶⁰ Huyssen 1981, erit. 224–227.

¹⁰⁶¹ Richard 2019, passim, erit. 199, 205–206. Vassilievan perustamista ja johtamista taideinstituutioista esim. Kronrod 2005, 106–110. Virolaistaiteilijoiden osalta kootusti ks. Pütsep 1991, 240.

¹⁰⁶² Kronrod 2005, erit. 123–124.

¹⁰⁶³ Yablonskaya 1990, 204–205.

¹⁰⁶⁴ Bowlt 2008, 275–276.

Sophie Taeuber-Arpin abstraktismia soveltaneita marionetteja vastaavat Venäjällä puolestaan Aleksandra Exterin (1882–1949) kubofuturistiset nuket. 1920-luvulta lähtien ja pääasiallisesti jo taiteilijan Pariisin kautena valmistuneet figuurit edustivat ainakin nimiensä tasolla *commedia dell'arten* vakiohahmoja.¹⁰⁶⁵

Nämä monenlaiset esiintymiset eri taidekentillä erilaisilla nukkefiguureilla, joita ei ollut tarkoitettu leluiksi, osoittavat taas kerran Mein valmiutta tarttua taiteessaan uusimpaan avantgardeilmaisuun.

Commedia dell'arte

Lyhyet maininnat eivät tarjoa tietoa siitä, olisivatko Natalie Mein osittain vahasta valmistetut nukkefiguurit voineet esittää *commedia dell'arte* -hahmoja, joita häneltä oli esillä puolitoista vuotta aikaisemmin debyyttinäyttelyssään. Maalattuina tai piirrettyinä näitä hahmoja joka tapauksessa oli esillä, kuten kertovat teosnimet *Arlekin ja Kolombiin* tai *Pierrot ja Kolombiin*. Myöhemmin teokset jäivät tuntemattomiksi. Tuntemattomaksi jäi myös Lydia-sisarelta samassa näyttelyssä esillä ollut *Pierrot ja Kolombiin* -niminen teos.¹⁰⁶⁶

Natalie Mein vahasta valmistettuja nukkefiguureja ja *commedia dell'arte* -hahmoja yhdistävänä referenssinä voi pitää Lydia-siskon akvarellimaalausta *Vaikelu nukku* (Nukkeasetelma, kuva 54). Taiteilijalta nimeämättä jäänyt teos on Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvana ajoitettu väljästi 1920-luvulle. Mei-siskoksista tekemäni arkistoaineistoihin perustuneen monografisen tutkimuksen perusteella uskon, että akvarelli on maalattu viimeistään kesällä 1925, muttei ennen 1920-lukua¹⁰⁶⁷. Monivuotisen aloekasvin vieressä seinän vierustalla istuu siinä klovnimainen nukke. Nuken vahamaiset kasvot ja kankainen vartalo vastaavat Mein kirjallisissa muistelmissaan mainitsemaa tekniikkaa, jolla sisaret nukkeja valmistivat. Teos ei silti anna osviittaa siitä, kumman sisaren tai kenen valmistamaa nukkea maalaus kuvaa ja milloin se on tehty. Nukessa on kuitenkin kriitikkojen Natalie Mein vahafiguureissa havaitsemaa karikatyyrimaista otetta. Sen kasvojen kuulaalle sileydelle, hienostuneille kapeille kulmakarvoille ja siroille punertaville huulille ovat lähes vastakohtina pulloittavat ruskeat mulkosilmät sekä kasvoja ympäröivät tummahkot, karkeat langanpätkähiukset laajaksi tupeeratussa kampauksessa, joka sekoittuu visuaalisesti viereisen kaktuksen lehtiin. Pierrot'mainen nukke on puettu vihreään, mustalla etumuksella ja puna-kultaraitaisilla manseteilla ja pystykauluksella varustettuun narrinhääräriin, josta kurkottaa toinen vaalea kaulus. Jaloissa sillä on pitkäkärkiset tossut.

¹⁰⁶⁵ Ks. Yablonskaya 1990, 139–140.

¹⁰⁶⁶ Ks. *Kunstiühing "Pallas" kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919. a. Tartus, Suurturg* 8.

¹⁰⁶⁷ Stahl 2020a, 89.

”Karikatyyrimaisuus” on turhan maltillinen kuvaus, kun kämmenille on maalattu oudot, suhteellisen vaaleasävyiset silmät tummemmilla ”pupilleilla” tai ehkä korvameduusat tai lasikuulat. Nukke on eloton, passiivinen ja androgyyninen, kuten monissa Natalie Mein kuvissa esiintyvät hahmot. Vaikka hänen taiteellisesta tuotannostaan ei ole tähän päivään mennessä tullut esiin hänen sisarensa tekemän kuvan kaltaista nukkea, Natalie oli käsitelty nukkeaihetta osittain vahasta valmistamiensa nukkefiguurien syntyajankohdasta lähtien. Perheen valokuvista näkee, että Lydia-sisaren asetelman klovnimainen nukke oli rakas esine. Niinpä se on mukana muutamissa päiväämättömissä, mutta todennäköisesti 1920-luvun jälkipuoliskon alun valokuvissa. Kuvista yhdessä istuvat sohvalta isovelji Peeter, Lydia ja Natalie sekä heidän välissään Karin Lutsin näyttelijäsisar Meta Luts (1905–1958), joka pitelee juuri kyseistä nukkea sylissään kuin pikkulasta (kuva 55). Toisessa valokuvassa Natalie halailee nukkea.¹⁰⁶⁸ Kun kuvassa on nyt myös sisarusten isä Johan Mey, varmistuu, että nämä valokuvat nuken kanssa on otettu ennen huhtikuuta 1927. Tuolloin perheen isä menehtyi lokakuun sairastumisensa jälkeen¹⁰⁶⁹. Taidehistorioitsijoista Lola Annabel Kass on tulkinut kyseisen pierrot’maisena nuken Lydia Mein *Nukkeasetelma*-akvarellissa dandynukeksi¹⁰⁷⁰; Bart Pushaw on mieltänyt sen puolestaan omituiseksi leluksi ja kiinnittänyt huomionsa sen vieressä olevaan kaktukseen, joka oli silloin suuressa suosiossa ja joka eksoottisena kasvina saattoi hänen mukaansa signaloida queer-estetiikkaa¹⁰⁷¹.

Kaikennäköiset ja -muotoiset nukket, ja varsinkin taidekäsityögenreen lukeutuvien sohvanukkien tekeminen, oli pitkälle 1930-luvulle vielä suuressa suosiossa. Niistä järjestettiin kansainvälisiäkin näyttelyitä, joskaan Natalie Mei ei näihin osallistunut, toisin kuin Lydia ja eräät sisarusten läheiset ja tuttavat. Esimerkiksi Peeter Mein pietarilaistaustaisen puolison sisarpuoli Juliana Wassiljeff-Klaas (?–1963) osallistui vuonna 1927 Tallinnassa nukkenäyttelyyn neljä vuotta aikaisemmin valmistamallaan *Pierrot*-nukella (1923).¹⁰⁷² Vaikka se muistuttaa Lydia Mein *Nukkeasetelma*-akvarellin oudohkoa nukkea, kyseessä on kuitenkin perinteisempi Pierrot-nukke.

¹⁰⁶⁸ Valokuva Meta Lutsin valokuva-albumissa (Luts, Meta, ETMM T 261.1.). Luts oli Estonia-teatterin näyttelijä vuosina 1925–1949.

¹⁰⁶⁹ Mei Johann Madise p. RA, ERA.495.7.3202.

¹⁰⁷⁰ Kass 2017, 63.

¹⁰⁷¹ Pushaw 2019, 114.

¹⁰⁷² Valokuva näyttelyn salonkinukkien osastolta ”Nukunäitus ’Mustapeade klubis’ 24.–26. nov. 1927 Tallinnas” (Nukkenäyttely ”Mustapäiden klubilla” 24.–26. marraskuuta 1927 Tallinnassa, TMMM FK 464). Lydia Mei osallistui siroilla, eri tyylikausia (1580-luku–1928) edustavilla mies- ja naispuolisilla mannekiininukeillaan esimerkiksi vaatealan näyttelyyn Tallinnassa vuonna 1936. Aiheesta ks. Stahl 2020a, 89–91.

Kiinnostus *commedia dell'arte* -aihepiiriin saattoi Natalie Meillä perustua sen jatkuvaan näkyvyyteen Pietarin ja Petrogradin taide- ja kulttuurimaailmassa.¹⁰⁷³ Toisaalta aihe herätti laajempaa kiinnostusta Virossakin. Mei muistelee myöhemmin, kuinka noina aikoina olivat niin kirjallisuudessa kuin taiteessa muotia Pierrot-, Colombina- ja Harlekiini-hahmot¹⁰⁷⁴. *Commedia dell'arte* -tematiikasta oltiin erityisen kiinnostuneita Siurun piirissä. Juuri vuonna 1919 ilmestyi aiheesta monia teoksia. Tuolloin julkaistiin Mein vahafiguureja ylimoderneiksi arvostelleelta August Allelta runo ”Melanhoolne Pierrot” (Melankolinen Pierrot) humoristis-satiirisessa kirjallisuusviikkolehdessä *Odamees*.¹⁰⁷⁵ Otettiin myös toinen painos Mein taiteessa huumoria ja groteskisuutta arvostaneen¹⁰⁷⁶ Johannes Semperin ensirunokokoelmasta *Pierrot*. Kokoelman sisältöön olivat kirjoittajan mukaan vaikuttaneet suuresti hänen Pietarin-vuosinaan (1910–1914) unohtamattomia elämyksiä jättäneen venäläisnäyttelijän Vsevolod Meyerholdin (1874–1940) *commedia dell'arte* -esitykset¹⁰⁷⁷. Semperin kokoelman kantta koristaa Ado Vabben niukkaviivainen tussipiirros Pierrot’n kasvoista. Ensipainokseen (1917) valmistuneesta piirroksesta Vabbe varioi lisäksi kokovartalopiirroksen sydänsuruisesta Pierrot’sta. August Gailitilta puolestaan julkaistiin samana vuonna runsaasti kuvitettu pakinakirja *Klounid ja Faunid* (Klovnit ja faunit, 1919), jonka kannessa oli vabbemainen, myöhemmin lähinnä taidehistorioitsijana ja -kriitikkona tunnetun Rudolf Parisin värillinen linoleikkaus käsistään kiinni pitävistä ja tanssahtelevista Colombinasta ja Harlekiinista. Kirjassa on kuva myös Vabben tussipiirroksesta pienellä purjeveneellä matkalle lähtevästä Pierrot’sta.

Mein sisarukset kokivat itsensä kannalta kiehtoviksi juuri nämä samat harlekiinimaailman perushahmot kuin Ado Vabbe. Vabbe-tutkijoiden mukaan *commedia dell'arte* tarjosi taiteilijalle väylän omien tunteidensa ruumiillistamiseen. 1910-luvun jälkipuoliskolla hän mieltäytyi sentimentaaliseen Pierrot-hahmoon (kuten esim. *Kompositsioon figuuride ja hüpiknukuga* [Sommitelma figuureilla ja sätkynukella], n. 1915–1919). Seuraavalla vuosikymmenellä se sai seurakseen velmuilevan Harlekiinin (esim. *Harlekiini*, 1924) ja Colombinan – kolmiodraaman naishahmon.¹⁰⁷⁸ Pierrot-hahmo oli vakiintunut romantiikan ajasta lähtien raastavasta elämästä kärsivän taiteilijanerón personifikaatioksi, joka assosioitui vain miestaiteilijoihin. Natalie Mei taas tarttui *commedia dell'arte* -hahmoihin nuorena naisena taiteilijauransa alkuvaiheessa.

¹⁰⁷³ Esim. Clayton 1994; Lawner 1998, 177–180.

¹⁰⁷⁴ N. Mei käsikirjalises mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 1[b].

¹⁰⁷⁵ Ks. *Odamees. Kirjanduslise humoori ja päevasündmuste nädalleht* 21.8.1919.

¹⁰⁷⁶ N. N. [Semper, Johannes], ”Pallase kunstinäitus”, *Päewaleht* 16.9.1921.

¹⁰⁷⁷ Semper 1969, 261–262.

¹⁰⁷⁸ Vabben Harlekiini-aiheisista teoksista sekä yhteyksistä Siuru-ryhmään sekä varsinkin Semperiin ja kirjailija Anton Adsoniin ovat kirjoittaneet esim. Pihlak 1993, erit. 14–17, 25–30 sekä Lamp 2004, 75–78. Ks. Myös Talvistu 2020, 66–68.

Vaikka Mein debyyttinäyttelyssä esillä olleita aihepiirin teoksia ei ole tullut esille, yksi hänen ajoittamaton akvarelli–tussi-piirroksensa Pierrot-hahmosta on säilynyt. Tämä jo toisen luvun ensimmäisessä alaluvussa mainittu suhteellisen pienikokoinen, Tarton taidemuseon kokoelmaan kuuluva teos on mielletty jossakin vaiheessa pukusuunnitelmaksi. Siitä johtuen se on saanut taiteilijalta nimettömäksi jääneenä myöhemmin nimekseen *Kostüümiskits* (kuva 56) eli *Pukuluonnos*. Mei suunnitteli *commedia dell'arte* -aihepiiriin kuuluvia pukuja, mutta varmistettavasti vasta vuonna 1948, tuolloin Pjotr Tšaikovskin balettiin *Italia capriccio*¹⁰⁷⁹. Nämä eroavat monella tavalla hänen Tarton taidemuseossa olevasta *Pukuluonnos*-työstään. Ensinnäkin hän käytti baletin pukusuunnitelmien luonnoksiin tavanomaisesti A4-kokoisia arkkeja. Toiseksi hän signeerasi pienen Pierrot-hahmoa esittävän teoksen tyyllillä, jota hän käytti vuoden 1920 tietämällä. Lisäksi Mein akvarelli, joka nimettömänä on saanut niin ikään jossakin vaiheessa nimekseen *Lembestseen* (Lemmenkohtaus, kuva 57) ja johon taiteilija on itse myöhemmin jäykemmällä käsialalla kirjoittanut vuosiluvun 1920, antaa uskoa, että hänen piirroksensa Pierrot-hahmosta on valmistunut samoihin aikoihin. Nämä ovat Meiltä ainoat tiedossani olevat teokset, joissa hän on muutamilla mustilla leveillä siveltimenvedoilla maalannut pituussuunnassa taustan, jotta kuvatut hahmot tulisivat paremmin esille. Hahmot on myös luonnosteltu molemmissa töissä äärimmäisen taidokkaasti ja ekspressiivisesti, vapaalla ja lennokkaalla tussiviivalla. Ne on myös väritetty samankaltaisesti: maalauksellisesti ja vain muutamia värejä käyttämällä. Lisäksi nämä työt ovat niitä harvoja, joihin taiteilija on maalannut hahmojen hiukset punertavan oransseiksi – kuten toiselle hahmoista akvarellissa *Lemmenkohtaus*. (Mein teoksissa esiintyviin punertaviin hiuksiin palaan vielä luvussa V.2.)

Kun siis Mein Pierrot-hahmoa esittävä *Pukuluonnos*-niminen teos on syntynyt ilmeisesti vuoden 1920 paikkeilla, voi uskoa, että myös hänen debyyttinäyttelyssään esillä olleet *Arlekin ja Kolombiin* sekä *Pierrot ja Kolombiin* olivat mahdollisesti olleet samantapaisia. Koska tämä varhainen teos on säilynyt ja päätynyt vailla omistajaa Tarton taidemuseoon, se on mahdollisesti aikoinaan kuulunut Pallas-taideyhdistykselle. Natalien Pierrot-hahmo on silti punatukkaisena ja liilassa puvussa polvisukkineen ja punaisine kenkineen eri kuin sisaren akvarellimaalauksen klovnimäinen nukke.

Niin *Pukuluonnos* kuin *Lemmenkohtaus* osoittavat Natalie Mein äärimmäistä lahjakkuutta ennen Pallas-taidekouluun kirjoittautumista. Emotionaalisesti voimakkaasti ladatulla *Lemmenkohtauksella* Mei lähestyy itävaltalaisekspressionisti Egon

¹⁰⁷⁹ Viron musiikki- ja teatteriakatemia (EMTA) Viron teatterien näytelmätietokanta, katsottu 20.12.2020. Mein luonnoksia *Italia capriccio* -lavastuksen pukuihin kuuluu Viron teatteri- ja musiikkimuseon kokoelmaan (ETMM T 174:2/93:1–ETMM T 174:2/93:15).

Schielen (1890–1918) kuvia rakastavaisista, mutta myös itävaltalaisymbolisti Gustav Klimtin (1862–1918) tulkintoja suudelmamotiivista, toteuttaen myös oman maalauksensa *fin de siècle*n hengen mukaisesti. Tahtoessaan voisi Mein *Lemmenkohtaus*-teoksen lukea myös nukkeaiheeseen liittyväksi: mustatukkainen mies vaaleassa puvussa on nostanut käsillään ylös alastoman nuoren naisen. Naisen iho on pehmeä ja hänen pitkä paksu punainen tukkansa laskeutuu pitkin hänen selkäänsä. Mies on katsojaan lähes selin; nainen *en face*. Naisen toinen käsi jää miehen käden eteen, mikä saa naisen muodokkaat rinnat rutistumaan yhteen; hänen katseensa on luotu kainosti alaviistoon, miehen katseen ohi. Samalla intensiivisyydellä kuin on toteutunut hahmonsä Me on lisännyt teokseen – lähes figureihin kiinni – samalla tussilla signeerauksen: N. Mey.

Lemmenkohtaus ei sisällä muita merkintöjä eikä siihen viittaa mikään kirjallinen aineisto. Säilyneistä Mein teoksista se on eroottisin ja täten lajiltaan harvinainen hänen tuotannossaan. Hämmästyttävästi nähtiin juuri vuonna 1920 myös Mei-siskoksien ystävältä Peet Arenilta samaa aihetta esittävä linoleumipiirros nimeltä *Kallistus* (*Kompositsioon kahe figuuriga*) [Halaus (Sommitelma, kaksi figuuria)]¹⁰⁸⁰. Arenkin on kuvannut miehen pukeutuneena ja naisen alastomana, mutta sommitelmallisesti päinvastaisesti. Hänellä nainen on alempana, jaloillaan istumassa ja pää taaksepäin kallellaan. Hän on kuin joutsen, joka on antautumassa hänen puoleensa kallistuvalla miehelle. Graafinen versio piirroksesta ilmestyi Arenin grafiikansalkussa *Linoolõiked* (Linoleikkauksia), joka sisälsi myös luvussa II.3 huomioimani taiteilijan *Tanssi*-linoleikkauksen.

Palatakseni *commedia dell'arte* -kuvastoon näyttää siltä, että Virossa naispuoliset taiteilijat eivät tarttuneet erityisen innokkaasti aiheeseen ainakaan heidän tunnetumpien teoksiensa perusteella. Näyttelykatalogien perusteella eräänä poikkeuksena oli huonosti tunnetuksi jäänyt Anna Kalašnikova(-Root, 1885–1960). Häneltä oli Mein lailla vuonna 1921 *Pierrot*-niminen teos esillä ARS-taideyhdistyksen näyttelyssä¹⁰⁸¹. Teos ja sen toteutustapa jäivät tuntemattomiksi. Vaikuttaa siltä, että Kalašnikovaltakkin tällä aiheella esittäytyminen jäi kertaluontoiseksi.

Naisista Viron kulttuurikentällä tarttui *commedia dell'arte* -aiheeseen kuvataiteen ulkopuolella Vera Berting (myös V/Weera, synt. ilmeisesti Lokmin, 1893–1930-luvun alku)¹⁰⁸², joka oli vuosina 1919–1920 Estonia-teatterin uusi prima-

¹⁰⁸⁰ Painanta esimerkiksi Viron taidemuseon kokoelmassa EKM G 3310. Taiteilijalta mappiin lisätyn teosluettelon mukaan teoksen nimi oli alkuaan yksinkertaisesti *Kallistus* ja ranskankielinen vastine siitä *Embrassement* ja se oli mapin ensimmäinen teos (ks. EKM G 18195/1-2).

¹⁰⁸¹ ARS 1921.

¹⁰⁸² Syntymävuosi Tallinnan osoitetoimiston arkiston osoitetietoissa Berting, Weera Aleksander TLA.1376.1.21. Mahdollinen kuolinaika Einasto, Maripuu, Priks & Kaldoja [2018]. ”Dancing Free: Free Dance in Estonia 1913–1944 in Estonian Theatre and

ballerina, koreografi sekä plastillinen ja karakteritanssitaiteilija. Sanomalehtiartikkeleista voi lukea, että hänen ohjelmistoonsa kuului tuolloin myös Pierrot-hahmo, jota hän esitti niin omissa baletti- ja pantomiimi-illoissaan kuin myös yhdessä oppilaidensa kanssa toteuttamissaan tanssiesityksissä.¹⁰⁸³ Bertingin Pierrot-roolia jäivät todistamaan muutamat studiovalokuvat.¹⁰⁸⁴ Hänen esityksiään Mei silti tuskin kävi katsomassa, kun hän kirjoittaa myöhemmin muistelmissaan tanssitaiteilijoita hieman vähätellen plastillisen tanssin ”’kuuluisuuksien’ olleen silloin leegio”, vaikka omat ensimmäiset pukusuunnitelmien luonnoksensa hän oli tehnyt juuri Bertingille Pallas-taidekoulun päivinä Konrad Mägin ehdotuksesta¹⁰⁸⁵. Nämä luonnokset silloiselle tähtitanssijalle Mein on täytynyt tehdä heti taidekoulussa aloitettuaan tai kenties jopa aikaisemmin, sillä ei ole tiedossa, että Berting olisi enää palannut Viroon vuonna 1921 tekemältään ulkomaanmatkalta¹⁰⁸⁶.

Lisäksi nimeltä mainitsematon tanssijatar päätyi puvustuksellaan pilakuvan kohteeksi fiktiivistä nimeä kantavalla baletille *Mpororo ja Vattusi*¹⁰⁸⁷ myös Mei-siskoksien leikkimieliseen aikakauslehteen *Meie I*. Tämä ilmenee yhden lehteen liimatun akvarellin kuvatekstistä.¹⁰⁸⁸ Teksti viittaa viereisen sivun kuvaan, johon on maalattu groteskin piirtein kainosti varpaillaan seisova tukevajalkainen ja punertavan oranssitukkainen nainen. Hänen kiharainen tukkansa näyttää modernin naisen tapaan lyhyeltä ja lyhyt on myös hänen ainoa vaatteensa: rintoihin päättyvä vihreä lyhyt-

Music Museum April 15–Sept. 30, 2018”, Viron teatteri- ja musiikkimuseon virtuaalinäyttely, katsottu 30.6.2023. Näyttelytekstissä väitetään ilman lähteitä, että Berting opiskeli Moskovan balettikoulussa ja sen jälkeen ulkomailla. Ensimmäisen maailmansodan aikana hän muutti Viroon.

- ¹⁰⁸³ Esim. Kompus, Hanno, ”Koreograafiliste etüüdid õhtu ’Estonias’”, *Tallinna Teataja* 29.11.1919; Kompus, Hanno, ”Veera Berting”, *Tallinna Teataja* 17.4.1920. Bertingistä myös esim. ”Berting, Vera”. *Eesti teatri biograafiline leksikon (ETABL)* 2017, katsottu 10.12.2020. Berting esiintyi vuonna 1920 myös Suomen Kansallisoopperassa Helsingissä (esim. ”Uutiskuvia sieltä täältä”, *Suomen Kuvalehti* 37/1920, 872; S., ”Vera Bertingin tanssinäytäntö”, *Ilta-lehti* 6.12.1920; J. L., ”Vera Berting”, *Uusi Suomi* 9.9.1920).
- ¹⁰⁸⁴ Esim. J. & P. Parikas Foto -valokuvastudion ottamat valokuvat ETMM _ 6242 T 402:1/16:5 ja ETMM _ 10330 T 402:1/16:6 Viron teatteri- musiikkimuseossa.
- ¹⁰⁸⁵ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 5–6[b]. Ks. myös Stahl 2020a, 130.
- ¹⁰⁸⁶ Einasto, Maripuu, Priks & Kaldoja [2018]. ”Dancing Free: Free Dance in Estonia 1913–1944 in Estonian Theatre and Music Museum April 15–Sept. 30, 2018”, Viron teatteri- ja musiikkimuseon virtuaalinäyttely, katsottu 29.6.2023.
- ¹⁰⁸⁷ Natalie Mein yhteydessä ei ole poissuljettua, etteikö baletille annettu nimi Mpororo voisi viitata Lounas-Ugandassa lähellä nykyistä Ruandan rajaa 1600- ja 1700-luvuilla sijanneeseen kuningaskuntaan, kun perheen kirjastoon kuului isän ja isoveljen ammattien vuoksi kirjallisuutta myös kaukaisemmista maista. Mpororon alueesta esim. Hopkins 1971, erit. 64–68, 120–123; Delme-Radcliffe 1905, erit. 621–622.
- ¹⁰⁸⁸ Ks. [Nat. Mey päätoim.], *Õdede Meide koduajakiri ”Meie”* 1920, EKMA.52.1.3, palstat [17–18].

hihainen toppi. Hän on pää painuksissa puna poskillaan ja huulillaan, kädet selän takana, alavartalo peittämättömänä ja paljaana (kuva 58). Vaikka tässä akvarellissa on käytetty tunnistamatonta nimimerkkiä eikä siinä ole samaa intensiteettiä kuin *Lemmenkohtaus*-teoksessa, on figureissa sama liike. Hyvin vahvasti voi uskoa, että kuva on Natalie Mein käsialaa. Lievästi turvonneet, pallukkamaiset varpaat ja jalat esiintyvät Meillä monissa varsinkin 1920-luvun alun ja alkupuoliskon akvarelleissa, kuten esimerkiksi teoksissa *Itsemurhaaja* tai *Teatraalne stseen* (Teatraalinen kohtaus, 1921)¹⁰⁸⁹.

Tärkeimpänä alkuinnoitteena *commedia dell'arten* suosikkihahmoihin saattoivat Natalie Meillä olla mahdollisesti Peet Arenin helmikuussa 1917 avattuun Passaash-elokuvateatteriin toteutetut seinämaalaukset. Ne esittivät romanttis-traagisia Harlekiini-, Colombina- ja Pierrot-hahmoja, joiden hyödyntäminen oli tuolloin ollut Viron kulttuurissa vielä uutta. Myöhemmin Mei muisteli ihailleensa suuresti näitä Arenin voimakkailla kontrastiväreillä maalattuja figuratiivisia sommitelmia.¹⁰⁹⁰ Heti ”äärimmäisen moderneiksi” kuvailtuja maalauksia oli ollut yhteensä kuusitoista. Aikalaistoimittaja kuvasi niitä hauskoiksi otoksiksi elämästä ja elämän seurauksista. Näihin taiteilija oli soveltanut futuristisia ratkaisuja.¹⁰⁹¹ Kristine Mei muistelee, että ne oli maalattu kubistisesti kaarevilla viivoilla ja kontrastiväreillä. Keskenään oli sovittettu sinistä ja oranssia sekä mustaa ja valkoista kirkkaan punaisen kanssa. Yhden maalauksen luonnollisen kokoiseen Pajatso-hahmoon taiteilijaa oli kuvannut tunnistettavasti itsensä.¹⁰⁹² Taidehistorioitsija Aino Kartnan mukaan maalausten hahmot olivat niin ikään Kristine Meiltä säilyneen tiedon pohjalta perustuneet teatterimaailman konkreettisiin henkilöihin, jotka toteuttivat aiheen mukaista naamioleikkiä. Arenin seinämaalaukset tuhoutuivat elokuvateatterin muutostöissä ennen 1930-lukua, eikä niistä tiettävästi jäänyt todistamaan edes valokuvia.¹⁰⁹³

Lisäesimerkkeinä aihepiiristä Virossa voisi mainita vuonna 1921 Estonia-teatterin ohjelmistoon otetun Rudolph Lotharin näytelmän *König Harlekin* (*Kuningas Arlekiin* [Kuningas Harlekiini] 1900) sekä aiheen varhaisen ja mieleenpainuvan toteutuksen: Erik Obermannin Pariisin-kauden tussipiirroksen *Pierrot ja Columbine*

¹⁰⁸⁹ Teos (26 x 16,2 cm) taidekeräilijä Mart Lepan yksityiskokoelmassa Tallinnassa.

¹⁰⁹⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 15–16[a]. Tallinnassa vuoteen 1995 saakka Viru-kadulla sijannut elokuvateatteri tunnettiin myöhemmin nimillä Rekord, Helios ja Oktoober.

¹⁰⁹¹ -g. [mahdollisesti Vilbaste, Gustav], ”Uus kino ’Passaash’”, *Tallinna Teataja* 1.3.1917. Vilbaste oli yksi lehden toimittajista vuosina 1915–1917 ja käytti silloin Viron pseudonnyymirekisterin perusteella kyseistä nimimerkkiä. Taidehistorioitsija Aino Kartnan mukaan nimimerkin takana olisi ollut vanhempi kollega Voldemar Vaga (Kartna 1985, 27).

¹⁰⁹² K. Mei käsikirjalised mälestused Peet Arenist ja Dora Gordinist, 2.8.1967, EKMA.52.4.3.7, sivut 1–2.

¹⁰⁹³ Kartna 1985, 27; Pütsep 1991, 355.

(1910),¹⁰⁹⁴ jossa Colombinan mekon syvään uurrettu dekoltee ylettyy hänen rintonsa alle. Virolaisille välittyi kuva tästä teoksesta vasta paria vuotta myöhemmin, joskin sitten keskeisessä *Noor-Eesti IV* -albumissa (1912). Länsi-Euroopan taidekeskuksissa vuosisadan alussa viipyneet virolaistaiteilijat ja -kirjailijat pääsivät matkoilleen jo kosketuksiin kansanomaisen italialaisen komediakulttuurin kanssa ja seuraamaan sen hahmojen kantautumista eri taiteenalojen tuotoksiin. Tyypinhahmoilla oli universaalia osuvuutta, ja ne olivat korkean ja populaarin välimaastossa liikkuessaan helposti ymmärrettäviä, kuten Lynne Lawnerin tutkimus tuo esiin. Toisaalta juuri Venäjän ja Saksan avantgardeteatterin tekijät muunsivat *commedia dell'arten* perushahmot radikaalisti moderneiksi, sen sijaan että olisivat käyttäneet niitä entisaikojen tapaan vain porvarillisen yhteiskunnan parodioinnin välineinä.¹⁰⁹⁵

Vaikka *commedia dell'arte* -hahmot nivoutuivat tyypimäisyytensä puitteissa nukkefiguureihin, niihin ei kytkeytynyt nukkien toiseutta eikä tekijän itsensä tuottamaa negatiivista latausta, mikä muutenkin koski ensisijaisesti naistekijöitä. Nuket näyttäytyivät tavanomaisesti naisina, tai nuket *olivat* naisia, kuten esimerkiksi Peers totesi. Tämä ulottuvuus nousi esiin ennen kaikkea miestekijöiden lähestyessä nukketematiikkaa. Jos Natalie Mein nukkefiguurit muistuttivat sisaren asetelmaan talentunutta Harlekiini-hahmoa, Mein vahafiguureistaan saamat positiiviset kritiikit nivoutuivat *commedia dell'arte* -hahmojen tulkintaan eikä niinkään tyypilliseen nukkien vastaanottotapaan.

Nuket ja Pygmalionin lumous

Kun edellä tarkasteluni lähtökohtana olivat teokset, joista kuvamateriaalia ei ole vielä löytynyt, otan seuraavaksi analysoitaviksi Natalie Meiltä säilyneet kuvat, joissa nukkeaihe on nähtävissä. Aina se ei silti tarkoita elottoman nukan representaatiota. Meillä vahafiguurinuket siirtyivät nukkemaisina ihmishahmoina tai ihmisen kaltaisina figuureina myös hänen maalauksiinsa ja piirroksiinsa.

Tähän asti tietooni tulleissa Mein teoksissa nukke esiintyy kirjaimellisesti lasten leikkikaluna vain yhdessä kuvassa – akvarellissa *Tyttö nukkeineen* (1924, kuva 59). Tyttöahmon kuvaaminen tyttönukan kanssa kiinnosti aiheena moniakkin kuvataiteilijoita. Tässä kiinnitän huomiota lähinnä tytön ja nukan esittämistapaan Meillä. Mei sommitteli nukkea sylissään pitävän isokätisen ja pattipolvisen tytön kesämekossa ja kesähatussa parvekkeelle kuvansa etualalle, litteään kuvatilaa ”puristuneena”. Taustalla ovat esikaupungin mieleen tuovat matalahkot kerrostalot.

Ranskalaista impressionismia tarkastellessaan taidehistorioitsija Griselda Pollock on eritellyt sukupuolittuneen elämänpiirijaon visuaalisia ilmenemismuotoja.

¹⁰⁹⁴ Tussipiirros 15,8 x 21,4 cm, Tarton taidemuseo, TKM B 4.

¹⁰⁹⁵ Ks. esim. Lawner 1998, passim, erit. 95, 97, 176–180.

Useimmiten yksityinen ja julkinen on eroteltu toisistaan jonkinlaisella fyysisellä esteellä, jonka avulla naispuolinen henkilö on asetettu rajattuun (ulkoilma)tilaan, kuvan etualalle katsottavaksi.¹⁰⁹⁶ Näyttää siltä, että Mei on osallistunut akvarellillaan *Tyttö nukkeineen* samankaltaisen konventionaalisen naisen ja tytön esittämistavan ylläpitämiseen sijoittaessaan tytön nukkensa kanssa katsojan ja kaiteen väliin, etäälle kaupungista, esimerkiksi pariisilaisimpressionistien Berthe Morisot'n (1841–1895) ja Mary Cassattin (1844–1926) tapaan. Tähän esitystapaan tarttuivat naistaiteilijat myös 1910–1920-luvulla aihetta eteenpäin tulkiten kuvatessaan naista ulkona, mutta kuitenkin fyysisesti rajatussa tilassa. Verrokkeina voisi nostaa esiin esimerkiksi Romaine Brooks'n (1874–1970) maalauksen *La Vie passe sans moi / Au balcon* (Elämä menee ilman minua / Parvekkeella, 1911) tai monesti lintuperspektiiviä suosineen ruotsalaistaiteilija Sigrid Hjerténin (1885–1948) maalauksiin puolanjuutalaisesta mallista Bronia Perlmutterista Pariisissa. Hjerténin teoksissa *Blondinen på terassen* (Blondi terassilla, 1923) tai *På terassen* (Parvekkeella, 1922) parvekkeelle sijoitettu käsityötä tekevä nainen rinnastuu viereisen luostarin ikkunasta näkyvään lukevaan nunnaan, mutta myöskin teoksessa *Utsikt över Slussen* (Näkymä Slussenille, 1919) parvekkeella seisoo minikokoinen nukkenainen, tässä tapauksessa terrakottafiguriini.¹⁰⁹⁷ Taidehistorioitsija Tutta Palin alleviivaa jälkimmäisen maalauksen nuken ihmismäisyyttä ja sitä, kuinka taiteilija on siirtänyt tämän parvekkeelle samaan tapaan kuin naisia esitettiin parvekkeilla ranskalaisimpressionistien maalauksissa.¹⁰⁹⁸ Vaikka Mein akvarellissa taustan kaksikerroksiset talot ja puut niiden takana eivät muutenkaan viittaa suurkaupunkiin, etäisyys kaupungista kasvaa entisestään, kun tyttö on asetettu etäälle ja korkealle suhteessa ympäröiviin rakennuksiin. Mai Levin taas on kuvailnut (huutokauppaa varten) *Tytön nukkeineen* vivahteeltaan aavistuksen uusasialliseksi ja katsonut taiteilijan ilmaisevan yksityiskohdilla kuvattavan luonnetta¹⁰⁹⁹.

Mein koko tuotantoa ajatellen on kiinnostavaa, kuinka *Tyttö nukkeineen* -akvarellin tytön ja nuken välinen yhteys on kuvattu luonnollisemmaksi ja tiiviimmäksi kuin vaikka esimerkiksi taiteilijan neljää vuotta myöhemmin valmistuneessa lyijykynäpiirroksessa *Ena lapsega* (Äiti lapsen kanssa, 1928, kuva 99). Neitsyt Maria ja Jeesus-lapsi -ikonografiaan lukeutuvassa kuvassa itsekin nukkemainen äiti pitää lapsen mahdollisimman loitolla itsestään ojentaen toisen kätensäkin sängylle lapsen pitelemisen sijaan. Tämän piirroksen näkökulmasta katsottuna akvarellinkaan tyttö ei

¹⁰⁹⁶ Ks. Pollock 1988, 50–70; myös esim. Latimer 2003, erit. 129–132.

¹⁰⁹⁷ Romanie Brooks'n maalauksen *La Vie passe sans moi* (1911) suhteesta Claude Cahunin ja Marcel Mooren valokuvaan parvekkeella vuodelta 1928 ks. Latimer 2003, 128–131. Hjerténin maalauksista esim. Wahlgren 2008, 116–117, 123, 130–131.

¹⁰⁹⁸ Palin 2020, 34, 36–37.

¹⁰⁹⁹ Kohal toim. 2006, 19.

ole kovin eloisa vaan staattinen, ja nukkea pitkällä jäykällä sormillaan pidellessään on hänkin nukkemainen. Pysähtynyt, lähes sokaistunut nukkemainen naisahmo ei ole poikkeus Mein taiteessa. Vastaavanlaisen visuaalisen toteutuksen hän antoi paritettavalle nuorelle naiselle teoksessaan *Parittaja*. Sokeus on kuitenkin tulkinnanvaraista tai pikemminkin taiteilijan leikkiä hahmojen näkökyvyllä. Läheltä katsotuna naisten silmien värikalvot ovat näkyvissä – suhteellisen hailakan siniharmaat iirikset eivät olleet kovin harvinaisia virolaisilla. Ulkopuolisille taiteilija silti antaa vaikutelman naisen sokeudesta. Sokeana figuuri kieltäytyy tai näyttää kieltäytyvän häntä koskevasta tapahtumasta. Poissuljettuna ei voi pitää, etteikö *Tyttö nukkeineen*-akvarelli sisältäisi omakuvallisuuden aspektia. Vuosi 1924 – jonka hän on kirjoittanut kuvan taakse – merkitsi Meille monia muutoksia. Alkuvuodesta toukokuuhun saakka hän valmisti taidekoulun lopputöitään, kesällä hän etsi töitä ja syksyllä hän aloitti kuvaamataidonopettajan työt pienen etelävirolaisen Võrun kaupungin opettajaseminaarissa.¹¹⁰⁰ Toimiminen hiljaisessa ympäristössä ei ollut hänen unelmiensa täyttymys, mitä osoittavat hänen kirjeensä läheisilleen, ja Mei palasikin yhden lukuvuoden jälkeen Tallinaan saatuaan pääkaupungista töitä.¹¹⁰¹

Nuken ja naisen välinen ero näyttää hämärtyvän monissa Mein tekemissä kuvissa. Nainen voi olla nukkena tai asetettuna nuken rooliin tai toisaalta nukke on naisena. Luonnollista kokoa olevista ihmismäisistä mallinukeista tai mannekiineista (*mannequine*) oli tullut massailmiö ensimmäisen maailmansodan aikana Länsi-Euroopan metropoleissa. 1920-luvuksi ne valtasivat metropolien näyteikkunat edustaen modernia suurkaupunkielämää ja nykyaikaa.¹¹⁰² Koska Mei on toisinaan jättänyt erottelun nuken ja ihmisen välillä tahallisen epäselväksi, taiteilijan esitystapa on tulkittavissa ihmisten nukkeihin samastamisena.

Monitasoisimpana taiteilijan nukkeaiheen variaatioista voi pitää vuonna 1921 syntynyttä, nimeämättömäksi jäänyttä akvarelli–tussi-teosta, joka nykyään kantaa nimeä *Ilta* (kuva 60). Siinä istuvat katsojaan päin, mutta kasvot toisiinsa päin kääntäneinä vierekkäin laverisängyllä alaston luurankomainen naisellisempi hahmo ja valkoiseen paitaan ja rusetilla varustettuun pukuun pukeutunut maskuliinisempi hahmo. Miesmäisellä hahmolla on sylissään avoin kirja, johon laskeutuu valo laverin päädysssä sijaitsevasta pöytälampusta. Toisella kädellään hahmo pitää kirjaa auki, toisella elehtii naiseen päin. On mielenkiintoista, että tässä alastomuudesta tulee oikeastaan naiseuden attribuutti. Ei niinkään niin että nainen on kuvattu alastomana,

¹¹⁰⁰ Stahl 2020a, 131–138 teoskuvineen Mein taidekoulun lopputöistä.

¹¹⁰¹ Tallinnassa jatkui hänen opettajan uransa eläkkeelle jäämiseen saakka. Tarkemmin, ks. Stahl 2020a, 154.

¹¹⁰² Näyteikkunoiden mallinukkien monitasoisista merkityksistä ja yhteydestä esimerkiksi mainontaan, kauneuskäsityksiin, naisen objektiksi alistamiseen, moderniuteen ja moderniin kaupunkielämään, muotiteollisuuteen ja avantgardetaiteeseen esim. Gronberg 1997. Ks. myös Roos 1995, 293–294 sekä Schwartz 1996, 117.

vaan hahmon tunnistaa naiseksi ainakin osin juuri alastomuuden perusteella. Naiseksi tunnistamista helpottaa myös hiussuortuva, joka laskeutuu kohti hänen povensa kumpua. Puetun hahmon taas mieltää mieheksi nimenomaan vaatetuksen perusteella. Merkillepantavaa on, että piirroksen valmistumisvuonna Mei aloitti opinnot Pallas-taidekoulussa. Sinne hänet oli kutsuttu jo koulun perustamisesta lähtien eli vuodesta 1919. Esteiksi opintojensa aloittamiselle Mei muisteli myöhemmin taloudellisia syitä, kun hän oli yksi perheensä elättäjistä Lydian sairastaessa tuberkuloosia ja isän ja veljen ollessa vielä Venäjällä.¹¹⁰³

Tahattomasti herää kysymys, mahtoiko koulun naisia taiteilijoina väheksyvä – misogyyminen – asenne, mihin viittasi myös vuotta myöhemmin omat opintonsa aloittanut Karin Luts,¹¹⁰⁴ innoittaa nuorta taiteilijaa teoksen tekemiseen. Kuva näyttää toimivan metaforana naisen kuvitteellisesta älyn ja luovuuden puutteesta, tyhjyydestä, jota yritetään täyttää auki olevasta kirjasta ”täydellisen” – pukeutuneen ja oppineen – figuurin toimesta. Mei ei ollut tässä vaiheessa enää aloittelija. Teoksen metaforista ulottuvuutta vahvistaa groteskin elementin käyttö kuvassa: alastoman figuurin rintakehään ja mahaan ovat piirtyneet toiset kasvat. Kaksoisruumis on ollut yksi jatkuvasti uudelleen muotoutuvista groteskin ruumiin peruskuvioista.¹¹⁰⁵ Olennaisimpana ruumiinosana on ollut juuri vatsa – Rabelais’n materiaalis-ruumiillinen elämän keskiö. Se on paikka isyydelle ja äitiydelle, synnylle ja rappiolle; se on Bahtinin mukaan syövä, syötävä ja uudelleensynnyttävä paikka. Vatsan ja falloksen ohella merkittävin funktio oli suulla, mutta Mein kuvan kaksoisfiguurin ”vatsakasvon” viivasuusta poiketen ammottavana.¹¹⁰⁶

Mielenkiintoisena yhteensattumana ”vatsa-kasvat” esiintyy myös Wiiraltilla eräässä tussipiirroksessa – joskin tässä tapauksessa pusuhuulisella mieshahmolla. Figuri istuu alastomana jalat ristissä maassa, kädet jalkojen alla, silmät suljettuna ikään kuin meditoiden. Piirros on myöhemmin ajoitettu vuoden 1920 tienoille, jolloin se on syntynyt suurin piirtein samoihin aikoihin kuin Mei teki oman pienen alastonta ja puettua paria kuvaavan teoksensa. Tuolloin Wiiralt opiskeli jo Pallas-taidekoulussa Tartossa, kun taas Mei asui vielä Tallinnassa. Lyijykynällä kuvaan kirjoitetun *arcitect*-sanon perusteella on Wiiraltin kuvalle annettu nimeksi *Arhitekt* (Arkitehti, kuva 61),¹¹⁰⁷ sillä hahmon taustaltakin löytyy pari talorötelöä.

¹¹⁰³ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivut 2–3[b].

¹¹⁰⁴ Esim. Varblane 2000, 79–80; Kivimaa 2019, 92.

¹¹⁰⁵ Bahtin 2002 [1965], esim. 26.

¹¹⁰⁶ Kaksoisruumiista sekä vatsan ja suun merkityksistä ks. Bahtin 2002 [1965], esim. 112–113, 197–201, 281–300.

¹¹⁰⁷ MuIS-tietokannassa olevien tietojen perusteella Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvasta piirroksesta oli aikaisemmin käytössä nimi *Istuv mees* (Istuva mies). Katsottu 17.12.2020.

Mein teoksen alastoman hahmon ”tyhjiys” ja sen ”täyttämisen” representaatio sekä sen nukkemainen olemus ja ”maha-silmä” eivät anna unohtaa E. T. A. Hoffmannin *Nachtstücken* (*Yökappaleita*, 1816) ensimmäisen osan kertomusta ”Nukkumatti” ja siitä tehtyjä tulkintoja sekä taustalla olleita Pygmalion-myytin kanonisia esiintymiä. Figuurin ”tyhjiyden” kuvaus rinnastuu *fin de siècle* -kaudella suosittuun George du Maurier’n bestselleriin *Trilby* (1894). Bram Dijkstra mukaan teoksen vetovoima perustui nuoreen naispäähenkilöön, jossa ruumiillistuu naisen passiivisuus ja jonka identiteetti muovautuu suhteessa lähellä oleviin mieshenkilöihin, sekä mahdollisuuteen tällä tavoin muuttaa ajan ”uusi nainen” vaarattomaksi.¹¹⁰⁸ Käsite ”ilkosillaan” (engl. *in the altogether* tai *completely unclothed*) otettiin käyttöön kuitenkin romaanin pohjalta syntyneen Gaston Leroux’n romaanin *Le Fantôme de l’Opéra* (*Oopperan kummitus*, 1909–1910) myötä. Vielä puuttuu tarkennus siitä, omaksuttiinko – ja jos niin millä tavalla – ”täysin tyhjän” käsite Viron kulttuuriin.¹¹⁰⁹

Pygmalion-myyttiin perustunut *Trilby* herätti ainakin omana aikanaan Virossa kiinnostusta, ja romaanin dramatisointia päästiin katsomaan runoilija ja kirjailija Ernst Ennon kääntämänä Valgan kaupungin teatteri- ja konserttitalon avajaisissa jo vuonna 1911.¹¹¹⁰ Estonia-teatterissa nähtiin näytelmän ensi-ilta Mein perheen Tallinnassa asuessa, helmikuun viimeisenä päivänä vuonna 1917.¹¹¹¹ Nämä eivät olleet suinkaan ainoat Pygmalion-myytin tulkinnat Viron teatterilavoilla 1910-luvulla. Bernard Shawn näytelmä *Pygmalion* (1912) otettiin Estonia-teatterin ohjelmistoon vuonna 1915 eli vain kolme vuotta kirjan ilmestymisen jälkeen. Muutamaa vuotta myöhemmin, vuonna 1919, näytelmää alettiin esittää myös Tarton Vanemuine-teatterissa. On hyvin todennäköistä, että Mei oli tietoinen näistä esityksistä, koska Shaw lukeutui taiteilijaa eniten kiinnostaneiden kirjailijoiden joukkoon Georg Brandesin ja Henri Barbussen rinnalla.¹¹¹² Bernard Shawlta tuotiin vuonna 1916 Estonia-teatterin ohjelmistoon myös hänen Friedrich Nietzschen ajatukselle yli-ihmisestä (*Übermensch*) perustuva näytelmänsä *Inimene ja üliinimene* (*Man and Superman* [*Ihminen*

¹¹⁰⁸ Dijkstra 1986, 34–36. Kirjallisuudentutkija Viola Parente-Čapková muistuttaa, kuinka dekadenssin estetiikassa esiintyi monesti ”tyhjä lehti” viitteenä naisesta, jonka mies tekijänä täyttää omilla unelmillaan (esim. 2006, erit. 209).

¹¹⁰⁹ Vuosisadanvaihteessa vallalla ollut ideologia ”oikean naisen” *tabula rasana* täyttämistä käsitelivät Suomessa ajan hengessä niin Ain’Elisabeth Pennanen, L. Onerva kuin Ilmari Kianto. Lytykäinen 1997, 121.

¹¹¹⁰ –pp. [mahdollisesti kirjailija ja kriitikko Viktor Raudsepp], ”Walga ’Säde’ seltsi teaatrija kontserdimaja awamise-pidustused”, *Postimees* 15.4.1911.

¹¹¹¹ Viron teatterien näytelmätietokanta, EMTA, katsottu 15.1.2021. Näytelmän viroksi kirjailija A. H. Tammsaare.

¹¹¹² Natalie Mein Estonia-teatterissa työskentelyä varten täytetty lomake vuonna 1932. (Mey, Natalie. Elulooline ankeet, 1932. ETMM T 174.1.1.)

ja yli-ihminen], 1903).¹¹¹³ Vaikkakin kyseessä ovat yksittäiset esimerkit Viron teatterien ohjelmistoista, viittaavat valinnat yleisempään ohjelmistopolitiikkaan ja paikallisen teatteri- ja kulttuurikentän mielenkiinnon kohteisiin sekä ajankohtaisiin diskursseihin. Näiden dramatisointien tulkinnallista painoarvoa lisää tässä tutkimuksessa Mein aktiivinen teatterissa käyminen ja teatterielämän seuraaminen. Lisäksi Johannes Aavikin alias Randveren vuonna 1909 julkaistun sensaatiomaisen novellin ”Ruth” nimihenkilössä voi kirjallisuudentutkija Elo Lindsalun mukaan nähdä rinnakkaisuutta Pygmalion-myyttiin¹¹¹⁴. E. T. A. Hoffmann taas oli Meille jokseenkin tuttu jo lapsuudesta. Mei on muistellut, ettei heillä ei ollut kovin isoa levykokoelmaa, joten heillä kuunneltiin usein gramofonilla barkaroleja juuri Jacques Offenbachin oopperasta *Les Contes d'Hoffmann* (*Hoffmannin kertomukset*, kantaesitys 1881).¹¹¹⁵ Ooppera perustuu kolmelle Hoffmannin kertomukselle, joista yksi on ”Nukkumatti”.

Pygmalion-myytin tai pikemminkin *Trilby*-tarinan mukaisesti pyrkii siis Mein teoksen enemmän mieheksi tulkittava maskuliininen hahmo sivistämään ja ”täyttämään” alastomuuttaan ”onttoa” naishahmoa. Vaikkakin alaston figuuri sisällyttää itseensä periaatteessa jatkuvasti uusiutuvan kaksoisruumin, sen groteskin retoriikasta poikkeavat suppusuut estävät ruumiin uusiutumisen – ruumiin ollessa ”suljettu”. Torjutuiksi näin ollen tulevat niin maskuliinisen hahmon pedagoginen tavoite ja uuden synty kuin aikakaudelle ominainen kone-naisen konstruktio, riippumatta siitä, että kaksoisfiguurin ”maha-silmät” ovat pullollaan kuin synnytyksen kourissa, narrimaisen komedian mukaisesti.¹¹¹⁶ Sigmund Freud oli kiinnittänyt huomiota juuri silmiin E. T. A. Hoffmannin ”Nukkumatti” -kertomuksessa samoin kuin siihen, miten näkökyvyn riisto ilmentää kammottavuutta (*das Unheimliche* -käsitettä) ja vastaa kastaatiopelkoa.¹¹¹⁷ Analysoidessaan Freudin *das Unheimlichen* käsitettä Hélène Cixous on esittänyt, että Freudille Hoffmannin kertomus palveli silti ennen kaikkea hänen omien tavoitteidensa esittämistä.¹¹¹⁸ Pois oli rajattu romantiikan ajan kirjailijalle itselleen keskeinen taiteen äärettömyyden tavoittelu, joka rikkoi (pikku)porva-

¹¹¹³ Viron teatterien näytelmätietokanta, EMTA, katsottu 15.1.2021. Shawn näytelmän *Ihminen ja yli-ihminen* toi Estonia-teatteriin ohjaten sen ja näytellen siinä suomalaisnäyttelijä ja -ohjaaja Hilma Rantanen (myöh. Rantanen-Pylkkänen, 1875–1943). Hän toimi Estonia-teatterissa vuosina 1912–16 aluksi vierailijana ja myöhemmin ensembleen kiinnitettynä (esim. Ruoppa 2015, erit. 7, 73, 75, 106, 107).

¹¹¹⁴ Lindsalu 2006a, 122–123.

¹¹¹⁵ Natalie Mei mälestused lapsepõlvekodu sisustusest, EKMA.52.2.3.6.

¹¹¹⁶ Heinrich Schneegansin groteskitulkintaa *Geschichte der Grotesken Satyre* (1894) mukaillen. Ks. Bahtin 2002 [1965], 270.

¹¹¹⁷ ”Das Unheimliche” ilmestyi ensi kerran aikakausjulkaisussa *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1919), 297–324. Ks. Freud 2005, erit. 40–41, 44–45.

¹¹¹⁸ Cixous 1976, 532, 535–537.

rillista aatemaailmaa.¹¹¹⁹ Sen sijaan *Unheimlich*-käsitteen aikaisemmin Hoffmannin romaanin yhteydessä esille nostanut Ernst Jentsch näki luonnottomuuden piilevän teoksen luonnollista kokoa olevassa vahamaisessa ja automatisoidussa (Olimpia-nimisessä) nukessa.¹¹²⁰

Toisella kertaa, kun Natalie Mei kuvaa naishahmon nukkemaisena – ja vieläkin nukkemaisempana kuin teoksessa *Ilta* – hän tarttuu samalla vuosisatoja vanhaan kaanonin ja representoi tämän lepäävänä Venuksena. Käytän yksityisomistuksessa olevasta, nimeämättömästä teoksesta, johon tutustuin Allee-taidesalongissa, tutkimuksessa siis nimeä ”Lepäävä nainen” (kuva 62), kuten luvun alussa mainitsin. Siinä tyynyihin nojaava nuori alaston nainen loikoilee sängyllä päättään oikealle kallistaen. Mei on esittänyt naishahmon epäkonventionaalisesti. Hän on pukeutunut naisen villasukkiin ja kietonut hänet isoon hapsulliseen tai jopa useampaan villasaaliin, niin että vain hänen ylävartalonsa on paljaana, joskin hänen toinen nänninsä on verhottu. Suurilla mulkosilmillään ja lintumaisilla kasvoillaan hän töllöttää nukkemaisesti johonkin eteenpäin, pää hieman jäykästi kallellaan. Naisen nukkemaisuus on kuin merkki hänen leikkikalunomaisuudestaan ja näin ollen tihentää motiivin kytkentää prostituutioaiheeseen – taiteilijan kenties tätä tiedostamatta. Tämän pienen kuvan (noin 14 x 14,2 cm) Mei on ympäröinyt tussilla vapaalla kädellä piirtämällään neliöllä ja peittänyt kauttaaltaan haaleanvihreällä akvarellivärillä. Paperi on muutamaa millimetriä isompi ja epätasaisesti leikattu. Pikku teoksessaan Mei kyseenalaisti miehen katseelle tarjotun, eroottisesti lepäävän alastoman naisen topoksen parodioiden sitä epäeroottisella tulkinnallaan ja hahmon töllöttävällä katseella.

Teoksensa taakse Mei on kirjoittanut lyijykynällä hieman jäykemmällä käsialalla nimensä ja vuosiluvun muodossa ”n. mei 1921”. Käsiala viittaa teoksen signeeraamiseen myöhemmällä iällä sekä siihen, että se oli hänen hallussaan tuohon saakka. Vuosiluku innoittaa pohtimaan, mahtoiko tämä pieni työ syntyä jo Pallas-taidekoulussa, jossa Mei aloitti tuon vuoden syksynä. Alastontutkielmat kuuluivat opetusohjelmaan. Silti juuri kyseistä toposta edustavia teoksia näyttää säilyneen Virossa samalta ajalta vain yksittäin. Ahkerimmin Virossa alastontutkielmiä tehneen Wiiraltin tulkinnat tästä klassisesta aiheesta ovat peräisin myöhemmältä ajalta, joskin hänen pari lyijykynäpiirrostaan nimillä *Lamav akt* (Lepäävä alaston)¹¹²¹ on vuodelta 1921.

¹¹¹⁹ Hoffmannin taiteellisista näkemyksistä ks. esim. Veli-Matti Saarisen esipuhe kirjailijan tarinakokoelmaan *Yökappaleita*. Hoffmann 2011, 7–13.

¹¹²⁰ Kääntäjä Roy Sellarsin esipuheen mukaan Ernst Jentschin artikkeli ”Zur Psychologie des Unheimlichen” ilmestyi ensimmäistä kertaa julkaisussa *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22 (25.8.1906), 195–98 ja 8.23 (1.9.1906), 203–05. Jentsch 1997 [1906], erit. 12–13.

¹¹²¹ Samaa nimeä kantavista lyijykynäpiirroksista on teoksen EKM G 12487/ab etupuolelle piirretyn lepäävän naisen huulet piirretty punaisella kynällä, toisessa piirroksessa EKM G 12443 mallin kasvot ovat hänen käsivarsiensa takana piilossa.

Nämä kuitenkin poikkeavat kaanonista, sillä naiset on kuvattu toisesta kuvakulmasta. Toinen niistä (EKM G 12443), jossa Wiiralt on korostanut huomiota herättävästi mallin nännejä piirtämällä ne punaisella liidulla, herättää hämmästyttävästi muistumia Mein erääseen toiseen, taiteilijalta itseltään nimeämättömäksi ja päiväämättömäksi jääneeseen akvarelliin. Tämä Mein akvarelli on Viron taidemuseossa saanut nimekseen niin ikään *Lamav akt* (Lepäävä alaston, kuva 63). Siinä sängyllä lepää puolialaston nainen, jolla on arkaaiset, kore-veistosta muistuttavat kasvat. Hahmoonkin ulottuva koko akvarellin sinertävän harmahtava sävytys on saanut pirstystä taiteilijan korostettua naisen nännejä ja samaten myös huulia ja poskipäitä oranssinpunaisella värillä. Sängyn vierelle wieniläistuolille jäänyt oranssinpunertava juoma johdattaa ajatukset sairauden tai jopa kuoleman esittämiseen. Kontrastit teoksessa osoittavat taas Mein erityistä kykyä parodiointiin.

Viron museoiden tietokanta paljastaa, että klassista kuvakaanonista alastomana vuoteella lepäävästä nuoresta naisesta on noudattanut samana syksynä (1921) taidekoulun grafiikkaa opettamaan tullut Georg Kind. Hänen pienikokoisten viivasyövytyksvedoksiensa *Lamav akt (Akt)* [Lepäävä alaston (Alastontutkielma), 1920-luku]¹¹²² ja *Lamav naisakt* (Lepäävä naisalaston, n. 1920)¹¹²³ voi olettaa valmistuneen Tartossa ja olleen näin myös oppilaiden tietoisuudessa ja esikuvina heille. Kindhän oli oppilaiden arvostama opettaja. Kind esitti klassisesta aiheesta modernistisen tulkinnan kuvatessaan mallia eroottisena, reiteen ulottuvissa sukissa, siten kuin prostituoituja monesti modernissa taiteessa kuvattiin. Lisäksi voi huomauttaa, että lepäävä alaston kuului myös Peet Arenin grafiikansalkkuun *Linoollöiked* (Linoleikkauksia) vuodelta 1920. Salkun teoksista piirros nimeltä *Ely*¹¹²⁴ esittää alastonta nuorta naista puoliprofiilista puolilepäävässä asennossa ja korkokengissä.

Mein pikku työtä ”Lepäävä nainen” voisi analysoida ainakin kokonaisen artikkelin verran. Tässä tutkimuksessa pitäydyn kuitenkin suppeassa rinnakkaisaineistossa ja nostan esiin vain yksittäisiä naistaiteilijoita, jotka Mein tavoin tarttuivat tähän akateemiseen aiheeseen ja esittivät siitä kaanonista poikkeavan ja nukkemaisuuksittakin varioivan tulkinnan. Kuten taidehistorioitsija Gill Perry on kirjoittanut jo vuosikymmeniä sitten, yhä useampi Pariisissa toiminut naistaiteilija tarttui aiheeseen 1900-luvun ensimmäisellä neljänneksellä. Alastomasta nuoresta naisesta oli tullut vuosisadan aluksi merkityksellinen aihe niin Pariisin koulukunnan miespuolisille taiteilijoille kuin Saksan ekspressionisteille heidän uudelleentulkintojensa myötä. Keskusteluun kohosivat aiheen yhteydessä seksuaalisuus, feminiininen halu, esteettiset normit ja porvarillinen moraalit, mutta myös eksoottisuus ja orientoalisuus. Naisille aiheeseen tarttuminen oli merkinä heidän ammattimaisuudestaan taidekentällä.

¹¹²² Kuva 8,7 x 11,8 cm, arkki 10,2 x 13,1 cm, Viron taidemuseo, EKM G 16825.

¹¹²³ Kuva 8,8 x 11,8 cm, arkki 13,1 x 15,4 cm, Tarton taidemuseo, TKM G 415.

¹¹²⁴ Esim. Viron taidemuseossa numerolla EKM G 3316.

Toisinaan he tulkitsivat aihetta perinteisemmin, toisinaan taas aikansa kaikkein edistyksellisimmissä muodoissa, joskin erotisoimatta ja idealisoimatta kuvattuja naisia. Aihetta käsiteltiin myös omakuvallisesti.¹¹²⁵

Perryn analysoimista naistaiteilijoista päätyi hyvinkin ”meimäisesti” tulkitsemaan lepäävän alastoman naisen toposta Suzanne Valadon (1865–1938) pari vuotta myöhemmin öljymaalauksessaan *La chambre bleue* (Sininen huone, 1923). Siinä pehmeämuotoinen malli lepää pitkissä housuissa ja hihattomassa topissa sängyllä, savuke suussaansa vastaamatta katsojan, miehen, katseeseen¹¹²⁶. Toisen yhtä epäkonventionaalisen tulkinnan topoksesta toteutti Meitä hieman aikaisemmin myös esimerkiksi Sigrid Hjertén öljymaalauksessaan *Den röda rullgardinen* (Punainen rullaverho, 1916)¹¹²⁷. Taidehistorioitsija Shulamith Behrin mukaan vääristyneesti kuvattu hahmo antaa mahdollisuuden tulkita teosta taiteilijan moninaisten mutta ristiriitaisen identiteettien valossa: naisena ja äitinä, mutta yhtä lailla myös taiteilijana avantgardetaiteilijoiden piirissä¹¹²⁸. Kiinnostavaa on havaita, kuinka Hjerténkin esittää lepäävän alastoman naisen kasvot kanamaisina, samaan tapaan kuin Natalie Meikin sängyssä loikoilevan naisen kasvot omassa pienessä vihertävässä työssään ”Lepäävä nainen”. Samoihin aikoihin myös yhdysvaltalainen Florine Stettheimer (1871–1944) maalasi omakuvallisen tulkintansa aiheesta maalaukseen *A Model (Nude Self-Portrait)* [Malli (Alaston omakuva), 1915]¹¹²⁹. Taidehistorioitsija Cassandra Langer toteaa, että lähestyessään perinteistä taiteen aihetta oman, 45-vuotiaan ikääntyvän naisen kehonsa kautta ja asettuen itse katseen kohteeksi Stettheimer haastoi Manet’n *Olympiaa* parodioimalla klassista kuvakaanonia ja sen modernistista tulkintaa. Ennen sensaatiomaista omakuvaa Euroopan taidepiirit olivat tulleet taiteilijalle tutuiksi.¹¹³⁰ Stettheimerin maalauksen omakuvallisuus kutsuu mietiskelemään Mein ”Lepäävän naisen” omakuvallista aspektia – vuonna 1921 Meillä oli vielä pitkä paksu tumma tukka, niin kuin hahmolla hänen teoksessaan. Lisäksi jokaiseen virolaiseen kotiin kuuluivat villasukat ja villasaali.

Sivuhuomauksena mainittakoon, että ”kotikutoisia” Venus-tulkintoja oli syntynyt jo aikaisemmin mainitsemaltani venäläisavantgardisti Mihail Larionovilta vuonna 1912 kokonainen sarja.¹¹³¹ Mein näkökulmasta ajatellen tämä on liian

¹¹²⁵ Aiheesta laajemmin Perry 1995, 118–136, erit. 118–119.

¹¹²⁶ Pompidou-keskuksen Ranskan modernin taiteen museon kokoelmaan kuuluvasta Valadonin öljymaalauksesta (90 x 116 cm, Ref. 00074) ks. Perry 1995, 123, 126–127, kuva 28.

¹¹²⁷ 115 x 89 cm, Moderna Museet, MOM 390, Tukholma.

¹¹²⁸ Behr 2012, 155–156, 158–160.

¹¹²⁹ Stettheimerin öljymaalauksensa (122,5 x 173,4 cm) kuuluu Columbian yliopiston kirjaston (Avery Architectural and Fine Arts Library) kokoelmaan New Yorkissa.

¹¹³⁰ Langer 2017, 46–47.

¹¹³¹ Warren 2013, erit. 32, 44 viite 46; myös Malmstad 1996, 164–166. Larionovin Venus-sarjan muodoiltaan ja väreiltään yksinkertaiset, primitivistiset maalaukset ja piirrookset

varhain, vaikka aikalaiskritiikki niistä heti kirjoittikin. Larionov syntetisoi ja parodioi kaanonin arkipäiväistäen sitä. Hänen kuvaamansa prostituoitu oli tavallisen kansan riveistä eli kuvattu isoine käsineen ja jalkoineen ”aitona”, vantterana talonpoikaisnaisena, eikä Manet’n tavoin vain naapurustosta, kuten taidehistorioitsija Sarah Warrenin perusteellinen tutkimus tuo esiin.¹¹³²

Nukkeaiheen yhteydessä on kiinnostavaa, että Natalie Mei oli tietoinen myös itävaltalaisyntyisestä Oskar Kokoschkasta (1886–1980), joka aiheutti kuohuntaa luonnollisen kokoisilla naisnukeillaan. Hänen entisen rakastettunsa näköinen ja kokoinen ”Alma” -nukkensa (1918) nojautui pitkälti Pygmalion-myyttiin. Müncheniläisen nukketaitelija Hermine Moosin (1888–1928) valmistamana se ei vain päätynyt taitelijan maalauksiin ja piirroksiin¹¹³³ vaan esiintyi myös julkisuudessa hänen seuralaisenaan.¹¹³⁴ Mein sisaret mainitsevat Kokoschkan nimen leikkimielisessä aikakausvirkossaan *Meie I* yhtenä kansainvälisenä avustajana muutaman muun yksittäisen ei-virolaisen taitelijan rinnalla¹¹³⁵. Hänen nimensä ja taiteensa viilaa vuosikymmenen vaihteessa myös Viron sanoma- ja aikakauslehtien palstoilla, kun kommentoidaan keskieurooppalaisen taiteen suhdanteita tai arvostellaan paikallisten taitelijoiden teoksia,¹¹³⁶ ja hän tuli tuotantoineen siskoksille tutuksi varmasti ainakin Der Sturm -gallerian julkaisujen myötä. Vuonna 1919 Kokoschkasta oli tullut Dresdenin taideakatemian professori,¹¹³⁷ mikä osaltaan lienee vahvistanut hänen taiteensa tuntemusta taitelijoiden keskuudessa Virossa, ja taas kerran mahdollisesti Starkopfin välittämänä. Mein ”Lepäävä nainen” -teoksen naisahamo hölmistyneine katseineen ja verhoamattomine rintoineen herättää kiinnostavasti muistumia sekä

kuvaavat enimmäkseen jo teosnimiensä mukaisesti eri kansojen lepääviä Venuksia jonkinlaisin etnisin merkitsijöin. Mainittakoon tässä esim. öljymaalaukset *Evreiskaja Venera* (Juutalainen Venus, 1912, Jekaterinburgin taidemuseo), *Katšapskaja Venera* (Katsap-Venus, 1912, Nižni Novgorodin valtiollinen taidemuseo) tai yksinkertaisesti vain *Venera* (Venus, myös Venus ja Mihail, 1912, 68 x 85,5 cm, inv.nro ЖБ-1528, Venäläisen taiteen museo, Pietari). Viimeksi mainittu nähtävillä esim. The Virtual Russian Museum -verkkosivuilla, katsottu 10.1.2020.

¹¹³² Warren 2013, erit. 31–37; myös Malmstad 1996, 164–166.

¹¹³³ Esim. öljymaalaukset *Frau in Blau* (Sinipukuinen nainen, 1919, 78 x 103 cm, Staatsgalerie Stuttgart, inv.nro 2401 ja *Maler mit Puppe* (Maalari ja nukke, myös *Mann mit Puppe* [Mies ja nukke], 1922/1923, 85 x 120 cm, Neue Nationalgalerie, Berliini, inv.nro NG B 1058). Aiheesta perusteellisesti Roos 2005.

¹¹³⁴ Timpano 2017, 163–168.

¹¹³⁵ Ks. [Nat. Mey päätoim.], *Ödede Meide koduajakiri ”Meie”*, 1920, EKMA.52.1.3, sivu [1].

¹¹³⁶ Esim. Alle, August, ”Eesti kunsti ülewaate näitus”, *Sotsialdemokraat* 20.7.1919 arvostellessaan Konrad Mägin maalausta *Roma noormees* [aik. *Mustlase portree* (Romanin muotokuva), 1915] tai Asm. [Semper] 1919, 59; Kangro-Pool, Rasmus, ”Meie päewade kunstist”, *Kirjandus – kunst – teadus ”Päevalehe” erileht* 14.2.1921.

¹¹³⁷ Esim. Roos 2005, 293.

Kokoschkan vähän tunnetusta tussipiirroksesta *Hingabe* (Antaumus, 1918)¹¹³⁸ että hänen maalauksestaan *Frau in Blau* (Sinipukuinen nainen)¹¹³⁹.

Mei osallistui Pygmalion-myytin uudelleentulkintaan myös akvarellillaan *Mies ja naisen rintakuva* (kuva 64). Mai Levin on asiantuntijana ajoittanut sen noin vuodelle 1923. Perusteena on ollut Mein kuvallaan saama sommitelmaluokan parhaan oppilaan tunnustus ja 1000 Viron markan palkinto Pallas-taidekoulussa vuonna 1923.¹¹⁴⁰ Koulun opetusneuvoston pöytäkirjoista ilmenee, että Mei sai kyseisen suuruisen palkinnon kolmen muun oppilaan rinnalla viimeisimmästä, alkuvuonna loppiaisen jälkeen tekemästään sommitelutehtävästä.¹¹⁴¹ Pöytäkirjaan ei kuitenkaan kirjattu, minkälainen sommitelma oli kyseessä. Samanaikaisesti päätettiin ostaa Meiltä myös yksi työ 500 markalla tuolloisesta oppilastöiden näyttelystä, niin kuin muutamalta muultakin opiskelijalta.¹¹⁴² Avoimeksi jää sekin, minkälainen työ häneltä hankittiin. Mahdollisesti kyseessä on myöhemmin pöytäkirjassa mainittu hankinta. Loppuvuoden pöytäkirjat eivät osoita, että hän olisi enää myöhemmin saanut toista vastaavaanlaista palkintoa. Koska palkitseminen tapahtui alkuvuodesta, saataisi akvarelli olla peräisin myös edelliseltä vuodelta. Vuodelta 1922 on säilynyt kuitenkin eräs toinen akvarelli – *Agitaator* (Agitaattori, 1922), jonka taakse on kirjoitettu lyijykynällä vuosiluvun lisäksi, että se on agitaattori-aiheinen Pallas-taidekoulun sommitelutehtävä¹¹⁴³. Mei muisteli, että se valmistui Triikin tehtävänannosta ja että se oli hänellä edelleen tallessa¹¹⁴⁴. Sikäli kun Levin ei viittaa arkistolähteisiin eikä käsiin saamani aineisto anna selvyyttä asiaan, olisi Mei nähdäkseni saattanut ansaita palkinnon yhtä hyvin akvarellistaan *Agitaattori*. Siitä huolimatta uskon Levinin esittämään *Mies ja naisen rintakuva* -teoksen ajoitukseen ja näin ollen sen valmistumiseen Mein taidekouluaikana vuonna 1923. Tyyllillisesti nämä kaksi teosta ovat hyvin erilaiset, sillä akvarelli *Agitaattori* edustaa taiteilijan suupiirteisempää akvarellitekniikkaa. Molemmat akvarellit kuuluivat 2000-luvun alkupuoliskolla Allee-taidegallerian kokoelmaan¹¹⁴⁵.

¹¹³⁸ Ks. esim. Alma Mahler -aiheisten verkkosivujen artikkeli ”Die Alma-Puppe” eli ”Die Puppe”, katsottu 16.12.2020. Ks. myös Timpano 2017, erit. 164, 166, jossa Kokoschkan tussipiirroksista myös nimi *Seated ”Woman” with Exposed Breasts* (Istuva paljasrintainen ”nainen”), joka on ajoitettu noin vuodelle 1920.

¹¹³⁹ Maalauksen rinnastamisesta Édouard Manet’n maalaukseen *Olympia* ks. Roos 2005, 301–302.

¹¹⁴⁰ Kopio lausunnosta KS.

¹¹⁴¹ Kunstikool ”Pallas” õppenõukogu protokollide ära kirjad 1922–1929, Protokoll No 1. 8.1.1923, TKM TA 2.1.4, sivu 12.

¹¹⁴² Ibid.

¹¹⁴³ Myös Levin 2010c, 289.

¹¹⁴⁴ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA 52.2.3.7, sivu 6[b].

¹¹⁴⁵ Ks. Koll toim. 2000, [9].

Akvarellillaan *Mies ja naisen rintakuva* Mei jatkaa geometrisilla ratkaisuilla omaa varhaista kubistista kuvakieltään. Samalla hän kiinnittyy Viron kuvataiteessa laajan suosion saaneeseen uuteen kubistiseen kaanoniin, jota edusti tuolloisista koulun opettajista Ado Vabbe. Jos kuva oli maalattu tehtävänantona, saattoi odotuksena olla nimenomaan sen toteuttaminen kubistisesti. Aiheeltaan akvarelli kuvaa empimättä *pygmalionismia*: muodikkaasti pukeutunut mies istuu jalka toisen päällä, ranteet rennosti ristissä polvellaan ja katsoo vieressään jalustalla olevaa verhoamattoman naisen rintakuvaa. Siroine kasvopiirteineen, punaisine poskineen ja sensuelleine huulineen naishahmo tuntuu hyvinkin elävältä. Hänen ihonsa on kuulas, kampaus huoliteltu, vartalo nännien kohdalta ”katkaistu”. Isoine tummine silmineen ja pitkine ripsineen hän antaa lempeän nukkenaisen vaikutelman. Hahmojen kasvojen väliin kuvan taustalla olevaan interiööriin on mielenkiintoisella tavalla luonnosteltu pelkillä ääriviivoilla maassa istuvan naisen hahmo – ehkä vain sommitelmallisena ratkaisuna. Naisia esittävät rintakuvaveistokset olivat tulleet suurkaupungeissa näyttävästi esille: niin näyteikkunoissa, postikorteissa kuin taideteoksissa. Levin on katsonut Mein akvarellissa ironisoitavan aikalaisten elämäntavan eroottisia ja henkimaailman outouksia¹¹⁴⁶. Ajoitukseltaan kiinnostavasti ”vierailee” naisen rintakuva, tai korsettinukke, myös pallaslaisten suosiossa olleen Otto Dixin tuoreessa omakuvassa *An die Schönheit* (Kauneudelle) vuonna 1922¹¹⁴⁷.

Pygmalion-myyttiin oli tarttunut Meitä hieman aikaisemmin hänen koulutoverinsa Eduard Wiiralt – ja hyvinkin kirjaimellisesti, esittämällä aiheen omakuvallisesti. Tämä ilmenee varsinkin hänen vuoden 1918 pienestä tussipiirroksestaan, joka on saanut nimen *Ateljees* (Ateljeessa, 1918)¹¹⁴⁸. Siinä taiteilijan mallina oleva, rintojaan peittävä alaston on kääntynyt pois ja häntä päin katsova nainen on kuvattu ikään kuin kasvamassa kivenmöhkäleestä tai hiekkakasasta tai seisomassa siinä jaloistaan kiinni. Taiteilija puolestaan katsoo naista maalaustelineen edessä hämmästynein ilmein tukka pystyssä ja käsi poskellaan. Toisessa samannimisessä tussipiirroksessa (*Ateljees*, 1918)¹¹⁴⁹ suhde aiheeseen on tulkinnanvaraisempi naisen istuessa mallina hänestä lumoutuneelle taiteilijalle. Tuolloin Wiiralt opiskeli Tallinnan taideteollisuuskoulussa Triikin oppilana,¹¹⁵⁰ kun taas Mei oli otaksuttavasti sinä vuonna Triikin yksityisoppilaana ja Mei-siskoksista vanhin, Kristine, koulun yhtenä opettajana.

¹¹⁴⁶ Levin 2010c, 289.

¹¹⁴⁷ Öljy ja kollaasi kankaalle 139,5 x 120,5 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

¹¹⁴⁸ Viron taidemuseon grafiikkakokoelmaan kuuluva piirros, EKM G 13839, koko 14 x 10,4 cm.

¹¹⁴⁹ Toisenkin samanniminen piirros kuuluu Viron taidemuseon grafiikkakokoelmaan: EKM G 12008, arkin koko 11,6 x 12,4 cm, kuvan koko 11,5 x 12,2 cm.

¹¹⁵⁰ Triikin taiteen vaikutuksesta Wiiraltin taideteollisuuskoulun aikaisiin teoksiin esim. Levin 2010b, 205.

Natalie Mei palasi nukkeaiheeseen vielä 1930-luvun alussa, mutta silloin käänteisesti esittämällä miehen nukkena (kuva 65). Siinä hän ei rajoittunut pelkästään vaihtamaan *naisnuken* tavalliseen *miesnukkeeseen*, vaan meni aiheen soveltamisessa vieläkin pidemmälle. Hän valitsi aiheikseen kaikkein maskuliinisimpiin ja patriarkaalisimpiin lukeutuvien ammattien edustajia – armeijan ja jopa valtion johdon piiristä (kuva 66). Näiden teosten myöhäisemmästä ajankohdasta, selkeästi toisenlaisesta genrestä sekä poliittisesta ja yhteiskuntakriittisestä kantaaottavuudesta johtuen rajaan ne tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Nukkefiguuri osoittautui kaikkine variaatioineen erinomaiseksi välineeksi, jonka avulla miestoimijat ja -ajattelijat saivat mielensä mukaisesti muokata ja muovailta naiskuvaa ja samalla myös ilmaista mielipiteensä naispuolisista henkilöistä. Tämä saattoi hankaloittaa naisten varteenotettavuutta samalla kentällä. Nukkien samastaminen naisiin tarjosi kuitenkin oivan välineen myös avantgardistisesti suuntautuneille, taidekentälle nousseille naisille sukupuoltaan koskevien käsityksien kritisointiin ja parodioimiseen.

V Moderni nainen toimijana ja naistyyppinä 1920-luvulla

Maailmansodan jälkeen mediakanavat täyttyivät pariksi seuraavaksi vuosikymmeneksi niin sanotuista toisen sukupolven ”uuden naisen” kuvista. Uusi nainen oli niissä vähintään polkkatukkainen ja itsenäinen, usein itsepäinen ja kepeämielinen, elämästään nauttiva. Kuva hänestä oli silti paljon moninaisempi, mutta verrattuna ensimmäisen sukupolven uuden naisen kuvaan niissä ei ollut enää läsnä näkyvää kytkentää myyttisiin naishahmoihin. Siihen vaikuttivat niin taloudellis-yhteiskunnalliset muutokset ensimmäisen maailmansodan jälkeen kuin massamedian laajentuminen ja poliittisesti suuntautuneiden naisten toimintamahdollisuuksien muutokset.

Perinteisiä naisen rooleja välttävästä urbaaneista itsenäisistä ”uusista naisista” luotiin ylikorostetuilla ja vääristyneilläkin kuvauksilla eräänlainen modernismin symboli, kuten esimerkiksi taidehistorioitsija Shearer West on todennut Weimarin Saksan aineistojen pohjalta Marsha Meskimmonin kanssa yhdessä toimittamansa artikkelikokoelman johdannossa. *Femme fatale* -tyyppien lailla heidät esitettiin kuitenkin edelleen uhkana moderneille miesvaltaisille yhteisöille ja yhteiskunnille.¹¹⁵¹ Ensimmäinen maailmansota sysäsi liikkeelle laaja-alaisia muutoksia. Ne olivat niin yhteiskunnallisia, taloudellisia, kulttuurisia kuin demografisia. Sota toi näkyviin naisten elämän. He siirtyivät työskentelemään kodin ulkopuolelle, julkiseen tilaan, mutta näkyviin tuli myös sukupuolen rakenteellisuus yhteiskunnissa, kuten modernin naisen kuvatyyppejä ranskalaisen aineiston pohjalta tarkastellut historioitsija Mary Louise Roberts huomauttaa. Vaikka sodan päätyttyä pääsi valloille hedonismi, sota aiheutti traumoja molemmille sukupuolille. Traumamat välittyivät ajan kuvastoon aikalaisnaisista. Robertsin mukaan keskustelua naisen identiteetistä ja seksuaalisuudesta alettiin käydä kolmen kuvaston kautta. Vastakkain asetettiin muutoksia edustava lyhyttukkainen ”moderni nainen” (*the modern woman – la femme moderne*) ja ”äiti” (*the mother – la mère*), joka arvosti kansallisia aatteita ja vanhemmuutta. Heidän väliinsä sijoitettiin perinteisiä arvoja arvossa pitävä itsenäinen ”naimaton nainen” (*single woman – la femme seule*).¹¹⁵²

¹¹⁵¹ West 1995, erit. 1–2; myös esim. Rowe [Price] 1995, 145.

¹¹⁵² Roberts 1994, kootusti esim. 9–12.

Moderni nainen oli useimmiten palkkatyössä ja saattoi työskennellä ”valko-kaulusisena” siistissä toimistotyössä uuden teknologian aikaansaannoksien parissa. Hän päätti itse omasta kehostaan ja omasta seksuaalisuudestaan. Pienilläkin ansiotuloillaan naisista tuli tärkeitä modernin markkinatalouden kuluttajia ja kulutuskohhteita. Tosiasiassa tämä kosketti silti vain harvoja, taloudellisesti vauraita naisia. Tunnusmerkillistä ”uudelle naiselle” oli leikkiminen joko poikamaisuudella tai/ja kepeän *flapperin* olemus; hän oli elävä ja urheilullinen, mutta ennen kaikkea oman aikansa, modernisoituvan yhteiskunnan ikoni.¹¹⁵³ Tiettyihin rajoihin asti yltävä naisten vapaus ja yksittäisten sivistyneiden naisten näkyvä toiminta yhteiskunnassa loivat harhakuvia koko sukupuolta koskevasta riippumattomuudesta. Suomalaistutkijoista esimerkiksi slavisti Kirsti Ekonen on kiteyttänyt, että ”uuden naisen” tyypeille on yhdistävinä piirteinä se, että he eivät olleet ”[–] kontrolloitavissa, eivät toteuttaneet annettuja odotuksia, vaan määrittelivät itse oman käyttäytymisensä koski se sitten uravalintaa, seksuaalisuutta tai perhe-elämää”¹¹⁵⁴. Kulttuurihistorioitsija Ritva Hapulin mukaan selvin uuden naistyyppin merkki oli *garçonne*, poikamiestyttö, mutta heihin luettiin myös ”[–] Venäjän punaiset naiskomissaarit, lesbot, prostituoidut, flapperit, kauneusleikkauksin ja meikein itseään nuorentavat naiset sekä massamurhaajat, urheilijat ja gigolot”¹¹⁵⁵. Tämä osoittaa, että heitä olivat lähes kaikki naiset, jotka poikkesivat Robertsinkin mainitsemasta ”äidin” konservatiivisesta kolmen k:n (*Kinder, Küche, Kirche*)¹¹⁵⁶ toimintakentästä.

Virolaisen ja etenkin Natalie Mein aineiston tarkastelun kannalta voi merkityksellisimpänä pitää ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä Weimarin Saksassa ylläpidettyä ”uuden naisen” kuvaa. Saksan suosio jatkui Virossa, sillä suhteet maahan olivat ennestään olemassa ja kieli monesti hallussa. Lisäksi sodanjälkeinen talouskriisi Saksassa kannusti maahan matkustamista. Kirjalliset tiedot eivät osoita, että Mei olisi vierailut Saksassa ennen kesää 1928, mutta kuten edellä olen jo osoittanut, hän oli tietoinen Saksan kulttuurielämästä ja julkisista keskusteluista. Ene Lamp on todennut virolaisten sanomalehtiartikkelien ja kulttuurihenkilöiden muistelmien perusteella, että 1920-luvulla Saksa oli virolaisille helpoiten saavutettavissa ja sen myötä myöskin laajasti kuvailtu lehdistössä. Niinpä esimerkiksi vuosina 1921–1925

¹¹⁵³ Esim. West 1995, erit. 1–2; myös Meskimmon 1999, 163–165. Samoin esim. Roberts 1994, tiivistetyt esim. 9–12; Biro 2009, 203–206; Tickner 1987, 185.

¹¹⁵⁴ Ekonen 2012, 60 (Elizabeth Otton ja Vanessa Roccon toimittaman artikkelikokoelman *The New Woman International* arvioissa).

¹¹⁵⁵ *Garçonne* oli moderni itsevarma nainen, joka monissakin piirteissä lähestyi lesboutta. *Flapper* taas kuin päiväperhonen, huoleton, elämästä nautiskeleva tyttönainen. Hapuli 1995a, sit. 259, passim 257–265. Ks. lähemmin luku V.1.

¹¹⁵⁶ Saksan Keisarikunnan aikainen fraasi naisten roolista ja paikasta yhteiskunnassa imeytyi Virossa virolaiskansallisiin aatteisiin baltiansaksalaisten välityksellä. Esim. Eve Annuk on tarkastellut, miten *Kirche* vaihtui virolaisessa ideologiassa tarkoittamaan kansaa. (Annuk 2008, 85, 106; myös Lindsalu 2008a, 60, 64.)

Berliinin yliopistossa opiskellut Johannes Semper on muistellut, että kaupungissa oli ollut tuolloin niin paljon virolaisia, että viroa saattoi useinkin kuulla kaduilla. Sinne suuntasivat myös liikemiehet, jotka perustivat Saksaan vironkielisiä aikakauslehtiä. Samalla menijöitä hätkähdytti suurkaupungin katukuva, joka paljasti Saksan kärsimykset. Vuonna 1922 Berliiniin matkustanut näyttelijä, ohjaaja ja teatterinjohtaja Paul Pinna (1884–1949) toi sanomalehtiartikkelissaan esiin, kuinka tuskastuttava oli sotainvalidien paljous, kuinka ahdistavaa oli nähdä kädettömiä ja jalattomia myymässä postikortteja ja tulitikkuja sekä sokeita puhaltamassa pilleihin samalla kun elämänilo pulppuili heidän ympärillään.¹¹⁵⁷

Saksan suurkaupungeista etenkin Berliinistä pyrittiin rakentamaan nopeasti moderni metropoli ilman merkkejä sodan rappioista. Kulutusyhteiskuntaa ja sen mahdollistamaa elämäntapaa markkinoitiin myös nykyaikaisille naisille. Samalla säilyivät taloudelliset kärsimykset rajun inflaation vaikutuksesta sekä etenkin miesten kokemat fyysiset ja psyykkiset sotatraumat. Ne kantautuivat naisia tyypitelevään kuvastoon. Naisten itsenäistyminen miellettiin miehistymiseksi, ja heidän seksuaalisuutensa herätti edelleen ristiriitaisia tunteita, jotka toisinaan ilmenivät entistäkin misogyyneisempänä ja provokatiivisempänä kuvastona aikalaisnaisista. Raaimmillaan tämä näkyi Weimarin tasavallan vuosina seksuaalimurhakuvaustona.¹¹⁵⁸ Näistä murhista kirjoitettiin myös virolaisissa sanomalehdissä.¹¹⁵⁹ Palaan tähän kuvastoon tämän luvun toisessa alaluvussa Mein prostituutioaiheisten teoksien analyysin yhteydessä.

Moderni ”uusi nainen” esiintyy Natalie Meillä tyyppinä monella tavalla hänestä itsestään alkaen. Ensinnäkin Mei pysyi itsenäisenä, naimattomana ja lapsettomana. Tosin näyttää siltä, että hän asui useimmiten aina jonkun lapsuusperheensä jäsenen kanssa.¹¹⁶⁰ Toiseksi hän omaksui Pallas-taidekoulun aikoihin ”uuden naisen” habituksen, joka esiintyi hänellä näkyvimmillään 1920-luvun jälkipuoliskolla. Mei on sekä kuvannut vuosikymmenen moderneja ja modernistisia kaupunkilaisnaisia että esittänyt omia tulkintojaan silloisesta miestaiteilijoiden suosimasta kuvastosta seksiä myyvistä naishenkilöistä. Jälkimmäinen teema liittyy Meillä vuoden 1928 tienoilla valmistuneisiin yhteiskuntakriittisiin teoksiin. Mein prostituutioon kytkeytyvien

¹¹⁵⁷ Pinna, Paul, ”Kirju kiri Saksamaalt. Swinemünde. – Berliin. – Teater”, *Esmaspäew* 28.8.1922; Lamp 2004, erit. 40–41, 50, jossa viitataan myös Semperin Berliinin-muistelmiin.

¹¹⁵⁸ Nochlin 2011, ix–x. Myös esim. Rowe [Price] 1995, passim, erit. 158–159; Tatar 1997 [1995]; Wilson 1991, passim.

¹¹⁵⁹ Esim. ”Lühikesed teated”, *Uus Rahwa Hääl* 5.4.1927.

¹¹⁶⁰ Tartossa Pallas-taidekoulun vuosina Natalie asui enimmäkseen Kristine-sisaren luona. Tallinnassa hän asui tässä tutkimuksessa käsittelemälläni ajanjaksolla perheen Põhjakadun kodissa. Muutama vuosi isänsä kuoleman (1927) jälkeen hän muutti vuonna 1930 Lydia-sisarensa ja äitinsä kanssa äidin rakennuttamaan omakotitaloon Tallinnan Nõmmen esikaupunkiin. Stahl 2020a, 14.

teosten tulkinnoilla viitekehysesineen päätän tämän tutkimukseni analyysiluvut. Ensimmäisessä alaluvussa tutkimuskohteinani ovat Mein taiteessa esiintyvät ja häneen itseensä henkilökohtaisesti liittyvät niin sanotut kepeän uuden naisen tyytit. Kiinnekohdiksi nousevat *flapper* ja poikatyttö, sukupuolen joustavuus, ristiinpukeutuminen ja identiteetti, mutta myös urheilijat, pseudonyymien käyttö ja dadaismi. Tarkastelemassani kuvallisessa ja kirjallisessa aineistossa saattavat nämä tunnussanat kietoutua yhteen.

1920- ja 1930-lukujen modernin ”uuden naisen” kuvauksia olen aikaisemmin muutamaa otteeseen tutkinut Natalie Mein ja hänen sisarensa Lydia Mein taiteessa.¹¹⁶¹ Näistä tutkimuksistani jatkan tässä luvussa. Katrin Kivimaan mukaan Viron taiteessa kaikkein kiinnostavimpana uutta naista kuvaavana teoksena voi pitää Lydia Mein vuonna 1932 maalaamaa naisen muotokuva (Daami portree [Daamin muotokuva])¹¹⁶². Teoksessa polkkatukkainen hieno daami pienessä ns. nukenhatussa pitelee savuketta hansikoidussa kädessään. Savuke oli toiminut emansipoituneen naisen tunnusmerkinä jo 1800-luvun lopusta lähtien.¹¹⁶³ Vastaavanlaisia teoksia, joissa emansipoituneella naisella on savuke sormien välissä, on Lydialta tiedossa neljä.¹¹⁶⁴

Lydia Mein henkilökuvista *Naine sigaretiga* (Nainen savukkeineen, kuva 67), joka on ajoitettu myöhemmin väljästi noin 1920-luvulle, otettiin Kumun taidemuseossa vuonna 2019 emansipoituvaa naista Viron ja Suomen taiteessa esittelevän näyttelyn tunnuskuvaksi.¹¹⁶⁵ Tuossa Lydia Mein maalaamassa rintakuvassa meitä katsoo itsevarman oloinen nainen pää hieman kallellaan ja 2/3-profilissa kuvattuna. Hän istuu yksin wieniläistuolilla pienessä pyöreässä pöydässä ja nautiskelee savukkeestaan samoin kuin naiset lukuisissa länsieurooppalaisten taiteilijoiden maalauksissa ja piirroksissa pariisilais- ja berliiniläiskahviloista. Edessään hänellä on teekuppi ja juomalasi pilleineen. Valokuvien perusteella uskon taidemuseon maalaustaiteen koelman entisen johtajan Rita Kroonin tavoin, että teoksen mallina saattoi olla Mei-

¹¹⁶¹ Stahl 2020a, erit. 101–107; myös 2005, passim, erit. 19–23, 53–59, 67–72, 79–85; 2007, erit. 132–134, 141–142.

¹¹⁶² Akvarelli, 57 x 50,5 cm, TKM A 31, Tarton taidemuseo. Kuva maalauksesta ks. Stahl 2020a, 104.

¹¹⁶³ Kivimaa, Katrin, ”Kildudest alati pilti kokku ei pane”, *Sirp* 5.4.2019; myös Kivimaa 2010a, 517.

¹¹⁶⁴ Yksi näistä teoksista on hieman yli 30 cm:n korkuinen kreppipaperista ja rautalangasta valmistettu mannekiinifiguuri vuoden 1926 *flapper*-tyylisessä asussa solmio kaulassa ja *cloche*-kellohattu päässä (”*Naine*” 1926 *aastast* [”Nainen” vuodelta 1926], TMMM PE 9). Kaikista näistä neljästä teoksesta ks. Stahl 2020a, 89, 91, 103–107.

¹¹⁶⁵ Stahl 2020a, 101, 103; 2005, erit. 53–58; 2007, 132–134, 136. Olen aiemmin käyttänyt Lydia Mein öljymaalauksesta suomeksi nimeä *Nainen savuke kädessään* ks. Stahl 2005, passim.

siskoksista vanhin, Kristine Mei.¹¹⁶⁶ Yksin kahvilassa tai baarissa istuva kaupunkilaisnainen oli suosittu miehisen avantgardismin trooppi Weimarin taiteessa, kuten taidehistorioitsija Dorothy Price mainitsee vuoteen 1937 saakka Berliinissä toimineen saksalais-ruotsalaisen Lotte Lasersteinin (1898–1993) maalauksen *Im Gasthaus (Kievarissa, 1927)* yhteydessä¹¹⁶⁷. Lydia Mei on jättänyt maalauksen taustan konkretisoimatta, jolloin tavoitteena on ollut kuvata aikansa uutta naista kahvilamiljöössä yleisemmällä tasolla, mitä tukee myös se, että taiteilija jätti teoksen nimeämättömäksi. Taustan hän on maalannut ruskeilla värisävyillä – naisen asun ja hänen hiuksiensa sävyillä, jolloin korostuu mallin kuulas iho ja hänen savukkeensa. Hänen hiuksensa näyttävät hyvin lyhyeksi leikatuilta. Päässään hän pitää vinosti pientä liehertävää pillerirasiahattua kaupunkilaisdaamin lailla mutta on muuten pukeutunut korruttomaan kauluspaitaan ja maskuliiniseen pikkutakkiin. Brittiläisen queer-historioitsija Laura Doanin feminiinistä maskuliinisuutta tarkastelevan tutkimuksen perusteella mallin kampausta vaikuttaa *Eton cropilta*, jossa niskasta lyhyeksi leikatut hiukset ovat hyvin päänmyötäiset, kuten brittiläisen poikakoulun pojilla. Naisten kohdalla habitukseen yhdistettiin kapinallinen asenne ja savukkeella nautiskelu, mikä tuotti lehdistössä pitkin 1920-lukua kuvitettuja tarinoita poikamaisista naisista ja naismaisista miehistä.¹¹⁶⁸

Katrin Kivimaa on todennut runsaat kymmenisen vuotta sitten, että kun modernin ”uuden naisen” kuvatyyppejä nousi eurooppalaisessa taiteessa 1920-luvulla aiheena suureen suosioon, näyttää Viron taiteessa aiheen suosio jääneen vähäiseksi tai piiloutuneen toisten teemojen, varsinkin tyyllisyyden ja art deco - ja uusasiallisuuden taakse¹¹⁶⁹. Moderni nainen esiintyi kuitenkin monien virolaistaiteilijoiden tätä vuosikymmentä tai ajanjaksoa kuvaavissa teoksissa, niin muotokuvissa kuin figuratiivisissa sommitelmissa. Kattava kriittinen tarkastelu niin sanotun uuden naistyypin representaatiotavoista odottaa vielä selvittelyä. Yhtenä niistä vähälukuisista naispuolisista taiteilijoista, jotka kuvasivat ”uuden naisen” kepeää ja jopa provokatiivista tyyppiä, oli Natalie Meitä viitisentoista vuotta vanhempi baltiansaksalaissyntyinen Erna Kreischmann (1885–1929). Tästä ovat osoituksena etenkin hänen pari pienikokoista tussipiirrostaan nuorista kaupunkilaisnaisista: *Kübarategija* (Hatuntekijä, 1925–1926) ja *Balletistseen* (Balettikohtaus). Hänen hiilellä ja lyijykynällä piirretyssä kasvokuvassaan *Naise portree* (Naisen muotokuva) kuvattu katsoo meitä sen sijaan ymseästi silmiään siristellen samalla savuketta hampaidensa välissä pidel-

¹¹⁶⁶ Stahl 2020a, 10; Kroon 16.1.2020, KS.

¹¹⁶⁷ Rowe [Price] 2006, 76.

¹¹⁶⁸ Esim. Doan 1998, erit. 670–672; Sutton 2011, 27.

¹¹⁶⁹ Kivimaa 2010a, 516–517, 519.

len.¹¹⁷⁰ Modernin uuden naisen esiintyminen Viron taiteessa on huomioitu myös Natalie Mein ystävän Karin Lutsin taiteen osalta. Kyseessä ovat olleet ennen kaikkea taiteilijan omakuvalliset tai sellaisiksi tulkitut teokset vuodesta 1928 lähtien eli alkaen Lutsin taidekoulun lopputöihin kuuluneesta maalauksesta *Aednik* (Puutarhuri).¹¹⁷¹ Natalie Meillä näemme tulkintoja modernista polkkatukkaisesta naisesta jo 1920-luvun alusta lähtien, kuten edempänä osoitan.

Taustoitukseksi voi todeta, että ”uudeksi naiseksi” luokiteltu naistyyppi oli löytänyt vankan sijan virolaisen lehdistön palstoilla varsinkin maan vapaussodan jälkeen, mutta hänestä kirjoitettiin jossain määrin jo ensimmäisen maailmansodan vuosina. Muun muassa Ene Lamp nostaa esiin perusteellisessa tarkastelussaan, kuinka esimerkiksi sanomalehden *Naiste Töö ja Elu* (Naisten työ ja elämä) toimittaja Marie Reiman(n) (1878–1963) kirjoitti vuonna 1915 lukijoilleen, että nykyajan naisten oli mentävä myös töihin, olivat he sitten naimisissa tai eivät.¹¹⁷² Naimattomana pysynyt Reiman oli virolaisten naisten ensimmäisen yhdistyksen, Tarton Viron naisyhdistyksen, yksi perustajajäsenistä vuonna 1907 ja sen pitkäaikainen puheenjohtaja sekä myös seuran perustaman käsityölehden *Käsitööleht* toimittaja.¹¹⁷³ Naisyhdistyksen toinen perustajajäsen ja lehtien päätoimittaja, Pallas-taideyhdistyksen perustajiin kuulunut Marie Reisik kirjoitti jo vuonna 1913 kaksiosaisessa artikkelissaan ”Meie tütarlaste kasvatus ja haridusekäik” (Meidän tyttöjemme kasvatus ja koulutuksen kulku), että tytöistä ei tarvitse kasvattaa enää ainoastaan naista, vaan myös tohtiva eli rohkea sekä vapaa ja ehdottomasti oppinut¹¹⁷⁴. Vuonna 1920 Reisik valittiin

¹¹⁷⁰ Kreischmannin tuotanto on palautettu Viron taidehistoriaan lähinnä 2010-luvulta lähtien, vaikka hänen muistonäyttelynsä järjestettiin jo parin kuukauden kuluttua hänen kuolemastaan (esim. ”Erna Kreischmanni mälestusnäitus Tallinnas”, *Postimees* 24.4.1929). Kreischmannin teokset Pärnun museon kokoelmassa tekstissä mainitsemassani järjestyksessä: tussipiirroksset 27 x 22,7 cm, PÄMu _ 6547 K 237 ja 29 x 22,5 cm, PÄMu _ 6548 K 241 sekä lyijykynäpiirros ilman mittatietoja PÄMu _ 11996:20 K 298:20. Taiteilijasta lyhyesti esim. Levin 2010a, 76, 78.

¹¹⁷¹ Öljymaalaukset kankaalle 77,5 x 65,5 cm Tarton taidemuseo, TKM M 1797. Teoksesta yksityiskohtaisemmin ks. Kivimaa 2009, 74–76; 2010a, 520–524; Varblane 2000, 78–80.

¹¹⁷² Lamp 2004, 42–43.

¹¹⁷³ Sysäyksenä yhdistyksen perustamiselle olivat niin koulutautuneiden virolaisnaisten määrän kasvu kuin virolaisten sanomalehtien ristiriitainen suhtautuminen naisliikkeen. Valtaosin seurapiirinaisista muodostuneen yhdistyksen toiminta painottui hyvän- tekeväisyyteen, naisten käsityötaitojen edistämiseen, kansallistunteen syventämiseen ja raittiuteen, joihin saatiin toimintamalleja myös Suomen naisliikkeestä. Kivimäe 1995, 128–132; myös esim. Mäelo 1999 [1957], 78; ”Tartu Naisselts 30-aastane”, *Sakala* 22.3.1937. Helen Biin kuitenkin painottaa, että vaikka yhdistys ei keskittynyt alkuaan poliittisiin kysymyksiin, se oli Virossa ensimmäinen järjestö, joka puhui julkisesti naisten oikeuksista (Biin & Albi 2012, 117–118 [Biin]).

¹¹⁷⁴ Reisik, Marie, ”Meie tütarlaste kasvatus ja haridusekäik. (Järg ja lõpp).”, *Naesterahwa Töö ja Elu ja Käsitööleht* 25.9.1913. Artikkelin ensimmäinen osa ilmestyi 28.8.1913.

vastikään perustetun Viron naisliiton johtajaksi.¹¹⁷⁵ Tarton yliopistossa vapaakuulijoina opiskelleet naiset olivat perustaneet oman seuran jo vuonna 1911, mutta he saivat sen virallisesti hyväksytyä vasta kahdeksan vuotta myöhemmin, kuten ilmenee Ivi Lippmaan tutkimuksesta¹¹⁷⁶. Sosiologi ja sukupuolentutkija Helen Biin mukaan vuoden 1917 toukokuuhun mennessä saatiin kuitenkin perustettua Viroomiin monta naisjärjestöä, että tuolloin onnistuttiin pitämään myös maan ensimmäinen naiskongressi¹¹⁷⁷. Lampin mukaan Viron naisliikkeelle oli silti leimallista ennen kaikkea filantrooppisuus. Havaittavissa oli maltillisuus yhteiskunnallisessa vaikuttamisessa ja ajallinen viivästys verrattuna Euroopan kulttuurikeskuksissa vallinneisiin muoti-ilmiöihin, koski se sitten naisten seuraelämää, vaateetusta, ulkonäköä tai heidän urheilullisuuttaan.¹¹⁷⁸

1 Minä, *garçonne* ja Hans

Uusi nainen ja minä

Vuosi 1921 oli Natalie Meille merkityksellinen. Sinä vuonna hänen teoksiaan oli esillä useammassa taidenäyttelyissä kuin koskaan aikaisemmin tai myöhemmin. Näyttelykatalogien perusteella hän osallistui kymmenestä Virossa tuolloin järjestetystä näyttelystä seitsemään. Kaksi niistä oli Pallas-taideyhdistyksen näyttelyjä.¹¹⁷⁹ Parina kertana hän oli näyttelyn ainoa naistaiteilija. Ne kolme näyttelyä, joissa hänen töitään ei ollut esillä, olivat joko hyvin pieniä ryhmänäyttelyitä tai yksityisnäyttelyitä. Syksyksi hän muutti Tarttoon aloittaakseen opintonsa Pallas-taidekoulussa. Lokakuussa hän osallistui Kristine-sisaren kanssa Viron kuvataiteilijoiden toiseen kongressiin¹¹⁸⁰. Lähes kolmestakymmenestä kongressiin osallistujasta, joista muutama olivat kirjailijoita, oli naisia vain neljä.

Edellä esitin, että Natalie Meiltä valmistui tuona samana vuonna 1921 – ja kenties hänen aloitettuaan taideopinnot – muutama hyvinkin puhutteleva teos, kuten kotikutoinen tulkinta lepäävästä naisesta sekä sukupuolirajoja tunnusteleva, nykyään *Iita*-nimisenä tunnettu akvarelli-tussityö. Naispuolisen toimijan ja sukupuolen näkökulmasta on nostettava esille tuolta vuodelta vielä neljä Mein muotokuvamaista tussityötä, jotka vaikuttavat keskenään hyvin samankaltaisilta. Kolmeen niistä hän

¹¹⁷⁵ Esim. Tamm, Evelin, ”Eesti feministide eelkäija Marie Reisik 130”, *Sirp* 17.2.2017.

¹¹⁷⁶ Etenkin Lippmaa 2011, 57–65, myös Kirss 2011, 35, 41; Biin & Albi 2012, 118 [Biin].

¹¹⁷⁷ Biin & Albi 2012, 119–120 [Biin]; myös Mäelo 1999 [1957], 86.

¹¹⁷⁸ Lamp 2004, 42–45.

¹¹⁷⁹ Suppeat tiedot taidenäyttelyistä osallistujatietoineen vuoteen 1940 saakka esim. Loodus toim. 1976, 14–15.

¹¹⁸⁰ ”Eesti kunstnikkude kongress”, *Päewaleht* 13.10.1921.

on kirjoittanut lyijykynällä signeerauksen lisäksi vuosiluvun 1921. Piirroksista kaksi esittää naispuolista henkilöä. He ovat kuin sabluunalla piirrettyjä ja erot piirrosten välillä ovat pieniä. Kolmannessa kuvassa on taas miespuolinen henkilö. Neljännen kuvan henkilö ei ole sukupuoleltaan yksiselitteinen, vaikka hän näyttääkin kolmannen teoksen mieshenkilöltä. Hekin ovat keskenään kuin samalla sabluunalla luonnosteltuja. Näiden piirroksien hahmot muistuttavat mielenkiintoisella tavalla Meitä itseään ainakin sellaisena kuin näemme hänen Pallas-taidekoulun aikaisen opiskelutoverinsa Kuno Veeberin maalaamassa muotokuvassa, *Natalie Mei portree* (Natalie Mein muotokuva, 1923, kuva 72).

Näistä neljästä Mein teoksesta kahdessa rintakuvamaisessa piirroksessa on nuori pusuhuulinen nainen, joka pitelee rinnallaan laattaa kahden sormensa välissä. Hänen tukkansa on pätkitty kummassakin kuvassa uudelle naiselle sopivalla tavalla sähkökästi lyhyeksi. Laatta hänen sormiensa välissä näyttää kuuluvan joko hänen lyhythäiseen mekkoonsa tai hän pitää sitä lähellä mekon pyöreää kaula-aukkoa. Laatalle on kirjoitettu roomalaisittain numerosarja: IIIXIII – taikauskoisesti epäonnen luku takaperin ja oikein päin. Hahmon ote laatasta korostaa sen merkitystä kuvan tekijälle. Rintakuvien alalaitaan on piirretty vinottain ja kahteen kertaan luku 21. Vuosi oli tuolloin 1921 ja Mei itse 21-vuotias. Luvut tuovat teoksiin omakuvallisuuden ulottuvuuden. Tumman mekon kohdalle sijoittuva numero on jätetty värittämättä. Naisen käsivarren kohdalle jäävä numero taasen on kirjoitettu samalla mustalla tussilla, jota piirroksissa on muutenkin käytetty. Hahmon tukka on toisessa teoksessa väritetty tussilla mustaksi, ja hänen taustansa on tyhjä (kuva 68). Nimettömäksi jääneelle teokselle voisi antaa nimen ”Tummatukkainen nainen”. Toisessa rintakuvassa nais-hahmon tukka on jätetty vaaleaksi ja hänen katseensa vaikuttaa kapeine kulmakarvaviivoineen hivenen pöllähtäneeltä (kuva 69). Tämän voisi taas nimetä ”Vaaleatukkaiseksi naiseksi”. Kontrastiksi hahmon pään taakse on piirretty kokomusta talon siluetti. Sen eteen on asetettu naiseen ja taloon nähden pikkuruinen katulyhty. Saman lyhdyn voi nähdä myös edellä tarkastelemissani Mein teoksissa *Petrograd* ja luvussa III.2 käsittelemässäni niin ikään nimettömäksi jääneessä saman ajan tussipiirroksessa, jossa dandymäinen hahmo seisoo haara-asennossa keskellä autiota laitakaupunkia.

Kahden muun piirroksen hahmo muistuttaa äsken kuvailtujen teosten naishahmoa, joskin hän on ruumiinrakenteeltaan hieman tukevampi ja hänellä on nenänsä alla tyylytellyt hammasharja- ja/tai pensseliviikset. Viiksistä huolimatta hänen sukupuolensa ei ole toisessa piirroksessa yksiselitteinen, vaikka molemmissa kuvissa näyttääkin olevan yksi ja sama hahmo. Molemmissa teoksissa hänellä on samanlainen lyhyt musta tukka, jonka muutama suortuva on hieman taivutettuna. Lisäksi hänen ovaalin mallisten kasvojensa vasenta poskipäätä koristaa pieni musta kauneusmerkki, kuten vuonna 1932 valmistuneessa assemblaasissa *Miehen muotokuva*; huu- lista on korostettu vain alahuuli.

Mutkattomasti miesoletetuksi tulkittavissa oleva figuuri istuu puistonpenkillä kapea savuke suussaan ja kävelykeppiin nojaten. Luvussa III.2 esitin, että käytän tässä tutkimuksessani kyseisestä nimeämättömästä piirroksesta teosnimeä ”Mies puistonpenkillä” (kuva 70). Penkki on sijoitettu sommitelmallisesti lehtipuun juurelle. Hahmo on puettu päällystakkiin, ja fedora-hattu on pistetty hänelle vinosti päähän. Hatunpuoleinen silmä näyttää ikään kuin hatun painosta vajonneen kiinni. Hänen sukupuolensa ei jätä epäilyksille tilaa. Toisessa piirroksessa, jossa sukupuoli vaikuttaa nyt hieman häilyvältä, sama hahmo istuu sivuttain maalaustelineen edessä (kuva 71). Maalaustelineellä on käänteinen siluettimainen puolivartalokuva naisesta, joka on kuvattu yhtä lailla aavistuksen puoliprofiilista. Maalauksen käsiään sylissä lepuuttava nainen muistuttaa mekkoineen ja kampauksineen kahden edellisen rintakuvan naishahmoa. Maalaustelineellä hän jää pystyraidoitettuna tunnistamattomaksi. Yhtäkään viitettä ei ole siitä, että telineellä oleva teos olisi sen edessä istuvan henkilön tekemä, sillä hän on ristinyt kätensä rinnalleen – mutta kenties saatuaan teoksensa valmiiksi. Hän istuu tyytyväisen oloisena selin taustalla olevaan ikkunaan, josta häämöttää yön pimeys – sama elementti kuin Mein *Vivo, aut non vivo?* -teoksessa. Puolivartalokuvan hahmolla Mei on itselleen tunnusmerkillisesti piirtänyt sormet karikatyyrinomaisesti liioiteltuina, nivelistä yliliikkuvina ja pullistelevina, varjoon jäävät sormenpäät raidoitettuina. Yllään hänellä on vaalea pukupaita ja kaulassa raidallinen solmio. Nimeämätön tussipiirros, joka voisi olla nimeltään ”Henkilö maalaustelineen edessä”, muistuttaa jokseenkin Kristine Mein säilyttämää valokuvaa, jossa sisaruksien hyvä taiteilijaystävä Peet Aren istuu sivuttain Kristinestä talvella 1917 maalaamansa muotokuvan edessä. Valokuvassa olevassa muotokuvassa Kristinellä on yllään samankaltainen lyhytihainen yksinkertainen mekko kuin Natalie-siskon piirroksen hahmolla maalaustelineellä, joskin v-aukkoinen. Valokuvassa telineen edessä istuvan taiteilijan asento on kuitenkin hieman toinen kuin piirroksessa, sillä hän pitää käsissään siveltimiä.¹¹⁸¹ Natalie Mein piirroksessa ei ilmene mitakaan visuaalisia vihjeitä Arenista. Hahmo Mein teoksessa maalaustelineen edessä on pysynyt tuntemattomana – tosin viiksineen hän muistuttaa jotakuinkin siurulaista kirjailijaa Johannes Semperiä.

Viiksistä huolimatta hahmo herättää kauluspaitoineen ja solmioineen maalaustelineen edessä muistumia Natalie Mein habituksesta – ainakin Kuno Veeberin hänestä tekemän muotokuvan perusteella (kuva 72). Muotokuva tuli laajempaan tietoisuuteen sen jälkeen, kun Mei lahjoitti sen Viron taidemuseolle vuonna 1968¹¹⁸². Lampin mukaan Veeber taltioi ekspressiivisesti maalattuun ja dramaattiseen muotokuvaan mallin voimakkaan persoonan¹¹⁸³. Rintakuvan Natalie Meistä hän maalasi lujilla

¹¹⁸¹ Ks. tarkemmin Stahl 2020a, 34–36, samoin kuva valokuvasta.

¹¹⁸² Stahl 2020a, 154. Kopio lahjoituksen asiakirjasta KS.

¹¹⁸³ Lamp 2004, 149; 2010c, 248.

leveillä siveltimenvedoilla suuriin pintoihin keskittyen ja yksityiskohtiin menemättä. Mei itse on todennut, että Veeber nosti hänestä muotokuvassaan esille vain tähdellisimmän¹¹⁸⁴. Hallitsevina väreinä ovat siniset värisävyt sekä mallin kasvojen ja hius-ten osalta monenlaiset okran ja ruskean sävyt. Taustalta kuultaa läpi tiilenpunainen pohjaväri. Lähes suoraan edestä kuvattu Mei katsoo sivulle, pää käännettynä, huulet hieman raollaan. Koulutoveri maalasi hänet lyhyttukkaisena – siltä ainakin näyttää – ja laventelinsinisessä pukupaidassa tumma solmio kaulassa 1920-luvun uuden naisen tapaan. Sellaisena Mei poseerasi myös Pallas-taidekoulun taideopettajiksi valmistuneiden päätösvalokuvassa vuonna 1922.¹¹⁸⁵

Muutamat valokuvat taidekoulun ajoilta osoittavat, että alkuaan Mei kuitenkin vain esitti, että hänen tukkansa on lyhyt. Ennen kuin hän leikkautti pitkän tukkansa kokonaan lyhyeksi, hän leikkasi sen alkuvaiheessa vain läheltä kasvoja ja säilytti pitkät hiuksensa nutturalla. Tämän paljastaa hänen passikuvamainen valokuvansa¹¹⁸⁶ sekä muutamat ryhmävalokuvat vuodelta 1922¹¹⁸⁷, joissa hänen kasvonsa ovat hie-man käännettynä poispäin. Valokuvissa, joissa hän katsoo suoraan kuvaajaan, tämä kampaus näyttää polkkatukalta ja antaa nuoresta taiteilijasta lyhyttukkaisen modernin naisen vaikutelman. Mainittu passikuvamainen valokuva on Viron taidemuseossa ajoitettu noin vuoden 1918 tienoille, mutta koska Mei on siinä samanlaisessa asussa ja kampauksessa kuin Veeberin maalaamassa muotokuvassa, uskon, että valokuvakin on peräisin samoilta ajoilta eli vuoden 1923 paikkeilta. Milloin Mei tarkalleen leikkautti tukkansa kokonaan lyhyeksi, ei ole tarkkaan määritettävissä nykytietojeni pohjalta, mutta näyttää siltä, että se lyheni nopeasti viimeistään hänen valmistuttuaan taidekoulusta (kesäksi 1924). Valokuvat Natalie Meistä ovat harmillisesti monesti ilman päivämääriä, mikä hankaloittaa niiden tarkkaa ajoitusta. Vaikka eteenpäin lähetetyissä valokuvissa on usein postileima, jää auki, kuinka paljon aikaisemmin kuva on saatettu ottaa, kuten esimerkiksi eräänkin Mein tunnetun potretti-valokuvan kohdalla (kuva 73)¹¹⁸⁸. Virallisempien valokuvien tavoin Mei on

¹¹⁸⁴ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 10[b].

¹¹⁸⁵ Valokuva esim. EKM FK 2087 ja TKM F 11231. Ks. myös Stahl 2020a, 150. Samoin myös Mein kuvaamataidonopettajan päästötodistuksen valokuvassa 30.10.1922, EKMA.52.2.1.3.

¹¹⁸⁶ Valokuva *Kunstnik Natalie Mei*, n. 1918 (EKM FK 4237).

¹¹⁸⁷ Esim. *Kunstikool Pallase õpilased ning õppejõud söögilauas* (EKM FK 647) ja *Kunstikooli "Pallas" õpilasi 1922. a.* (TKM F 11232).

¹¹⁸⁸ Tallinnassa Parikas-valokuvastudiossa otetun valokuvan ajoituksen on Viron teatteri- ja musiikkimuseo (ETMM _ 9776 T 214:1/67:6) jättänyt auki, mutta ilmoittaa, että se on lähetetty balettimestari Boris Blinoffille (1909–1982), Mein kollegatoverille Estonia-teatterissa 4.12.1931. Viron taidemuseossa (EKM j 61096 FK 4249) valokuva on ajoitettu vuosille 1920–1929. Pienempänä passikuvana antaa Hiidenmaan museo valokuvasta (HKMF Fp 1073:1 F 6330) vuoden 1931. Uskon, että valokuva on otettu aikaisintaan vuonna 1929.

pukeutunut tätäkin studiovalokuvausta varten yksinkertaiseen vaaleaan pukupaitaan ja keskitummaan pikkutakkiin ajan modernin naisen tavoin.

Mei itse ei ole habituksensa muutosta reflektoinut, mutta hänen ystävänsä taidekoulun päiviltä, Karin Luts, on pohdiskellut ja muistellut päiväkirjoissaan ja muisteluissaan jatkuvasti sukupuoltaan ja siihen liittyvää taiteilijuuden dilemmaa. Taiteentutkija Reet Varblane totesi jo vuonna 2000, että kun Luts ryhtyi hakemaan uskottavuutta mieskeskeisessä konservatiivisessa yhteisössä – Pallas-taidekoulussa – se tapahtui tavanomaisesti huomiota herättävällä ulkoasulla. Esikuvina hänelle olivat olleet Natalie ja Kristine Mei. Tukholmassa vuonna 1983 pidetyn esitelmän käsikirjoitukseen Luts on kirjoittanut, että hän huomasi pian, ettei naisellinen asu ollut Pallas-taidekoulussa eduksi tähdätessä alalla eteenpäin. Niinpä hän osti hatuntekijältä vihreän metsämiehen hatun, joka muistutti Kristine Mein käyttämää hattua. Lisäksi hän piti kesäisin liiloja sukkia. Luts jatkaa, että taidekoulun suffragetit käyttivät tuolloin yksinkertaisia paitapuseroita ja värillisiä sukkia. Tämä oli saanut miehet ilkkumaan heitä ”sinisukiksi”.¹¹⁸⁹ ”Sinisukiksi” kutsumisen olivat Virossa kokeneet ennestään jo Tarton yliopistossa opiskelleet naiset, kuten kirjallisuudentutkija Tiina Kirss on kirjoittanut. Heihin kytkettiin myös liällinen vapaamielisyys.¹¹⁹⁰ Uuden ulkonäön myötä oli tuntematon henkilö puhutellut vihreähattuista Lutsia kadulla ”nuorukaiseksi”¹¹⁹¹. Valokuvat antavat vaikutelman, että Luts leikkautti tukkansa ja singlasi sen niskasta lyhyeksi joskus vuoden 1923 jälkeen.¹¹⁹² Kun Mei oli jo valmistunut taidekoulusta, kirjoitti Luts päiväkirjaansa lomallaan elokuussa 1926, että ”[e]nsimmäisenä keväänä ”Pallakseen” tulon jälkeen tytöt luopuvat teerenpelistä. Toisena keväänä leikkaavat hiuksensa lyhyeksi. Kolmantena keväänä luopuvat kaikesta muusta neitseellisestä. Neljäntenä, käyttävät housuja, – viidentenä, palaavat takaisin puuteriin, pitseihin ja kihariin, – ja kuudentena – menevät naimisiin”.¹¹⁹³ Keväällä

¹¹⁸⁹ Varblane 2000, 79–80. Luts, Karin, ”Mälestused” (EKM EKLA, f 349, m 56:2) ja niissä hänen käsin kirjoitetut luonnoksensa Tukholman Viron talossa Viron komitean naisosaston kulttuuri-illalla vuonna 1983 pidettyyn esitelmään. Luonnoksissa Luts muistellee metsästäjänhatun sijasta yksinkertaisesti vain vihreää miesten hattua. Aiheesta Lutsiin liittyen ks. myös Kivimaa 2002, 31; 2004, 25; 2019, 94; 2003, 112; erityisesti Meisiskoksien yhteydessä ks. Stahl 2014, 166, 190–191.

¹¹⁹⁰ Kirss 2011, 42.

¹¹⁹¹ Luts, Karin, ”Mälestused”, EKM EKLA, f 349, m 56:2.

¹¹⁹² Valokuvat Luts-monografiassa on ajoitettu laveasti vuosiin 1923–1928, mutta hänen päiväkirjansa osoittaa hänen leikanneen tukkansa lukuvuonna 1923–1924. Ks. Talvistu, T. 2005, 94–95, 122–123.

¹¹⁹³ ”Esimesel kevadel, pääle ”Pallase” astumise jätavad tüdrukud kurameerimise maha, teisel kevadel lõikavad juuksed ära. Kolmandal kevadel loobuvad muust neitsilikust. Neljandal, kannavad pükse, – viiendal, tulevad tagasi puudri, pitsi ja lokkide juurde, – ja kuuendal – lähevad mehele.” Lutsin päiväkirjassa Eidaperessä [pienkauppala Keski-Virossa] 8.8.1926. Luts, Karin, ”Päevik”, 2.4.1925–12.4.1927, EKM EKLA, f 349, m 111:5, sivut 32p–33. Suomennos KS. Sitaattiin on viitattu aikaisemmin moneen

1926 kirjoitettujen päiväkirjamerkintöjen perusteella taidekoulun opettajista Ado Vabbe oli kutsunut Lutsia vitsaillen niin ”nerokkaaksi akaksi” kuin ”*garçon-neksi*”¹¹⁹⁴.

Vuonna 1922 oli ilmestynyt Victor Margueritten skandaalimainen romaani *La Garçonne*, mistä ranskalaiseen taiteeseen orientoitunut Vabbe oli kenties jo perillä, mutta näköjään teoksen päähenkilö Moniquen kaltaiset ”epätyypilliset” nuoret naiset eivät olleet taiteilijan suosiossa. Kivimaa on nostanut esiin Lutsin pilkkanimen ja romaanin sekä sen päähenkilön, maskuliinisen poikatyön (*tomboy*) Moniquen. Luts päätyi taidekoulusta valmistuttuaan käsittelemään omakuvissaan taiteilijanammatin ja sukupuolen yhteentörmäyksiä.¹¹⁹⁵ 1920-luvulla kirjoitettiin virolaisessa lehdistössä toistuvasti Margueritten menestysteoksesta, ja Tallinnan Venäläisessä teatterissa esitettiin romaanista näytelmä, kuten Kivimaa on selvittänyt¹¹⁹⁶. Nimimerkillä sanomalehdessä kirjoittaneen henkilön mukaan olisi dramatisointeja ollut teatterissa vuoden 1926 kesään mennessä jopa kaksikin¹¹⁹⁷. Kuitenkin näyttää siltä, että enemmistö lehtijutuista ilmestyi sen jälkeen, kun vuonna 1925 oli päästy elokuvateattereissa katsomaan kirjan pohjalta valmistunutta kiistanalaista elokuvaa *La Garçonne* (*Poisitar* [Poikatyttö])¹¹⁹⁸.

Luts tutustui Mei-siskoksiin syksyllä 1922, kun hän aloitti opintonsa Pallas-taidekoulussa. Tuolloin Natalie oli opiskellut siellä vuoden verran ja Kristine oli taidekoulun piirustuksenopettajien valmennuskurssin opettajana¹¹⁹⁹. Yksityisomistuk-

otteeseen (Stahl 2005, 38; Joonsalu & Talvistu 2005, 165–166; Kivimaa 2019, 92–93), ja sen kirjoittamispäiväksi on merkitty 14.8.1926.

¹¹⁹⁴ Lutsin kirjoitusasuissa viroksi ”geniaalne eit” ja ”garsson” päiväkirjassaan 21.3.1926. Luts, Karin, ”Päevik”, 2.4.1925–12.4.1927, EKM EKLA, f 349, m 111:5, sivu 18p. Tämän ovat panneet merkille myös Varblane 2000, 80 ja Kivimaa, esim. 2019, 94.

¹¹⁹⁵ Ks. Kivimaa, esim. 2002, 31; 2003, 112; 2019, passim. Kivimaa on nostanut *la garçonne* -hahmon esille varsinkin omakuvauksellisten maalausten *Kunstnik* (Taiteilija, 1937, kuva 95) ja jo mainitun *Puutarhurin* yhteydessä. Lutsia jäi pysyvästi askarruttamaan kysymys taiteilijasta ja sukupuolesta, mihin osoittavat myös hänen päiväkirjansa ja muu kirjallinen aineistonsa.

¹¹⁹⁶ Kivimaa 2019, 96.

¹¹⁹⁷ –s. ”Teater ja muusika”, *Postimees* 19.7.1926.

¹¹⁹⁸ Ilmoitus elokuvan väliaikaisesta kieltämisestä esim. ”Eestis on kõlblus kõrgemal kui Lääne-Euroopas!”, *Sakala* 22.8.1925. Näytöksien ilmoitus esim. sanomalehdissä *Põhja Kodu* 8.12.1925; *Rahvaleht* 11.12.1925. Margueritten kirjasta *La garçonne* viroksi käytetyn nimen *Poisitar* suomennos olisi feminiinijohtimella joko pojatar tai nuorukaiset, joille kuitenkin ei ole vakiintunutta asemaa alkuperäislähteen suomennoksessa, kuten todetaan Kotimaisten kielten keskuksen Kielitoimiston neuvonnasta (15.3.2021, KS).

¹¹⁹⁹ Kristine Mei oli kurssin opettajana lukuvuosina 1921–1924, vanhimman tyttärensä syntymisen vuoksi vuonna 1922 ilmeisesti taukoineen. Esim. K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu [1]; Kunstikool ”Pallas”. Kunstikool. Kirjavahetus 1920/21

sessä olevista valokuvista näkyy, että Kristine piti maskuliinista, metsämiehen tyyppistä hattua jo Ateneumin-vuosina Helsingissä¹²⁰⁰. Sisaruksista Lydiallekaan maskuliininen vaatetus ei ollut vierasta, kuten käy ilmi vuoden 1919 heinäkuussa Viron taiteen yleiskatselmuksen näyttelyavajaisista otettujen ryhmävalokuvien perusteella¹²⁰¹. Kuvassa hänellä on tuima katse, tumma solmio, vaalea pukupaita ja pikkutakki, joten hän ei erotu helposti häntä ympäröivistä miehistä. Erottavana tunnusmerkkinä hänellä on vain yksinkertainen korkea silinterimäinen hattu. Lydia Mein miesmäinen habitus ja olemus oli kenties jatkumoa Petrogradin naisten polyteknisen instituutin ilmapiirille, jonka hän sai kokea. Se tiedetään, että instituutti edisti naisemansipaatiota ja vaati naisten tasavertaisuutta miesten kanssa.¹²⁰²

Yhdysvaltalainen Venäjä-tutkija Diana Lewis Burgin on todennut Mein siskoksia hieman vanhemman runoilija ja kääntäjä Sofia Parnokin (1885–1933) elämäkerrassa, että Venäjällä teatterin, taiteen ja yliopistoyhteisöjen parissa toimi suljettu lesboalakulttuuri, jonka merkkinä oli suhteellisen maskuliininen pukeutuminen. Kauluspaita ja solmio yhdistettiin opettajanhameeseen, jotta välttyttäisiin epätoivotulta huomiolta. Hame saattoi olla myös housuhame.¹²⁰³ Mitä Lydia Mei käytti näyttelyn avajaisissa, ei näy kuvasta, mutta ainakaan toisten saman ajanjakson valokuvien perusteella housut eivät kuitenkaan kuuluneet Mei-siskoksien asuihin. Pian Anton Starkopfin kanssa avioitunut Lydia Mei – avioliiton kestäessä virallisesti kahdeksan vuotta – pukeutui toisinaan 1930-luvulle saakka myös kauluspaitoihin ja solmioihin, mitä osoittavat niin hänen omakuvansa kuin muutammat valokuvat.¹²⁰⁴

Mein perheen naisten edistyksellisyydestä todistaa myös eräs nuoresta neiti Lydiasta säilynyt valokuva, jossa hän on ennen kesää 1912 polkupyöränsä kanssa Liepājan metsissä¹²⁰⁵. Polkupyörillä oli 1890-luvulta lähtien sukupuolirooleja nurin

öpiasta. Kirjad Haridusministeriumile 19.11.1921, 24.11.1921, RA, ERA.3950.1.44, sivut 384–384p, 394. Samoin Stahl 2020a, 45.

¹²⁰⁰ Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS.

¹²⁰¹ Valokuvat EKM FK 644 sekä EKM FK 1839 Viron taidemuseossa.

¹²⁰² Tarkemmin Stahl 2014, 161, 162–163, 185, 187–188; myös 2020a, 56. Instituutista perusteellisesti Gouzévitch & Gouzévitch 2000a, 158–159; 2000b, erit. 103, 112–114, 117; Kivimäe & Tamul 1999b, 87. Feminismistä Venäjällä ja naisten edistyksellisestä asemasta ennen vuoden 1917 vallankumousta suunnilleen edellisen vuosisadan alusta alkaen esim. Malysheva 1992.

¹²⁰³ Burginista Parnokin yhteydessä ks. Healey 2001a, 60–61.

¹²⁰⁴ Esim. Lydia Mein akvarelli *Autoportree* (Omakuva, 1932, 40,5 x 36,4 cm, EKM G 8592) ja tuntemattoman valokuvaajan valokuva *Lydia ja Natalie Mei Pirita rannas* (Lydia ja Natalie Mei Pirita rannassa, 1920–1929, 13,4 x 8,1 cm, EKM FK 4204). Valokuva on uskoakseni otettu 1920-luvun viimeisinä vuosina.

¹²⁰⁵ Tuntemattoman valokuvaajan päiväämätön valokuva Lydia Meistä Liepājan metsässä 1910-luvun alusta (EKM FK 4198). Ks. myös Stahl 2020a, 103.

kääntävä ja uuden naisen fyysistä vapautta symboloiva merkitys¹²⁰⁶. Vaikka polkupyöriä päätyi Viroonkin pian niiden keksimisen jälkeen, niiden käyttö pysyi voimakkaan sukupuolisidonnaisena. Väitetyksi ne olivat vielä 1920-luvun alkuun saakka pojillakin merkki prameudesta¹²⁰⁷. Lydia Mein tavaksi haastaa dikotomista sukupuolijakoa voisi tulkita myös hänen taiteelliseen tuotantoonsa 1920-luvulla kuuluneet Viron vapaussodan muistomerkkien suunnitelmansa, vaikka niistä suurin osa syntyi yhteistyössä hänen puolisonsa, kuvanveistäjä Anton Starkopfin kanssa. Mei kaavaili yhteisten luonnosten rakennustaiteelliset osuudet, kuten tutkimukseni on osoittanut. Yhdessä luonnostellut toteutuneet muistomerkit tunnetaan yksin Starkopfin tekemänä.¹²⁰⁸

Luts mainitsee Kristine Mein yhteydessä niin vihreän hatun kuin taidekoulun suffragetit sekä heidän yksinkertaiset paitapuseronsa ja värilliset sukkansa, jotka hänellä itsellään olivat olleet liiloja. 1920-luvun mustavalkokuvista emme pysty todentamaan henkilöiden asujen värejä, ainoastaan niiden muotoja. Lutsin muistelemia naisten asujen piirteitä tukee myös Veeberin maalaama muotokuva Natalie Meistä miesmäisen yksinkertaisessa, suffragettimaisittain liilahtavan sinertävässä paidassa solmioineen. Kuten olen aikaisemmassa artikkelissani Mei-siskoksista ja Dora Gordinesta nostanut esille, on kiinnostavaa, että juuri nämä värit, vihreä, violetti ja valkoinen, olivat Britanniassa toimineen naisten oikeuksien puolesta taistelleen Naisten sosiaalisen ja poliittisen liiton (Women's Social and Political Union [WSPU]) tunnusvärejä vuodesta 1908 lähtien. Tunnusmerkkillistä väriyhdistelmää käytettiin laajasti niin vaatetuksessa, asusteissa, koruissa kuin julisteissa vain muutamia esimerkkejä mainitakseni.¹²⁰⁹ Yksikään kirjallinen maininta ei ole tähän mennessä osoittanut, että Mein sisarukset olisivat huomioineet brittiläisten värikombinaatiota tai että he olisivat olleet mukana Viron naisasialiikkeissä. Dokumentteihin ei ole tallentunut myöskään tietoa siitä, kuinka he olisivat suhtautuneet niiden toimintaan. Eräänlaisena yhteytenä värikombinaatioon voisi nostaa esiin, että aatteiltaan sosialistinen ja vapaamielinen tuleva poliitikko ja vuonna 1918 perustetun Tartu Naisühingu (Tarton naisliiton) ideologi Minni Kurs-Olesk (1879–1940) oli opiskeluaikoinaan (1902–1904) Lontoon yliopistossa päässyt tutustumaan brittiläisiin suffragetteihin heidän aktiivivuosinaan ja henkilökohtaisesti myös juuri tuolloin liiton perustaneeseen

¹²⁰⁶ Polkupyörästä uuden naisen merkkinä esim. Richardson & Willis 2001, 22–24; Wintle 2001.

¹²⁰⁷ Esim. Liloson, Kersti, ”Aastal 2010 möödub 220 aastat jalgratta esiisa leiutamisest”, *Postimees* 18.9.2010.

¹²⁰⁸ Aiheesta lähemmin ks. Stahl 2020a, 58–60; 2014, 164–165, 189–190; Stahl, Kai, ”Naiskunstnikud mehelikkuse koodi murdjatena”, *Sirp* 18.9.2015.

¹²⁰⁹ Ks. Crawford 2001, passim, väreistä erit. 137, 305; Tickner 1987, erit. 28–34; myös esim. Beckett & Cherry 2019, xvii–xviii; Broadley 2019, erit. 159, 163. Samoin Stahl 2014, 166, 191.

Emmeline Pankhurstiin (1858–1928)¹²¹⁰. Poliittisesti herkiksi luokiteltavat näkemykset jäivät Natalie ja Kristine Mein muistelmassa enimmäkseen artikuloimatta, joskaan he eivät vältäneet niiden käsittelyä pilakuvan keinoin.

Siitä huolimatta Mei-siskoksien elämänvaiheet ja valinnat osoittavat, että he olivat yhteiskunnallisesti ja poliittisesti valveutuneita naisia. Kun Kristine opiskeli Helsingissä, oli Suomessa jo vuodesta 1906 ollut naisilla äänioikeus, muttei vielä Virossa ja muualla Venäjän keisarikunnassa, jossa se tuli voimaan vasta hallitusmuutoksen myötä vuonna 1917. Varsinaisesti naiset saivat poliittiset oikeudet seuraavana vuonna Viron itsenäistyttyä ja pääsivät näin äänestämään vuodesta 1919 lähtien¹²¹¹. Arvatenkin Mei-siskoksille oli merkityksellinen myös Vera Poska-Grünthal, heidän ystävänsä Tallinnan kymnaasiajoilta, joka jo kouluaikoina vuonna 1913 haaveili juristin ammatista. Hän tulkitsi typeryydeksi silloisessa *Probuždenie*-aikauskirjassa julkaistun näkemyksen, jonka mukaan naispuoliset juristit eivät olleet toivottuja, koska ulkonäöltään viehättävinä he haittaisivat tuomioistuinten päätöksiä.¹²¹² Poska-Grünthalista tuli Virossa toimiva oikeustieteilijä ja juristi sekä huomattava naisliikkeen aktivisti niin kotimaassaan kuin kansainvälisestikin. Virossa hänen yksi merkittävä aikaansaannoksensa oli naisten oikeuksien edistäminen lakimuutoksin. Viron itsenäistyttyä saivat naiset ja miehet vuonna 1918 yhdenvertaiset kansalaisen perusoikeudet, ja vuonna 1920 kirjattiin perustuslakiin sukupuoleen perustuvan syrjinnän kieltö. Naiset saivat miesten kanssa samanlaiset julkisoikeudelliset oikeudet, mutta avioitumisen myötä heidän varallisoikeudellinen toimintansa kuitenkin estyi. Naisaktivistit kiinnittivät huomion siihen, että voimaan oli jäänyt Baltian kuvernementtiaikainen avio-oikeus vuodelta 1864, jonka perusteella naiset joutuivat perustuslain vastaisesti puolisoidensa holhouksen alaisiksi. Vuosien työllä vanha jäännös saatiin purettua vuonna 1938.¹²¹³ Voi uskoa, että Mein perheessä lakimuutoksen edistymistä seurattiin, sillä Natalien molempien sisarien vuosien varrella väljähtäneet avioliitot päättyivät virallisesti eroon, toinen vuonna 1928, toinen 1941¹²¹⁴. Arkistoaineistoista ilmenee, että Poska- ja Mei-siskoksien väliset yhteydet säilyivät aikuisiälläkin.

¹²¹⁰ Mäelo 1999 [1957], 138–139; Kivimäe 1995, 130; Kirss 2011, 41; Stahl 2014, 166–167, 191. Pankhurst perusti WSPU:n vuonna 1903. Ks. esim. Tickner 1987, 6, 8–10.

¹²¹¹ Biin & Albi 2012, 111, 120 [Biin].

¹²¹² Poska-Grünthal 1969, 27.

¹²¹³ Tamul 2006; 1999c, 194–195. Lakimuutosprosessista ks. Leppik 2017, siinä Poska-Grünthalin osuudesta erit. 342, 346, 357, 359. Ks. myös Annuk 2019, 4; Kivimaa 2019, 91; Väljataga 1996, 99; Mäelo 1999 [1957], 202. Tästä Viron sotienvälisen ajan lain-säädännöllisen puutteen selvittämisestä kiitän feminististä kirjallisuudentutkija Eve Annukia ja taiteentutkija Katrin Kivimaata.

¹²¹⁴ Esim. Stahl 2020a, 50, 62.

Natalie Mein karikatyyrit vuodelta 1927 osoittavat, ettei hän kenties suhtautunut kaikkiin naisasianaisiin aina täysin varauksettomasti tai ainakin hän toi heistä julki eri puolia. Osoituksena siitä voi pitää esimerkiksi Mein kahdesta piirroksesta rakentuvaa pilapiirrosta *Naissotsialist* (Naissosialisti, kuva 74), joka julkaistiin tällinlaisen päivälehden *Päewaleht* liitteenä ilmestyneessä pilalehdessä *Kratt*¹²¹⁵. Toinen piirroksista esittää sivukuvaa hienosta rouvasta, joka istuu nautiskellen kahvilapöydässä jalka toisen yli nostettuna, savuke huuliensa välissä. Kuvaa täydentää teksti: *Kohvikus* (Kahvilassa). Rouvan takinkaulus ja hihansuut on päällystetty turkilla. Hänen olemuksestaan kuultaa hienostuneisuus. Toisen käden sormien välissä hän pitelee juomansa pilliä, pöydällä komeilee kakkutarjotin. Toisessa kuvassa – mahdollisesti tämä sama nainen – nojaa pöytään ja pitää seisten suurella suullaan puhetta suoraan edestä kuvattuna. Ylleen hän on pukeutunut yksinkertaisen asun. Mei on nimennyt piirroksen kuvan sen aiheen mukaisesti tekstillä *Miitingul* (Kokouksessa). Pilakuva on julkaistu nimimerkillä Hans K., ja kuvattu naissosialisti jää tuntemattomaksi. Piirroksien otsikoinnin sekä toisen kuvan ja sitä selventävän tekstin perusteella pilapiirros on luokiteltavissa poliittiseksi. Se ottaa kantaa ja esittää kritiikkinsä liioitellen sekä saattaa esitetyn koomiseen valoon poliittisen pilapiirroksen lailla¹²¹⁶.

Sen sijaan Mein karikatyyristä *Tüüpe* (Tyyppinä, kuva 75)¹²¹⁷ anonymisyys on poissa. Pää hieman vinossa, ketunnahka kaulassa käsilaukkua käsissään pitävän naisen, jonka hiukset on letitetty pään ympärille, Mei – tai nimimerkki Hans K. – on nimennyt Sophia Vardiksi. Kyseessä on tulkinta vuoden 1905 nuoriin vallankumousnaisiin kuuluneesta Marta Leppistä¹²¹⁸, joka nousi 1920-luvulla virolaisen uuspakannallisen uskonnon, taaruskonnon, yhdeksi ideologiksi. Uskontotieteilijä Triin Vakkerin mukaan taaralaiset olivat hyvin kansallismielisiä. He tarrautuivat virolaisten 700-vuotisen orjuuden kertomukseen ja olivat kosmopoliittisuuden vastaisia.¹²¹⁹ Lepp käytti kirjailijana nimeä Sophia Vardi. Mei tai ainakin hänen siskonsa saattoivat tuntea yli kymmenen vuotta vanhemman Leppin henkilökohtaisesti hänen aiemmasta elämänvaiheestaan, kymmenen vuoden takaa. Tuolloin Lepp oli aktiivisesti lähellä Siuru-runoilijoiden piiriä¹²²⁰. Sen perusteella, että Mei hivenen liioittelee kuvatun fyysisiä ominaisuuksia, vaikkapa pystynällä, voisi piirroksen luokitella myös karikatyyriksi, joskin kuvatun poliittinen toiminta tuo siihen mukaan poliittisen pilapiirroksen ulottuvuuden.

¹²¹⁵ *Kratt* 11.4.1927. Lehti ilmestyi kerran viikossa vuosina 1925–1940.

¹²¹⁶ Ks. esim. Ylönen 2001, 17.

¹²¹⁷ *Kratt* 5.8.1927.

¹²¹⁸ Esim. Biin & Albi 2012, 115 [Biin].

¹²¹⁹ Vakker 2012, erit. 176, 197.

¹²²⁰ Adson & Tuglas 2011, passim, esim. 22, 23; Lepp, Marta, ”Kuus krüsanteemi”, *Waba Maa* 24.12.1927.

Termit *garçonne* ja *flapper* on 1920-luvun modernin naisen kuvauksissa rinnastettu monesti toisiinsa, mutta erot niiden välillä ovat konkreettisia. Esimerkiksi *garçonne* tarkoittaa maskuliinisempää, modernia itsevarmaa naista, jonka on tulkittu lähestyneen moniltakin piirteiltään lesboutta. *Flapper* on taas mielletty päiväperhoseksi, joka on huoleton, elämästä nautiskeleva tyttönen, jazztyttö.¹²²¹ Häntä emme niinkään näe Natalie Mein säilyneissä teoksissa, ellei sellaiseksi voi tulkita luvussa kolme mainitun, hyvin ohuesti niukoin värein maalatun akvarellin *Kävelijät* (kuva 44) naishahmoa modernissa vaaleassa kesämekossa tai takissa sekä kellohatussa vaaleapukuisen merikapteenin käsipuolella. Taiteilijan signeerauksen mukaan vuonna 1920 maalattu akvarelli hehkuu suven aurinkoista kepeyttä, kun pariskunta kävelee pilvettömänä päivänä hiekankellertävällä vuorentasangolla. Taaempana erottuvat vihreähuippuiset tasanteet, joista toisella on pieni vaalea talo. Pariskunnan takana välkkyvä vaaleansininen meri, jolla seilaavat yksinäinen valkoinen purjehvene ja valkoinen laiva.¹²²² Mei on kuvannut modernin kaupunkilaispariskunnan vapaa-ajan viettoa luonnossa – aihetta, joka 1920-luvulla nousi esimerkiksi Weimarin kulttuurissa suosioon sunnuntaisin tehtävien huviretkien muodossa¹²²³.

Flapperia esittäväksi voi tulkita myös Mein taidekouluaikeisen karikatyyrimäisen lyijy- ja värikynäpiirroksen *Prl. Bach* (Nti Bach, 1922, kuva 76). Kokovartalo-kuvassa nuori tuleva graafikko Aino Bach (1901–1980)¹²²⁴ seisoo luonnonkiharassa polkkatukassaan ja merimieskaulusisessa mekossaan jalka toisen edessä. Sormiensa välissä hän pitelee savuavaa savuketta itsevarmana ja punaposkisena, toisessa kädessään hän roikottaa verenpunaista sydämistä tehtyä kaulanauhaa – ”valloitettuja” sydämiä. Bachista olevien valokuvien perusteella Mei on piirtänyt tulevan taidekoulutoverinsa hyvinkin tunnistettavasti. Tavoittamieni teosten perusteella vaikuttaa siltä, että vastaavanlainen kepeä modernin nuoren naisen tyyppi ei ollut vielä vuonna 1922 rantautunut kovin näkyvästi Viron kuvataiteeseen, vaikka hän lehtien sivuilla esiintyikin. Savukkeella ja ilman hän tuli läsnä olevaksi vuosikymmenen puolivälissä ja varsinkin jälkipuoliskolta lähtien. Vaikka *flapper* ei esiintynytäkään

¹²²¹ Kootusti esim. Hapuli 1995a, erit. 262–264; 1995b, 159–165. Stereotyyppitetystä, niin sanotusti turhamaisesta *flapperista*, termin käytöstä sekä sen historiasta ks. Melman 1988, passim, erit. esim. 5, 22–35.

¹²²² Vuonna 2001 Viron taidemuseoon hankitusta akvarellista *Kävelijät* käytettiin aikaisemmin nimeä *Tüdruk ja madrus* (Tyttö ja matruusi). Untera 4.8.2015, KS.

¹²²³ Ks. Willett 1978, 101.

¹²²⁴ Bach (vuodesta 1937 myös Liimand) valmistui Pallas-taidekoulusta vuonna 1935 aloitettuaan opintonsa vuonna 1923, noin vuosi sen jälkeen kun Mei piirsi hänestä karikatyyrin. Tiedot siitä, missä ja miten Bach ja Mei tunsivat toisensa vuonna 1922 puuttuvat vielä, sillä biografiset tiedot kyseiseltä vuodelta ovat Bachin osalta tutkimatta. Kuva Mein piirroksista julkaistiin aikakauskirjan *kunst.ee* kolmannessa numerossa vuonna 2001 taiteilija, karikatyyristi ja poliitikko Heinz Valkin lyhyen Natalie Mein muistelun yhteydessä. (Valk 2001, 96.)

selväpiirteisenä figuurina Natalie Mein teoksissa, hän vilahtelee Mein yksityiskirjeissä Karin Lutsille kevyen viihteen tunnuspiirteiden kera, niin jazzia kuin *shimmya* gramofonilla soitellen.

Kratt-pilalehdessä julkaistujen pilapiirroksiensa kulminaatiovuonna – vuonna 1927 – Mei julkaisi myös näkemyksensä naisten tyyppittelemisestä sanoma- ja aikakauslehtien palstoilla. Pilalehden emolehdessä (*Päewaleht*) julkaistiin keväällä anonyymilta kirjoittajalta ja kuvittajalta artikkeli ”Daamide karakter ja nende jalad” (Daamien karaktääri ja heidän jalkansa, kuva 77)¹²²⁵. Siinä luokitellaan piirroksien kera naiset sääriensä perusteella kahdeksaan eri ryhmään ”kukkaruukkujaloista”, ”keppijaloista” ja ”samppanjapullojaloista” aina ”ideaaleihin jalkoihin”, joista viimeksi mainitut sopivat niin tanssimiseen, autoiluun kuin urheilemiseen ja joiden omistajat ovat itsetietoisia sekä varmasti lyhythelmaisia. Temperamenteiltaan he ovat sangviinikkoja, kun taas ensiksi mainitut määritellään flegmaatikoiksi. Julkaisun voi tulkita kuuluneen edelliseltä vuosisadalta peräisin olleeseen brittiläissyntyiseen pilapiirroskäytäntöön, jossa piirroksen tehtävänä oli kuvittaa teksti¹²²⁶. Päivälehdessä julkaistu naisia luokitteleva kirjoitus visuaalisilla selvennyksillä innoitti Natalie Meitä – tai nimimerkkiä Hans K. – esittämään oman versionsa.

Omassa versiossaan Mei käytti samaa pilapiirroskäytäntöä. Se julkaistiin elokuussa, muttei isossa päivälehdessä vaan sen lisälehdessä *Kratt*. Pilapiirroksessaan ”Daamide karakter ja nende soeng” (Daamien karaktääri ja heidän kampauksensa, kuva 78)¹²²⁷ tekijä luokittelee naiset kampauksien perusteella kuuteen ryhmään ja antaa heistä jokaisesta lyhyen kuvauksen. Yksille kasvoille hän piirtää eri kampaukset. Hans K.:n eli Mein luokitteluista löytyy avioliittoon hankalasti sopiva nuttura-päinen melankolikko, herkkä ja pitkätukkainen äärimmäinen melankolikko, mutta myös flegmaatikko sekä hyvin elämäniloinen kiharatukkainen koleerikko. Samoin myös polkkatukkainen pää, jonka omistaja on energinen ja itsetietoinen sekä luonteeltaan ailahteleva. Viimeisenä on poikatukkainen sangviinikko hyvin lyhyillä, vähäisillä ja sileillä hiussuortuvilla, joka on itsetietoisuuden lisäksi itsenäinen ja enakkoluuloton sekä avioliitossa hyvinkin pohtiva, kuten selittävässä tekstissä kirjoitetaan. Kenties sattumalta, mutta huomiota herättävästi on tekijä kirjoittanut nimimerkinsä Hans K. poikatukkaisen pään alapuolelle. Sijaintipaikan perusteella sen voisi tulkita merkitsevän myös pilapiirroksen tekijän pään kuvaksi. Pilapiirroksen tekijä lopettaa tekstinsä ironisella kysymyksellä: kun kampauksia pystyy muuttamaan, muuttuuko samalla myös luonne. Ilmeisenä referenssinä naisten tyyppittelemiselle voi pitää Weimarin tasavallan kuvalehtiä, jotka näyttävät suorastaan pursuneen monenlaisten ”uusien naisten” määrittelyjä, kuten aiheeseen perehtyneet

¹²²⁵ ”Daamide karakter ja nende jalad”, *Päewaleht* 23.4.1927.

¹²²⁶ Esim. Ylönen 2001, 27.

¹²²⁷ Hans K., ”Daamide karakter ja nende soeng”, *Kratt* 15.8.1927.

tutkijat ovat tuoneet esiin. Heidän tarkastelemansa materiaali osoittaa, että erityisen lukuisasti kuvauksia naisten vartaloista ja heidän kehonosistaan selittävine teksteineen julkaistiin 1920-luvun viimeisinä vuosina, kuten voi huomata muun muassa moderneja uusia naisia tutkineen Lynne Framen artikkelista.¹²²⁸ Näitä julkaisivat niin *Die Dame*, *Uhu*, *Berliner Illustrierte Zeitung* kuin satiirilehti *Simplicissimus*, jotka Meille olivat hyvinkin tuttuja.¹²²⁹

Singlattu tukka ja omakuva palloiluineen

Pilapiirroksen ”Daamien karaktääri ja heidän kampauksensa” poikatukkaisen pään alapuolelle merkitty nimimerkki on tähdellinen kahdesta syystä. Ensinnäkin siksi, että nimimerkin Hans K. mieltää miehen nimeksi, toiseksi siksi, että nimimerkin yläpuolelle piirretyn pään kampaus muistuttaa Natalie Mein tukkaa 1920-luvun jälkipuoliskolta. Koska nimimerkki on juuri tämän pään alapuolella ja valokuvien perusteella pään kampaus muistuttaa pitkälti Meitä, se on mahdollista tulkita taiteilijan omakuvaksi. Tosin Meillä ei ole näissä valokuvissa aivan yhtä lyhyttä kampausta, sillä hän suosi hieman pidempää otsatukkaa.

Tällaisessa poikatukassa Mei nähdään parissa luvussa IV.2 mainitussa valokuvassa, joista toisessa hän pitelee nukkea sylissään perheensä kotona Põhja-kadulla. Samassa kampauksessa hän on myös ruokapöydässä ystävien ja perheenjäsenien seurassa eräässä toisessa heillä kotona otetussa valokuvassa (kuva 79). Päiväämätön valokuva on otettu ennen vuoden 1927 huhtikuuta, sillä seurueessa on mukana myös perheen isä Johan Mey.

Tietooni ei ole tullut, että Natalie Mei olisi tehnyt kovin montaa omakuvaa tai teosta, jotka voisi kiistatta sellaisiksi tulkita. Se, voiko sellaisiksi lukea edellisen alaluvun alussa kuvailemani muotokuvamaiset tussipiirroksiset ”Tummatukkainen nainen” ja ”Vaaleatukkainen nainen”, joissa kuvattu naishahmo pitelee rinnallaan laat-
taa, jää vaille vastausta. Teoksiin kirjoitettujen numeroiden perusteella ne voisi sellaisiksi kuitenkin olettaa. Yksi tai pari omakuvaa Meiltä valmistui ainakin vuosina

¹²²⁸ Ks. Sutton 2011, passim, erit. 6–13; Frame 1997.

¹²²⁹ Sivuhuomauksena voi mainita, että ajalle ominaisesti nähtiin myös suomalaisessa mediassa naispuoliselta taiteilijalta ”uudenlaista naista” tyypittelevästi esittäviä kuvauksia. Osoituksena siitä ovat taidehistorioitsija Tutta Palinin tarkastelemat Ingrid Söderströmin (1898–1974) piirtämät ja *Suomen Nainen* -aikakauslehdessä vuosina 1929–1931 julkaistut sarjat eri ammatteja edustavien naisten kasvokuvista. Naturalistisesti piirretyistä naisista moni on kuvattu profiilissa. Esitettyjen ammattiryhmien joukossa on myös muutama poikatukkainen moderni nainen. Huomioitava on, että lehti oli konservatiivinen ja oikeistolainen ja että vakavaksi tarkoitettu kuvasarja on julkaistu taiteilijan omalla nimellä. (Ks. tarkemmin Palin 2021, erit. 187–188. Taiteilijan piirrossarjat ks. Söderström, Ingrid, ”Muutamia naisprofileja”, *Suomen Nainen* 17:20/1929; 17:25/1929; 17:28/1929; 18:1–2/1930; 18:21/1930; 19:4/1931.)

1919–1920, kuten luvussa II.2 päättelin. Tussilla piirrettyssä geometrisesti hajotussa kasvokuvassa, joka oli hyvin todennäköisesti liimattu vuonna 1920 sisärienen käsintehtyyn *Meie I* -lehteen, ovat mallin pitkät hiukset nutturalla (kuva 8). Toinen säilynyt varma omakuva on valmistunut juuri taiteilijan karikatyyrien huippuvuonna, vuonna 1927. Teos on yksityisomistuksessa ja siihen pääsin tutustumaan vuosia sitten Allee-taidegalleriassa. Tuolloin sain myös teoksesta kuvan käyttööni tutkimustani varten toisten galleriassa olleiden Mein teoksien tavoin. Niin vuosiluvun kuin nimensä N. Mey on kirjoittanut – lyijykynällä ja aikaan sopivalla käsialallaan – akvarellityönsä alalaitaan. Omakuva on itse asiassa kaksoismuotokuva, koska siinä on kaksi naista. Kuvan ylälaitaan tekijä on kirjoittanut samalla käsialalla ja yhtä lailla lyijykynällä *Pr. öde ja mina* eli Rva sisko ja minä (kuva 80), josta saamme kuvalle teosnimen ja samalla tiedon, ketkä siinä ovat. Tekijä ei tarkenna, kumman sisaristaan hän on kuvannut itsensä kanssa.

Mei on esittänyt heidät kokovartalokuvassa, vierekkäin ja suoraan takaapäin. Piirroksesta näemme myös, miltä hänen kampauksensa näytti takaa, mikäli hän kuvasi itseään sellaisena, miltä hän näytti. Perinteisesti omakuvien on ajateltu olevan muotokuvan lajeista autenttisin, sen tekijää paljastava ja mimeettinen. Omakuvia on tulkittu taiteilijan taiteellisen identiteetin ja yksityisen minuuden julki tuomisena mutta myöskin oman roolinsa esittämisenä yhteisössä. Lajityyppiä tarkastelleet taidehistorioitsijat ovat nostaneet esiin genreen sisältyvät perustavanlaatuiset ristiriitaisuudet, sillä teoksen subjekti kuvaa objektia, joka on tekijä itse. Itseä on mahdollista havainnoida ainoastaan peilin tai valokuvan avulla. Taidehistorioitsija Altti Kuusamo toteaa, että silloin taiteilija mukauttaa itseään minän roolikuvaan.¹²³⁰ Visuaalisten muotokuvien on katsottu jakavan sukulaaisuutta elämäkerran kirjallisen muodon kanssa. Vastaavasti taiteilijoiden omakuvien kohdalla nousee esiin niiden suhde taiteilijoiden omaelämäkertaan. Kirjallisessa muodossa elämäkerran lajioletuksena on narratiivisuus, mutta visuaaliseen muotoon jää elämäkerrasta vain yksi jälki. Omakuvien ennako-oletuksena on todenmukaisuuden illuusio, mutta ne saattavat olla myöskin leikkisiä, kokeellisia taikka teatraalisia, ja näin omakuvien suhde omaelämäkertaan muuttuu vieläkin kompleksisemmaksi, kuten Shearer West kirjoittaa.¹²³¹ Mein kyseinen omakuva ei onnistuisi peilin avulla mitenkään, sillä hän on kuvannut itsensä suoraan takaapäin, ellei hän sitten katso itseään kahden peilin avulla. Vaihtoehdoksi jää valokuva – ja kätevimmin toisen ottamana. Itsensä valokuvaaminen takaapäin olisi edellyttänyt Meiltä lankalaukaisijan käyttämistä, mutta arkistoaineistot eivät ole vielä paljastaneet, että hän olisi harrastanut valokuvaamista

¹²³⁰ Kuusamo 2010, passim.

¹²³¹ Esim. West 2004, erit. 50, 165, 176, 178; Palin 2007, erit. 105, 110, 114, 117, 130–131; Kuusamo 2010, erit. 98–100, 102, 109–110, 112, 115; 2008, 19. Myös esim. Pointon 2013, 15, 17, passim 181–232.

isänsä tavoin. Näin voi todeta, että Mein teoksen *Rva sisko ja minä* omakuva on vahvasti taiteilijan roolikuvan lataama.

Mein teoksen vasemmanpuolinen hahmo lyhyessä kuparinvärisessä kiharaisessa tukassa on oikeanpuoleista reippaasti päätä pidempi. Yllään hänellä on leveähartiainen polviin asti ylettyvä hiirenharmaa hamepuku. Sama sävy peittää hänen hoikat ”keppijalkansa” jalkaterien kääntyessä ulospäin. Näin tekijä on saanut piirtää hahmolle naiselliset korolliset kengät. Kädet jäykästi sivuilla, hänen vasen ranteensa on taivutettu ylöspäin, ja hän pitelee sormiensa välissä hahtuvapallollista voikukkaa; oikea ranne on käännetty ulospäin. Hänen oikean kätensä käsivarresta pitää kiinni huomattavasti lyhyempi hahmo, jonka ovaalin muotoinen vartalo kontrastoituu vierustoverin leveisiin olkatoppauksiin. Hahmo näyttäisi pojalta, ellei hänelläkin olisi yllään hame. Hahmojen jalat muistuttavat yhtä *Päewalehti*-sanomalehden artikkelin ”Daamien karaktääri ja heidän jalkansa” kuvituksena julkaistua jalkaparia. Oikeanpuoleisen hahmon tukka on takaa äärimmäisen lyhyt; se on niskasta korkealle ylös singlattu. Se näyttää vieläkin lyhyemmältä kuin mallin hiukset Lydia Mein maalauksessa *Nainen savukkeineen*. Kun Natalie Mei on jättänyt teoksen taustan käsittelemättömäksi, seisovat naiset ikään kuin ei missään, eikä katsojalla ole mahdollista sijoittaa heitä mihinkään konkreettiseen ympäristöön.

Siihenkin verrattuna kuinka harvinaisia suoraan takaa esitetyt henkilökuvat ovat kuvataiteessa, vertailukohtien löytäminen Mein piirtämään hiusten leikkaukseen on vieläkin haasteellisempaa. Suoraan edestä, profiilissa tai puoliprofiilissa esitettyjä kuvia moderneista naisista lyhyine poikatukkineen julkaistiin valokuvina ja varsinkin piirroksina suhteellisen laajalti taidemetropolien aikakaus- ja päivälehtien palstoilla varsinkin vuosikymmenen jälkipuoliskosta lähtien.¹²³² Vähemmän olennaista ei ole vastaavien hiusmallien esiintyminen taideteoksissa, mutta tietoisuus niistä ei olisi välittynyt eteenpäin yhtä helposti, elleivät lehdet olisi levittäneet niistä kuvia omille lukijakunnilleen.

Ensi alkuun voisi virolaisista tulkinnoista nostaa esiin siskoksien taiteilijajäystävän Otto Krustenin, joka hänkin esitti oman versionsa modernista naisesta, ”Moodne daam” (Moderni daami, kuva 81) loppukevästä 1927. *Kratt*-lehdessä julkaistussa neljästä kuvasta muodostuvassa pilapiirroksessa naisellinen pitkätukkainen nainen muuttuu Krustenilla peilin edessä kuva kovalta miesmäisemmäksi. Kuvia täydentävissä teksteissä muuttuja itse toteaa viimeisessä kuvassa, että nyt hän on ideaalinen nainen – kaikenlainen naiseus on hävinnyt¹²³³. Kuvattu hahmo seisoo toinen käsi housuissa, savuke suussa ja rillit nenälläan hyvin lyhyessä poikatukassa – leikkaus on kuin Natalie Meillä pilapiirroksen viimeisessä piirroksessa muutamaa kuukautta

¹²³² Weimarin Saksan osalta esim. Sutton 2011, erit. 27–34.

¹²³³ ”Nüüd olen ma siis ideaalne naine – igasugune naiselikkus on kadunud.” OK [Krusten, Otto], ”Moodne daam”, *Kratt* 30.5.1927.

myöhemmin. Kiinnostavasti pari vuotta tämän jälkeen saivat virolaisetkin tutustua sanomalehtien palstoilla brittiläisen Valerie Arkell-Smithin (1895–1960) alias eversti Victor Barkerin tapaukseen – valokuvineen – hänen elettyään lähes vuosikymmenen alusta lähtien miehenä. Hän suosi äärimmäisen lyhyttä maskuliinista ”Eton” -kampausta.¹²³⁴ Tuolloin alkoi myös virolaislehdissä viitisen vuotta kestänyt keskustelu ”Viron eversti Barkerista”, naisena elämään pyrkinneestä miehestä A. Oinatskista (1906–1979). Maailmansotien välisen ajanjakson seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen representaatioita Viron painetussa mediassa perusteellisesti tarkastellut sukupuolen- ja taiteentutkija Rebeka Pöldsam on todennut, että tuolloin ilmensi ylipäänsä runsaasti kirjoituksia ristiinpukeutujista. Enimmäkseen ne käsitelivät maaseudun asukkaita ja heidän oikeusjuttujaan.¹²³⁵ Monissa artikkeleissa otetaan esimerkkejä myös historiasta ja tunnettujen naisten maskuliinisiin vaatteisiin pukeutumisesta, aina ”Orléansin neitsyt” Jeanne d’Arcista ja Ruotsin kuningatar Kristiinasta lähtien.¹²³⁶

Ensimmäisenä tarkasteli Virossa heteronormista poikkeavien naisten mahdollisia esiintymisiä edesmennyt valokuvaaja Anna-Stina Treumund (1982–2017). Feministisen tutkimuksen näkökulmasta tehty selvitystyö tuotti tuloksia, joista syntyi vuonna 2012 taiteellinen valokuvasarja ”Lilli, Reed, Frieda, Sabine, Eha, Malle, Alfred, Rein ja Mari”. Sarjan henkilöistä esimerkiksi Lillin inspiraationa oli edellä mainittu kirjailija, opettaja ja naisasianainen Lilli Suburg; Reedin takana oli taas toisen maailmansodan lopussa Virossa paennut Reed Morn (henkilönimeltään Frieda Johanna Drewerki, 1898–1978) – niin ikään kirjailija, jonka elämäkerta on pysynyt vähän tunnettuna.¹²³⁷ Vuonna 1927 Morn saavutti huomiota esikoisromaanillaan *Andekas parasiit* (Lahjakas parasiitti), jolla hän sai romaanikilpailussa toisen sijan. Teoksen päähenkilöltä puuttuvat kaikki naisellisen naisen tunnusomaisiksi katsotut piirteet.¹²³⁸ Kiehtovaa on, että samoihin aikoihin kuin Morn kirjoitti romaaninsa,

¹²³⁴ Eversti Barkerista esim. ”Naine kuus aastat koloneli osas. Oli sõjaväe poksiõpetaja, suitsetas ja jõi keskpärasest mehest rohkem”, *Päewaleht* 13.3.1929; ”9 kuud wangistus nais-mehele. Naine kuulis mehe naissoost ainult ajalehtedest. ”Kolonel Barkeri” loo viimane vaatus”, *Waba Maa* 1.5.1929. Ks. myös Pöldsam 2020, 107–108, 109, 112 virolaissanomalehdissä sotienvälisenä aikana julkaistujen homoseksuaalisuutta ja queeriyttä representoivien kirjoitusten yhteydessä. Eversti Barkerista brittilehdistössä esim. Doan 1998, erit. 663–665, 696–697, 700 viite 74; saksalaisessa lehdistössä esim. Sutton 2011, 113–114; myös Halberstam 1998, 91–95.

¹²³⁵ A. Oinatskin tapauksesta Pöldsam 2020, erit. 110–115; lyhyesti myös Pöldsam & Aabrams 2022, 106–107.

¹²³⁶ Mainittakoon esim. ”Naine mehe riietes. Püksid võimu sümbolina”, *Päewaleht* 16.5.1927; ”Soowõltsimised”, *Päewaleht* 6.2.1928.

¹²³⁷ Pöldsam 2020, 95–96. Treumundin valokuvasarjasta ks. Koobak 2013, 259, 281–284; ja erityisesti Treumund 2013.

¹²³⁸ Lindsalu 2008b, 87.

Natalie Mei piirsi useamman kuvan maskuliinisemmasta ja hyvin lyhyttukkaisesta naisesta. Mornin teokseen tarkemmin menemättä voi Mein kannalta mainita kiinnostavana yhteensattumana, että myös Morn oli lyhyttukkainen ja opiskeli Mein tavoin Tartossa vuoteen 1924 saakka, joskin sikäläisessä yliopistossa, sekä asui sen jälkeen parikymmentä vuotta Tallinnassa. Kirjallisuudentutkija Rutt Hinrikuksen tutkimuksen pohjalta Mornin tiedetään olleen erakkoluonteinen¹²³⁹.

Samana vuonna 1927 ilmestyi myös aiemmin mainitulta 1910-luvun avantgardisti Johannes Semperiltä novellikokoelma *Ellinor*. Kirjallisuudentutkija Merlin Kirikalin mukaan Semperin teos on Viron kirjallisuuden historiassa harvinaislaatuinen, sillä sen kaikkien viiden novellin minähenkilö on yksi ja sama moderni ja nuori keskiluokkainen urheilullinen virolainen nainen – ”uusi nainen” – ja lisäksi vielä miehen kynästä. Vieläkin tähdellisempää on, että kokoelman keskimmäisen novellin ”Niidukressid” (Luhtalitukat) tapahtumapaikkana on lesboksi kuvatun rouva Liibeonin kartano, johon päähenkilö matkustaa lomalle.¹²⁴⁰ Kartanonrouva on olemukseltaan ja käyttäytymiseltään maskuliininen, hän nauttii tupakoimisesta eikä pukeutuminen miehiseen asuun solmio mukaan lukien ei ole hänelle vierasta. Hiuksensa hän kuitenkin kertojan mukaan pitää vanhahtavasti nutturalla.¹²⁴¹ Pöldsamin mukaan Viron aikakauslehdistöistä löytyneistä yli kolmestasadasta kirjoituksesta, jotka koskivat heteronormatiivisuudesta poikkeavuutta, vain murto-osa käsitteli kiistämättömästi lesboja. Yhdeksi esimerkiksi on queer-perspektiivistä tulkittavissa lehtijutut kahdesta ystävästä, lyhyttukkaisista liikunnanopettajista Ollista¹²⁴² ja Karinista, joilla on juttuihin liitetyissä valokuvissa yhteneväiset asut: hame, villatakki ja baskeri¹²⁴³. He pyöräilivät vuonna 1928 kaksin Ranskaan ja takaisin sekä suunnittelivat pyörämatkaa maailman ympäri. Pöldsam toteaa, että kun ottaa huomion lesboalakulttuurin, heitä on perusteltua ajatella lesboparina, vaikka sanomalehtikirjoituksissa tätä ei todetakaan.¹²⁴⁴ Neidit olivat silloin voimistelunopettajat Olvi tai Olli, kuten tuolloin kirjoitettiin (myös Olly, vuoteen 1936 saakka Olga-Helene), Rebane (vuodesta 1942 Murumets, 1895–1983)¹²⁴⁵ ja Karin Topman (1904–1993?)¹²⁴⁶. Murumets oli monipuolinen yleisurheilija, ja 1920-luvulla hän teki Virossa monia

¹²³⁹ Hinrikus 1996.

¹²⁴⁰ Kirikal 2017, erit. 417–418, 426; Semper 1927.

¹²⁴¹ Semper 1927, esim. 70, 71, 75.

¹²⁴² Viron tilastokeskuksen antamien tietojen perusteella Olli on Virossa etupäässä naisen etunimi, jota nykyään on annettu etenkin ennen 1990-lukua ja varsinkin ennen 1950-lukua syntyneille tytöille. (Eesti statistika: Nimede statistika -tietokanta, katsottu 6.6.2021.)

¹²⁴³ Esim. ”Eesti naissportlased ilmaränduritena. Olli Rebane ja Karin Topman”, *Postimees* 29.6.1928.

¹²⁴⁴ Pöldsam 2020, 105–106.

¹²⁴⁵ ”Murumets, Olvi”. ESBL www-sivu, katsottu 5.6.2021.

¹²⁴⁶ Mahdollinen kuolinvuosi Viron hautausmaiden portaalista Haudi, katsottu 19.4.2022.

ennätyksiä eri urheilulajeissa,¹²⁴⁷ kun taas Topman saavutti vuonna 1932 parhaan naisajajan tittelin moottoripyöräilyssä¹²⁴⁸. Naiset palasivat pyörämatkaltaan takaisin kotimaahan runsaan vuoden kuluttua¹²⁴⁹.

Laajempaan sivupolkuna Mein omakuva-aiheesta, mutta liittyen taiteilijan poikatukkien ja urbaanin maskuliinisen naisen kuvauksiin, on nostettava esiin ja analysoitava muutamia hänen urheiluaiheisia teoksiaan. Tuolloin, kun päästiin sanomalehdistä lukemaan Ollin ja Karinin pyörämatkoista, syntyi Natalie Meiltä nimettömäksi jäänyt piirustuksellinen akvarellityö, josta 2000-luvun alkupuoliskolla käytettiin nimeä *Naissportlased* (Naisurheilijat) ja vuosikymmenen jälkipuoliskolta lähtien nimeä *Kaks sportlast* (Kaksi urheilijaa, 1928, kuva 82)¹²⁵⁰. Yksityisomistukseen kuuluvassa teoksessa Mei on kuvannut kahta urheilijaa seisomassa haara-asennossa lyhythihaisissa topeissa hymy huulillaan. Heillä molemmilla on hyvin lyhyet poikatukat tuuheine otsatukkineen. Oranssihiuksisen figuurin ylävartalo on kääntynyt kohti vierustoveria, mikä tuo esiin hänen naiselliset pyöreät muotonsa. Toisella kädellään hän pitää palloa reidellään toisen käden ollessa kupeella. Tummatukkainen hahmo on kuvattu suoraan edestä lyhyine shortseineen, mikä paljastaa hänen hyvin pulleat reisilihaksensa. Hänen pitäessään käsivartensa ristissä rinnallaan katsojalle ei avaudu hänen sukupuolensa yksiselitteisesti. Kuvassa näyttää miltei siltä, kuin hänellä olisi leuassa partaa, mutta tämä tumma alue saattaa olla syntynyt tahattomasti. Taaempaan liehuu Viron lippu lipputangossa ja pituussuunnassa lähellä maata on mainoskyltti, ikään kuin kentän laidalla. Siihen on kirjoitettu vuosiluku ”1923”, jota edeltävät sanat, joista näemme vain kirjaimet: ”OME... – ...K...”. Sinä vuonna järjestettiin Göteborgissa epäviralliset olympiakisat. Urheiluhistorioitsija Reino Seppin tarkastelemana Viron joukkue palasi kilpailuista usean mitalin kanssa, joskaan niitä ei palloilulajeissa saavutettu, eivätkä naiset mitaleille yltäneet. Arkistoaineistot paljastavat, että tuona vuonna perustettiin Virossa käsipalloliitto, johon kuuluivat niin miesten kuin naisten joukkueet.¹²⁵¹ Natalie Meitä saattoi teoksen syntyyn innoittaa

¹²⁴⁷ Vuosina 1930 ja 1931 Murumets oli Viron ensimmäisiä mestareita myös telinevoimistelussa. ”Murumets, Olvi”. ESBL www-sivu, katsottu 5.6.2021.

¹²⁴⁸ Särekanno, Georgi, ”Karin Topman 100”, *Sõnumed* 14.3.2014.

¹²⁴⁹ Esim. ”Jalgrattal 8000 kilomeetrit. Inimesed olid igalpool inglid’. Kahe Eesti preili matk”, *Postimees* 22.8.1929.

¹²⁵⁰ Teos huutokaupattiin kyseisellä Allee-taidegallerian antamalla nimellä vuonna 2007. Kohal toim. 2007, 15.

¹²⁵¹ Göteborgin kisoista ks. Sepp 1951, 42–43, joskin kirjallisuudentutkija Merlin Kirikalin mukaan Viron naisurheilijat osallistuivat ensimmäistä kertaa olympiakisoihin vuonna 1936 kaunoluistelussa (Kirikal 2017, 423). Käsipalloliiton perustamisesta ks. Asemike Kogu koosolekute protokollid (14.12.1923–8.12.1929), RA, ERA.1327.1.11. Jalkapallohistorioitsija ja -toimittaja Indrek Schweden tutkimuksesta ilmenee, että käsipalloliitto oli tuolloin Virossa koripallon ja lentopallon katto-organisaatio, eikä nykyistä käsipalloa silloin vielä tunnettu (Schwede 2019a, 335, käsipallosta lajina myös 337–338,

kyseisenä vuonna (1928) Amsterdamissa järjestetyt kesäolympialaiset. Vastustuksesta huolimatta naiset pääsivät silloin yleisurheilussa kilpailemaan juoksuradoilla¹²⁵². Virossa osallistui kisoihin vain miesurheilijoita, jotka toivat kotiin viisi mitalia kamppailu- ja voimailulajeista sekä purjehduksesta¹²⁵³.

Akvarelli *Kaksi urheilijaa* osoittaa Mein tietoisuuteen sukupuolten moninaisuudesta ja tahalliseen heteronormatiivisten rajojen rikkomiseen. Se ilmentää osallistumista Virossa juuri tuolloin 1920-luvun lopussa aiheesta käytyihin keskusteluihin. Tässä on aiheellista muistaa, että syyskuussa 1928 saatiin Virossa kuunnella kahtena päivänä Estonia-teatterin konserttisalissa kansainvälisesti laajalti tunnetun homoseksuaalien oikeuksien puolustajan ja seksologi Magnus Hirschfeldin luentoja, samoin runsaat puolisen vuotta myöhemmin toukokuussa 1929. Ainakin vuonna 1929 Hirschfeld piti yhden luennon myös Tarton Vanemuine-teatterissa. Kaikki hänen luentonsa pidettiin Virossa täysille saleille, kuten näitä vierailuja ja seksologin näkemymiä Viron aikakauslehdissä tarkastellut Andreas Kalkun on tuonut esiin.¹²⁵⁴ Mei-siskoksien julki tulleissa materiaaleissa ei esiinny viittauksia Hirschfeldiin eikä hänen luentoihinsa.

Natalie Meiltä jäi tuskin silloisen Rebasen ja Topmanin polkupyörätampaus huomaamatta – urheilu oli hänen yksi lempiharrastuksistaan teatterin, kuvataiteen ja kirjallisuuden rinnalla, kuten hän ilmoittaa vuonna 1932 täytetyssä lyhyessä elämäkertalomakkeessa Viron ”Estonia” -seuraa varten¹²⁵⁵. Mein urheilukiinnostus rinnastuu Semperin novellikokoelmaan *Ellinor*, jonka jokaisessa viidessä novellissa naiset harrastavat monipuolisesti urheilua ja liikuntaa. Merlin Kirikalin mukaan Virossa oli maailmansotien välisenä ajanjaksona silti vallalla kansalliskonservatiivinen sukupuoli-ideologia. Emansipoitunut urheileva nainen oli ristiriidassa suhteessa siihen.¹²⁵⁶ Kirikalin tutkimuksesta selviää, että ensimmäisenä Virossa voimistelunopettajan korkeakoulututkinnon suoritti Anna Raudkats (1886–1965) Helsingin yliopistossa vuonna 1915. Tuolloin myös Kristine Mei opiskeli Helsingissä. Raudkatsin naisten kehollista kauneutta käsittelevän kirjan *Tervis ja ilu. Naiste koduvõimlemise juht* (Terveys ja kauneus. Naisten kotivoimistelun opas) kuvittajaksi valikoitui taas – ei kukaan muu kuin Natalie Mei. Raudkatsin kirja ilmestyi juuri Mein ”uutta naista” ja urheilijoita kuvaavien teoksien syntyajanjaksolla, vuonna 1929. Oppaan kuvituksen naiset ovat Meillä pienirintaisia ja polkkatukkaisia ”uusia” moderneja

348–349, 350–351). Mein akvarellista *Kaksi urheilijaa* aikaisemmalla teosnimellä *Naisurheilijat* ks. Stahl 2005, 82–84.

¹²⁵² Ks. esim. O’Mahony 2012, 55, 56–57.

¹²⁵³ Viron olympiakomitean (Eesti Olümpiakomitee) www-sivu, katsottu 7.5.2022.

¹²⁵⁴ Perusteellisesti Kalkun 2020, erit. 113, 121–127; myös 2018, 147–148; 2022, 59–69.

¹²⁵⁵ Mey, Natalie. Elulooline ankeet, 1932, ETMM T 174.1.1.

¹²⁵⁶ Yksityiskohtaisesti tarkasteltuna ks. Kirikal 2017, erit. 423.

naisia. Myöskin Rebane ja Topman olivat voimistelunopettajia,¹²⁵⁷ ja Mei itsekin oli opettaja, joskin kuvaamataidon, mutta juuri siinä samassa Tallinnan kaupungin tyttöjen merkantikoulussa (Tallinna Linna Tütarlaste Kommerts- ja Kaubanduskool), jossa Raudkats työskenteli voimistelunopettajana jo vuodesta 1916 – ja Mei omalla alallaan vuodesta 1925 lähtien¹²⁵⁸.

Akvarelli *Kaksi urheilijaa* ei ollut Natalie Meiltä suinkaan ainoa urheiluaiheinen teos, mutta se on toinen häneltä tiedossa olevista naispuolisia tai naisoletettuja urheilijoita esittävästä teoksistaan. Mei kuvasi vuosien 1925–1928 varrella myös miesurheilijoita, ja heistä nimenomaan jalkapalloilijoita – kansainvälistäkin taidetta silmällä pitäen sukupuoleensa nähden hyvinkin harvinaislaatusesti. Mein tavoin toisena poikkeuksena esiintyi Saksan taidekentältä Renée Sintenis (1888–1965), joka sai 40 cm:n korkuisella pronssista valmistetulla miesjalkapalloilijafiguurillaan Amsterdamin olympiakisojen taidekilpailujen veistotaiteen sarjassa pronssisijan vuonna 1928. Kiinnostavaa on panna merkille myös Sintenisin ulkoinen habitus, jota Marsha Meskimmon kuvailee ”uuden naisen” lesbouden ja kolmannen sukupuolen kombinaatioksi. Valokuvat menestyneeksi katsotusta muodikkaasta androgyynisestä ja poikatukkaisesta kuvanveistäjästä päätyivät jo vuosikymmenen puolessavälissä lehtien palstoille.¹²⁵⁹ Näin ollen Meikin saattoi olla tietoinen saksalaistaiteilijan olemassaolosta. Sintenis oli luonut oman veistoksensa alkuaan vuonna 1926¹²⁶⁰ eli samoihin aikoihin kuin Mei aloitti Virossa miesjalkapalloilija-aiheen parissa tai oikeastaan vuotta myöhemmin. Mei luonnosteli omat varhaisimmat kuvansa miesjalkapalloilijoista vuosina 1925–1926 akvarellitekniikalla ja hennolla pilakuvamaisella otteella joko yksittäisinä figureina tai ryhmässä. Vuodelta 1928 tiedossa olevat lyijykynäteokset ovat puolestaan uusasiallisen tyylin mukaisia.

Toinen näistä Mein lyijykänäpiirroksista on luvussa kaksi mainittu veristinen *Jalkapalloilijat ja kyttyräselkä* (kuva 83), joka on tyyliuunnalle tunnusomaisesti myös yhteiskuntakriittinen. Teoksesta on tiedossa vain kaksi valokuvareproduktiota. Ensimmäisen kerran kuva julkaistiin heti samana vuonna *Taie*-aikakauslehdessä,

¹²⁵⁷ Esim. ”Tallinna neiud jalgratastel ilmareisile. Wõimlemisõpetajannad Olli Rebane ja Karin Topmann asusid Pikale matkale”, *Sakala* 21.6.1928; ”Naine huvitava tulevikuga. Karin Topman jutustab. – ’Küll Topsy teeb!’ – Rikka inglanna seltsilisenä. – Kehalisest kasvatusesest ja spordist Inglismaal. – ’Daily Mirror eight’”, *Päevaleht* 10.9.1939.

¹²⁵⁸ Mein työsuhteesta ks. Mey, Natalie. Teenistuskirja teisend (1925–1940), TLA.220.1.80; Raudkatsin työsuhteesta ks. Raudkats, Anna. Teenistuskirja teisend (1915–1940), TLA.220.1.106.

¹²⁵⁹ Meskimmon 1999, 166, 211–212; Ranffl 1995, 43, 51–52; Camps Y Wilant 2016, erit. 1486–1489.

¹²⁶⁰ Camps Y Wilant 2016, 1495 viite 36. Sintenisin kilpailuun jättämä veistos *Der Fussballspieler*, 1927, 40 x 15,2 x 37,5 cm, Kröllner-Müller -museo, nro KM 113.238 Alankomaiden Otterlossa, joskin veistosta on esitetty myös Hampurin Kunsthallen kokoelmaan kuuluvaksi.

toisen kerran vuonna 1936 sanomalehdessä *Esmaspäev* (Maanantai), jossa se kuvittaa neljän muun virolaistaiteilijan teoksien rinnalla anonyymien kirjoittajan artikkelia urheilusta Viron taiteessa¹²⁶¹. Artikkelissa mainitaan urheiluaiheisia teoksia lähes kymmeneltä taiteilijalta. Naisista toinen on luvussa kaksi mainitsemani kuvanveistäjä Constance Elisabeth Wetter-Rosenthal. Myös hänen Mein teosta parisen vuotta aikaisemmin valmistuneesta pronssifiguuristaan *Sihile* (Maaliin, 1925)¹²⁶² julkaistiin sanomalehdessä valokuva.¹²⁶³ Alastonta maaliin juoksevaa naisjuoksijaa pateettisine hengenvetoineen esittävä pronssiveistos¹²⁶⁴ kuului kirjoittajan mukaan jo tuolloin Tallinnan (Viron) taidemuseon kokoelmaan. Mein piirroksella on *Esmaspäev*-sanomalehden artikkelissa yksinkertainen nimi *Jalgpallimängijad* (Jalkapalloilijat). Siinä lyhytkasvuisen kyttyräselkäisen miehen vieressä seisoo suoraan edestä kuvattuna atleettinen urheiluasuin mies haara-asennossa. Heidän takanaan seisoo vielä muutama pelaaja. Lähes selkään kuvattuna otsatukkaisen hahmon sirot kasvopiirteet kutsuvat oletamaan hänet naishenkilöksi. Naispuoliseksi voisi arvella myös katsojaan kuvan oikealta reunalta katsovan hahmon. Artikkelin anonyymien kirjoittajan mukaan Mein piirros ilmentää taiteen suhdetta urheiluun tavassa, jolla ruumiiltaan jäntevät tyypit – kuten hän toteaa – on kuvattu tympeinä. Aikalaiskriitikot luonnehtivat piirrosta traagiseksi pilakuvaksi taikka karikatyyriksi.¹²⁶⁵ Kirjailija Agnes Vesiloo kiinnittää vuonna 1934 huomion Mein säälimättömään tapaan kuvata ihmisen kehollisia virheitä mutta huomauttaa samalla, että itse asiassa taiteilija tasavertaistaa kyttyräselkäisen miehen jalkapalloilijoiden suhteen kuvaamalla häntä keskustelussa heidän kanssaan¹²⁶⁶. Ainakin nykykatsojan näkökulmasta keskustelu kuvassa näyttää jäävän yksipuoliseksi.

Siitä ei ole tietoa, että naiset olisivat pelanneet Virossa jalkapalloa joukkueena 1920-luvulla ja vielä samanlaisissa asuissa kuin miehet.¹²⁶⁷ Naisten jalkapallo ei silti varmasti ollut vieras aihe, kun esimerkiksi Britanniassa sillä oli pitkä perinne¹²⁶⁸. Lisäksi vuoden alussa kommentoitiin esimerkiksi virolaisessa *Järvamaa*-sanoma-

¹²⁶¹ Ks. ”Spordi waim kunsti hinges”, *Esmaspäev* 21.3.1936; myös Stahl 2020a, 140.

¹²⁶² 59,5 x 32 x 36 cm, EKM S 24.

¹²⁶³ ”Spordi waim kunsti hinges”, *Esmaspäev* 21.3.1936.

¹²⁶⁴ Wetter-Rosenthalin veistos herättää muistuman häntä viitisen vuotta nuoremman naispuolisen suomalaiskuvanveistäjä Hilda Flodinin (1877–1958) pronssiveistoksesta *Voi mistelija* (1904, 55,5 x 18,5 x 25 cm, A-2021-39, Ateneumin taidemuseo, Kansallisgalleria).

¹²⁶⁵ ”Spordi waim kunsti hinges”, *Esmaspäev* 21.3.1936. Lehtiartikkelissa mainittu aikalaiskriitikon lähde saattoi olla Kangro-Pool, Rasmus, ”Sügisene kunsti üldnäitus II”, *Päewaleht* 14.9.1928.

¹²⁶⁶ Mai-Kai [Vesiloo, Agnes], ”Tänapäeva naiskunstnikke”, *Waba Maa* 8.12.1934.

¹²⁶⁷ Schwede (2019a, 339) toteaa, että naiset eivät pelanneet Virossa ainakaan järjestäytyneesti jalkapalloa vielä 1930-luvullakaan.

¹²⁶⁸ Ks. Williams 2003, esim. 17, 26–27, 28–29, 31–36, 46–47.

lehdessä Euroopassa laajalti arvostetun Berliinin ruumiinkulttuurin yliopiston ope-
tusta. Heillä naisille ja miehille oli samanlainen ohjelma samanlaisine vaatetuksi-
neen ja urheilulajeineen, jalkapallo mukaan lukien. Kansainvälisessä koulussa oli
artikkelin anonyymien kirjoittajan mukaan opiskelijoita myös Virossa.¹²⁶⁹

Lyijykynäpiirroksen *Jalkapalloilijat* tai *Jalkapalloilijat ja kyttyräselkä* urhei-
luasuisesta, haara-asennossa kädet selän takana seisovasta mieshahmosta Mei piirsi
samana vuonna myös toisen version: kokovartalomuotokuvan *Jalgpallur* (Jalkapal-
loilija, kuva 84)¹²⁷⁰. Taiteilijalta säilyneistä valokuvista löytyy rennonoloinen potret-
tivalokuva jalkapallojoukkueesta,¹²⁷¹ jossa pelaajilla on yllään juuri samanlaiset asut
kuin Mein lyijykynäpiirroksissa, joten hänen voi ajatella tunteneen joukkueen –
vaikka pelaajista yksikään ei poseeraa valokuvassa Mein kuvaamalla tavalla. Muu-
taman Karin Lutsille lähetetyn kirjeen perusteella voi myös olettaa hänen tunteneen
pelaajat. Yhdessä päiväämättömässä kirjeessä, jossa hän kutsuu Lutsia Helsinkiin
mukaan helluntaiksi, Mei ilmoittaa ystävättärelleen, että laivalla pitäisi olla myös
jalkapallokilpailuihin matkustavat urheilijat¹²⁷². Mei kertoo samalla kuulumisistaan
kotoa ja toteaa, että hänen Peeter-veljensä matkusti Afrikkaan ja Tunisian Bisertaan.
Veljen päiväkirjan perusteella saamme tietää, että kyse oli vuodesta 1927.¹²⁷³ Sinä
vuonna helluntaipäivä oli 5. kesäkuuta. Sanomalehdistä saa lukea, että kesäkuun
alussa järjestettiin Helsingissä kansainväliset jalkapallokilpailut kongresseineen, ja

¹²⁶⁹ ”’Terwes kehas terwe waim’. ’Tee jõule ja ilule’ – Berliini kehakaswatuse ülikoolis. Eestlaste silmapaistwad saawutused”, *Järwamaa* 21.2.1928. Kyseessä saattoi olla vuonna 1920 Berliiniin perustettu liikuntakasvatuskorkeakoulu Deutsche Hochschule für Leibesübungen, joka siirrettiin vuonna 1947 Kölniin ja toimii nykyään Saksan urheilukorkeakouluna (Deutsche Sporthochschule Köln).

¹²⁷⁰ Teos oli esillä Mein muistonäyttelyssä vuonna 2000 (ks. Koll toim. 2000, [9] teos nro 33), ja se kuuluu taiteilijan muiden urheiluaiheisten teosten lailla yksityisomistukseen.

¹²⁷¹ Kopio valokuvasta KS:n tutkimusarkistossa.

¹²⁷² Mein kirje, joka alkaa sanoilla: ”Armas Karin! Ma sõidan nelipühiks Soome. [– –]” (”Rakas Karin! Minä lähdän helluntaiksi Suomeen. [– –]”). Mey [Mei, N.] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 30/39. Luts itse kirjoitti päiväkirjaansa matkustamisesta Suomeen Natalie Mein kanssa 6. toukokuuta 1925 (Luts, Karin, ”Päevik”, 2.4.1925–12.4.1927, EKM EKLA, f 349, m 111:5), kuten mainitsin luvun II.2 alaviit-
teessä. Lutsin päiväkirjassaan mainitsema matka oli ilmeisesti toinen, sillä se tapahtui
helluntaipäivään nähden hieman liian aikaisin. Todennäköisesti mahdollinen niin san-
nottu helluntaimatka tapahtui vuonna 1927, jolloin Natalie Mei 28. toukokuuta ilmoitti
Lutsille kolmen päivän laivamatkasta. Matkan määränpää ei tule esille, mutta se tapah-
tuisi 4. kesäkuuta. (”Laev sõidab laupäeval 4ndal [– –]”, 28.5.1927. Mey [Mei, N.]
Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 31/40.)

¹²⁷³ Peeter Mei kirjoitti 19.5.1927 aloitettuun päiväkirjaan, että matka alkaa seuraavana päi-
vänä eli 20. toukokuuta. P. Mey [Mei, Peeter], van. leitn. I Reis Tuniisimaale II 1927
a. Päevaraamat. Päevikud, Va 2232–2237 (Tuglas-seuran arkisto). Peeter Mein ulko-
maanmatka toukokuusta elokuuhun 1927 käy myös ilmi hänen toimikirjastaan armeijan
palveluksessa. Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.495.1.146. Viron jalkapalloseura pelasi
vuonna 1927 ulkomailla 15 peliä (ks. Schwede 2021, 201).

kisoissa kohtasivat myös Tallinnan ja Helsingin joukkueet.¹²⁷⁴ Luultavasti näihin kilpailuihin matkustivat myös jalkapalloilijat, jotka olisivat olleet Mein ja Lutsin kanssa samalla laivalla. Lisäksi saman vuoden heinäkuussa Mei kirjoittaa Lutsille Itä-Viron Sillamäen kaupungista, että siellä on joka päivä käynnissä jalkapallokilpailut, ja nimeltä hän mainitsee Viron parhaan jalkapalloseuran Tallinna Jalgpalli Klubin,¹²⁷⁵ tallinnalaisen jalkapalloseuran.

On uskottavaa, että Mei seurasi jalkapalloa ja se näkyi hänen taiteessaan. Tämä osoittaa taas kerran, ettei hän ajatellut tietyn aiheen ilmentämisen taiteen keinoin olevan yhdelle sukupuolelle sopivampaa kuin toiselle ja että hän tarttui taiteessaan aiheisiin, jotka olivat hänelle läheisiä ja tärkeitä. Vuonna 1927 lähetetyssä postikortissa hän mainitsee myös keskushyökkääjä Pihlakin. Saman sukunimen Mei mainitsi toistekin, eräässä päiväämättömässä kirjeessään Lutsille. Tähän hän on alaviitteillä täydentänyt ja selkeyttänyt, että leipätekstiin kirjoitettu Pihluuni on ”Arnold, Eduard Pihlak”¹²⁷⁶. Hyvinkin todennäköisesti kyseessä on tallinnalaisen jalkapalloseuran keskushyökkääjä Arnold Pihlak (1902–1985). Pienen, sanomalehdestä leikatun valokuvan, jossa Pihlak nojaa polveensa palloineen, Mei liimasi erääseen kirjeeseensä Lutsille jo vuonna 1925¹²⁷⁷. Näiden kirjallisten mainintojen ja Pihlakista säilyneiden valokuvien perusteella voi olettaa, että Mei on kenties kuvannut häntä lempeän karrikoivalla otteella ainakin lyijykynäpiirroksessaan *Jalkapalloilija*. Pihlak on Viron viidenneksi paras jalkapalloilija kautta aikojen, kuten alan historioitsija ja urheilutoimittaja Indrek Schwede on todennut vuonna 2019. Pihlak kuului myös Viron jalkapallojoukkueeseen, joka osallistui Pariisiin kesäolympialaisiin vuonna 1924; lisäksi hänestä tuli kaudella 1928/1929 Viron ensimmäinen ammattilaisjalkapalloilija.¹²⁷⁸ Schweden mukaan

¹²⁷⁴ Virosta paikan päällä oli myös ministeri Aleksander Hellat. Esim. ”Jalkapalloviikon toinen päivä: Tallinna–Helsinki tasan 2–2”, *Uusi Suomi* 4.6.1927; ”Kansainvälinen jalkapallokongressi Helsingissä”, *Karjala* 27.5.1927.

¹²⁷⁵ 19.7.1927 lähetetty postikortti (Mey [Mei, N.] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 32/41). Tallinnan jalkapallokлубi oli Viron mestari vuosina 1926 ja 1928. Schwede 2021, 165, 33 viite 112.

¹²⁷⁶ Päiväämätön kirje, joka alkaa sanoilla ”Armas Kaarin!”. (Mey [Mei, N.] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 34/44.)

¹²⁷⁷ Sanoilla ”Armas sõbranna!” (Rakas ystävättäreni!) 13.10.1925 kirjoitettu kirje (Mey [Mei, N.] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 21/28).

¹²⁷⁸ Schwede 2019b, 15–16. Pihlakista aikalaisjulkaisuissa valokuvineen esim. ”Kuidas Kalev oma pojaga ümber käis. Kalev – Kalevipojad 4:0”, *Eesti Spordileht* 5.6.1925; ”Arno Pihlak kõneleb”, *Eesti Spordileht* 25.7.1929. Virolaisen Pihlakin siirtymistä ammattilaispelaajaksi kommentoivat sanomalehdet myös Suomessa. Ks. esim. ”Urheilukuulumisia maailmalta”, *Suomen Sosialidemokraatti* 16.11.1928; ”– Etewä eestiläinen jalkapalloilija [–]”, *TS* 26.10.1928. Nimimerkki M-o-n-i kirjoittaa *Uudessa Suomessa* Tallinnan ja Helsingin välisestä jalkapallo-ottelusta kommentoiden, ettei Pihlakin kaltaista pelaajaa ole vielä Suomessa. M-o-n-i., ”Kaupunkiottelu Tallinna –Helsinki jalkapallossa. Ylivoimainen virolaisvoitto mainion pelin jälkeen 5–1”, *Uusi Suomi* 20.5.1928.

Virossa jalkapallo oli harrastetuin, seuratuin ja mediassa kommentoituin urheilulaji ennen toista maailmansotaa.¹²⁷⁹

Natalie Mein toinen naispuoliseksi urheilijaksi määriteltyä henkilöä esittävä työ oli esillä taiteilijan muistonäyttelyssä vuonna 2000 ja kulkee nykyään nimellä *Naissportlane* (Naisurheilija, kuva 85)¹²⁸⁰. Taiteilija on kirjoittanut tähän akvarelliin myöhemmin jäykällä käsialalla vuosiluvun 1929, eikä mitään muuta. Maalaustyyliltään kuva muistuttaa taiteilijan vuosikymmenen alun akvarelleja, mutta koska se esittää äärimmäisen lyhyttukkaista naista suoraan edestä ja uimapuvussa, on oletettavaa, että kuvaan kirjoitettu vuosiluku pitää suurin piirtein paikkaansa. Akvarelli on karikatyyri, joka leikittelee monilla liioittelevilla piirteillä. Naishahmon tulipunaisena helottava pää on kuin nuppineula hänen reheviin naisellisiin muotoihinsa nähden; huulet ovat törrollään, matruusihattu vinosti päässä. Kädessään hän pitää ”pyydystämäänsä” kalaa – silläkin suu on auki. Figuurin taustalle on maalattu parilla siveltimenvedolla meri ja purjevene. Valokuvat ja postikortit vuosilta 1928–1930 osoittavat, että Natalie Mei rakasti merta ja uimista, ja kesää vietettiin Lydia-sisaren ja ystävien kanssa ei ainoastaan Tallinnan Piritan rannassa, vaan myös Itä-Viron Narva-Jõesuun kylpyläkaupungin rannoilla. Eräässä yksityisomistuksessa olevassa valokuvassa on Natalie Meillä itsellään yllä hyvinkin samantyylinen uimapuku kuin hänen hahmollaan akvarellissa *Naisurheilija*. Koska hahmo on kuvattu yhtä lyhyttukkaisena ja tukevarakenteisena kuin Mei itse, ei voi sulkea pois mahdollisuutta, etteikö kyseessä olisi Natalie Mein omakuvakarikatyyri. Huumori ja nauru olivat hänelle ominaisia, mitä hänen kanssaan tekemisessä olleet henkilöt ovat aina korostaneet¹²⁸¹.

Urheilu aiheena oli noussut monien taiteilijoiden ja kirjailijoiden tuotantoon ainakin väliaikaisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja varsinkin 1920-luvulla niin lännessä kuin idässä, erityisesti Saksassa ja Neuvostoliitossa, missä aiheen suosio kesti pidemmän aikaa ja sillä oli laajaa yhteiskunnallista kantavuutta.¹²⁸² Innoitteena aiheen suosioon saattoivat olla myös olympiakisojen puitteissa pidetyt kilpailut eri taiteenlajeissa näyttelyineen, joita oli alettu järjestää vuoden 1912 Tukholman kisoista lähtien.¹²⁸³ Kiinnostavana rinnastuksena Mein urheiluteemaisiin teoksiin

¹²⁷⁹ Vuonna 1925 Mein kannattama Tallinnan jalkapalloseura sai Viron suurimman ja ensimmäisen viralliset normit täyttävän jalkapallokentän. Kadriorgissa sijainnut kenttä tuhoutui toisen maailmansodan aikana. Schwede 2019a, erit. 341, viite 58, 343, 353, 355–356; myös 2021, erit. 24, 27–28.

¹²⁸⁰ Ks. Koll toim. 2000, [9] teos nro 39.

¹²⁸¹ Esim. Valk, 2001, 96; Stahl esim. 2020a, 31, 157–158.

¹²⁸² Esim. Willett 1982 [1978], 100–102; O’Mahony 2012, 48; urheilusta etenkin Venäjän ja Neuvostoliiton taiteessa ks. erit. O’Mahony 2006, passim.

¹²⁸³ Taidekilpailuja järjestettiin vuoden 1948 Lontoon olympialaisiin asti. Ks. esim. Camps 2016.

yhdessä poikatukkaisen naisen topoksen kanssa voisi nostaa esille esimerkiksi saksalaissyntyisen Lotte Lasersteinin hieman myöhemmän öljymaalauksen *Tennispielerin* (Tenniksenpelaaja, 1929). Siinä taiteilija on sijoittanut etualalle katsojaan päin selin istumaan urheiluasuisen naistennispelaajan, jolla on hyvin lyhyt poikatukka ja joka seuraa mailoineen kentällä pelattavaa peliä. Taidehistorioitsija Dorothy Price huomauttaa, että itse asiassa aktiivisen toiminnan ulkopuolella passiivisesti mutta monumentaalisisena esitetty nainen on kuvattu naistenlehtien urheiluvaatemaidosten tavoin. Täten taiteilija on tarttunut yhteen silloiselle kaupunkikulttuurille ajankohtaiseen naistyyppin representaatiotapaan.¹²⁸⁴

Äärimmäisen lyhyt tukka maskuliinisine vaatetuksineen oli tunnusmerkillinen myös pariisilaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden lesboyhteisöön kuuluville naisille 1920-luvulla. Klassisena esimerkkinä mainittakoon brittitaiteilija Hannah Gluckstein (1895–1978), joka otti käyttöönsä sukupuolineutraalin taiteilijanimen Gluck, Peyter (Peter) Gluck. Androgynisenä Peterina (*Peter: A Young English Girl*) [Peter (Nuori englantilainen tyttö), 1923–1924] hänestä maalasi muotokuvan Romaine Brooks samasta taiteilijayhteisöstä.¹²⁸⁵ Erästä säilyneestä valokuvasta näkyy, että Mei-siskokset eivät tuolloin tai hieman aikaisemmin ainakaan empineet leikkimielistä ristiinpukeutumista (kuva 86). Valokuvan neljästä naisesta kaksi on pukeutunut miehiksi. Heistä toinen näyttää olevan Kristine Mei, ja toisella on yllään sotilasasu. Miesasuisista henkilöistä ensimmäinen korostaa ”mieheyttään” piipulla, jälkimmäinen savukkeella. Koska naisenasuisista naisista yksi on tunnistettavasti siskoksien ystävä Dora Gordine ja tapahtumapaikkana vaikuttaa olevan Mei-perheen omakotitalon kuisti Pöhja-kadulla, valokuva on uskoakseni 1910-luvun viimeisiltä vuosilta. Tässä yhteydessä kannattaa muistaa, että Kristine Mei oli omassa taiteellisessa tuotannossaan kuvannut pienenisveistoksissa *Nainen sotamiehenä* ja *Naissotilaat (luutnantti, kapteeni, solttu)* naisten sotaan osallistumista vuosina 1917 ja 1919, tosin karikatyyrin keinoin. Naiset olivat maailmansodassa tarttuneet aseisiin sisarille läheisissä maissa, niin Virossa, Suomessa kuin Venäjällä, ja joidenkuiden sukupuoli paljastui vasta sodassa, johon he osallistuivat ei ainoastaan sotilasasuissa vaan myös miesten nimillä.¹²⁸⁶ Kuten queer-teoreetikko Jack (Judith) Halberstam on todennut,

¹²⁸⁴ Rowe [Price] 2006, 78. Ks. myös Meskimmon 1999, 162–164; Schroeder 2019, 103–105. Lasersteinin maalaus (110 x 95,5 cm) kuuluu yksityiskokoelmaan.

¹²⁸⁵ Taidehistorioitsija Bridget Elliott kirjoittaa, että muotokuvan malli identifioitiin vasta 1980-luvulla (1998, 70). Ks. myös Doan 1998, 689; Latimer 2005, 61, 161–162, viite 65. Brooks'n maalaama öljymaalauksen kankaalle (91,9 x 62,3 cm) kuuluu taiteilijan lahjoittamana Washington DC:ssä Yhdysvalloissa sijaitsevan Smithsonian American Art Museumiin kokoelmaan, nro 1970.70.

¹²⁸⁶ Venäjällä toimi pelättyjä naisten kuolemanpataljoonia, joista Maria Botškarjovan (kutsuanimeltä Jaska, 1889–1920) perustama hätkähdytti maailmaa taisteluillaan Petrogradissa juuri vuonna 1917 (esim. Sites 1978, 295–301; Dorr 1917, erit. 78–81), kun Mei-perhe muutti kaupunkiin. Viron vapaussotaan osallistuneista naisista ks. Juske

sodat soivat naisille mahdollisuuksia toteuttaa miehinä olemisen haaveita, kuten eversti Victor Barkerin tapauksessa. Ristiinpukeutuneina saatettiin jatkaa elämää maskuliinisina miehinä.¹²⁸⁷

Laajojen sivupolkujen jälkeen on palattava Natalie Mein akvarellityön *Rva sisko ja minä* analyysiin. Uskon, että teoksen ”rouva sisko” esittää Lydia-sisarta, sillä valokuvien perusteella hän ja Natalie viettivät enemmän aikaa yhdessä. Vanhimmasta sisaresta Kristinesta oli tullut avioliiton myötä tuohon mennessä (1927) kolmen tyttären äiti, neljättä tuolloin odottaen¹²⁸⁸. Valokuvat eivät osoita,¹²⁸⁹ että sisarien välillä olisi ollut aikuisina näin näkyvää pituuseroa kuin Natalie Mei on piirroksessaan esittänyt. Tällöin pituusero kuvassa on metaforinen. Muistelmien mukaan kaikki siskokset olivat olleet sen verran tukevarakenteisia jo nuorina, että he pääsivät koulunäytelmissä esittämään miesten rooleja¹²⁹⁰. Poikatukkainen hahmo on tunnistettavissa Natalie Meiksi lyhyen tukan lisäksi myös kuparinruskean ja sinertävänvihreän sävyisen siksak-kuvioisen neuleen perusteella. Neuleen helma on jäänyt akvarellissa hieman huolettomasti hameen vyötärön väliin, mutta samalla hame ikään kuin sattumalta paljastaa pakaran kaaren. Vaikka valokuvat ovat mustavalkoisia, on Meillä samankaltainen kalaruotokuvioinen villapaita yllään muutamissa valokuvissa ainakin vuosina 1926 ja 1927 (esim. kuva 79).

Hän on piirtänyt itselleen neulepaidan ja yhdistänyt sen ruudullisen minihameeseen ja solmioon myös omatekoiseen onnittelukorttiin, jonka hän lähetti Karin Lutsille taidekoulusta valmistumisen johdosta kesäkuun alussa 1928 (kuva 87)¹²⁹¹. Samassa yläosassa Mei on käynyt teettämässä itsestään myös virallisen valokuvan E. Weidenbaumin valokuvastudiossa Tallinnassa ja on sitten lähettänyt sen Viron kirjallisuuden seuralle.¹²⁹² Ajoittamaton valokuva on inventointinumeroiden perusteella saapunut seuraan ilmeisesti alkuvuodesta 1930, joskin tämä vaikuttaa toisten

1998 (esim. 76–77). Suomen osalta aiheesta mainittakoon esim. Tiina Lintusen väitöskirja *Punaisten naisten tiet. Valtiorikosoikeuteen vuonna 1918 joutuneiden Porin seudun naisten toiminta sota-aikana, tuomiot ja myöhemmät elämänvaiheet* vuodelta 2015 ja sen yleistajuinen versio vuodelta 2017 sekä Tuomas Hopun kirja *Sisällissodan naiskaartit – Suomalaisnaiset aseissa* (2017).

¹²⁸⁷ Halberstam 1998, erit. 87, 92, 168.

¹²⁸⁸ Stahl 2020a, 44.

¹²⁸⁹ Esim. Viron taidemuseon kokoelmiin kuuluva valokuva EKM FK 4204, jossa Lydia ja Natalie ovat kuvaan kirjoitettujen tietojen perusteella Tallinnassa Piritan rannassa. Vaikka ajoittamaton valokuva on museossa ajoitettu väljästi 1920-luvulle, uskon sen olevan peräisin vuosikymmenen viimeisiltä vuosilta.

¹²⁹⁰ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivu 3[a].

¹²⁹¹ Itse tehty kortti on lähetetty Tallinnasta Tarttoon 2.6.1928. Mey [Mei, N.] Luts'ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 35/47p.

¹²⁹² Päiväämätön valokuva Viron kirjallisuuden seuran (Eesti Kirjanduse Selts) arkistossa Viron kirjallisuusmuseon käsikirjoitusosastolla, EKM EKLA A-1:888, sekä myös EKM EKLA, A-2:1355 Natalie Mei (10.10.1939).

valokuvien perusteella aikaisemmin otetulta. Vitsikkäässä kortissa Lutsille Natalie Mei on juomapulloineen juhlatuulella, korvalehdet levällään punoittaen ja huulet yhtä lailla törröllään kuin seuraavan vuoden akvarellissa, joka nykyään kantaa nimeä *Naisurheilija*. Päähensä Mei on piirtänyt vinottain pienen kipankaltaisen päähineen, jonka keskelle pystyyn hän on vetänyt yhdellä viivalla baskerin napaa muistuttavan väkäsän, joka on kuin vaatepuun ripustuskoukku. Samanlaisessa kipamaisessa baskerihatussa – nyt kiemuralle taivutettua rautalanganpätkää muistuttavalla navalla varustettuna – Mei teki vuonna 1929 piirtämällä ja akvarelleilla värittämällä karikatyyrimäisen kokovartalomuotokuvan Lutsista pää profiilissa, vartalo puoliprofiilissa (kuva 88). Nykyään Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvan teoksen etupuolelle, kuvatun henkilön viereen, on taiteilija itse kirjoittanut teosnimen: *Kunstnik Karin Luts* eli ”Taiteilija Karin Luts”. Teoksen alalaidassa vasemmalla puolella on signeeraus ja vuosiluku. Kyseisessä baskerissa, joskin tavanomaisen kokoisessa, Luts piirsi itsestään muutaman muotokuvan, kuten *Istuv naine* (Istuva nainen, 1928) ja *Naisfiguur* (Naishahmo, 1929)¹²⁹³. Valokuvien perusteella baskeri oli vuosikymmenen lopulla tuttu näky Natalie Meillä itsellään. Vuonna 1928 Luts piirsi realistisesti ja hennoti puolivartalomuotokuvan istuvasta Natalie Meistä¹²⁹⁴. Naispuolisista virolaistaiteilijoista Luts tuotti eniten omakuvia tai omakuvallisia teoksia ennen toista maailmansotaa.¹²⁹⁵

Analysoidessa Mein omakuvallista kaksoismuotokuvaa *Rva sisko ja minä* on syytä korostaa sen poikkeavan perinteisestä omakuvan lajityypistä monella tavalla. Ensiksi jo sen vuoksi, että Natalie Mei on kuvannut itsensä suoraan takaapäin, mikä ei ole mahdollista toteuttaa edes peilin avulla. Takaapäin kuvatulla omakuvalla Mei kumoaa ja rikkoo niin muotokuva- kuin omakuvagenren minimiedellytystä – kasvojen erottumista. Muotokuvia laajasti tutkineiden taidehistorioitsijoiden tapaan myös Tutta Palin toteaa, että muotokuvataiteen minimivaatimuksena ovat yleensä kasvot¹²⁹⁶. John Elkinsin mukaan ne ovat ”yksilöllisyyden indeksejä”, kuten Altti Kuusamo kirjoittaa, ja hän kysyykin, millaisen identiteetin omakuva luo¹²⁹⁷. Mein kuvasta tämä genren minimiedellytyksenä oleva indeksi puuttuu. Epätavallisella kuvakulmalla Natalie Mei lukeutuu teoksellaan *Rva Sisko ja minä* niihin harvalukuisiin taiteilijoihin, jotka ovat kuvanneet itseään selkäpuolelta katsottuna. Vaikka hahmon takaapäin esittäminen tarjoaisikin aiheena rikkaan teoreettisen tulkinnan mahdolli-

¹²⁹³ Lyijykynäpiirroksiset *Istuv naine* 33,8 x 21,5 cm, EKM G 16667 ja *Naisfiguur* 32 x 22,7 cm, TKM B 121.

¹²⁹⁴ Lyijykynäpiirros *Natalie Mei portree* (Natalie Mein muotokuva) 35,5 x 25,2 cm, TKM B 3122.

¹²⁹⁵ Kivimaa 2010, 520. Ks. myös Ks. myös Pastak 2017, 41.

¹²⁹⁶ Esim. Palin 2007, 139.

¹²⁹⁷ Kuusamo 2010, 99.

suuden,¹²⁹⁸ rajaudun tässä tutkimuksessani lähinnä Mein teoksen asettamiseen sitä valaisevaan rinnakkaiskuvastoon.

Nykyään yhtenä tunnetuimpana, ja naisen tekemänä, vastaavanlaisena teoksena voi pitää brittitaiteilija Laura Knightin (1877–1970) omakuvaa *Self-Portrait* (Omakuva, 1913)¹²⁹⁹. Knight ei kuvaa itseään kuitenkaan täysin suoraan takaa, vaan hän katsoo sivulle ja hänen kasvonsa ovat profiilissa. Lisäksi taiteilija representoi itsensä perinteisesti ammattiaan harjoittamassa, vieläpä alastonta naismallia maalaa-massa.¹³⁰⁰ Miestaiteilijoista itävaltalaisekspressionisti Egon Schiele (1890–1918) kuvasi samoihin aikoihin itsensä takaapäin, alastomana, kuten akvarellissaan *Selbst-bildnis als Rückenakt* (Omakuva selkäkuvana, 1910)¹³⁰¹. Tosin hänkään ei kuvaa itseään täysin suoraan takaapäin, vaan hän on kääntänyt päänsä ja katsoo kainosti katsojia silmäkulmastaan. Lähimpänä Mein esitystapaa voi pitää Der Blaue Reiter -ryhmään kuuluneen säveltäjän Arnold Schönbergin (1874–1951) omakuvaa *Gehendes Selbst-Portrait* (Omakuva kävelemässä, 1911)¹³⁰². Kuten teoksen nimikin osoittaa, kävelee teoksen tekijä pitkin tietä selkää katsojaan päin. Taidehistorioitsija Marcia Pointonin mukaan Schönberg on kuvannut itseään sellaisena kuin hän ajattelee näyt-täytyvänsä toisille¹³⁰³. Saman voi todeta myös Mein yhteydessä: hän kuvasi itseään ja sisartaan kävelemässä pois päin katsojasta ja saattoi näin kuvata omaa mielikuvaansa siitä, miltä hän näyttää toisten silmin. Musiikkitaiteilija Reinhold Brinkmann nostaa esiin, että vuosisadan alun wieniläisen psykoanalyysin mukaisesti Schönbergin valitsema kuvakulma sulkee todellisuuden pois ja paneutuu yksilöön, itseen. Esi-kuvina kuvatyypille tutkija esittää 1800-luvun kuvastosta Caspar David Friedrichin (1774–1840) meditatiivisia romantiikan ajan teoksia, joissa kuvattu henkilö tai

¹²⁹⁸ Ks. esim. valokuvataiteilija ja -tutkija Marjaana Kellan väitöstutkimus *Käännöksiä – maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa* (2014).

¹²⁹⁹ Knightin öljymaalaukset (152,4 x 127,6 cm) kuuluu Lontoon National Portrait Galleryn kokoelmaan, NPG 4839. Maalauksesta myös esim. West 2004, 170–171.

¹³⁰⁰ Ks. Perry 1995, passim, erit. 118. Alastoman naisen esittämistä 1900-luvun alun nais-taiteilijoiden tuotannossa käsiteltiin suppeasti luvussa III nukkeaiheen yhteydessä. Mein poikatukkaisen omakuvan näkökulmasta voi taiteilija ja alaston naismalli -aiheen yh-teydessä nostaa Saksan taidekentältä esiin vain hieman myöhäisemmät Lotte Lasersteinin maalaukset *In meinem Atelier* (Ateljeessani, 1928) ja *Ich und mein Modell* (Minä ja mallini, 1929–1930, 49,5 x 69,5 cm). Niistä ensiksi mainittu kuuluu Michal ja Renata Hornsteinin säätiön kokoelmaan Montrealin taidemuseossa, toinen yksityiskokoel-maan. Teoksista lähemmin kuvajäljennöksineen esim. Rowe [Price] 2006, erit. 78–80, kuvat 8 ja 10. Lasersteinin maskuliinisista omakuvista ja kaksoismuotokuvista uuden naisen representaatioina ks. myös Meskimmon 1996, 61–62; 1999, 238–240; West 2004, 146, 148; lisäksi erityisesti Schroeder 2019, 97–102.

¹³⁰¹ Akvarellityö kuuluu Wienin Albertina-museolle.

¹³⁰² Öljymaalaukset pahville 49 x 44,9 cm, KK EF G13, JASI 7, TZ 4, Arnold Schönberg Center, Wien.

¹³⁰³ Pointon 2013, 182.

henkilöt – *Rückenfigureina*¹³⁰⁴ – seisovat hiljaa äänettömään maisemaan uppoutuneina selin katsojaan, kuten taiteilijan tunnetussa maalauksessa *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Vaeltaja sumumeren yllä, 1818). Hyvinkin uskottavana voi pitää, että maalaus ja taiteilija eivät olleet tuntemattomia myöskään Natalie Meille. Schönerbergin aikalaisista Brinkmann poimii esiin Edvard Munchin (1863–1944) samaa kuvakulmaa hyödyntävät teokset (esim. *To mennesker. De ensomme* [Kaksi ihmisolentoa. Yksinäiset], 1894/1896).¹³⁰⁵ Friedrichin teosten lähiluku on osoittanut, että monet hänen staffaasihahmoistaan ovat joko taiteilijan omakuvia tai ne esittävät hänen läheisiään¹³⁰⁶. Edellä mainituista esimerkeistä vain Schiele on jättänyt teoksessaan taustan maalaamatta, jolloin hänkin on kuvannut itseään ei missään, tyhjyydessä, kuten Natalie Mei myöhemmin omassa omakuvallisessa kaksoismuotokuvassaan.

Toiseksi Mein teos *Rva Sisko ja minä* on hahmojen liioittelevilla piirteillä luettavissa karikatyyriksi. Tätä lajimäärittystä suosii henkilöiden esittämistavan lisäksi myös teoksen piirustuksellinen toteutustapa akvarellilla sekä sen suhteellisen pieni formaatti, 23,8 x 17,5 cm. Jo näillä piirteillä Mein teos jää marginaaliin perinteisen omakuvan lajityypissä, jossa formaatti on ollut tavallisesti isompi ja menetelmä akvarellitekniikkaa arvostetumpi öljyväritekniikka. Natalie Mei ei yleensäkään suosinut öljymaalausta. Taiteilijat ovat liittäneet koomisiksi tulkittuja, humoristisia ja leikkilisiä piirteitä muotokuvagenreen renessanssiajan komiikkaperinteestä lähtien tuodakseen esiin, ettei ihanteellisesta kauneudesta poikkeava ole vähemmän arvokasta.¹³⁰⁷ Jo Mei-perheen kotikirjaston ja kiinnostuksen kirjallisuuteen ja taiteeseen huomioon ottaen voi olettaa, että Mei tunsikin myös joko William Hogarthin (1697–1764) tai Honoré Daumier'n (1808–1879) karikatyyrikuvastoa. Shearer West huomauttaa, että modernismin mukainen muotokuvatyylin yksinkertaistaminen ja humorististen piirteiden suosio saksalaistaiteilijoiden piirissä olivat yhteydessä myös Saksan suosittuihin satiirilehtiin, joista tunnetuin oli *Simplicissimus*¹³⁰⁸. Virossakin lehteen suuntautui laajaa kiinnostusta, mitä todistaa muun muassa se, että satiirilehdessä *Sädemed*, jossa julkaistiin myös Meiltä karikatyyrejä vuonna 1923, ilmestyi *Simplicissimus*-lehdessä jo painettuja pilakuvia tai kuvasarjoja, kuten esimerkiksi saman vuoden marraskuun numerossa. Lisäksi Mei-siskoksien taiteilijaystävä Otto Krustenin kuvissa on taidehistorioitsija Rein Loodusin mukaan ilmeistä saksalaisten satiirilehtien pilakuvien vaikutusta. Krusten oli juuri vuodesta 1923 lähtien nelisen

¹³⁰⁴ Ks. esim. Kella 2014, erit. 50.

¹³⁰⁵ Ks. Brinkmann 1998, 200–205.

¹³⁰⁶ Börsch-Supan 1972.

¹³⁰⁷ Leonardo da Vincin karikatyyripäistä sekä Carracci-veljesten karikatyyristisistä muotokuvista lähtien ks. West 2004, 35–36. Karikatyyrimuotokuvan historiasta ja näköisyydestä Ernst Kris & Ernst Gombrich ks. Kris 1971 [1952], 189–203.

¹³⁰⁸ West 2004, 147, erit. 199–200; myös esim. Makela 2015, 52, 53.

vuotta toinen *Sädemed*-lehden toimittajista.¹³⁰⁹ Tutta Palin muun muassa toteaa saksalaisesta ekspressionismista inspiroituneiden suomalaistaiteilijoiden omakuvien kohdalla, että toisinaan saatettiin ilmaisurajoja venyttää niin pitkälle, että teosten luokittelu omakuviksi onnistuu lähinnä niiden nimeämisten perusteella¹³¹⁰. Saman voi todeta myös Mein teoksen yhteydessä. Ellei siinä olisi taiteilijan siihen kirjaamia nimiä tai vuosilukua, ei olisi mahdollista identifioida hahmoja eikä tulkita teosta omakuvaksi sisaren kanssa. Avantgarde laajensi entisestään karikatyyrin tunnuspiirteiden hyödyntämistä huumorin, ironian ja satiirin keinoin. Esimerkiksi futuristien estetiikassa oli huumorin eri muodoilla, mukaan lukien itseironialla, perustavanlaatuisen merkitys omakuvallisissa karikatyyreissä¹³¹¹. Se oli tärkeä ilmaisuväline monille avantgardepiireissä toimineille naisille. Positiivista huomiota herättivät esimerkiksi edellisessä luvussa esiin nostamani Marie Vassilievän 1920-luvulla valmistamat muotokuvanuket, joissa hän luonnehti tuttavapiiriinsä kuuluneita henkilöitä nasevilla ja huvittuneisuutta herättävillä karrikoivilla kiteytyksillä¹³¹².

Natalie Mein omakuva sisaren kanssa – kuva kahdesta naispuolisesta taiteilijasta takaapäin – on huomionarvoinen. Molemmat naiset olivat vuoteen 1927 mennessä tunnettuja Viron taidekentällä. He olivat debytoineet edellisen vuosikymmenen lopussa, ja molemmat jatkoivat vaihtelevalla tiheydellä näyttelyihin osallistumisia.¹³¹³ Natalie itse oli valmistunut ensimmäisenä naisena Viron arvostetuimmasta taidekoulusta. Heidän teoksiaan huomioitiin näyttelyarvosteluissa, ja useat paikallisella taidekentällä vaikuttaneet miespuoliset taiteilijat tunsivat heidät hyvin tai läheisesti. Taidekoulun loppuötöitään julkisesti esitellelle Natalie Meille suositeltiin kuitenkin sanomalehtiarvosteluissa kirjankuvittajan uraa,¹³¹⁴ mutta lopputyöksi hänelle olikin annettu kirjan kuvittaminen, niin kuin dandy-alaluvun yhteydessä tuli esiin. Takaapäin kuvatut hahmot Mein teoksessa ovat selin kaikkiin katsojiin, myös taidekentän toimijoihin ja auktoriteetteihin nähden. Nimet ja määritelmät heistä mahdollistavat heidän identifioimisensa Lydia ja Natalie Meiksi; tosin ensimmäinen heistä oli tuolloin vielä virallisesti rouva Starkopf, kuvanveistäjä Anton Starkopfin puoliso. Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallituksen (KKSKV) arkistoaineistot paljastavat, että Natalie Mei oli edeltävänä vuonna hakenut apurahaa opintojensa täydentämiseksi Euroopassa. Hänen anomuksensa jäi hyväksymättä, eikä hän onnistunut

¹³⁰⁹ Loodus 1972, 25, 27, 51.

¹³¹⁰ Palin 2007, 175, viite 245.

¹³¹¹ Italialaisista futuristeista ks. Chiancone-Schneider 2016.

¹³¹² Ks. Richard 2019, erit. 194, 207.

¹³¹³ Debyyttinäyttelyn jälkeen Lydia Mei palasi teoksillaan näyttelyihin vuonna 1925 tuberkuloosista johtuneen hiljaiselon jälkeen (Stahl 2020a, erit. 61, 73).

¹³¹⁴ Esim. Pert, J. [Jaan], ”Kunstikool ’Pallase’ esimene lend: Natalie Mey, Ferdi Sanamees, Kuno Weeber, Eduard Wiiralt”, *Üliõpilasleht* 6.6.1924; Kangro-Pool, R. [Rasmus], ”Kunstikool ’Pallase’ näitus”, *Postimees* 13.5.1924. Myös Stahl 2020a, 131–132.

saamaan tätä rahoitusta myöhemminkään.¹³¹⁵ Selkänsä kääntäneinä Lydia ja Natalie Mei ovat etääntymässä teoksen katsojista, kuten Arnold Schönberg omakuvassaan viitisentoista vuotta aikaisemmin.

Minä, Hans ja identiteetti

Mein akvarelliteoksen *Rva Sisko ja minä* lyhyemmän hahmon siksak-kuvioinen neule on taiteilijalla yllään valokuvassa (kuva 79), jonka olen nostanut esille jo muutaman kerran: hän on siinä ystäviensä ja perheenjäseniensä seurassa ruokapöydässä perheen kotona Põhja-kadulla ennen huhtikuuta 1927. Sen taakse on kirjoitettu jäykällä käsialalla – vanhemmalla iällä – paikannimen lisäksi kuvassa olevien henkilöiden nimet yhtä lukuun ottamatta. Isän, äidin ja Peeter-veljen lisäksi pöydässä on vielä kolme naista, joista yksi on jäänyt identifioimatta, toinen on kuvan takaa löytyvän merkinnän perusteella Aga Uttar ja kolmas Jenja Uttar. Heihin palaan analyysilukujen lopussa.

Yhdestä tämän valokuvan vedoksesta on leikattu pois juuri kuvaushetkellä pää kallellaan haarukalla jotakin suuhunsa pistävän Natalie Mein kuva, ja se on liimattu käsin tehtyyn kirjaseen, jonka hänen ystävänsä Karin Luts deponoi Viron kirjallisuuseumuseon kulttuurihistorian arkistoon toisen maailmansodan aikana. Kirjasen kansisivulle on sen nimeksi kirjoitettu *59 kiri Kaale*. (59 kirje Kaalle.)¹³¹⁶ Sanojen väliin on piirretty suljetun kirjekuoren tausta. Nimiöledelle on sen sijaan kirjoitettu nimeksi *56 kiri Kaale. Poeem* (56 kirje Kaalle. Runoelma), ja sen tekijäksi on merkitty Hans Kunert. Sen lisäksi nimiöledelle on samalla mustalla tussilla piirretty alaspäin osoittava Amarin nuoli sekä merkitty teoksen julkaisupaikaksi Tallinna ja vuosiluku 1926. Näin ollen puheena oleva valokuva on otettu viimeistään vuonna 1926. Valokuva on liimattu kirjasen frontespiisiksi, esiökuvaksi nimiölehden viereiselle sivulle, jossa tavanomaisesti sijaitsee tekijän muotokuva tai teoksen kuvituskuva (kuva 89). Kuvassa on Mein edessä pöydällä kahvipannu, ja lähes hänen päänsä yläpuolella riippuu kattovalaisimen varjostin. Meillä on lyhyt otsatukallinen poikatuikka, jakaus toisella sivulla. Valokuvien perusteella hiusmalli jäi taiteilijalle tunnusmerkille ainakin toiseen maailmansotaan saakka, joskin hän kasvatti otsatukkansa pois lähestyttäessä 1930-lukua.¹³¹⁷ Esiökuvana olevaan Natalie Mein

¹³¹⁵ Stahl 2020a, 154–155. Mein hakemus kuvataiderahaston hallituksen arkistoaineistossa ks. 1925. ja 1926. a eelarved koos seletuskirjadega. Kirjavahetus kunstiteoste ostmise, kunstnikele kunstiteoste tellimise kohta (15.6.1925–7.3.1927), RA, ERA.3978.1.39, sivut 161, 164.

¹³¹⁶ Ks. Hans Kunert = Mey [Mei], Natalie, ”59 Kiri Kaale (Poeem)”, 1926 EKM EKLA, f 349, m 49:21a-1. (Edempänä: Kunert [Mei, N.] 1926, EKM EKLA, f 349, m 49:21a-1.)

¹³¹⁷ Esim. tallinnalaisen valokuva-ateljeen J[ohannes] & P[eter] Parikas visiitkorttikuva (esim. ETMM T 214:1/67:6). Samoin äsken mainitut E. Weidenbaumin valokuva-

kuvaan on piirretty kaulaan solmuke ja nenälle pyöreämuotoiset silmälasit sekä nenän alle niin sanotut majuri- tai kaksoistavaravaunu (*double boxcar*) -nimiset viikset ja leukaa koristamaan pieni Anton van Dyckin tyylinen, teräväkärkinen pukinparta – samaan tapaan kuin ranskalaisamerikkalainen avantgardisti Marcel Duchamp (1887–1968) oli vuonna 1919 readymade-teoksessaan *L.H.O.O.Q.* täydentänyt oman Mona Lisansa pukinparralla ja viiksillä¹³¹⁸. Frontespiisi kirjasessa *59 kiri Kaale* on ympäröity mustalla tussilla piirretyllä kehysviivalla, ja sen alapuolelle on kirjoitettu Hans Kunertin nimikirjoitus. Kirjanen koostuu viidestä yhdelle sivulle mahtuvasta runosta, niiden jälkeisestä sisällysluettelosivusta sekä sivusta, jossa ilmoitetaan, että kansikuva ja esiokuva ovat kirjasen tekijän eli Hans Kunertin tuotosta.

Karin Lutsin toinen arkistoon deponoima ja Hans Kunertin käsin tekemä kirjanen on *Proua Irma* (Rouva Irma).¹³¹⁹ Se on lähetetty Tallinnasta kirjekuoreen neiti Karin Lutsille Pallas-taidekouluun, ja se on saanut postileiman 24. marraskuuta 1925. Lähettäjäksi on merkitty H. Kunert ja kustannusyhdistys Sahaara, jonka tunniste – ylösalaisin käännetty sydän taikka pakarat – on piirretty kansisivua seuraavalle sivulle. Nimitietojen lisäksi kansisivulla ilmoitetaan, että kyseessä on draama, mikä ilmenee myös kirjasen sivuilta. Kansisivua koristaa punainen – ikään kuin verinen – kädenjälki. Kirjoittajan elämäkertatietojen jälkeen esitetään kirjasessa johdanto, draaman henkilöt, prologi, kaksi kuvaelmaa, kolme näytöstä ja epilogi. Lisäksi ilmoitetaan, että kuvitus on tekijän ja että kirjanen on hänen esikoisensa. Takakanteen on lisätty ”teoksen” hinta: 350 (Viron) markkaa.

Kyseiset runo-, kollaasi- ja sitaattikirjaset tai -vihkoset voisi sivuuttaa, sillä ne ovat sisällöltään yksityisiä ja hyvinkin todennäköisesti myös pilke silmäkulmassa laadittuja. Niiden saaja – yksi Viron arvostetuimmista naistaiteilijoista toisen maailmansodan päiviin mennessä – on kuitenkin katsonut ne sodan keskellä vuonna 1942 Viron kulttuurihistorialliseen arkistoon deponoimisen arvoisiksi ja täten kotimaansa kulttuurihistorian näkökulmasta säilytettäviksi. Lisäksi *Proua Irma* -teoksen yksityisyyden kumoaa jo sen lähettäjä itse, sillä hän on lähettänyt sen postitettuna kunnioitetulle neiti Karin Lutsille taidekoulu Pallakseen Tarttoon, kuten on kirjoitettu kirjekuoreen. Käsin valmistettuina ovat nämä pienet ainokaiskappaleet jääneet silti pimentoon ja laajemman tietoisuuden ulkopuolelle. Näistä varsinkin *Proua Irma* on harvinaislaatuinen avantgardistinen esimerkki taiteenrajojen rikkomisesta Viron

ateljeessa otetut päiväämättömät valokuvamuotokuvat Viron kirjallisuusmuseon arkistossa.

¹³¹⁸ Replika teoksesta vuodelta 1930 (lehti 61,5 x 49,5 cm, kuva 48 x 33 cm) Cabinet d'art graphique -kokoelmassa Pariisin Pompidou-keskuksessa.

¹³¹⁹ Hans Kunert [= Mey, Natalie]. ”Proua Irma (Draama)”, 1925, EKM EKLA, f 349, m 49:21a-2.

taide- ja kulttuurikentällä, verrattavissa lähinnä muutamien samanaikaisten Länsi-Euroopassa toimineiden taiteilijoiden avantgardistisiin kokeiluihin.

Käsiini saamissani materiaaleissa Natalie Mei ei ole maininnut, että hän olisi käyttänyt nimimerkkiä Hans Kunert tai mitään muutakaan pseudonyymiä. Tällaista ei tule esiin myöskään tarkastelemassani Karin Lutsin aineistossa. Naisten kirjeenvaihdosta voi kuitenkin huomata, että viimeistään elokuussa 1924 mainitaan nimi Hans Kuunert. Tuolloin keväällä Pallas-taidekoulusta valmistunut Mei kysyy Lutsilta (suomennettuna): ”Kuulehan, minkälaisesta Hans Kuunertista sä kirjoitat?”.¹³²⁰ Kirje ei paljasta nimimerkin luojaa, joka on saattanut olla yhtä hyvin Mei kuin Karin Luts, eikä tämä ilmene tätä edeltävistä säilyneistä kirjeistäkään. Lähinnä vain Mein Lutsille lähettämiä kirjeitä ja muuta kirjallista aineistoa on säilynyt. Lutsin postilähetyksistä Meille on säilynyt vain yksittäisiä postikortteja. Kristine Mei paljastaa kuitenkin omissa muistelmissaan sisarensa käyttäneen pseudonyymiä: ”[y]hdessä vaiheessa hän [Natalie Mei] teki karikatyyrejä, joita julkaistiin *Päevalehe*-sanomalehden julkaisussa *Kratt* – Hans Kuhnertin nimellä”¹³²¹. Nämä karikatyyrit ovat peräisin ainakin vuodelta 1927. Sukunimen yhdellä kirjaimella eroavista kirjoitusasuista huolimatta varmistuu, että Natalie Mei oli Hans Kunert -nimimerkin takana, ja näin ollen myöskin Karin Lutsille lähetettyjen kirjasten *59 kiri Kaale* ja *Proua Irma* tekijä, samoin kuin sanomalehdissä nimimerkillä Hans K. julkaistujen pilakuvien tekijä. Mein käyttämät nimimerkit, kuten myös hänen joissakin karikatyyreissään käyttämät ”M.” ja Ants Kuunar, ovat jääneet tähän mennessä vielä Viron kirjallisuusmuseon biografiatietokannan laatijoiden tavoittamattomiin.

Aikaisemmin Mei-siskokset olivat käyttäneet ainakin yhdessä pseudonyymejä yhteisissä uniikeissa kirjallis-taiteellisissa kirjasissaan – ”runokokoelmissa”, kuten niihin on kirjoitettu – *Ostium* ja *Valparaiso* vuonna 1920. Molemmissa teoksissa on yksittäisiä niukkasanaisia avantgardistisia runoja tai lausumia ja yksittäisiä tussipiirroksia; jälkimmäisessä enemmän kuin ensiksi mainitussa. Sen tekijäksi on kirjattu Adam Vistrik. *Ostiumin* tekijäksi on taas mainittu Peeter Joahiim. Molemmat nimet ovat pseudonyymejä. Teoksiin kirjatut kustantajien ja toimittajien tiedot johtavat Mei-siskoksiin, mutta ensi käden dokumentit asiasta ovat enimmältään pysyneet meidän päiviimme saakka arkistojen kätköissä ja perikunnan piirissä. Toisessa

¹³²⁰ ”Kuule, missugusest Hans Kuunertist sa kirjutad?”. Natalie Mein kirje Karin Lutsille 30.8.1924. (Mey [Mei], Natalie = Kunert, Hans Karin Luts’ile. ”Mey, Natalie” [edempänä: Mey [Mei] Luts’ile], EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 10/13.) Kirjeen kirjoituspaikka on merkitsemättä, mutta ilmeisesti se on Tallinna. Marraskuussa Võrusta lähetettyyn kirjeeseen Mei on lisännyt jo uuden Võrun osoitteensa.

¹³²¹ ”Üksvahe tegi ta karikatuu tre mis avaldati ”Päevalehe” väljaandes ”Kratt” – Hans Kunerti nime all.”. K. Mei meenutused Tartust, EKMA.52.4.3.17, sivu [4]. Kristine Mei puolestaan käytti karikatyyreissään nimimerkkiä Kristjan Kram (Mei, Kristine, valokuva-albumi, KS). Ks. myös Stahl 2020a, 150.

luvussa totesin, että kun kirjailija Friedebert Tuglas lahjoitti *Valparaison* Viron kirjallisuuseumuseoon, hän ilmoitti saatekirjeessään, että se on yhden Mei-sisaruksista tekemä jättäen kuitenkin tarkentamatta kenen heistä. Kristine Mei muistelee omissa muistelmissaan, että heillä sisarten kesken syntyi ajatus perustaa vitsikirjailijoiden yhdistys Somnambula (Unissakävelijä) ja kustannusyhdistys Kolmikud (Kolmoset), jonka tunnusmerkkinä oli kolme palmua. Ensiksi he olivat valmistaneet aikakauskirjan *Meie*, joka koski enimmäkseen omaa perhettä ja sen jälkeen *Valparaison*.¹³²² Toisin kuin Tuglas jättää Kristine Mei vaikutelman, että *Valparaiso* syntyi sisarkolmikon yhteistyönä. Siskoksien biografinen aineisto antaa käsityksen, että he ottivat käyttöön nimet Somnambula ja Kolmikud vuonna 1919 tai viimeistään vuoden 1920 alkupuoliskolla¹³²³. Aineisto ei kuitenkaan paljasta, saattoiko vitsikirjailijoiden yhdistyksen nimen valintaan vaikuttaa Vincenzo Bellinin ooppera *La Sonnambula* (Unissakävijä, 1831) – kuuluihan pianonsoitto Kristinen ja perheen isän Johan Meyn harrastuksiin¹³²⁴ ja perheessä oli jo vuosia soitettu levyjä gramofonilla. Mei-siskoksien ”kirjailijoiden” ja ”kustantamon” toimesta ilmestyi myös *Ostium*. Kirjasen nimi tarkoittaa ovea, ovensuuta, oviaukkoa, sisäänkäyntiä sekä joen suun suistoa eli deltaa, mutta se saattaa tarkoittaa myös kohdunsuuta. Koska kyse on nuorten naistekijöiden tuottamasta taiteellisesta tuotoksesta miehen nimellä tilanteessa, jossa on suhteellisen hiljattain tultu taidekentälle ja muutamien vuosien ajan tutustuttu siellä paikkansa vakiinnuttaneisiin miestaiteilijoihin, tarjoaisi kirjasen nimi kiinnostavan psykoanalyttisen tulkintamahdollisuuden. Koska aiheen käsittely lyhyesti ei olisi mielekäästä, jätän sen tämän tutkimukseni ulkopuolelle.

Tammikuussa 1921 Tuglasilta ilmestyi Bibliofiili-nimimerkillä *Tallinna Teataja* -sanomalehdessä hurmioitunut katselmus Adam Wistrikin runokokoelmaan *Valparaiso*. Hän kuvailee kokoelmaa yksityiskohtaisesti sivu sivulta ja kehuu saaneensa sen käsiinsä ennen kuin se edes ehti kirjakauppoihin.¹³²⁵ Koska kyseessä on uniikkikappale, se ei ollut menossakaan kirjakauppoihin, kuten kirjailija kehuskelee. Nimimerkin esittelemien kahdeksankymmenenviiden sivun sijaan on teoksessa sivuja yhdeksänkymmentäneljä. Teos rakentuu pääasiallisesti avantgardistisista runoista, tussipiirroksista ja vinjeteistä sekä tyyliä mukailevista lukuisista täysin tyhjästä sivuista ja päättyy perusteelliselta näyttävään bibliografiaan.

Valparaison esiösivulle on liimattu sen tekijän Adam Wistrikin¹³²⁶ piirtämä omakuva, niin kuin kirjasen sivuilla väitetään. Kuihtuneena ja lähes suljetuin silmin

¹³²² K. Mei kunstinäitustest, EKMA.52.4.3.16, sivu [5].

¹³²³ Stahl 2020a, 119.

¹³²⁴ K. Mei mälestused I, EKMA.52.4.3.23, sivu [12]; Stahl 2020a, 12.

¹³²⁵ Ks. Bibliofiil [Tuglas, Friedebert], ”Valparaiso”, *Tallinna Teataja* 29.1.1921. Aiheesta myös Stahl 2020a, 119, 121–122.

¹³²⁶ Teoksen kansikuvan mukainen nimen kirjoitusasu.

kuvattu muotokuvahahmo muistuttaa virolaistaiteilijoista jossain määrin Konrad Mägiä. Mieshahmo toistuu muutamaa sivua myöhemmin uudestaan toisessa tussipiirroksessa. Silloin hänet on kuvattu avatuin silmin, taka-alalla korkeat vuoret, joiden välissä on matala asumus. Sama hahmo näyttää toistuvan myös piirroksessa sivulla kuusikymmentäviisi. Tämä tussipiirros muistuttaa puolestaan Natalie Mein nimeämättömäksi jäänyttä tussipiirrosta ”Mies sängyn laidalla” (kuva 90). Yksityiskokoelmaan kuuluva piirros on jäykällä käsialalla jälkikäteen signeerattu, ja se on ajoitettu vuoteen 1923. Molemmissa piirroksissa miespuolinen karikatyyrimäinen hahmo istuu sängyllä polvet levällään, jalkaterät yhdessä, ja hänen jäsenensä ovat meimäisesti hieman luonnottomasti kuvatut, ikään kuin sähköiskusta värähtelevinä. *Valparaison* sivuilla hän pitää sormenpäillään päästään kiinni lypsyyn painuneena, silmät pullottaen. Kyseinen kuvitus kuvaa lukua ”Mina – Adams!” (1912), jossa on vain yksi Nietzschen hengen mukainen niukkanainen runo ”Eneseulistus” (Itseylitys). Piirroksen voi uskoa vahvasti Natalie Mein tekemäksi, samoin kuin toisetkin tussipiirroksiset teoksen sivuilla.

Eräs tussipiirros sivulla 53 (kuva 91) muistuttaa Natalien toista saman vuoden akvarelli-tussi-piirrosta ”Lepäävä nainen”. *Valparaison* sivuille liitetty piirros kuuluu alalukuun ”Marcella”, jolle koko kirja on omistettu. Vastausta vaille jää, liekö nimi otettu antisuffragettiyhdistyksen *Women’s National Anti-suffrage League* perustajan Mary Augusta Wardin (1851–1920) romaanista *Marcella* (1894). *Valparaison* sivuilla Marcella istuu pöllähtäneen näköisenä maassa tai sängyssä ylävartalo paljaana, kädet kyynärpäistä ylös nostettuina antautumisen merkiksi. Marcella-osiin kuuluu teoksessa vain kolme vähäsanaista rakkausrunoa. Näistä runo ”Soov” eli ”Toivo” on varustettu Johannes Semperin mietelauseella. Sisarien uniikkiteos alkaa luettelonomaisella runolla ”Ma söidan Valparaisosse” (Mä lähden Valparaisoon), ja se rakentuu kymmenestä kaupungin nimestä matkan varrelta Puolan Szczecinistä Chilen Valparaisoon. Teokseen on otettu mukaan myös esimerkiksi merkittävän saksalaisekspressionisti August Strammin (1874–1915) runon ”Erinnerung” (Muisto) jälkipuolisko. Siitä on vironnettu vain otsikko. Kolmen neljästä *Valparaiso*-teoksen niukkanaisesta runosta olivat sisaret aikaisemmin kirjoittaneet kotitekoiseen aikakauslehteensä *Meie I*. Esimerkiksi näistä yhdessä esiintyvät vain sanat *Ma olen, mina, oh, o, oho* (Mä olen, minä, oh, o, oho), toisessa vain ainoastaan sana *armastan* (rakastan) toistettuna useampaan kertaan – sivuille typografisesti aseteltuina. Viron modernia kulttuurikenttää edustaneiden runoilijoiden tuotanto oli täyttynyt 1910-luvun lopulla kaipuu- ja rakkausrunoilla. Sisarien *Meie I*-lehdessä parodioidaan avantgardismin tuomia muutoksia taiteissa ja kulttuurissa niin sanoin kuin kuvin, ja samalla niitä itsekin tuottamalla. Runojen niukkanaisuus viittaa niiden avantgardistisuuteen, ja se todistaa ja todentaa samalla Mei-siskoksien avoimuutta sekä tietoisuutta avantgardististen taidesuuntauksien ilmaisutavoista.

Pseudonyymien ja nimimerkkien käyttäminen oli tavanomaista kirjailijoiden parissa; taiteilijat saattoivat suosia niitä silloin, kun siirryttiin pilakuvan lajityyppiin. Siskoksien käyttämä Peeter Joahim saattaa etunimen osalta juontua heidän isoveljensä etunimestä. Nimi Adam Vistrik tuo taas mieleen Friedebert Tuglasin itselleen vuonna 1916 kehittämän fiktiivisen kaksoisolennon,¹³²⁷ kynäniekka Arthur Valdesin. Valdes alkoi ”elää” Virossa menehdyttyään ensimmäisessä maailmansodassa sen jälkeen, kun Tuglas julkaisi hänestä nekrologin sanomalehdessä vuonna 1916. Tämän jälkeen Valdes tuli kuulumaan Viron kirjailijoihin ja hän ”eli” aktiivisesti heidän piirissään lähes kymmenen vuotta varsinkin runoilijaryhmä Siurun tuttava-piiriin toimesta. Valdesin kirjalliset tuotokset saivat sijan niin taiteen kuin kirjallisuuden arvioissa, ja hän alkoi ”elää” myös taiteenalarajojen yli. Hän konkretisoitui fiktiivisenä henkilönä kesällä 1918, kun Konrad Mägi piirsi hänestä kasvomuotokuvan,¹³²⁸ aivan samaan tapaan kuin kahdestatoista muustakin senhetkisestä Viron kirjailijasta tai taiteilijasta. Mägin piirtämistä muotokuvapäistä julkaisi *Odamees*-kustantamo postikorttisarjan vuosina 1918–1920.¹³²⁹ Mein siskoksien silloiset miespuoliset ystävät ja jossakin määrin he itsekkin olivat tuolloin lähellä Viron modernin kirjallisuuden ydinjoukkoa, Siurun piiriä. Näin ollen voi olettaa, että Tuglasin kehittämä fiktiivinen henkilö on saattanut olla nuorille Mei-perheen naisille hyvin varteenotettava innoituksen lähde.

Naimattomana naisena siskoksista nuorin, Natalie, jatkoi avantgardististen kirjallis-taiteellisten kirjasten käsin tekemistä yksin ja miehen nimellä. Häneltä syntyivät 1920-luvun puolivälissä kirjaset *59 kiri Kaale* ja *Proua Irma*. Näiden teosten kohdalla on kyse toisaalta taiteilijan käyttämästä tekniikasta, toisaalta hänen identiteetistään. *59 kirjettä Kaalle* -kirjasta voi pitää Hans Kunertin kirjeinä Karin Lutsille. Kaa (K-kirjain eli ”koo” virolaisittain äännettynä) oli yksi Lutsin kutsumanimistä. Tämä ilmenee esimerkiksi eräästä hänen sisarensa Meta Lutsin kirjeestä heidän veljelleen Elmarille¹³³⁰. Kirjanen *59 kiri Kaale* tai paremminkin lehtinen viidellä numeroidulla sivullaan sisältää tekijän muotokuvan lisäksi vain runoja. Näistä ensimmäinen on nimeltään ”Armas” (”Rakas”) ja alkaa sanalla Kaarin – Lutsin yhdellä kutsumanimellä, joten ei ole mahdollista sulkea pois, etteikö siinä viitata Karin Lutsiin. Tätä otaksumaa tukeviksi voi katsoa lehtiseen kirjoitettujen runojen tekstit, joissa toistuvat ystävättärien kirjeitse käydyt keskustelut gramofoneista ja charleston-

¹³²⁷ Esim. Sisask 2009, 82. Perusteellinen artikkeli Arthur Valdesin ”olemassaolosta” ks. Möisnik 2005, erit. 154–155, 166–168.

¹³²⁸ Mägin tussipiirros (22 x 19 cm) Arthur Valdesista UTKK K 82 ja postikortti piirroksista UTKK PK 215/K6.

¹³²⁹ Ks. Paris 1932, 194–197; Pihlak 1979, 117. Ks. myös Stahl & Palin 2011, 226, 246, viite 27.

¹³³⁰ Meeta Lutsin kirjeitä Elmar Lutsille (Luts, Meta, ETMM T 261.1 (6. Kirjad (1957, d-ta) 6954).

tansseista, Asta Nielsenistä ja Pallas-taidekoulun opiskelijoista.¹³³¹ Tanskalais-syntyisestä poikatukkaisesta Nielsenistä (1881–1972) tuli yksi 1920-luvun saksalaisten aikakausjulkaisujen suosikeista, modernin uuden naisen ikoni, hänen monien housurooliensa rikkoessa sukupuolirajoja. Nielsenin habituksella sekä representoitiin että myös pilkattiin poikamaisia ”uusia naisia”.¹³³²

Kirjasen *59 kiri Kaale* tavoin myös vuonna 1925 valmistunut *Proua Irma* sisältää tekijänsä eli Hans Kunertin kuvan (kuva 92). Tämä kuitenkin ei ole sama valokuva Natalie Meistä piirrettyine viiksineen, partoineen ja silmälasineen, mutta se ei myöskään ole mikään toinen kuva hänestä, eikä se edes näytä muistuttavan Meitä. Kirjasen esiökuvana on miehen potrettivalokuvamontaasi. Kuvan alapuolelle on ensiksi kapitaalein kirjoitettu oikealle puolelle FOTO PARIKAS – ikään kun valokuva olisi Viron arvostetuimman Georg Johannes ja Peeter Parikas -valokuvastudion¹³³³ ottama. Sen jatkoksi on kirjoitettu – tai ikään kuin painettu – kuvan alapuolelle koko sivun leveydeltä Hans Kunertin nimikirjoitus. Näyttää siltä, että kollaasi on rakennettu miespuolisen henkilön valokuvan päälle. Puoliprofilissa kuvattuihin kasvoihin on liimattu toisen silmälasipäisen henkilön kasvot toisesta kuvasta. Hänkin jää tuntemattomaksi, sillä hänen silmänsä, nenänsä ja filtruminsa (huulien yläpuoli) ylähuulineen on vuorostaan peitetty toisilla lehtileikkeillä. Pyöreiden silmälasien toiselle linssille on liimattu miespuolisen elokuvatähden kasvot ja toiselle linssille lähikuva avoimesta silmästä. Nenän peittää kuva naisen nenänseudun ja silmän alueen profiilista. Filtrumia peittää puolestaan ylösalaisin miehen kasvokuva *en face*. Hahmon otsakin on täydennetty epämääräisellä kohoavaa muotoa esittävällä leikkeellä.

Proua Irma on draama, kuten siihen on kirjoitettu, naisen kuolemaan päättyneestä miehen ja naisen suhteesta, mutta valmistettu eittämättä huumorimielessä. Kirjanen on suurelta osin koottu erilaisista lehtileikkeistä. Esimerkiksi lavastussuunnitelma on esitetty lehdestä leikatulla kuvalla asunnon läpileikkauksesta, pohjakavasta sekä näihin liittymättömällä kalustetun huoneen ilmoituksella tai vaikka kuvassommitelmalla lehtileikkeistä. Yhdellä sivulla on kellotaulu ja kahdesta kuvasta koostuva iloinen naisfiguuri kädet levällään; jalka työntyy vinottain kolmannesta kuvasta. Toisella sivulla taas ilmoitetaan päivämäärä sanomalehdestä irti leikatulla numerolla viikonpäivätietoineen: sunnuntai neljäs lokakuuta. Mieshenkilön matkustamisesta pois Brasiliaan ilmoitetaan puolestaan Euraasian ja Amerikan karttojen, Yhdysvaltojen ja Brasilian kolikoiden ja valtamerilaivan kuvilla sekä yhteen taiteutulla käsin kirjoitetulla jäähyväiskirjeellä rakkaalle Irmalle. Tapakasvatusta taas opetetaan taskukellon ja samankokoisen vinottain liimatun miehen kuvilla. Miehen

¹³³¹ Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, passim.

¹³³² Ks. Sutton 2011, erit. 28, 128–130, 139, 140; myös esim. Buelens 2012; Petro 1989, 153.

¹³³³ Valokuvastudion asemasta Virossa esim. Linnap 2010, 532–533.

kuvan peittää osittain sen viereen liimattu ja sen päälle taitettava paperilappunen, jossa kyseinen henkilö esitellään: hän on draaman henkilöistä toinen, insinööri Tiks. Käytössä on myös sanomalehdistä leikattuja muutaman sanan tekstipätkiä, joita on toisinaan liimattu vinottain. Lisäksi kirjasesta löytyy muun muassa Berliinin Potsdamer Straße 35:ssä sijainneen kauneushoitolan mainos. Sivuuun käännettävän ilmoituksen alle on liimattu osittain päällekkäin korkokenkiin sonnustautuneen naisen, vyötäröään korsetilla hoikentavan miehen sekä alastoman naisen kuvat (kuva 93). Päällimmäiseksi on liimattu lehdestä leikattu vironkielinen tekstikatkelma, jossa kehoitetaan esittämään jotain tarkastuksessa (tarkentamatta mitä). Alempana puolestaan on katkelma saksalaislehdestä. Saksalaisesta painotuotteesta on leikattu myöskin sydämen verenkierron rakennekuva toiselle sivulle. Tämän viereinen sivu on peitetty verenpunaisella paperilla, jonka keskellä on kuin poikkileikkaus verisuonesta. Runsaat neljäkymmentä sivua kattavan kirjaseen kaikkia kuvamontaaseja ei ole mielekästä tässä tutkimuksessa kuvailla tai etsiä niiden alkuperäisiä lähteitä. Todistettavasti Mei oli tuolloin kiinnostunut niin virolaisista kuin saksalaisista lehdistä.

Samantapaisia kollaaseja vinottaisin asetetuin tekstipätkin ja anatomisiin piirroksin, eri henkilöiden kehon osista koostetuin ihmishahmoin silmät korvattuina jollakin muulla, vilisee lukuisten eri maiden dadaistien paperiteoksissa varsinkin 1910-luvun lopusta 1920-luvun puoliväliin saakka. Tämä tukee Mein kirjaseen määrittelyä dadaistiseksi. Rinnakkaisia esimerkkejä löytyy runsaasti varsinkin Berliinin dadaistien piiristä mutta myöskin Venäjän avantgardetaiteilijoiden hengentuotteista. Mein kirjaseen valikoituneiden koosteiden perusteella hieman aikaisempina esimerkkeinä voisi saksalaisesta taiteesta nostaa tässä esiin Raoul Hausmannin (1886–1971) anatomisia kuvia sisältävät kollaasit, kuten vaikka juuri omakuvagenreä edustavat *Selbstporträt des Dadasophen* (Dadasofin omakuva, 1920) tai *ABCD* (1923–1924), mutta myöskin George Groszin sotatraumoja käsittelevän teoksen *Ein Opfer der Gesellschaft* (Yhteiskunnan uhri, 1919), jossa yksi silmä on korvaamassa toista ja toinen peittää osittain korvaa.¹³³⁴ Painokuvista irti leikatut irtonaiset naisten jalat ja kasvot seikkailevat toistuvasti Hannah Höchin kantaaottavissa ja satiirisissa kollaaseissa, kuten vaikka teoksissa *Da Dandy* (1919) ja *Dada-Ernst* (1920–1921). Näillä teoksillaan Höch otti kantaa aikansa median naiskuvaan.¹³³⁵ Juuri samoihin aikoihin kuin Mei kuvasi myös saksalainen Marianne Brandt (1893–1983) omilla lehtileikeistä kootuilla kollaaseillaan ja fotomontaaseillaan naisten sääriin kohdistunutta

¹³³⁴ Hausmannin ja Groszin kyseisistä teoksista tutkimuksessani käytetyistä lähteistä esim. Biro 2009, 117–133.

¹³³⁵ Ks. esim. Lavin 1990, 65–66; Hemus 2009, 106, 107–109, 111–113, mutta myöskin esimerkiksi kauniin ”uuden naisen” ja aivottoman koneen yhdistelmä modernin teknologian detaljeista koostuvassa teoksessa *Das Schöne Mädchen* (Kaunis tyttö, 1919–1920), ks. Biro 2011, erit. 115–123; 2009, 215–219.

fetisismiä, niin kuin esimerkiksi fotomontaasissa *Pariser Impressionen* (Pariisilaisia vaikutelmia, 1926). Elizabeth Otton tutkimuksesta ilmenee, että Brandt kuvasi teoksissaan metropolien modernia populaarikulttuuria groteskin sekä naisen mielihyvän aspekteista. Molemmat naiset, niin Höch kuin Brandt, käsittelivät myös henkilökohtaisia suhteitaan käyttämällä kuviakin rakastetuistaan ja ystävistään, Brandt esimerkiksi kollaasissaan *Bulle–Esel–Affe* (Härkä–Aasi–Apina, 1926) ja Höch jo aikaisemmin Dada-messuillakin huomiota herättäneessä kollaasityössään *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (Viilto keittiöveitsi-dadalla Saksan viimeiseen weimarilaiseen kaljamahakulttuurikauteen, 1919–1920).¹³³⁶ Tiettyä sukulaisuutta Mein kirjaseen hieman myöhemmältä ajalta voi nähdä ranskalaistaiteilija Claude Cahunin yhdessä sisarpuolensa ja kumppaninsa Marcel Mooren (1892–1972) kanssa valmistamassa autobiografisessa, kuvakollaasein kuvitetussa surrealistisessa pienpainatteessa *Aveux non Avenus* (1930).¹³³⁷ Venäläiseltä taidekentältä on syytä muistaa esimerkiksi Aleksandr Rodtšenkon (1891–1965) ja Vasili Ermilovin (1894–1968) kontribuutiot montaasin ja kollaasin estetiikkaan.¹³³⁸

Tavoittamani muistiinpanot eivät tarjoa suoria vihjeitä Mein innoituksesta valmistaa juuri kyseisellä tavalla kollaasi-sitaattikirjanen *Proua Irma*. Hänen sisarensa Kristine Mei on silti vuosikymmeniä myöhemmin muistellut, että kun lännestä alkoi tulla kaikenlaisia ”ismejä” kuten kubismi, futurismi ja muut, niiden väitettiin olevan taidetta, johon kykenivät vain harvat. Silloin oli Natalie valmistanut yhden ison teoksen pahville, johon hän oli liimannut aikakauskirjasta leikatun rokokootyyllisen tuolin, tultikkurasian kannen, savukkeen, lehdestä repäistyn ilmoituksen ja muita detaljeja. Näiden väliin hän oli maalannut liilan silmän, oranssin korvan, vihreän sormen ja muuta vastaavaa. Valmistetun koosteen hän oli lähettänyt näyttelyyn toisella nimellä – nimeltä mainitsemattomalla pseudonyymillä – ja kun se oli hyväksytty, hän oli hakenut sen näyttelystä pois.¹³³⁹ Tästä tapahtumasta Kristine-sisar kirjoitti myös opiskelutoverilleen Marita Walldénille¹³⁴⁰. Kuvailun perusteella Mein valmistama teos vaikuttaa olleen avantgardistinen, ja kuvakollaasi osittain maalattuine detaljeineen oli lähökohdiltaan dadaistinen: dada-aatteiden mukaisesti shokeeraava, taiteen arvoja ja hyvää makua loukkaava. Vielä ei ole tiedossa, että Mein lisäksi kukaan toinen olisi Virossa asettanut samantapaista teosta näytteille, eikä tällaista ilmene myöskään

¹³³⁶ Ks. Otto 2011, 158–160, 162–165. Henkilökohtaiset suhteet näkyivät teoksissa myös Hausmannilla, joka oli Höchin kanssa romanttisessa suhteessa vuosina 1915–22 (esim. Meskimmon 1996, 40; taiteilijoiden suhteesta ja parin kuvista Hausmannin kollaasissa ks. Adriani 2003 ([1985] 1980), erit. 10, 36, 37. Ks. myös Hemus 2009, passim).

¹³³⁷ Kirjasta lähemmin Latimer esim. 2005, 69, 80–102.

¹³³⁸ Ks. esim. Tupitsyn toim. 2018, 116, 117, teostiedot 324, 335–336.

¹³³⁹ K. Mei meenutused kunstinäitustest 1918–1921, EKMA.52.4.3.16.

¹³⁴⁰ KM–MW 20.10.1967, KS.

näyttelyesitteistä tai -kriitikeistä. Vaikka muistelmissa annetaan ymmärtää, että teos valmistui viitsinä, sivuutetaan tai vältetään niissä juuri sen tavoite – pilkan ja huumorin avulla saavutettu dadaismin perusolemuksen anarkistisuus. Siitä huolimatta, että Natalie Mei haki teoksensa pois näyttelystä, merkityksellisintä on sen tekeminen aikana, jolloin taiteilija oli vasta pyrkimässä taidekentälle. Lisäksi kenttä oli miestoimijoiden ominta aluetta. Uskon, että kuvailtu tilanne on tapahtunut 1920-luvun alkuvuosina. Muistettava on myös, että Kristine Mei kirjoitti muistelmansa Neuvosto-Virossa 1960-luvulla, jolloin harjoitettiin myös yksityiskirjeiden itsesensuuria ja avantgardetaide kuului vältettävien genrejen joukkoon. Futurismiin erikoistunut tutkija Günter Berghaus on huomauttanut, että kun aikanaan futurismi nousi esiin, se ymmärrettiin hyvin vaihtelevasti. Termistä tuli eräänlainen sateenvarjokäsite ilmiöille, joita voisi tarkastella pikemminkin ekspressionismina, dadaismina, konstruktivismina tai jonakin muuna. Joillekuille sana merkitsi vielä yleisemmin modernismia tai avantgardismia. Samalla jotkut taiteilijat tai kirjailijat, jotka välttelivät ”futurismia” määritelmää, saattoivat luoda teoksia futurismin estetiikan mukaisesti.¹³⁴¹ Vastaava välttely näyttää koskeneen myös Natalie Meidän dadaistisia teoksia.

Mein kirjanen *Proua Irma* vuodelta 1925 muistuttaa rakenteeltaan dadaistisia julkaisuja erilaisilla painettujen kuvien ja tekstikatkelmien koosteillaan. Dada-julkaisujen typografia oli perua futuristien graafisesta suunnittelusta, joka kantautui futurismin jälkeen niin Saksan, Venäjän kuin Itä-Euroopan avantgardistisiin julkaisuihin, niin kuin taidehistorioitsija Caterina Toschi kirjoittaa. Dada tehosti avantgardekirjasia valokuvilla. Osaltaan tähän innoittivat kuvitettujen aikauskirjojen laadun paraneminen ja levikin merkittävä kasvu.¹³⁴² Oletettavaa on, että Mei oli niistä joihinkin tutustunut. Kuten Irene E. Hofmann jo vuosikymmeniä takaperin esitti, muuttui dada-lehtien typografia ja suunnittelu kaikkia sääntöjä rikkovaksi Tristan Tzaran joulukuussa 1918 julkaistusta kolmannesta *Dada*-lehdestä lähtien. Kaikkein visuaalisesti kiehtovimman dada-julkaisun saivat aikaiseksi berliiniläiset George Grosz, Raoul Hausmann ja John Heartfield huhtikuussa 1920, jolloin ilmestyi heidän *Der Dada* -lehensä kolmas ja viimeinen numero. Jo lehden kannessa on Heartfieldin kollaasi kuvituskuvista, sanoista ja kirjaimista. Lehden sisällä visuaalinen ilme jatkuu monipuolisena piirroksineen, valokuvineen, kollaaseineen ja runoineen mukaan lukien Groszin ironinen kyborginen omakuva. Tämän jälkeen dadan julkaisutoiminta alkoi kaupungissa hiipua.¹³⁴³

¹³⁴¹ Berghaus 2011, xii.

¹³⁴² Toschi 2020; ks. myös esim. Dobó & Szeredi 2020; Kujuk 2020 sekä Margarita Tupitsyn toimittama Madridin Reina Sofía -museossa vuonna 2018 järjestetyn näyttelyn katalogi *Russian Dada 1914–1924*.

¹³⁴³ Hofmann 1996, 133–134, 136–137. Berliinin *Der Dada* -lehdistä lähemmin esim. Biro 2009, 37–47.

Viron taidekentältä en ole vielä toistaiseksi löytänyt toista Mein *Proua Irma* -kirjasen kaltaista teosta. Dada ei ollut Viron kulttuuripiireissä kuitenkaan tuntematon ilmiö. Edellä jo mainitsinkin, että Anton Starkopf kirjoitti alkukesästä 1920 Berliinistä Tallinnaan Anton Adsonille hankkivansa myös dada-julkaisuja, kenties myös yllä mainitun *Der Dada 3* -lehden. Dadan olemassaoloa ja olemusta selitti vironkielisellet lukijalle vuosina 1920 ja 1921 Johannes Semper – kirjailija ja kriitikko, joka oli vuosia aikaisemmin tutustuttanut kotiyleisöä futurismiin. Selvityksessään hän katsoo dadaistien tehtäväksi muun muassa kulttuurisen ”saostuman” vastustamisen, missä tärkeimpänä aseena oli huumori. Semperin mukaan dadaistit eivät ottaneet mitään vakavasti, eivät itseäänkään.¹³⁴⁴ Semper kuvailee myös Berliinin kansainvälisiä dada-messuja, mutta tekstistä ei selviä, oliko hän itse käynyt siellä. Zürichiläisestä ja pariisilaisesta dadaistisesta toiminnasta hän esitti katsauksen kymmenisen vuotta myöhemmin¹³⁴⁵. Tutkimuksissa ei kuitenkaan mainita, että dadaismia olisi esiintynyt Virossa. Tämän toteaa kirjallisuuden osalta kielitieteilijä Tiit Hennoste lähes sata vuotta myöhemmin,¹³⁴⁶ eikä suuntauksen varhaista esiintymistä mainita taiteenkaan kontekstissa¹³⁴⁷.

Kollaasitekniikalla valmistettuja teoksia syntyi Virossa kuitenkin juuri vuoden 1925 tietämällä, joskin tietoja näistä on säilynyt hyvin niukasti, ja teokset ovat lähinnä kirjallisia. Taiteellisina kokeiluina tai taiteeksi lukeutumattomina ne eivät kenties ole vielä tulleet esiin Natalie Mein kirjasten tavoin. Viron museoiden hyvin kattavaan MuIS-tietokantaan tallennettujen tietojen (kesä 2021) perusteella on varhaisin virolaistaiteilijan kollaasi peräisin vuodelta 1927, ja se on Arnold Akbergin (1894–1984) yksivärisistä geometrisista paperipalaisista koottu *Konstruksioon* (Konstruktio, kuva 94)¹³⁴⁸. Taiteilija kuului kubistis-konstruktivistiseen virolaistaiteilijoiden ryhmään, jonka piirissä oltiin kiinnostuneita myös kollaaseista.¹³⁴⁹ Taidehistorioitsija Mai Levinin mukaan kiinnostus oli herännyt ryhmään kuuluneen Henrik Olvin (1894–1972) kollaasitekniikalla valmistetuista lavastesuunnitelmista, joita hän oli tehnyt juuri vuonna 1925 Viron Draamastudiolle saksalaisnäytelmäkirjailija Georg Kaiserin ekspressionistista teatteria edustavaan näytelmään *Gaas II* (*Gas II* [Kaasu

¹³⁴⁴ Asm. [Semper] 1920, 45; Naata Nael [Semper, Johannes], ”Dada kohtus”, *Tallinna Teataja* 13.5.1921.

¹³⁴⁵ ”Kes on dadaistid?” 1931.

¹³⁴⁶ Hennoste 2012b, 258.

¹³⁴⁷ Esim. Nurk, Kaire, ”Miks dadaism?”, *Sirp* 22.2.2002.

¹³⁴⁸ Tiedossa on, että Akberg osallistui Tallinnassa vuosina 1927 ja 1928 näyttelyihin kuu-
den kollaasin sarjalla *Sommitelma* (Rakennelma). Yksi Akbergin *Kleebing* (Kollaasi)-
niminen teos oli taidenäyttelyssä esillä myös vuotta aikaisemmin (ks. näyttelylehtinen
3. *kunstinäitus. Akberg, Laarman, Olvi* 1926).

¹³⁴⁹ Ks. Pütsep 1996, 291, 298; Viilmann, 1991, 58. myös Levin 2011, 88, 91.

II], 1920).¹³⁵⁰ Natalie Mei piti lokakuussa ensi-iltansa saaneen näytelmän lavasteita ja puvustusta tyyllitelevänä seuraavan vuoden runossaan ”Wolbri öö” (”Valpurin yö” tai ”Vappuyö”) Karin Lutsille lähettämässään lehtisessä *59 kiri Kaale*.

Levinin mukaan ensimmäiset kollaasit Virossa valmisti kubistis-konstruktivistisen ryhmän ulkopuolella toiminut Aleksander Grinev vuonna 1924. Näistä akvarellikollaaseista on säilynyt vain yksi mustavalkoinen valokuva.¹³⁵¹ Kuvasta ilmenee, että hänen kollaasinsa oli geometrinen. Taidekriitikko Alfred Vagan mukaan Grinevin teokset olivat kevyesti akvarelleilla väritettyjen paperinpalojen sommitelmia, jotka sopivat dekoratiivisiksi koristeiksi mutta eivät taiteeksi¹³⁵². Puolta vuotta myöhemmin myös ryhmän aatteellinen teoreetikko Märta Laarman (1896–1979) sai Vagalta murska-arvostelun *Kleebing* (Kollaasi) -nimisestä teoksestaan. Hänen teoksensa oli koottu saksalaisten aikakauslehtien päivätapahtumia esittävien kuvien fragmenteista.¹³⁵³ Tämä ilmeisesti schwittersmäinen kollaasi jäi taiteilijalta aikalaiskriitikon ymmärtämättömyyden takia lajissaan viimeiseksi, kuten taidehistorioitsija Ervin Pütsep kirjoittaa¹³⁵⁴. Sikäli kun Laarmanin teos on sisältänyt fragmentteja saksalaislehtien lehtileikkeistä ja mukailut mahdollisesti hannoverilaisen dadaisti Kurt Schwittersin (1887–1948) kollaasitöitä, voi ajatella, että siinä on saattanut olla jotakin samanlaista kuin Natalie Mein kirjasessa *Proua Irma*. Koska Mein kirjasessa on päiväyksiä juuri ajalta, jolloin Laarmanin kollaasi oli esillä, voisi arvella, että kirjannen syntyi samassa hengessä. Tämä osoittaa, että ainakin kaksi taiteilijaa valmisti Virossa vuonna 1925 dada-henkisiä kollaasiteoksia painokuvista, ja näin ollen heidän teoksensa synkronoivat kansainvälisen taidekentän kanssa. Kristine Mein muistelmien perusteella Natalie Mei esitti oman, näyttelyyn tarjoamansa ja heti sen hyväksytyksi tultua pois vetämänsä kollaasin ilmeisesti vieläkin aikaisemmin, jolloin hänen on täytynyt olla säilyneiden ja esiin tulleiden materiaalien perusteella edellä maansa avantgardetaiteilijoita ainakin kollaasien osalta jo 1920-luvun alkupuolella. Säilyneiden teoksien perusteella Mei jatkoi kollaasien tekemisiä ainakin 1930-luvulla muutamalla isokokoisella teoksella ja myöhemmin uudestaan eläkeikässä¹³⁵⁵.

¹³⁵⁰ Levin 2011, 78. Näytelmän nimi tarkennettu Viron teatterien näytelmä tietokannasta (EMTA), katsottu 6.7.2021.

¹³⁵¹ Ks. Levin 2011, 71, jossa myös valokuva Grinevin kollaasista.

¹³⁵² Vaga 1925a, 260. Ks. myös näyttelykatalogi *Eesti Kunstnikkude Rühma Kunstnäitus 1924*.

¹³⁵³ Ks. Vaga 1925b, 729. Laarmanin kollaasi oli esillä Viron kuvataiteilijoiden keskusyhdistyksen (Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing [EKKKÜ]) syysnäyttelyssä Tallinnassa (*EKKKÜ 4. sügisnäitus 20.9.–20.10.1925*).

¹³⁵⁴ Pütsep 1996, 228.

¹³⁵⁵ Viron taidemuseoiden kokoelmiin kuuluu Natalie Mein kolme isokokoista kollaasia, joista kahta voi pitää esinekoosteina: Viron taidemuseon kuuluvaa, aikaisemmin mainittua teosta *Miehen muotokuva* sekä Tarton taidemuseon kokoelmaan kuuluvaa teosta *Milde Pilde ”Kaksikportree”* (Milde Pilden ”Kaksoismuotokuva”, n. 1950, valomitta

Vagan vuoden 1925 kritiikki ei kohdistunut ainoastaan kollaasiteoksiin Viron taidekentällä vaan laajemminkin tuon aikaiseen kotimaisen taiteen kehitykseen, kuten voi huomata hänen kollegansa Rasmus Kangro-Poolin seuraavana vuonna kirjoittamasta vastineesta¹³⁵⁶.

Mein kannalta mielenkiintoista on schwittersmäisyyden mainitseminen Laarmannin kollaasin yhteydessä vuonna 1925. Taidehistorioitsija Dorothea Dietrichin mukaan Schwitters nousi melkein hetkessä kansainvälisesti tunnetuksi, kun hänen parodinen rakkausrunonsa ”An Anna Blume” (”Anna Blumelle”) julkaistiin *Der Sturm*-lehdessä elokuussa 1919. Tämä oli kirjoitettu August Strammin ekspressionististen runojen tyyliin.¹³⁵⁷ Hämmästyttävää kyllä Mei-siskokset julkaisivat omassa *Valparaiso*-teoksessaan katkelman juuri kyseisen itärintamalla menehtyneen kirjailijan runosta. Schwittersin Anna Blume jatkoi elämäänsä taiteilijan kirjallisessa ja taiteellisessa tuotannossa alter egon tavoin¹³⁵⁸. Ironiaan ja parodiaan mieltynyt dada suosi osaltaan myös fiktiivisten henkilöiden keksimistä ja salanimien kehittämistä. Mainittakoon tässä esimerkkinä Marcel Duchampin identiteetin muutos pseudonyymillä: hänen alter egonsa Rose Sélavy ei ollut ainoastaan naispuolinen, vaan hänen pseudonyymimensä viittaa myös toiseen uskontoon – juutalaisuuteen.¹³⁵⁹ Pseudonyymejä ovat myös Lucy Schwobin sukupuolineutraali Claude Cahun ja Suzanne Malherben mieshenkilöön viittaava Marcel Moore. Naiset ottivat salanimet käyttöön, kun he alkoivat julkaista omia tekstejä piirroksineen hieman yli kaksikymmenvuotiaina vuosina 1913 ja 1914, kuten esimerkiksi Louise Downie on osoittanut. Queer-näkökulmasta Cahunia ja Moorea tutkinut Tirza True Latimer tähdentää olennaista merkityseroa siinä, ottaako miestaiteilija naisen nimen pseudonyymiksi vai nainen miehen nimen, sillä nainen pyrkii yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta marginaalista pois, kun taas esimerkiksi Marcel Duchamp ei kiistänyt omalla alter ego-nimellään sukupuoltaan.¹³⁶⁰

Niin Mein omakuvalliset tulkinnat, kuvamontaasit kuin rinnakkaisaineistotkin osoittavat, että Hans Kunert on Natalie Mein alter ego.¹³⁶¹ Mei turvautui Kunertiin,

41 x 29,6 cm, TKM B 3645), jonka taiteilija saattoi aloittaa 1930-luvun alussa, mutta sai valmiiksi ainakin 1950-luvun puolessavälissä. Tarton taidemuseon kokoelmaan kuuluu myös kollaasi *Prof. Jacques Frotie L'Automne* (1930–1940, valomitta 40 x 32,3 cm, TKM B 3644). Teoksista tarkemmin reproduktioita ks. Stahl 2020a, 145–149. Aikaisemmat yksityiskohtaiset analyysini teoksesta *Miehen muotokuva* ks. Stahl 2005, 60–66; 2007, 134–136.

¹³⁵⁶ Kangro-Pool 1926.

¹³⁵⁷ Dietrich 2005, 158, 159, 160, 178, viite 8.

¹³⁵⁸ Ks. Dietrich 2005, esim. 162–164.

¹³⁵⁹ Dickerman 2005a, 10, 15.

¹³⁶⁰ Downie 2006, 51–52; Latimer 2005, 20, 69, 74, 81, 85–86.

¹³⁶¹ Tieto Mein alter egosta tuli ensimmäistä kertaa laajempaan tietoon Rebeka Pöldsamin kanssa vuonna 2022 kirjoittamassani lyhyehkössä artikkelissa Viron LGBT+ -ihmisten

kun hän julkaisi pilakuvia ja karikatyyrejä sanomalehdissä – genre oli Virossa täysin miesvaltainen, vaikka populaari saksalainen satiirilehti *Simplicissimus* julkaisikin karikatyyrejä myös naisilta, joskin harvakseltaan¹³⁶². Vuosien 1924–1927 varrella Kunert esiintyi silloin tällöin Mein Lutsille lähettämässä kirjeissä ja visuaalisissa aineistoissa sekä kirjasten *59 kiri Kaale* ja *Proua Irma* lisäksi joissakin Mein lähettämässä muissa kirjeissä ja korteissa. Näissä Kunertin voisi toisinaan tulkita toiseksi henkilöksi, sillä hän lähetti Mein mukaan Lutsille terveisiä, kuten esimerkiksi vuonna 1927 kutsukirjeessä Helsinkiin helluntaiksi ja jo pari vuotta aikaisemmin lokakuussa 1925¹³⁶³. Kirjasensa *59 kiri Kaale* neljännessä runossa ”Pean kordama” (”Täytyy toistaa”) Hans Kunert toteaa vuonna 1926:

”[–] Kunertin kanssa samassa huoneessa
Nukkui samassa punkassa, syön
Samalta lautaselta, niistan yhteen
ja samaan nenäliinaan, pidän yksiä
ja samoja housuja.”¹³⁶⁴

Edellisenä syksynä ”Kunert” valmisti kollaasi–sitaatti-kirjasen *Proua Irma*. Huh-tikuun puolessavälissä 1925 Mei kirjoitti Lutsille, että hän menee katsomaan Hans Kunertia, joka on hyvällä tuulella ja ”[–] runoilee omalle Dulcinealleen, rouva Irmalleen”¹³⁶⁵. Näin ollen ”Kunertilla” oli *Proua Irma* -kirjanen työn alla puolisen vuotta ennen kuin Märt Laarmanin schwittersmäinen kollaasi oli Tallinnassa näytteillä, mikä varmentaa käsitystä, että Mein idea avantgardistiseen kirjaseen kehittyi kansainvälisen aineiston eikä niinkään kotimaisen tekijän innoittamana. Kirje Lutsille tähdentää, kuinka rouva Irma on Kunertille rakkauden kohde samalla tavalla kuin Dulcinea on Miguel de Cervantesin romaanin *Don Quijote* (1605) nimihenkilölle. Kirjoittaessaan heinäkuun alkupuolella kuulumisistaan kirjeessä Lutsille Mei päättää kirjeensä

historiaa esittelevässä artikkelikokoelmassa (Pöldsam & Stahl 2022, 88–89). Tätä ennen esitin näkemykseni oman tutkimusyhteisöni ulkopuolella keväällä 2019 feministisen kirjallisuudentutkija Eve Annukin järjestämässä sukupuolentutkimuksen pienryhmäseminaarissa Viron kirjallisuuseumuseossa (Stahl 14.3.2019, KS).

¹³⁶² Harvinaisina naisina mainittakoon Käthe Kollwitz ja Jeanne Mammen. Jälkimmäisestä esim. Sykora 1988–1989, 28; Smith, J. 2013, 18.

¹³⁶³ Natalie Mein kirje Karin Lutsille 13.10.1925. Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 21/28.

¹³⁶⁴ ”[–] Kunertiga elan ühes toas / Magas ühes sängis, söön / Ühest taldrikust, nuuskan ühte / ja sama rätkiku, kannan ühte / ja neid same pükse.” Kunert [Mei, N] 1926, EKM EKLA, f 349, m 49:21a-1, sivu 8.

¹³⁶⁵ ”Sõidan Hans Kunertid vaatama [–] ning luuletab oma Duldinecale proua Irmale.” Natalie Mein kirje Karin Lutsille 13.4.1925. Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivut 20/26p–20/27.

pidemmällä pohdinnalla: ”Pystynkö sinulle jonain päivänä jotakin tarjoamaan? Ainoastaan jos olisin mies, miehen egoismilla, ainoastaan silloin uskaltaisin pyytää kättäsi, kulkeaksemme käsi kädessä pitkää elontaivalta, kosiskelisin sydäntäsi, joka valaisisi lyhtynä tätä pitkää, pitkää pimeää tietä.”¹³⁶⁶. Jo syksyllä 1924, kun Mei itse valmistui taidekoulusta, hän toivoi kirjeessään Lutsille kävelevänsä hänen kanssaan käsi kädessä samalla tavalla kuin heidän koulutoverinsa Anna Lukats (1899–1938) ja Arkadi Logvinenko (vuoden 1926 jälkeen Arkadi[o] Laigo, 1901–1944),¹³⁶⁷ joista tuli toistensa puolisoita. Lokakuussa 1926 lähettää Hans Kunert ohuella paperilla lyhyen kirjeen rakkaalle neiti Lutsille todeten rakastavansa häntä edelleen¹³⁶⁸.

Koska monet näistä kirjasten kanssa deponoiduista Mein kirjeistä Lutsille sisältävät päivittäisten kuulumisten rinnalla myös kohtuullisesti vitsailua ja leikittelyä, voisi näitäkin toteamia ja pohdintoja pitää kenties ystävien välisenä leikinlaskuna. Edellä olen jo toistuvasti todennut, miten huumori oli Meille tunnusomaista, mutta siinä hän itse asiassa rinnastuu moniinkin aikansa sukupuolirajoja ylittäneisiin naispuolisiin toimijoihin. Mainittakoon vaikka 1920-luvulla pariisilaiseen lesboyhteisöön kuulunut Djuna Barnes (1892–1982) ja hänen kirjallista tuotantoaan tukeneet, kuvituksiin päätyneet satiiriset piirroksensa¹³⁶⁹. Mein yksityisten kirjeiden hyvinkin suorista tunteenilmaisuuksista ja lukuisista heteronormatiivisuuden rajoja ylittävistä, kyseenalaistavista tai pohtivista teoksista huolimatta ei voi kuitenkaan esittää yksiselitteisiä tulkintoja hänen sukupuoli-identiteetistään tai seksuaalisesta suuntautumisestaan. Mein rakkaudenosoituksista Karin Lutsille ei ole mahdollista päätellä, että naisten suhde olisi ollut läheistä ystävyyttä intiimimpi, vaikka näin voisi helposti ajatella molempien taiteilijoiden elämänkulun ja taiteellisen tuotannon perusteella. Kuinka paljon Mein avoimuus sukupuolen moninaisuudelle oli perua ajanjakson vapaasta ilmapiiristä, ”uuden naisen” ja ”maskuliinisen naisen” ajankohtaisuudesta tai naisena miestöimijöiden keskellä toimimisesta, jää auki. Hans Kunert oli joka tapauksessa Natalie Mein sosiaalisesti rakennettu sukupuoli, joka ylsi myös yksityiseen sfääriin. Queer-tutkija Judith Butlerilla sukupuolen merkitykset muovautuvat kolmella eri alueella: anatomisella, identiteetin alueella tai sukupuolta esittävällä alueella. Esitettäessä sukupuolta sitä *toistetaan* ja konstruoidaan sekä pidetään yllä

¹³⁶⁶ ”Kas suudan sulle varsti midagi pakkuda? Ainult siis kui oleksin mees, mehe egoismiga, ainult siis julgeksin ma paluda su kätt et käsi käes rännata pikkal elu teel, paluksin su südant, mis valgustaks latrena seda pikka, pikka pimedat teed.”. Natalie Mein kirje Karin Lutsille 7.7.1924. Aiheesta myös kirjeessä 17.11.1924. Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivut 9/12p, 14/17.

¹³⁶⁷ Mein kirje Lutsille 2.11.1924. Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 11/14.

¹³⁶⁸ ”Armas preili Luts, ... [– –]”, 15.10.1926. Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivu 24/33.

¹³⁶⁹ Esim. Barnesin romaani *Ladies Almanack* (1928), ks. Latimer 2005, 15, 24, 39–42; Weiss 1995, 147–157 sekä Herring 1995, passim, erit. 77–79.

sen vakiintuneita sosiaalisia merkityksiä kaksinaapaisessa kehityksessä.¹³⁷⁰ Ei siis toisaalta ole aihetta tehdä olettamuksia lähtökohtaisesta heteronormatiivisuudestaan.

Lyhyttukkainen ja ehdottomasti taiteilijaksi pyrkivä Luts pohdiskeli päiväkirjoissaan Pallas-taidekoulun päivistään lähtien pitkin 1920-lukua yhä uudelleen sukupuoleen liittyviä kysymyksiä. Niistä Katrin Kivimaa on jo nostanut esiin Lutsin kirjoituksen syksyltä 1926: ”[– –] samaten ei ole tärkeää [– –], onko elämäntavoltaan mies vai nainen (tavallisessa merkityksessä), miesmäinen nainen tai naismainen mies. Tärkeintä on, ettei unohda olla ihminen [– –]”.¹³⁷¹ Vaikka Lutsin vuonna 1937 maalattua *garçonnamaista* omakuva-aiheista maalausta *Kunstnik* (Taiteilija, kuva 95) – jossa housuihin pukeutunut androgyyni poikatukkainen hahmo pesee atlejeensa pesuvadissa käsiään – on tulkittu omakuvaksi miehenä, ovat hahmon maskuliinisuuteen viittaavat merkit Kivimaan mukaan tulkittavissa silti ennen kaikkea naistoimijan modernistisen minäkuvan aineksiksi. Näin varsinkin vuosikymmenen lopusta lähtien alkaneiden taiteilijan pohdintojen valossa, jossa hän miettii omaa sovimattomuuttaan puolisosiksi mieshenkilölle ja avioliiton tuomaa itsenäisyyden menettämistä.¹³⁷² Luts kuitenkin avioitui neljissäkymmenissä kielitieteilijä Peeter Arumaan (1900–1982) kanssa. Merkillepantavaa kyllä hääjuhlaa ei pidetty keväällä 1944 missään muualla kuin Natalien ja hänen sisarensa Lydian omakotitalossa Tallinnan Nõmme-kaupunginosassa¹³⁷³. Vuonna 1983 Karin Luts totesi tukholmalaisessa ulkovirolaisessa sanomalehdessä *Teataja*, että hänen paras ystävänsä oli kotimaan jättämiseen saakka ollut aina taidekouluajoilta lähtien Natalie Mei¹³⁷⁴. Toisin kuin Lutsilla, Mein elämäkerrasta ei ole noussut esiin yhtäkään läheisempää miespuolista henkilöä. Todistettavasti hän asui aina perheenjäseniensä kanssa: joko lapsuudenkodissaan tai siskonsa luona tai yhteisessä kodissa hänen kanssaan. Mein sukupuoli-identiteettiin palaan lyhyesti vielä ennen päätelmälukua.

Lutsin vuonna 1926 päiväkirjaansa kirjaama tuntemus ja miksei myöskin Mein lausumat rinnastuvat Viron ulkopuolella toimineista naistoimijoista esimerkiksi Der Blaue Reiter -ryhmän alkuperäisjäseniin kuuluneen Marianne Werefkinin toteamukseen parisenkymmentä vuotta aikaisemmin, jolloin hän lausahti, että ”en ole mies, enkä nainen, minä olen minä itse”¹³⁷⁵. Perinteisiä sukupuolirajoja ylittäneen Werefkinin yhteydessä taidehistorioitsija Shulamith Behr on muistuttanut, että vuosisadan-

¹³⁷⁰ Ks. Butler 2006, erit. 231, 235–236.

¹³⁷¹ ”[– –] Samuti pole tähtis [– –] kas ma olen elukommetelt mees või naine (tavalises mõttes), mehelik naine või naiselik mees. Tähtsam on vaid mitte ära unustada olla inimene [– –].”. 26. 10.1926. Luts, Karin. ”Päevik”, 2.4.1925–12.4.1927, EKM EKLA, f 349, m 111:5, sivu 37p; Kivimaa 2019, 94, 96.

¹³⁷² Kivimaa 2019, 94, 99–100.

¹³⁷³ Joonsalu & Talvistu 2005, 176; Stahl 2020a, 154.

¹³⁷⁴ Luts, Karin, ”Esimene Euroopareis. Katkendeid memuaaridest”, *Teataja* 20.8.1983.

¹³⁷⁵ Malycheva 2016, 71. Ks. myös Behr 2016, 99.

vaihteen molemmin puolin keskusteltiin laajasti kolmannesta sukupuolesta. Naisia, jotka toimivat ammatikseen kirjailijoina ja taiteilijoina ja jotka ylittivät perinteisiä naisen rooleja, nimitettiin Saksan keisarikunnan päivinä pejoratiivisesti käsitteellä *Mannweib* ”miesmäisiksi naisiksi”, osoittaen, että he eivät olleet miehiä eivätkä naisia, vaan kolmannen sukupuolen edustajia.¹³⁷⁶ Virolaisissa sanomalehdissä kirjoitettiin kolmannesta sukupuolesta ainakin 1920-luvulla. Niin esimerkiksi vuosina 1923 ja 1924 kerrottiin heitä ”esiintyneen” esimerkiksi Englannissa, missä heitä olivat naisurheilijat¹³⁷⁷ mutta muutenkin kaikki naimattomat ”naisolennot”, jotka olivat myös feministejä. Heitä olisi kuningaskunnassa ollut jo lähes miljoona kaksisataa henkeä¹³⁷⁸. Vuonna 1924 kirjoitettiin myös Berliinin yöelämästä ja Magnus Hirschfeldin seksologisesta instituutista, jossa asiakkaina oli henkilöitä, joiden sukupuoli ei noudattanut heteronormia, jotka olivat vailla sukupuolta tai edustivat kolmatta sukupuolta, kuten Rebeka Pöldsam on virolaislehdistä poiminut¹³⁷⁹. Vuosikymmenen loppupuolella kuultiin Virossa Hirschfeldin luennoilla niin homoseksuaalisuuden synnynnäisyydestä, transsukupuolisuudesta ja sukupuolten välimuodosta kuin ”kolmannesta sukupuolesta”¹³⁸⁰.

Lukuisat rinnakkaisaineistot osoittavat, että taiteellisessa tuotannossaan ja taiteilijana toimiessaan Natalie Mei oli lähes samalla viivalla Länsi-Euroopan taidekeskusten avantgardistien ja heidän lähellään toimineiden naispuolisten taiteilijoiden kanssa. Vaikka naisten mahdollisuudet taidekoulutukseen laajenivat moderniteetin myötä, mahdollisuus päätyä varteenotettavien taidepiirien ytimeen ja kirjoitettuun taidehistoriaan jäi heidän osaltaan vielä odottamaan.

2 Yhteiskunnallisia puheenvuoroja: prostituution kuvan dekonstruktio marginaalissa

Mein neljä piirrosta

Tutkimukseni viimeinen kokonaisuus rakentuu Natalie Mein neljän vuonna 1928 syntyneen lyijykynäpiirroksen ympärille. Tuolloin Mein varhaisemman kepeän, värikkään ja humoristisen taiteellisen tuotannon rinnalle kohosivat totisuus, hymyttömyys ja vakavuus kriittisine näkemyksineen naisen elämästä urbaanissa yhteiskun-

¹³⁷⁶ Behr 2016, erit. 92, 97; myös Dmitrieva 2016, 130–132. Aiheesta edellä luvussa III.2.

¹³⁷⁷ Esim. ”Kolmas sugu. Naiste spordihullus. – Inglise kurwad wäljawaated tulewikku”, *Esmaspäew* 12.11.1923; ”’Kolmas sugu’ Inglismaal”, *Kaja* 28.10.1923.

¹³⁷⁸ ”Inglismaa ’tugewam’ sugu. Kolmas sugu kaswamas. – 1.702.802 naist enam kui mehi. – Naised öölokaalide wöörastena”, *Esmaspäew* 2.6.1924.

¹³⁷⁹ ”Inimesed, kel puudub sugu”, *Esmaspäew* 3.3.1924; Pöldsam 2020, 107.

¹³⁸⁰ Ks. esim. Kalkun 2020, 125–126.

nassa. Lyijykynällä piirrettyjen teosten monokromaattinen grafiitinharmaus voimistaa niiden raskasta tunnelmaa. Kooltaan ne ovat lähempänä A3-paperiarkin mittoja, joskin kuva-ala jää usein noin yhtä arkkikokoa pienemmäksi. Nämä teokset voi lukea prostituutioaihetta käsitteleviksi, kuten olen esittänyt kolmea niistä käsittelevissä aiemmissa artikkeleissani¹³⁸¹. Yksi näistä neljästä teoksesta – se, jota en ole aiemmin tarkastellut – lukeutuu samanaikaisesti myös äiti ja lapsi -aiheeseen, eikä se eroa merkittävästi Neitsyt Maria Jeesus-lapsen kanssa -kuvatyyppistä, kuten mainitsin lyhyesti neljännessä luvussa. Keskeisinä analyysikohteinani ovat Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvat piirroksiset *Parittaja* (kuva 96), *Naiset* (kuva 97) ja *Äiti lapsen kanssa* (kuva 99) sekä yksityisomistuksessa oleva *Kaks prostituuti* (Kaksi prostituoitua, kuva 98). Näiden piirrosten voi katsoa muodostavan yhdessä teossarjan ja kronologisen narratiivin naisen elämästä hänen jouduttuaan prostituoiduksi.¹³⁸²

Viron museoiden perusteellisen MuS-tietokannan mukaan vielä 2020-luvun alussa keltään muulta taiteilijalta ei ole päätynyt *Parittaja*-nimistä tai samankaltaisesti nimettyä taideteosta valtiollisiin museokokoelmiin. Se tietenkään ei tarkoita sitä, etteikö aihe olisi Virossa taiteilijoita kiinnostanut, mutta mahdollisissa teoksissa ei kenties käytetty yhtä selkeää parittaja-ikonografiaa kuin Mein teoksessa. Paritusta käsitteleviä teoksia näyttää säilyneen hyvin rajallisesti ennen Mein piirroksen syntymä, samoin sen jälkeiseltä ajalta. Taiteilijoita puhuttelevampi aihe on ollut prostituoidun tai sellaiseksi mielletyn naisen representaatio. Säilyneiden teosten perusteella vaikuttaa siltä, että naistaiteilijat välttelivät aiheen visuaalista tulkintaa.

Aivan ensimmäiseksi on tähdennettävä, että *Parittaja* ei ole Mein itsensä piirrokselleen antama teosnimi. Teoksen nimi ei ole tullut esille taiteilijan aineistosta eikä myöskään aikalaisnäyttelylehtisistä tai -kriitikeistä. Mein signeeraus nimimerkillä ”Nat. Mei” löytyy teoksen takaa. Nimi on mahdollisesti annettu joko silloin, kun Viron kulttuurirahaston hallitus sen osti, tai sen jälkeen, kun se vuonna 1940 valtiollistettiin Viron ylioppilasseuran kokoelmista.¹³⁸³ Teos oli ilmeisesti deponoitu seuralle, ja se päätyi Viron taidemuseon kokoelmaan. Ainoa Mein teos, joka tuolloin olisi saattanut olla ylioppilasseuran omistuksessa, olisi provenienssitietojen perusteella voinut olla kuitenkin Mein tähän päivään saakka tuntemattomaksi jäänyt lyijykynäpiirros *Pöytäseurue*. Sen Viron kulttuurirahasto deponoi vuonna 1931 Viron

¹³⁸¹ Tässä tarkoitan artikkeleitani ”Prostituutiokuva kulttuurikentän rajanylityksenä (Stahl 2010a) ja ”Kulttuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused” (2011), mutta näitä kolmea teosta käsittelin myös taidehistorian pro gradu -tutkielmassani (2005). Tämä alaluku pohjautuu näihin artikkeleihin.

¹³⁸² Taidemuseon grafiikkakokoelman aikaisempi pitkäaikainen johtaja, taidehistorioitsija Anne Untera, on miettinyt museokokoelmaan kuuluvien teosten *Parittaja*, *Naiset* sekä *Äiti ja lapsi* muodostavan keskenään mahdollisesti triptyykin nuorimman naishahmon yhdennäköisyyden perusteella. (Untera 13.5.2015 ja 4.8.2015, KS.)

¹³⁸³ *Parittaja*-teoksen valtiollistamisesta Untera 13.5.2015, KS.

ylioppilasseuralle, jonka haltuun se jäi toiseen maailmansotaan saakka, kuten toin esille toisen luvun alussa. Teostietoihin kirjattujen mittojen perusteella Mein *Parittaja-* ja *Pöytäseurue*-teokset poikkeavat toisistaan vain hieman. *Parittaja*-teokseen on taiteilija käyttänyt 36,9 x 45,9 cm kokoista paperia,¹³⁸⁴ ja *Pöytäseurue*-piirroksen mitat ovat taas 49 x 37 cm¹³⁸⁵. Kun vertaa taideteoksille asiakirjoissa yleisesti aikaisemmin annettuja mittoja ja niiden nykyisiä pituusyksikköjä, esiintyy näiden välillä eroja, niin kuin vaikka Mein *Kalaranta*-piirroksen kohdalla,¹³⁸⁶ joskaan ei yhtä monen senttimetrin verran. Merkittävin ero taiteilijan *Parittaja-* ja *Pöytäseurue* -piirroksen välillä on valmistumisajankohta, koska kadonnut teos oli peräisin vuodelta 1930. Vaikka Mei ei kirjoittanut *Parittaja*-piirrokseseen sen tekovuotta, sen ajoittamista tukevat hänen muutamit toiset, tekniseltä toteutukseltaan samankaltaiset lyijykynäpiirroksensa, joihin hän on itse kirjoittanut vuosiluvun 1928, samoin Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvat, ja tässä analyysien ulkopuolelle jäävät, *Teatriloožis* (Teatterin aitiossa) ja *Poiss lillega* (Poika ja kukka)¹³⁸⁷.

Mein *Parittaja*-teos alkoi esiintyä kyseisellä nimellä Viron taidemuseon kokoelman teostiedoissa vuodesta 1947 alkaen. Myös hänen piirroksensa *Naiset* rekisteröitiin museon kokoelmaan sodan jäljiltä niin sanotusti vailla omistajaa, vaikka teos oli kuulunut ennen toista maailmansotaa Viron kuvataiderahaston hallitukselle¹³⁸⁸. Teoshankintarekisteristä ei kuitenkaan käy ilmi, että rahasto olisi hankkinut Meiltä tämän nimisiä teoksia. Myös Mein piirros *Naiset* oli jäänyt vaille merkintöjä niin kuin hänen *Kaksi prostituotua* -teoksensakin. Näistä molemmista puuttuu tekijän nimi ja päiväys. Sen sijaan piirroksensa *Äiti lapsen kanssa* Mei signeerasi – N. Mey – ja kirjoitti siihen valmistusvuoden kaksi viimeistä numeroa eli vuoden 28 jättäen kuitenkin tähänkin teosnimen kirjaamatta. Kyseiseen piirrokseseen hän kuitenkin ilmeisesti viittaa muistilappusessaan, johon hän listasi teokset, joilla hän osallistui

¹³⁸⁴ Aiemmissa tutkimuksissani esitin teoksesta valomitat, kun sitä ei tuolloin ollut vielä purettu varhaisesta kehyksestä.

¹³⁸⁵ KKSKV poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940, RA, ERA.3978.1.198, sivu 83.

¹³⁸⁶ Viron kulttuurirahaston hallituksen hankintakirjaan on Mein *Kalaranta*-piirroksen mitoksi viety 47 x 50 cm (KKSKV poolt omandatud kunstitööde (alfabeediline) nimekiri (alates 1925 a.-), 1925–1940. ERA.3978.1.198, sivu 77), jotka ovat nykyään tarkistettuina 45,9 x 49,2 cm.

¹³⁸⁷ Mei on kirjoittanut teosten *Teatterin aitiossa* (37 x 24,4 cm, kuva 28,2 x 17,2 cm, EKM G 28328) ja *Poika ja kukka* (37,5 x 24,5 cm, kuva 29,7 x 17,2 cm, EKM G 28329) etupuolelle lyijykynällä signeerauksen ja vuosiluvun. Uskoakseni Mei käytti lyijykynäpiirroksesta *Poika ja kukka* itse nimeä *Väike poiss lillega aias* (Pieni poika kukkineen puistossa), sillä sen nimisen tai kyseistä aihetta kuvaavan piirroksen hän on muistanut olleen häneltä esillä Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallituksen näyttelyssä syyskuussa 1928. (N. Mei märkmik ülestähendustega valmistatud tööde, arvustuste ja näituste kohta, 1954, EKMA.52.2.5.1.9.)

¹³⁸⁸ Untera 4.8.2015, KS.

syyskuussa 1928 Viron kuvataiderahaston hallituksen näyttelyyn, sillä yksi teos oli ollut *Enna, väikeste lapsega* eli Äiti pienen lapsen kanssa¹³⁸⁹. Koska Meiltä ei ole tiedossa toista äiti–lapsi-aiheista teosta, voi olettaa, että tämä oli nykyään *Äiti lapsen kanssa* -nimeä kantava teos. Viron taidemuseo osti sen kokoelmaansa vuonna 2004 yksityiskokoelmasta,¹³⁹⁰ jossa siitä käytettiin nimeä *Naine lapsega*¹³⁹¹ eli Nainen lapsen kanssa. Tällöin kuvattujen nais- ja lapsihahmojen välinen suhde jäi määrittelemättömäksi ja katsojalle avoimeksi.

Mein kyseiset prostituutiota käsittelevät teokset – joiksi ne tulkitseen – rinnastuvat miespuolisten aikalaiskollegoiden tulkintoihin aiheesta, mutta ne poikkeavat niistä kuitenkin merkittävästi aiheen käsittelyn osalta. Naistaiteilijan tulkintoina ne ovat harvinaislaatuisia Viron taiteessa, mutta Mei rinnastuu niillä muutamiin harvalukuisiin Saksassa toimineisiin taiteilijanaisiin. He tarttuivat miesten tavoin aiheeseen ennen toista maailmansotaa. Koska prostituutio on yhteiskunnallisena kysymyksenä ja seksuaalisuuteen liittyvänä tabuaiheena äärimmäisen monipolvinen, nostan siitä tässä tutkimuksessani esille vain yksittäisiä näkemyksiä ja vaikutelmia lähinnä primäärianalyysin kohteitteni osalta. Jatkan tämän jälkeen neljän esiin nostamani Mein teoksen kuvailulla, niiden mahdollisen reseption tarkastelulla, teosten tiiviillä analyysillä ja viitekehysten hahmottelulla. Siitä siirryn teosten paikallisen ja kansainvälisen kontekstin erittelemiseen ja lähinnä miestaiteilijoiden tekemiin tulkintoihin vertaamiseen. Samalla tämä konteksti tuo uudestaan näkyviin joitakin jo edellisissä luvuissa huomioimistani Mein teoksista. Viimeisessä alaluvussa käyn läpi aikalaishäilyä näkemyksiä prostituoituiksi mielletyistä naisista, soveltan aiheeseen kulttuurisemioottista tulkintaa sekä tarkastelen Mein prostituutioaiheisia teoksia aihetta visuaalisesti käsittelevien saksalaisnaisten tulkintojen kontekstissa.

Mein prostituutiokuvaston avausteoksena voi pitää hänen *Parittaja*-teostaan (kuva 96), joskin aihepiiriin lukeutuvana voisi pitää jo hänen pientä, vuonna 1921 valmistunutta ja neljännessä luvussa analysoimaani akvarelli–tussi-työtä ”Leppävä nainen”. Lyijykynäpiirros *Parittaja* esittää pöydässä vanhemman miehen seurassa istuvaa nuorempaa naista sekä hänen takanaan seisovaa iäkkäämpää naista. Nuori pyöreäkasvoinen nainen on kuvattu kädet sylissä siveästi sivuttain pöydässä istuvana, katse suoraan katsojaan päin. Hänen kevyesti kihartuva tukkansa on lyhyt ja hänen poskensa punertavat, vaikka teos onkin mustavalkoinen. Hänellä on yllään yksinkertainen yksivärinen mekko, joka on saatu vaalealla röhkelökauluksella juhlavaksi. Käsivarrellaan hän pitää hapsullista kotikutoista ruutukuosista villahuivia. Pöydän ääressä istuu pulkea pulleakasvoinen keski-ikäinen mies napitetussa ulko-

¹³⁸⁹ N. Mei märkmik ülestähendustega valmistatud tööde, arvustuste ja näituste kohta, 1954, EKMA.52.2.5.1.9.

¹³⁹⁰ Untera 5.8.2015, KS.

¹³⁹¹ *Kunstisalong Allee kunstioksjon* 2003, 13.

takissa, hymysuin pitkine ja suttuisine mursunviiksineen. Kaulassa hänellä on valkoinen kaulaliina ja sormessa kantasormus varakkuuden ja vakauden symbolina. Hän nostaa tyhjää lasiaan ja rohkaisee nuorta naistakin ottamaan ryyppyn; tämä kuitenkin jättää oman lasinsa koskemattomana pöydälle. Pöydällä kiiltää jo tyhjennetty pullo. Nuoren naisen selän takaa tähyilee vanha ryyppykasvoinen huivipäinen eukko miehen ja nuoren naisen kommunikoinnin kulkua suu vinossa ja toista silmää sirsitellen. Hän on teoksen nimessä mainittu parittaja, joka jännittää kauppojen syntymistä. Paritettavana oleva nuori nainen ei ilmaise minkäänlaista merkkiä kauppojen onnistumisesta. Suurine tyhjäkatseisine silmineen hän on kuin näyttämölle asetettu täysin eloton nukke, joka ei välitä minkäänlaista sensuellia tai eroottista tunnelmaa, eikä hänessä ole flirttailun häivähdystäkään.¹³⁹²

Kenties piirroksessa esitetystä kohtauksesta ollaan krouvissa tai kievarissa. Krouvit ja oluttuvat olivat Virossakin 1800-luvun maaseudulla paikkoja, joissa seksuaalisia tekoja myyvät ja ostavat kohtasivat.¹³⁹³ Varsinkin neidin tukevarakenteinen vartalo sekä raikas ja yksinkertainen habitus osoittavat hänen kuuluvan maakansaansa eli virolaisiin ja talonpoikaisluokkaan. Ensimmäinen virolaissyntyinen feministi Lilli Suburg kirjoitti jo 1870-luvulla, kuinka kartanonisännille olivat olleet tärkeimpiä asioita elämässä korttipelit ja huorat, joita palvelijat kävivät hakemassa maakan- san parista, kuten saamme lukea kirjailijan uudelleenjulkaistusta tekstistä¹³⁹⁴. Isäntien ”oikeudesta” hauskanpitoon – mukaan lukien maalaistytöjen häyöinä, mistä kirjailija Eduard Vilde oli ensimmäisenä kirjoittanut 1880-luvun lopulta lähtien¹³⁹⁵ – ei voinut valittaa, eivätkä naiset saaneet minkäänlaista juridista tukea. Naisten yhteiskunnallinen asema määräsi ja ohjasi heidän toimintaansa.¹³⁹⁶ Varattomina ja alisteisissa suhteissa katosi eettisyyden merkitys, ja naisten toimintoja määräsi elämästä selviytyminen. Samanaikaisesti vakavaraisempi tausta soi osalle naisista runsaammin vaihtoehtoja ja valmiuksia taistella epäoikeudenmukaisuuksia vastaan.¹³⁹⁷

¹³⁹² Myös Stahl 2005, 89; 2010a, 48–49; 2011, 142–143.

¹³⁹³ Ks. Kalkun & Luts 2021 erityisesti rekilaulujen sekä oikeus- ja poliisiasiakirjojen perusteella.

¹³⁹⁴ Suburg 2002, 372.

¹³⁹⁵ Kirjallisuudentutkija Elo Lindsalun (2006c, 298; myös 2008a, 29–31) mukaan tabu-aiheella, aatelisherrojen moraalittomuudella, ei ollut sijaa virallisessa historiankirjoituksessa, mutta tieto välittyi suullisen perinteen ja kaunokirjallisuuden välityksellä. Folkloristi Merili Metsvahi (2018, erit. 521–522, 535–536) puolestaan esittää, että *ius primae noctis* (ensiyön oikeus) oli uskomuksille perustuva trooppi, joka omaksuttiin Länsi-Euroopasta kansallisen heräämisen aikoihin, sillä historialliset todisteet tapahtumista puuttuvat. Mielikuva kuitenkin syöpyi virolaiseen kulttuurimuistiin tähän päivään saakka.

¹³⁹⁶ 1920-luvun tienoilla suurin osa Virossa toimineista prostituoiduista oli alemmasta yhteiskuntaluokasta ja maalta kotoisin olevia virolaisia. Gustavson 2006 [1991], 68–80, erit. 76–77.

¹³⁹⁷ Esim. Alttoa 1973, 146.

Modernisaation värittämänä aihe tarjosi aineistoa monellekin vuosisadan vaihteen ja alun kirjailijalle¹³⁹⁸. Luokkaeroihin perustuva vääjämätön sukupuolisidonnainen kohtalo seurasi ikään kuin välttämättömänä lisänä kaupunkiin muuttaneiden naisten ja tyttöjen mukana, mutta sen merkitys kalpeni vähäpätöiseksi verrattuna koko kansaa koskeneeseen, vuosisatoja jatkuneeseen orjuuden kärsimykseen.¹³⁹⁹

Piirroksessa *Naiset* (kuva 97) Mei kuvaa kahta naista. He seisovat vierekkäin kasvot suoraan katsojaan päin pikkukaupungin laita-alueen miljöössä, tynnen joen varrella. Heistä toinen on asettunut hivenen edemmäs ja muistuttaa pyöreäkasvoisena, pusuhuulisena ja kihartuvatukkaisena sen verran *Parittaja*-teoksen etualan nuorta naista, että voi ajatella taiteilijan kuvanneen yhtä ja samaa henkilöä – hänen poskillaan on edelleen raikas ”mustavalkoinen” puna. Virolaisen historioitsija Jens Raevaldin mukaan prostituoiduilta itse asiassa oli lailla kielletty poskipunalla ehostaminen jo vuonna 1844 – näin hän kommentoi kirjailija Hella Wuolijoen (synt. Murrik, 1886–1954) muisteluja salaperäisistä punaposkisista naisista vuosisadan alun Tartossa¹⁴⁰⁰. Kenties Natalie Mei oli kiinnittänyt huomion seksityöläisten elämään yliopistokaupungissa, sillä Raevaldin tutkimuksen perusteella heitä oli ollut siellä ainakin parikymmentä vuotta aikaisemmin prosentuaalisesti eniten rekisteröityinä Venäjän Euroopan puoleisen alueen kaupungeista. Heidän monilukuisuuteensa viittaa myös sukupuolitautien levinneisyys yliopisto-opiskelijoiden ja sotilaiden joukossa.¹⁴⁰¹ Tosin taidehistorioitsija Ene Lamp tuo esille tarkasteleмиensa sanomalehtiartikkelien perusteella, että Tartossa olisi ollut 1920-luvun alussa silti paljon vähemmän prostituoituja kuin Tallinnassa.¹⁴⁰²

Mikäli *Parittaja*-piirroksen nuori nainen on toistamiseen Mein *Naiset*-nimisessä teoksessa, hänen kotikutoinen vaatetuksensa on vain vaihtunut kaupunkilaisen asuksi. Yllään hänellä on jakkupuku pitkällä hameella sekä paitapusero, joka on yllhäältä kiinnitetty usko-toivo-rakkaus-rintaneulalla. Päässään hänellä on *clochemainen* kapealierinen pehmeästä kankaasta tehty hattu, ja kädessään hän pitää maahan nojaavaa pitkää sateenvarjoa. Syvälle päähän vedettävä suurikupuinen *cloche* eli kellohattu oli 1920-luvun muotihattu naisilla. Koska sen valmistaminen oli edullista, se tarjosi myös taloudellisesti heikommassa asemassa oleville naisille mahdollisuuden

¹³⁹⁸ Esim. Heino Gustavson (2006 [1991], 96–101) nostaa 1920-luvulta esiin Jaan Kärnerin novellin ”Kõigest tugevam” (”Kaikesta voimakkain”, 1920), August Mälgin romaanin *Hukkumine* (Uppoaminen, 1928) ja Eduar Männikin romaanin *Hall maja* (Harmaa talo, 1930).

¹³⁹⁹ Esim. Salu 1964, 133–142.

¹⁴⁰⁰ Raevald 2020, 60, viite 37. Kouluaikojaan koskevista muisteluista Wuolijoki 1972 [1945], 32.

¹⁴⁰¹ Raevald 2020, 54–55, 64.

¹⁴⁰² Lamp 2004, 35

näyttää muodikkailta ja kaupunkilaisilta.¹⁴⁰³ Hieman nuorta naista taampana seisova nainen vaikuttaa iäkkäämmältä ja ”kuluneemmalta”. Hänellä on yllään ulsteri ja kaulassaan pitkähapsuinen huivi taikka karvakaulus. Hansikoidut kädet yhteen liitettyinä hän pitelee pientä käsilaukkuja. Kunnollisen naisen tavoin hänenkin päätään peittää kellohattu, muodoltaan hieman toisenlainen kuin vierustoverillaan. Seuralaisensa päänahasta poiketen se on huovutettu ja verhoiltu harsolla näyttäväksi. Voimakas ehostus ja pörröinen kaulus ovat ikään kuin tunnuksina molempien naisten ammatista seksityöläisinä. Valtiotieteilijä Antti Häkkinen on kirjoittanut esimerkiksi Helsingin prostituution historiaa käsittelevässä kirjassaan, että naisille oli ammatillisena vaatimuksena olla kaunis ja muodikas sekä pukeutua houkuttelevasti mutta kuitenkin oman yhteiskuntaluokkansa habituksen rajoissa. Kun ylemmän luokan naiset verhoutuivat silkkiin ja samettiin, pukeutuivat rahvaan parista tulevat, omaa kehoa myyvät naiset huiviin ja arkisiin vaatteisiin. Pukeutumiskoodit toimivat merkkeinä naisten asiakkaille.¹⁴⁰⁴ Samoin Jens Raevald tuo esiin Tartossa vuosien 1880–1909 varrella toimineiden prostituoitujen tarkastelun yhteydessä, että yhtenä sääntönä oli olla pukeutumatta ja käyttäytymättä liian huomiota herättävästi.¹⁴⁰⁵ Mein piirroksessa *Naiset* pikkukaupungin pari-kolmekkerroksiset vinot talot toisella puolella jokea ja lähes lehdetön hento puu naisten vieressä ovat merkkeinä heidän yhteiskunnallisesta statuksestaan. Kristillisessä ikonografiassa puu symboloi elämää syntymästä kuolemaan, ja sen ollessa hento ja hedelmätön se kantaa ihmisten tekemiä syntejä.¹⁴⁰⁶ Toiveikkuuden metaforiksi voi tulkita nuoremman naisen vieressä puun juurella ruohikosta versovat kukat.

Koska toisella kuvan naisista on käsilaukku ja toisella sateenvarjo, voisi ajatella, että he kenties asuvat yhdessä. Prostituoituille oli yhdessä asuminen turvallisempaa heidän ammattinsa takia, vaikka samoista asiakkaista kilpailtiin. Lisäksi kahden eri-ikäisen prostituoitun asuessa yhdessä saattoi viehätysvoimaansa jo menettänyt vanhempi ja kokenempi nainen toimia nuoremman oppaana ja ohjaajana tämän huolehtiessa vuorostaan vanhemmasta seksityöläisestä. Tämä aihe esiintyi juuri samoihin aikoihin myös laajaa suosiota saavuttaneessa saksalaisessa mykkäelokuvassa *Dirnentragödie* (Prostituoitujen tragedia, 1927, aikalaisaineistossa suomeksi *Kadun tragedia*, viroksi *Tänava tragöödia*). Wilhelm Braunin näytelmään perustuvan ja Bruno Rahnin ohjaaman elokuvan päähenkilöinä ovat nuori kaunis ja jo varttuneempi prostituoitu.¹⁴⁰⁷ Virossa elokuva oli sanomalehtimainosten perusteella nähtä-

¹⁴⁰³ Esim. Kopisto 1997, 33.

¹⁴⁰⁴ Häkkinen 1995, 31–34.

¹⁴⁰⁵ Raevald 2020, 52.

¹⁴⁰⁶ Lempiäinen 2002, 229, 267; Stahl 2005, 96–97.

¹⁴⁰⁷ Elokuvesta ja prostituoitujen tavasta asua yhdessä elokuvan tulkinnan yhteydessä ks. esim. Petro 1989, 160–167. Germanisti Jill Suzanne Smithin mukaan prostituoituista tuli Berliiniä tai muutakin Saksaa kuvaavissa elokuvissa kaikkialla läsnä olevia

vissä vuoden 1928 joulukuusta lähtien.¹⁴⁰⁸ Tämä on Mein *Naiset*-piirroksen kannalta kenties liian myöhään, mutta Mei saattoi olla elokuvasta tietoinen aikaisemminkin, sillä hän oleskeli jo kesäkuussa Saksassa, kuten edempänä tarkennan. Elokuvan toista pääosaa näytteli Asta Nielsen – yksi Mein lempinäyttelijöistä, josta hän lähetti postikortin ystävälleen Karin Lutsille jo joulukuussa 1924.¹⁴⁰⁹ Mein piirrosta *Naiset* voi tietenkin tulkita myös mutkattoman uusasiallisesti ja realistisesti kahden naisen muotokuvana, jossa heidän taustallaan piirretty esikaupunkialue.

Naisten yhdessä asumista saattaa kuvata varmimmin Mein yksityiskoelmassa sijaitseva lyijykynäpiirros *Kaksi prostituoitua* (kuva 98). Koska kuvan alaosa on jäänyt vain ääriviivoilla hahmotelluksi, se saattoi jäädä taiteilijalta keskeneräiseksi. Piirroksesta on taas heti tunnistettavissa *Parittaja*-teoksen nuori nainen, vaikka nyt riutuneen näköisenä. Hän istuu jakkaralla jalat levällään täysissä pukeissa ja nojaa kyynärpäillään polviinsa. Hänet on kuvattu taas kerran suoraan edestä, ja hän katsoo suoraan meihin, katsojiin. Hänen vaatetuksensa on siisti: kaulassaan hänellä on ristiin aseteltu valkoinen kaulaliina ja yllään hänellä on puku prässätyillä kauluskään-teillä. Naisen habitus on ristiriidassa hänen istuma-asentoonsa nähden, sillä hameen noustessa ylös jalat levällään istuvan hahmon reidet ja jalkoväli paljastuvat ikään kuin huomaamatta. Polkkatukkaiseen päähänsä hän on vetänyt modistin muotoileman turbaanihatun. Edempänä naisesta seisoo hänen vieressään, sivuttain häneen ja puoliprofiilissa meihin, pari kertaa kookkaampi pyylevä nainen, joka vaikuttaa esitystavaltaan karkealta. Häinkin on kasvokkain meihin, tosin hivenen puoliprofiilissa. Hän on paljain jaloin ukkovarvas kohollaan pelkässä alusmekossa, josta nänni kuluttaa läpi, ja hän seisoo kädet lanteilla asennossa, joka paljastaa tuuhean karvapehkon hänen kainalossaan. Molempien naisten ”kulunut” ulkonäkö vastaa teoksen nimen luomaa mielikuvaa.¹⁴¹⁰ Turvonneilla ja nuutuneilla kasvoillaan he vaikuttavat tyy-niltä, joskin toinen alistuneemmalta ja toinen hyökkäävän itsevarmalta. Ene Lamp toteaa Mein kuvanneen tässä korostetun veristisessä piirroksessaan kaunistelematto-masti, hirtehisesti ja lihallisesti teosnimessä nimetyn ammatin harjoittajia¹⁴¹¹.

vuodesta 1918. Tämä oli tietoinen valinta, jotta nuorille naiskatsojille tarjoutuisi samastumiskohde jo ”langenneina” naisina. (Smith 2010, 59–65, erit. 60–61; Smith, J. 2013, 115–130.) Seksityöläisten yhdessä asumisesta ja keskinäisestä tuesta myös esim. Häkinen 1995, 33–34, 140–141.

¹⁴⁰⁸ Esim. ”Dirnentragödie”, *Postimees* 12.12.1928; ”Tänawa tragöödia”, *Postimees* 12.12.1928.

¹⁴⁰⁹ 6.12.1924 kirjoitettu postikortti (Mey [Mei] Luts’ile, EKM EKLA, f 349, m 49:21a, sivut 16/19, 16/19p). Elokuvan huomioidaan myös suomalaislehdissä esimerkiksi Asta Nielsenin roolisuorituksen yhteydessä. Ks. Lazuli. 1931, 8; R af H. [Raoul af Hällström], ”Asta Nielsen”, *Svenska Pressen* 27.7.1929.

¹⁴¹⁰ Teoksen varhaisempaa kuvailua ks. Stahl 2005, 97; 2010a, 46–48; 2011, 143.

¹⁴¹¹ Lamp 2004, 176.

Aiemmin neljännessä luvussa esiin nostamani Mein lyijykynäpiirros *Äiti lapsen kanssa* (kuva 99) ei lukeudu itsestään selvästi prostituutioaiheeseen, vaan se on mahdollista sisällyttää mukaan vain implisiittisesti äsken kuvailemieni teosten rinnalla. Eroavaisuiksista huolimatta kuvan lyhyttukkainen nainen – äiti – vaikuttaa sen verran *Parittaja-*, *Naiset-* ja *Kaksi prostituoitua* -teoksien nuorelta naiselta, ettei mielikuvaa teosten välisestä yhteydestä ole mahdollista välttää. Hänet kuitenkin on äitinä tai naisena – kun otamme huomioon teoksen väliaikaisen teosnimen – kuvattu fyysisesti hyvinvoivana. Tämä on tulkittavissa etenkin hänen vasemman, ulospäin käännetyn kätensä pullistuneiden lihaksien perusteella. Mei on piirtänyt ne anatomisella tarkkuudella, samoin naisen kaulan etupuolen parilliset päänkiertäjälihakset ja solisluutkin. Hän on korostanut naisen lihaksia jopa enemmän kuin miesten lihaksia hänen samanaikaisissa miesurheilijoita esittävässä piirroksissaan. Äsken kuvailemieni teosten tavoin Mei on myös tässä teoksessa esittänyt naishahmon suoraan edestä, *en face*, ja ikään kuin katsomassa meihin. Hän istuu sängyn laidalla staattisesti, vasen rinta paljaana, ja näkyvillä oleva käsivarsi nojaa sängylle sormet valmiina tekemään ristimerkin. Hänen toinen kätensä jää oikealla polvella istuvan alastoman taaperon taakse piiloon, eikä hän kosketa lasta. Fyysisesti hyvinvoiva on taaperokin. Jeesuslasta ruokkivasta Madonna- tai Neitsyt Maria -kuvatyyppistä poiketen Mein piirroksessa paljaana ei ole lapsen puoleinen rinta imettämistä varten vaan esillä on toinen rinta – kuin tarjolla teoksen katsojalle. Kuvattujen henkilöiden edessä on paljas keittiöpöytä vetolaatikko frontaalisesti katsojaan päin. Pöydällä on sangaton maitokannu ja neljä kananmunaa, joista kaksi pöydällä ja kaksi kulhossa. Sängyllä istuvan naisen jalat jäävät pöydän taakse piiloon. Taustalla heidän takanaan riippuu haka – merkinä avoinna olevasta ovesta. Kuvassa kontrastoituvat naisen ja lapsen silmät. Vaikka molemmat katsovat suoraan meihin, ovat naisen silmämunat lähes yhtä vaaleat kuin nuoremmalla naisella kaikissa edellä kuvailemissani teoksissa.

Nostin edellä esiin suhteellisen hailakoiden siniharmaiden iiriksen tavanomaisuuden virolaisilla kuin myös siitä syntyvän sokeuden mielikuvan. Jos kyse olisi taiteilijan tavoittelemasta etnisestä tunnuspiirteestä, tällöin silmien haaleus koskisi myös toisia näissä neljässä teoksessa virolaisiksi tulkittavia hahmoja. Näin ei kuitenkaan ole, sillä tämä koskee vain piirroksissa toistuvasti esiintyvää nuorta naista. Hänet on kuvattu sokeana, passiivisena ja lähes nukkemaisena – varsinkin *Parittaja*-teoksessa – eikä hänen läsnäolonsa ei ole aktiivinen. Hän on ikään kuin toisessa todellisuudessa, sielunsa syvyydessä, poissaoleva huolimatta fyysisestä läsnäolostaan. Sokeuden kuvaamisella haalein tai samein silmin on pitkä perinne länsimaisessa kulttuurissa, myös metaforisesti, lähtökohtaisesti henkilön yliaistillisuuteen tai sisäiseen näköön viitaten.¹⁴¹²

¹⁴¹² Ks. esim. Lahelma 2014, erit. 76–91.

Äiti lapsen kanssa – taiteilijan nimeämänä *Äiti, pienen lapsen kanssa* – oli esillä Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallituksen syysnäyttelyssä vuonna 1928. Kriitikot kiinnittivät häneltä nähtyihin lyijykynäpiirroksiin kiittävää huomiota. Hanno Kompus kirjoitti (suom. KS): ”[– –] Natalie Meyllä vähintään sentimentaalisella ymmärryksellä [kuvattu todellisuus] hätkähdyttää aavemaisuudellaan. Siitä huolimatta, että hänen kynänsä esittää hahmonsa mukaansatempaavan plastillisesti runsain yksityiskohdin. Ne ovat karikatyyreja, pilakuvia, kaikki nämä urheilijat, kyttyräselkäiset, syömärit, parit, lesket, äidit ja lapset,¹⁴¹³ mutta niissä kaikissa havainnollistuu syvä traagiikka. Traaginen humoristinen karikatyyri! Millainen ainutkertaisuus, ainakin meidän [Viron] taidemaailmassamme. [Henri de] Toulouse-Lautrec tai Heinrich Zille tuntuvat sellaisen kyynisyyden rinnalla kepeiltä ja leikitteleviltä, mutta yhtä kaukana ne ovat myös Käthe Kollwitzin julistuksellisesta paatoksesta. Nämä kynäpiirrokset vaativat välitöntä kiveen siirtämistä – taiteilijalle täytyy painavasti suositella litografiaan siirtymistä.”¹⁴¹⁴ Esiin ei ole tullut, että Mei olisi noudattanut tai saanut toteuttaa kriitikon suositusta. Kompuksen kommentit soveltuvat ainakin jossakin määrin Mein kaikkiin tässä kuvailemiini neljään teokseen. Taidehistorioitsija ja -kriitikko Julius Genss määritteli näyttelyssä nähdyt piirrokset taas kuvituksiksi kirjoittaessaan, että ”Meyn kuvitukset ovat hyviä; tekniikka suurenmoinen ja tyypit erinomaisia.”¹⁴¹⁵ Käsiini saamani kustantamojen ja Mein välinen kirjeenvaihto ei paljasta, että tuolloin esillä olleet piirrokset olisivat aiheiltaan sopineet häneltä tilattujen kirjojen kuvituksiin, eikä niitä ole myöskään Natalie Mein kuvittamien julkaistujen kirjojen sivuilla, joten Genssin niille esittämä genre jää vain arveluksi.

Huomionarvoisena voi pitää Kompuksen näkemystä, että Mein lyijykynäpiirrokset edustavat karikatyyristista traagiikkaa, sekä hänen Mein yhteydessä esiin nostamiin kansainvälisen taidekentän verrokkitaiteilijoita, vaikka kriitikon näkemykset

¹⁴¹³ Ks. Natalie Mein luettelemat teokset luvussa II.1.

¹⁴¹⁴ ”[– –] N a t a l i e M e y kõike vähem kui sentimentaalsel käsitusel see [tõelisuus] ehmatav viirastuslikkusega. Hoolimata sellest, et ta pliiats esitab oma mudelid haarvalt plastilisina, ylirohke detailiga varustetuina. Need on karikatuurid, šaržid, kõik need sportlased, kyyrakad, söödikud, paarikesed, lesed, emad ja lapsed, ent neis kõigis ilmestub sygav traagika. Traagiline šarž! Milline esmakordsus, vähemasti meie kunstimaailmas. Toulouse-Lautrec või Heinrich Zille nende kynismiga tunduvad kerglastena, manglelvaina selle tragismi kõrval, kuid sama kaugel see on Käthe Kollwitzi jutlustavast paatosest. Need pliiatsijoonistused nõuavad otse ylekanmist kivile – kunstnikule tuleb tungivalt soovitada asuda litografeerimisele”. Kompus 1928, 115. Vironkielisessä artikkelissani on Heinrich Zillen sijalla erheellisesti Magnus Zeller (ks. Stahl 2011, 143).

¹⁴¹⁵ ”Mey illustratsioonid on head. Suurepärase tehnikaga, toredad tüübid”. G. [Genss, Julius], ”Sügisene suur kunstiparaad”, *Waba Maa* 4.9.1928. Tässä täytyy huomauttaa, että kriitikon käyttämä adjektiivi ”tyyppi” -sanon yhteydessä tarkoittaa viroksi ”erinomaisen” lisäksi myös ”kivaa”, ”mukavaa”, ”ihanaa” yms., mutta tässä yhteydessä uskon kirjoittajan tarkoittaneen esittämäni merkitystä.

saattoivatkin kohdistua tässä analysoitavista teoksista varmimmin vain *Äiti lapsen kanssa* -piirroksen. Niin Henri de Toulouse-Lautrec kuin myös Heinrich Zille (1858–1929) ja jo aikaisemmin huomioimani Käthe Kollwitz olivat yhteiskuntakriittisiä taiteilijoita. He olivat jo vuosikymmeniä aikaisemmin kiinnittäneet huomiota modernin kaupunkikulttuurin tuomiin kärsimyksiin ja yhteiskunnan marginaaleihin jääviin yksilöihin sekä käsitelleet näkemäänsä omissa teoksissaan, joskin kukin eri näkökulmasta ja eri yhteiskuntaryhmiin orientoituen. Painokuvien välityksellä tieto heidän taiteestaan levisi laajalle, eikä se jäänyt vain heidän kotimaidensa rajojen sisälle. Koska varsinkin saksalaisia painotuotteita liikkui Virossa runsaslukuisesti, en pidä näihin perehtymistä relevanttina, vaan nostan heidän teoksiaan seuraavissa alaluissa esille tarpeen mukaan.

Natalie Mei kirjoitti vuosiluvun 1928 näistä neljästä piirroksesta, *Parittaja, Naiset, Kaksi prostituotua* ja *Äiti lapsen kanssa*, vain jälkimmäiseen, vaikka luultavasti ne kaikki valmistuivat samoihin aikoihin. Taiteilijaa koskeva biografinen materiaali paljastaa, että tuona vuonna hän matkusti kesälomallaan Keski-Eurooppaan: Saksaan, Itävaltaan, Unkariin ja Pohjois-Italiaan. Herää kysymys, mahtoiko matka myötävaikuttaa näiden teosten ja ylipäänsä hänen grafiitinharmaiden, pysähtyneitä hahmoja kuvaavien uusasiallisten piirroksiensa syntyyn? Mei itse ei ole maininnut vuotta, milloin hän vieraili näissä maissa, vaan hän kirjoittaa 1960-luvulla virallisessa ansioluettelossaan käyneensä niissä koulutusmielessä¹⁴¹⁶. Tallinnan osoitetöimistosta ilmenee, että vuoden 1928 kesäkuun ensimmäisenä päivänä Meille myönnetään ulkomaanpassi ja että hän palaa kotimaahansa kuun viimeisenä päivänä¹⁴¹⁷. Kesäkuun loppupuolella hän on ollut ainakin Venetsiassa, josta hän lähetti sisarilleen ja toisille läheisilleen Viroon valokuvapostikortit, joissa hän seisoo Pyhän Markuksen aukiolla pulujen ympäröimänä (kuva 100). Juuri tämän paikan takia hän oli Venetsiaan matkustanut, kuten hän on kirjoittanut sisarilleen lähettämiinsä kortteihin. Wienin kartan Mei käytti myöhemmin assemblaasisaan *Miehen muotokuva* vuonna 1932. Lopulta vuoden 1928 kesäkuun matkan maitten nimet käyvät ilmi Kristine Mein lyhyistä käsin kirjoitetuista muistelmista.¹⁴¹⁸ Toiselle sisarelle hän ilmoittaa jatkavansa Venetsiasta seuraavana päivänä Veronaan, toinen saa tietää hänen päässeen jo Innsbruckiin. Missä muualla hän samalla matkalla kävi ja mitä hän näki,

¹⁴¹⁶ [Mei, N.] Omakäelised elulookirjeldused (Elulookirjeldus 1.8.1964), EKMA.52.2.3.2. Mainittujen maitten lisäksi Mei mainitsee samassa lauseessa matkustaneensa toistuvasti koulutusmielessä myös Suomessa, Ruotsissa ja Tanskassa sekä muualla maiden nimiä tarkentamatta. Selvitykseen ei ole kirjoitettu, milloin matkat oli tehty.

¹⁴¹⁷ Aadresslehed: mats – meib: Mei, Natalie, Johann, TLA.1376.1.155.

¹⁴¹⁸ K. Mei mälestused X. Kokkupuutumine maaeluga, EKMA.52.4.3.32, sivu [2]. Postikortit N. Mei postkaart Veneetsiast, 23.06.1928, EKMA.52.2.1 ja Lydia Starkopfille [Meille] postileimoilla 21.6.1928 ja 26.6.1928 (kuva 100). Yksityiskohtaisemmin ks. Stahl 2020, 143–145.

näyttää jääneen kirjoittamatta. Tämä on kuitenkin tarkin säilynyt tieto hänen ulkomaanmatkoistaan. Huomiota herättää Natalie Mein ulkomaanmatkoihin viittaavien materiaalien niukkuus, kun valokuvia läheisten kanssa vietetystä vapaa-ajasta on kuitenkin tallella – tosin pääasiallisesti Kristine-sisaren säilyttäminä, eikä niitäkään runsaslukuisesti.

Vuoden 1928 kesästä tiedämme, että Natalien kesäloma mahdollisesti vielä jatkui, sillä hän työskenteli kuvaamataidonopettajana Tallinnan tyttöjen merkanttikoulussa,¹⁴¹⁹ jolloin hänellä saattoi jäädä aikaa taiteen tekemiseen. Syyskuussa häneltä nähtiin taidenäyttelyssä kriitikkojen kuvailemia mustavalkoisia veristisiä ja yhteiskuntakriittisiä lyijykynäpiirroksia. Tämä sallii tuumailta matkalla nähdyn ja koetun vaikutusta Mein uudenlaisen taiteellisen kielen kehittämiseen.

Relevantteja kuvaustapoja

Tutkimukseni alkuvaiheessa Natalie Mein *Parittaja*-piirros herätti kuvatyypin osalta miellelyhtymän Alankomaiden kultakauden laatukuvamaalari Jan Steenin (1625/1626–1679) öljymaalaukseen *Bordeelscène* (Kohtaus ilotalossa, n. 1660–1662, kuva 101),¹⁴²⁰ jonka katson edelleen huomionarvoiseksi. Molemmissa teoksissa toistuu vanhan miehen kosiskelun ja ”parittaja-akan” jännittyneen tiirailun retoriikka, vaikka Steenillä tapahtumapaikkana onkin makuuhuone. Samalla suurimmat erot nousevat esiin parittajan ja nuoren naisen asenteen kuvauksessa.¹⁴²¹ Steenin maalauksessa hyväntuulinen nuori nainen istuu sängyn laidalla. Aikakaudelle ominaisesti hänen mekostaan pursuava uhkeapovinen vartalo on ”tarjolla” niin katsojalle kuin hänestä hieman taaempaan seisovalle vanhemmalle miehelle. Nainen nojaa taaksepäin toisella kädellään sängystä tukea ottaen; toisen kätensä hän on asetellut sängylle nostetun paljaan jalan polvelle, kämmen kohti miestä ja kolikot kämmenellä. Sängylle kohotetusta jalasta hän on heittänyt kenkensä lattialle. Naisesta kiinnostunut mies kurkottaa kääntämään piian kasvoja itseensä päin koskettamalla muutamalla sormenpäällä hänen leukaansa naisen katseen ollessa suunnattuna katsojiin ja maalauksen tekijään. Miehen ja nuoren naisen välisen kommunikoinnin kulkua seuraa sängyn verhojen takaa jännittyneenä vanha ”parittaja-akka”. Hän koskettaa

¹⁴¹⁹ Mei jatkoi kuvaamataidonopettajana merkanttikoulussa vuoteen 1940 saakka, vaikka vuoden 1929 syyskaudesta lähtien hän aloitti työt myös Estonia-teatterissa. Esim. [Mei, N.] Omakäelised elulookirjeldused (Elulookirjeldus 1.8.1964), EKMA.52.2.3.2.

¹⁴²⁰ Steen maalasi samoihin aikoihin toisenkin samannimisen ja kuvatyypiltään hyvin läheisen öljymaalauksen *Scene in a Brothel with an Old Man Giving Money to a Girl* (Bordellikohtaus, vanha mies antamassa tytölle rahaa, 53,2 x 44,4 cm), joka nykyään kuuluu Britannian kuninkaalliseen taidekokoelmaan The Royal Collection Trust (RCIN 406608).

¹⁴²¹ Ks. Stahl 2010a, 55–56; 2011, 145.

kädellään miehen käsivartta saadakseen häneen yhteyden. Nainen janoaa mieheltä vastausta kauppojen onnistumisesta. Kun Steenin paritustilanteessa päätöksentekijä on mies, Mein piirroksessa parittaja odottaa vastausta kauppojen onnistumisesta mielistelylle helyttömältä, hillityltä ja jäykältä nuorelta naiselta. Mein nuori nainen suhtautuu täysin välinpitämättömästi tarjoukseen, kun taas miestaiteilijan teoksessa nuori nainen tarjoaa itseään asiakkailleen – mukaan lukien katsojat ja taiteilijan – olemalla avosylin heihin päin. Vakuudeksi ja myöntymisen merkiksi hän ojentaa avoimella kämmenellään avainta miehelle.

Mein ja Steenin teosten väliset erot ovat helposti perusteltavissa niiden eri syntäjäkohdilla ja -paikoilla, tekijöiden sukupuolella sekä heidän toisistaan poikkeavilla positioillaan omilla kulttuuri- ja taidekentillään, mutta erot eivät jääneet vain aika- ja paikkasidonnaisiksi. Steenin maalaus edustaa hollantilaisessa laatukuvamaalauksessa 1600-luvulla laajalti suosittua hulvattoman ilottelun ja parittelun kuvausta, jota taiteilija toistuvasti käsitteli niin kuin myös hänen aikalaisensa Pieter de Hooch (1629–1684), Hendrick Sorgh (1610–1670) tai Jan [Johannes] Vermeer (1632–1675). Toistuvina aiheen tunnusmerkkeinä ovat kuvissa monenlaiset tarjoamiset ja niihin kytkeytyvät vuorovaikutussuhteet kuvattujen välillä. Hollantilaisia tilannekuvia tarkastelleen taidehistorioitsija Cristopher Brownin mukaan parittajaikonografialle on tunnusomaista juuri juomien tarjoaminen.¹⁴²² Laaja-alainen varhaisen uuden ajan tutkija Christopher Braider huomauttaa, että hahmot Steenin ilonpitoa kuvaavissa teoksissa ovat kuin koomisesta näytelmästä, jossa mikään ei ollut liian säädyttöntä, sillä nämä teokset ovat itse asiassa moraalien siivittämiä. Lukuisat metaforiset yksityiskohdat osoittavat niissä kiellettyä seksuaalista himoa.¹⁴²³ Taidekriitikko ja kirjailija Edward Lucie-Smithin mukaan tämänkaltaiset laatukuvamaalaukset olivat runsaat parisataa vuotta myöhemmin esikuvina niin Edgar Degas’lle (1834–1917) kuin Mein teosten arvioinnin yhdessä esiin nostetulle de Toulouse-Lautrecille – heidän huomiota herättäneille, baudelairelaista misogyniaa huokuville bordellimiljöitä esittäville teoksilleen¹⁴²⁴.

Viron kuvataiteessa oli vanhan miehen himoa nuoreen naiseen ilmaissut huomiota herättävästi maan modernin kulttuurikentän rakentamisen alussa Erik Obermann vuonna 1910 Pariisissa – joskin ensin prostituutioaiheen sijasta Susanna ja vanhimmat -aiheen kanonisoituneen kuvatyypin kautta. Aiheesta teki omat versionsa viitisentoista vuotta myöhemmin (1924/1925) Mein taidekoulutoveri Eduard Wiiralt. Tuolloin tarttui Viron taidekentällä aiheeseen myös Venäjältä muuttanut

¹⁴²² Ks. esim. Brown 1984, passim. Aika- ja paikkakontekstista Brown nostaa esille intohimoa herättävien ostereiden ja ostamiseen suoraan viittaavan rahan tarjoamisen.

¹⁴²³ Braider 2015 [1993], erit. 135–140.

¹⁴²⁴ Lucie-Smith 2003 [1972], 128–131.

Aleksander Kulkoff (myös Kulkov, 1889–1970)¹⁴²⁵. Kolmisen vuotta myöhemmin eli juuri vuonna 1928 – Mein *Parittaja*-piirroksen valmistumisen aikoihin – vielä karikatyyristi Gorikin esitti tästä ikonografisesta ja voyeuristisesta aiheesta oman muunnelmansa. Aikalaisnaisen kaupitsemiseen liittyvän aiheen visuaalisen tulkinnan ja Viron taidekentän painopisteiden tarkastelun näkökulmasta on aiheellista analysoida seuraavaksi yksityiskohtaisemmin Obermannin, Wiiraltin ja Gorin kontribuutioita tähän kuvakaanoniin.

Lähtökohtana aiheelle oli Vanhan testamentin apokryfikirjaan lukeutuvan Danielin kirjan 13. luku Susanna ja vanhimmat. Siinä juutalaisyhteisön kaksi vanhinta, kansanjohantajaa, havittelee kaunista hurskasta juutalaisnaista, jonka nuori Daniel pelastaa kuolemalta. Vaikka tarinaa oli kuvattu varhaiskristillisestä taiteesta lähtien, kuten taidehistorioitsija Mary D. Garrard kirjoittaa, alettiin kertomuksesta 1500-luvun jälkipuoliskolta lähtien nostaa esiin ainoastaan yksi kohtaus: kohtaus, jossa kylpemään menevä alaston Susanna tulee puutarhassaan yllätetyksi kahden häntä himoitsevan vanhan miehen ahdistelemana. Tämä voyeuristinen kohtaus tarjosi raamatullisen legitimaation nuoren naisen eroottiselle ja jopa pornografiselle kuvaamiselle maalaustaiteessa. Samalla seksuaalisen katseen dynamiikka, joka vahvistaa miehisen valta-aseman ja naisen passiivisen alistuneisuuden tuli ikonografisesti hyväksytyksi.¹⁴²⁶

Obermannin *Susanna*-tussipiirroksen (kuva 102) pääsi laaja virolaisyleisö tutustumaan vuonna 1912, kun teoksesta julkaistiin kuvajäljennös *Noor-Eesti IV* -albumissa¹⁴²⁷ – samassa numerossa, jossa nähdään myös luvussa IV.1 tarkastelemani taiteilijan nimeämätön vinjettipiirros sfinksiksi mieltyvine naishahmoineen. Obermannin kanonisoituneen uskonnollisen aiheen tulkinnassa alaston nainen – Susanna – istuu jalkojensa päällä itämaisella matolla ikään kuin kylpylätilassa tai peristyylin ympäröimässä peristyyli-pihassa taustalle kuvatusta neljästä pylvästä päätellen. Katseensa hän on kääntänyt taaksepäin, sillä rakennukseen kurkkivat ikkunasta kaksi häntä himoavaa vanhaa kyhmynenäistä miestä suurine silmineen. Vaikuttaa siltä, että Obermann on ottanut raamatullisesta tarinasta kehyksen ja transformoinut sen omaan aikaansa luodessaan naisesta mahdollisimman eläimellisen kuvan. Riippuvine rintoineen ja viimeisillään raskaana Susanna täyttää naisen biologista funktiota. Obermannin ”käsikirjoitusta” edelleen luettaessa on Susannan kylpyvesi saanut lapsiveden muodon. Taiteilijan Pariisin-tuttavapiiriin kuulunut Aleksander Tassa toteaa muistoartikkelissaan taiteilijasta *Noor-Eesti IV* -albumissa, että Obermannille

¹⁴²⁵ Viitataan Kulkoffin litografiaan *Susanna* (1925, lehti 35,3 x 15,5 cm, EKM G 39). Taiteilija asui Virossa tasavallan alkuvuosikymmenellä ja hän osallistui aktiivisesti paikalliseen taide-elämään. Issakov 2006, 45–48; Levin 2010d, erit. 500–501.

¹⁴²⁶ Garrard 1989, erit. 185–204.

¹⁴²⁷ Ks. *Noor-Eesti IV*, 1912, [217].

Susannan hahmo oli tyypillinen suurkaupunkilaisnaisen representaatio. ”’Nainen’ – se on Obermannin teoksien *leitmotiv*. Siinä nainen ei ole hänelle [Obermannille] Madonna eikä Demoni; se pysyy naisena, itsenänsä, flirttiään kaupittelevana olentona”.¹⁴²⁸ Tassan tulkinta vahvistaa varhaisten virolaismodernistien parissa vallinnutta misogyniasta naiskuva. Ene Lamp kirjoittaa nuoren taiteilijan tussipiirrosten ja hänen kohtalonsa edustaneen Viron kuvataiteessa dekadenssia, joskin tämä porvarillisia yhteiskunta-arvoja vastustava, modernisaatioon pessimistisesti suhtautuva aate kosketti moniakin Pariisin virolaiskolonian jäseniä¹⁴²⁹. Mirjam Hinriksen mukaan Obermannin tapa kuvata naista ja erityisesti prostituoitua ilmaisee miesten kokemaa uhkaa, mikä oli ominaista dekadenssiin mieltyneille miestoimijoille¹⁴³⁰.

Taidehistorioitsija Rein Loodus puolestaan esitti 1960-luvulla, että Obermannin fantasiankylläisten eroottisten teosten sysäyksenä oli taiteilijan päätyminen Pariisiin kuin kapitalismin metropoliin. Tällöin Obermann olisi havahtunut yhteiskunnalliseen ahdistukseen, joka pakotti naisia myymään itseään.¹⁴³¹ Tämä epäkohta ei ollut mitenkään olematon ilmiö Virossakaan, kuten havainnollistan vielä edempänä. Taidehistorioitsija Tarmo Kuusik toteaa Obermannin säilyneiden kirjeiden pohjalta samoihin aikoihin Looduksen kanssa, että taiteilija oli itse asiassa saanut tilauksen piirroksista *Noor-Eesti* -aikakauskirjan toimitukselta, ja niiden piti ilmestyä aikakauskirjassa jo vuonna 1910. Ne jätettiin silloin moraalittomina julkaisematta, ja vain siveellisimmät niistä – jollaiseksi on luettu myös *Susanna* – ilmestyivät pari vuotta myöhemmin *Noor-Eesti IV* -albumissa. Tassan tiedon mukaan Obermann oli ihastunut Pariisissa myös Henri de Toulouse-Lautrecin taiteeseen.¹⁴³² De Toulouse-Lautrec kuului niihin arvostettuihin taiteilijoihin, joiden taiteeseen Hanno Kompus vertasi Mein piirroksia vuonna 1928. Kriitikkojen ja taidehistorioitsijoiden kansainväliseltä taidekentältä toistuvasti esiin nostamat taiteilijanimet ovat kiinnostavia, koska tämä osoittaa heidän teoksiensa tunnettuuden Virossa. Mein yhteydessä ei voi jättää huomioimatta sitäkin, että Obermann oli myös karikatyrismi, joka oli kiinnostunut eri tyyppihahmojen kuvaamisesta, kuten Kuusik toteaa, ja jonka poliittisia ja yhteiskuntakriittisiä piirroksia julkaistiin myös sanomalehdissä¹⁴³³.

Eduard Wiiralt työsti omia tulkintojaan *Susanna* ja vanhimmat -kertomuksesta vuosina 1924–1925 hänen teoksiinsa kirjoitettujen vuosilukujen perusteella. Hän siis

¹⁴²⁸ Tasa [Tassa] 1912, 237, sitaatti ”’Naine – see on Obermanni tööde leitmotiv. Selle juures ei ole temale naine ei Madonna ei Dämon; see jääb naiseks, enesega, oma flirtiga kaubitsejaks olevuseks”. Ks. myös Stahl 2011, 147, 156.

¹⁴²⁹ Lamp 2010b, 178.

¹⁴³⁰ Hinrikus 2011a, 29. Samassa viitekehelyksessä tulkitsee Obermannin taidetta myös taidehistorioitsija Lola Annabel Kass (2017, 97–98; 2019, 31).

¹⁴³¹ Loodus 1962, 30.

¹⁴³² Kuusik 1967, 87–88; Tasa [Tassa] 1912, 238; ks. myös Levin 2010b, 204.

¹⁴³³ Kuusik 1967, 84.

aloitti aiheen parissa samana vuonna (1924), jona he molemmat Mein kanssa valmistuivat loppukevällä Pallas-taidekoulusta. Wiiralt oli koulun lahjakkain oppilas,¹⁴³⁴ tai kuten Mei myöhemmin muisteli, Wiiralt ei ollut montaa kertaa parempi ainoastaan koulutovereitaan vaan myös opettajiaan. Hän oli opiskellut itsenäisesti kirjojen pohjalta.¹⁴³⁵ Hänen voi siis uskoa olleen esikuvana myös koulutovereilleen. Heidän molempien kanssa samoihin aikoihin opiskellut Juhan Püttsepp on todennut omissa muistelmissaan, että siinä missä Wiiralt oli kaikista opiskelijoista lahjakkain, oli Natalie Mei kyvykkäin naisopiskelijoista.¹⁴³⁶

Kenties Wiiraltia innoitti Susanna ja vanhimmat -aiheeseen tarttumiseen häneltä vaadittu lopputyö, virolaisen teologi ja kirkkoherra Eduard Tennmannin oppikirjan *Usuõpetuse lugemik I õppeaasta* (Uskonnonopetuksen lukukirja I lukuvuosi, 1924) kuvittaminen. Lopputyö oli yksi Wiiraltin opiskeluvuosina 1923–1924 kuvittamista Tennmannin ala-asteen uskonnonopetuksen oppikirjasarjan kirjoista.¹⁴³⁷ Temaattisena sivupolkuna on tässä huomioitava aika- ja aihesidonnaisuuden nojalla lyhyesti myös johdantoluvussa mainitsemani Natalie Mein akvarelli *Marian ja Elisabetin kohtaaminen* eli *Visitaatio* (kuva 103). Koska akvarelli on maalattu vuonna 1924 mustaa väriä käyttämättä herkillä pastellisävyillä, voi uskoa, että se valmistui taidekoulun aikoihin – ehkä juuri samoihin aikoihin, kun Wiiralt työsti omia uskonnollisia aiheisia teoksiaan. Kuvakaanonin mukaisesti Mei kuvaa Marian ja Elisabetin kohtaamassa toisensa: he ovat vastakkain, ja Luukkaan evankeliumin mukaisesti Elisabet omalla tavallaan siunaa avoimilla kämmenillään Marian lasta. Maria vastaa eleeeseen avosylin. Mei on taas kerran poikennut huomiota herättävästi ikonografisesta perinteestä: asujen värien vaihtamisen lisäksi hän on korostanut naisten raskaana olemista heidän näyttävillä vatsaillaan. Tämä Mein akvarelli ei jäänyt taidekentän keskiössä toimineilta henkilöiltä huomaamatta, koska siitä julkaistiin useammankin kerran kuvajäljennöksiä. Niinpä Mein akvarelli otettiin ilman teosnimeä mukaan kuvaamaan Viron taidetta Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston julkaiseman taidelehden *Eesti Kunsti aastaraamat* toisessa vuosikirjassa vuonna 1927,¹⁴³⁸ ja samoin

¹⁴³⁴ Esim. Abel 2018, 175; Nurk 1977, 17.

¹⁴³⁵ N. Mei käsikirjalised mälestused, EKMA.52.2.3.7, sivut 4[b], 7[b], 10[b]. Natalie Mei esittää vielä myöhemminkin muisteluja Wiiraltista vuosilta 1921–1924, jolloin he olivat molemmat taidekoulussa oppilaina. Kristine Mein nimeltä mainitsematta jäänyt tytär kirjoitti nämä ylös. Natalie Mei mälestused Eduard Wiiraltist (päiväämätön), EKMA.52.2.3.8.

¹⁴³⁶ ”Juhan Püttsepa meenutusi” ylös kirjoittanut V[oldemar]. Erm, 28.4.–8.8.1973, 24, 29. Püttsepp, Juhan. TKM TA 3:1/100.

¹⁴³⁷ Wiiraltin kuvittamat kirjat 1.–4. luokan oppilaille ilmestyivät vuosien 1924–1925 aikana.

¹⁴³⁸ *Eesti Kunsti aastaraamat II 1926, 1927*, kuva nro 62. Vuosikirjoja julkaistiin vain kaksi: vuonna 1926 ensimmäinen kirja (vuodet 1924–1925) ja vuonna 1927 toinen

seuraavan vuoden riikalaisen aikakauskirjan *Ilustrēts Žurnāls: makslas un rakstniecibas menešraksts* (Kuvitettu aikakauskirja: taidetta ja kirjallisuutta kuukausittain) tammikuun numerossa, kun siinä julkaistiin artikkelit Viron taiteesta ja kirjallisuudesta runsaine kuvituksineen.

Palatakseni takaisin prostituutioaiheeseen ja Wiiraltiin sekä hänen Susanna ja vanhimmat -aiheen tulkintoihinsa, häneltä valmistui tuolloin useampia keskenään hieman erilaisia luonnoksia ja variaatioita teemasta. Taiteilijan nimeämänä ne ovat joko *Susanna* tai *Susanna suplemas* (Susanna kylpemässä), mutta aikalaislähteissä esiintyy myös nimi *Susanna ja Vanakesed* (Susanna ja Vanhukset). Tunnusomaisesti nainen on niissä kaikissa kuvattu alastomana maassa istumassa. Wiiraltin tunnetuimmassa *Susanna*-versiossa (kuva 104) naishahmo on sijoitettu istumaan vettä symboloiville aaltojuoville kauneudestaan ja viehätysvoimastaan nauttivana sekä esittelemään itseään katsojille paheellisen viettelevä hymy kasvoillaan. Veristisestä käsitteilystä huolimatta hänet on kuvattu sensuellina. Hänen vartalonsa on hieman kääntynyt, ja hän nojaa toisella kädellään maahan. Hän on koukistanut molemmat jalkansa polven kohdalta: toinen polvi on pystyasennossa toisen jalan levätessä maassa; asento paljastaa naisen karvoituksen peittämän häpykummun. Taustalla tilaa peittävät verhot on vedetty sivuun, ja niiden välistä tiirailee naista kaksi valkopartaista miestä.¹⁴³⁹ Wiiraltin aiheen tulkinta parrakkaine vanhoine miehineen tuo vahvasti mieleen muistumia Tintoretton (1518–1594) öljymaalauksesta *Susanna e i vecchioni* (Susanna ja vanhimmat, n. 1555/1556)¹⁴⁴⁰, jossa miehet tähyävät kylpevää Susannaa, toinen toiselta puolen ruususäleikköä.

Loppupalvesta 1925 näyttelyvieraat pääsivät tutustumaan Wiiraltin graafiseen vedokseen *Susanna*-teoksestaan Pallas-taideyhdistyksen näyttelyssä Tartossa. Teoksen naishahmon heikumallinen katse ja hänen eroottisen kehonsa osoittautuivat liian siveettömiksi porvaristoa edustaneelle konservatiiviselle yleisölle. Lehdistössä heräsi kiivas keskustelu taiteen ja moraalin suhteesta, kun tietoon tuli, että opetusministeriön taideteosten ostokomissio päätti ostaa Wiiraltin *Susannan* valtion taidekokoelmaan, samoin kuin hänen Pallas-taidekoulun opettajansa Ado Vabben akvarellin *Daam boaga* (myös *Daam boas*, Daami puuhkineen, 1925, kuva 105). Ostokomissio arvosti teosten taiteellisuutta. Vabben sittemmin hävinnyt akvarelli ei ollut Wiiraltin teosta siveellisempi. Molempien teoksista julkaistiin kesällä kuvajäljennökset kirjal-

(vuosi 1926). Nimistä huolimatta kirjat eivät käsitelleet ainoastaan kyseisten vuosien taidetta.

¹⁴³⁹ Ks. myös Stahl 2010a, 61; 2011, 147. Lola Annabel Kass (2019, 44) on tulkinnut, että Wiiralt on *Susanna*-aiheen käsittelyssään keikauttanut moraalikäsitteet kumoon 1800-luvun lopun dekadenssin mukaisesti.

¹⁴⁴⁰ Maalaus kuuluu Wienin taidehistoriallisen museon kokoelmaan (Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, inv.nro 1530), ja siitä käytetään nimeä *Susanna im Bade*.

lisuuden, taiteen ja kulttuurin aikakauskirjassa *Agu* kriitikko Rasmus Kangro-Poolin taiteellista ilmaisuvapautta puolustavan kirjoituksen täydennyksenä.¹⁴⁴¹ Vabben akvarellissa eleetön nuori alaston nainen – kenties hymynkare kasvoillaan – istuu penkillä, jalat levällään ja kaulassaan valtava ketunpuuhka, jonka kápälät ulottuvat pitkälle naisen rintojen väliin. Jaloissa hänellä ovat nyöritettävät varsisaappaat. Vuoden 1924 ensimmäisellä puoliskolla Vabbe oli viipynyt Pariisissa¹⁴⁴². Pihlak on todennut Lampin aiemman tutkimuksen pohjalta, että taiteilijoita moitittiin taiteeseen kuulumattomien elämänalueiden tuomisesta sen piiriin. Erityisesti huomautettiin naishahmon rumuudesta ja hänen eroottisesta luotaantyöntävyydestään. Ylimääräisen mielipahan välttämiseksi peruttiin Wiiraltin ja Vabben teosten ostopäätös, sillä ne olivat syntyneet liiaksi Otto Dixin ja George Groszin teosten hengessä, kuten lehdissä kirjoitettiin. Konflikti osoitti, että naista sai kuvata eroottisesti mutta vain esteettisessä ja moraalisisessa viitekehyksessä.¹⁴⁴³

Mei teki omat lyijykynäpiirroksensa kolme vuotta Viron taidekenttää kuumentaneen debatin jälkeen. Saattaa olla sattumaakin, mutta mainittakoon, että Mein kesken jääneessä lyijykynäpiirroksessa *Kaksi prostituoitua* nuoremman naisen suoraan edestä kuvattu istuma-asento, jalat levällään käsillä niihin nojaten, muistuttaa jokseenkin Vabben kadonneen teoksen naista puuhkineen. Vaikka Mei onkin kuvannut oman figuurinsa vaateettuna, piirroksen naishahmot eivät kenties olisi täyttäneet täysipainoiselle taideteokselle asetettuja esteettisyyden vaatimuksia. Voi vain aavisella reaktiota, jonka Mein piirros *Kaksi prostituoitua* olisi saattanut herättää, jos se olisi päätynyt näyttelyyn – ja vielä naisen tekemänä.

Aikaisemmin totesin vironkielisessä artikkelissani Natalie Mein prostituutioaiheisten teosten yhteydessä, että Obermann ja Wiiralt sijoittivat aikalaisnaisensa

¹⁴⁴¹ Ks. R. K.-P. [Kangro-Pool, Rasmus] 1925, 203.

¹⁴⁴² Esim. Pütsep 1996, 125.

¹⁴⁴³ Pihlak 1993, 52 Lampin taidehistorian väitöskirjaan (*Ekspressionistlikud tendentsid Eesti kunstis aastail 1914–1924*, 1975) viitaten. Natalie Mein vuonna 1919 muotokuvaama Rasmus Kangro-Pool (R. K.-P. 1925) ja lehden toimitus puolustivat taiteellista vapautta samassa yhteydessä lyhyellä reunamerkintätekstillä Wiiraltin ja Vabben teoshankintojen peruuntumisesta. Myös esim. Nikodemus [Adson, Karl], ”Teine Tartu kiri”, *Päewaleht* 7.3.1925. Konservatiivista linjaa edusti edeltävän sukupolven kirjailija ja *Päewalehden* silloinen päätoimittaja Georg Eduard Luiga, esim. G. E. L. [Luiga, Georg Eduard] 1925, 234–235. Aiheesta ks. myös Lamp 2004, 80, 165; 2010c, 249–250, jossa teoksen synnyn taustalla on nähty Vabben rakkaussuhteen päättyminen. Yhdysvaltainvirolaisen graafikko ja taidemaalari Eduard Rügan (1903–1997) mukaan Vabben *Daami puuhkineen* ironisoi seurapiirinaisten turkisinnostusta (Pütsep 1996, 183.) Natalie Mein prostituutioaiheen yhteydessä heränneestä moraalikeskustelusta ks. Stahl 2011, 146, 156. Viron dekadentin kuvataiteen kontekstissa taas Kass 2019, 44. Vabben kyseisestä teoksesta myös Pählapuu 2016, 133; tuoreimmassa Vabbe-monografiassa Talvistu 2020, 117. Dixin taiteen sopivuudesta virolaisessa päivälehdissä, esim. ”Kas on see kõlbluse vastane pilt?”, *Esmaspäev* 23.7.1923.

Vanhan testamentin voimakkaan sukupuolisidonnaiseen ja voyeuristiseen kertomukseen ja sen visuaalista esittämistä säätelevään kaanoniin. Metropoleissa asuneille virolaistaiteilijoille yhtenä merkittävimmistä itsensä kehittämisen väylistä todistetusti oli länsimaisen taiteen klassikkojen kopiointi museoissa¹⁴⁴⁴. Vähintään yhtä merkityksellistä heille saattoi olla näyttelyissä ja katukuvassa näkynyt prostituutiokuvasto tai sellaiseksi tulkittava seksualisoitu naiskuvasto. Vaikka taiteen aiheita saatiin metropoleista, virolaistaiteilijat eivät kuuluneet niiden taideyhteisöihin vaan olivat omassa marginaalisessa yhteisössään, vaikka Pariisissa asuttiinkin taiteilijaresidenssissä *La Ruche*. Kotona Virossa kuuluttiin puolestaan modernin taide- ja kulttuurikentän ytimeen, ja heidän teoksensa tulivat vaikuttamaan Viron modernin taiteen kehitykseen sekä edustamaan kotimaansa taiteen parhaimmistoa.¹⁴⁴⁵

Samana vuonna kun Mei teki prostituutioteemaan viittaavat piirroksensa myös karikatyristi Gori tarttui Susanna ja vanhimmat -aiheeseen karikatyyri- ja pakinakirjassaan *Knock-out* (1928)¹⁴⁴⁶. Gori toi niin ikään raamatullisen Susannan konkreettisesti nykyaikaan, minkä hän eksplikoi niin kuvin kuin sanoin: kuvan alle on kirjoitettu *Susanna tänapäeval* (Susanna nykyään, kuva 106). Gorin Susanna on moderni lyhyttukkainen nainen. Matalassa vedessä seisten hän suoristaa molemmilla käsillään päahuiviaan, jolloin hänen solakka tiimalasin mallinen alaston vartalonsa on esteettömästi esillä kahdelle rannalla istuvalle miehelle, joilta on jäänyt tuijottaessaan tupakanpolto kesken. Vaikka kyseessä on karikatyyri, Gorikin sijoitti aikalaisnaishahmon raamatulliseen kontekstiin ja hyödynsi voyeuristista toposta. Kirja nousi heti ilmestyttyään laajaan suosioon, mikä ei varmasti jäänyt huomaamatta Natalie Meiltä, sillä molempien tekijöiden karikatyyrejä julkaistiin samoissa sanoma- ja aikakauslehdissä,¹⁴⁴⁷ ja karikatyristinä Gori oli jo kaikkien tuntema¹⁴⁴⁸.

Eduard Wiiralt oli ennen omia *Susanna*-teoksiaan opiskellut stipendin turvin Dresdenin taideakatemiassa kevästä 1922 seuraavan vuoden syksyyn saakka,¹⁴⁴⁹ jolloin Ene Lampin mukaan taiteilijan aistillinen itseilmaisuus vapautui. Dresdenissä erotiikka muuttui Wiiraltin teoksissa veristiseksi, mikä prostituoidun kuvauksessa ilmenee ”mustana erotiikkana”. Nainen elämästä nautiskelevana objektina ja paheelisuuden ruumiillistumana pysyi taiteilijalla fokuksessa 1930-luvun alkuun saakka. Aistillinen ulottuvuus jatkoi voimistumista Wiiraltin taiteessa hänen muutettuaan

¹⁴⁴⁴ Monillakaan virolaistaiteilijoilla ei ollut ennen ensimmäistä maailmansotaa taloudellisia mahdollisuuksia opiskella taideakatemiassa, vaikka taidekeskuksiin päästiinkin. Ks. esim. Tasa [Tassa] 1912, 239; Tuglas 1986, 356–390.

¹⁴⁴⁵ Stahl 2011, 147.

¹⁴⁴⁶ Teoksen pakinat ovat 1920-luvulta, karikatyyrien ajoituksia ei mainita.

¹⁴⁴⁷ Näistä lehdistä mainittakoon tässä esimerkiksi sanomalehden *Päewaleht* lisä *Sädemed*.

¹⁴⁴⁸ Esim. Lõugas [Untera], Anne, ”Oodatud ja kardetud karikaturist”, *EPL* 18.1.1994.

¹⁴⁴⁹ Taideakatemiaan Wiiralt suuntautui Pallas-taidekoulun opettajansa, akatemiassa itsenkin opiskelleen Georg Kindin suosittelemana (esim. Lamp 2004, 51; Abel 2018, 182).

syksyllä 1925 Pariisiin, jonne hän jäi toiseen maailmansotaan saakka.¹⁴⁵⁰ Muualla asumisesta huolimatta hänen tuotantoaan oli Virossa näyttelyissä jatkuvasti esillä. Kesällä 1922 myös Vabbe viipyi läpikulkumatkalla Dresdenissä¹⁴⁵¹. On ilmeistä, että Wiiralt tutustui Dresdenissä, taiteenrajoja ylittävän sodanjälkeisen ekspressionismin keskuksessa, entistä paremmin Otto Dixin ja tämän kolmisen vuotta aikaisemmin perustaman ekspressionistisen Dresdner Sezession Gruppe 1919 -taiteilijaryhmittymän¹⁴⁵² yhteiskuntakriittisiin tapoihin ilmaista visuaalisesti kärsimystä ja vastakohtaisuuksia. Tämä on ilmeistä siittäkin huolimatta, että nuori virolainen opiskeli alkuun kuvanveistoa ja Dix jatkoi jo syksyllä 1922 Düsseldorfiin, sekä siitä, että Dixin taiteen vaikutuksen on tulkittu Wiiraltilla jääneen maltilliseksi.¹⁴⁵³

Vaikka prostituutio ei ollut taiteen aiheena Dresdenissä yhtä keskeisessä asemassa kuin Berliinissä ja Hampurissa, se veti puoleensa heitä, joilla oli näihin keskuksiin tiiviit yhteydet, kuten taidehistorioitsija Marsha Meskimmon toteaa. Keskeinen se oli Weimarin tasavallan ajan Berliinissä ja Hampurissa, sillä molemmissa kaupungeissa prostituutio oli hyvin laajasti näkyvissä.¹⁴⁵⁴ Berliinin dadaisteihin kuuluivat myös Otto Dix ja George Grosz. Taidehistorioitsija Dora Apel tähdentää, että he käsittelivät aihetta runsaslukuisimmin, provokatiivisimmin ja raaimmin ja että

¹⁴⁵⁰ Lamp 2010c, 250, 252. Wiiralt asettui keväällä 1944 jälleen Pariisiin palaamatta sen jälkeen enää synnyinmaahansa.

¹⁴⁵¹ Vabbe saapui Dresdeniin Pallas-taidekoulun oppilaansa Villem Ormissonin kanssa (esim. Varblane 1993, 91, 97; Pütsep 1996, 120, 125; Talvistu 2020, 68.) Siuru-kirjailijaryhmittymään kuuluneen Johannes Semperin muistelmien perusteella ainakin Berliinissä oli asunut 1920-alkupuoliskolla sen verran monia virolaisia, että viroa oli kuulut kaupungissa usein. Kirjailija asui ja opiskeli siellä vuosina 1921–1925 puolisonsa, pianisti Aurora Semperin kanssa. (Semper 1972, erit. 421–423.) Virolaistaiteilijoiden ja taideopiskelijoiden silloisista Saksan matkoista tiivistetysti ks. myös Abel 2018, 175, 186, viite 12; ks. myös Lamp 2010c, 241; Pütsep 1996, 120, 125.

¹⁴⁵² Stephanie Barronin mukaan Dresdner Sezession Gruppen perustajia olivat varsinkin Conrad Felixmüller ja Dix, jotka olivat sen avaintoimijoita ja Dix sen näkyvin taiteilija. Pääpaino oli näyttelyiden järjestämisessä, mutta ryhmä julkaisi myös almanakkaa sekä uuden taiteen aikakauskirjaa. Ryhmään liittyi taiteilijoita, mutta myös kirjailijoita valankumouksellisista ekspressionisteista dadaisteihin. Heitä yhdisti uudenlainen sodanjälkeinen henki, ja heistä monet kuuluivat samanaikaisesti toisiinkin ryhmittymiin. (Barron 1988, 17–20; ks. myös esim. Crockett 1999, 64; Hartley & Twohig 1992, 89.)

¹⁴⁵³ Wiiraltin yhteydessä ks. Lamp 2004, erit. 50, 51, 158–161. Dixin osalta esim. myös Hartley & Twohig 1992, erit. 89, 115.

¹⁴⁵⁴ Meskimmon 2002, 41. Johannes Semper muisteli myöhemmin Virossa, kuinka 1920-luvun Berliinissä oli kaikkialla parveillut ammattimaisia seksityöläisiä ja ilotyttöjä (Semper 1972, 419). Tätä oli kuvailut jo vuonna 1920 Rasmus Kangro-Pool *Päewaleht*-lehdessä (Lamp 2004, 35–36; R. K.-P. [Rasmus Kangro-Pool], ”Kirjad Saksa-maal”, esim. *Päewaleht* 20.11.1920). Dorothy Price tuo esiin, että prostituoituja oli ainakin vuonna 1926 ollut Berliinissä satatuhatta, joista lähes kymmenisen prosenttia oli rekisteröityjä. Kaupungista tuli modernin pelon ja halun metafora, ja sitä pidettiin sensuellin naisen ruumiillistumana. Rowe [Price] 1995, esim. 143; 2003, erit. 135.

joitakin heidän teoksiaan on tulkittu toisinaan myös karikatyristsiksi.¹⁴⁵⁵ Ensimmäisen maailmansodan aiheuttamat fyysiset, psyykkiset ja taloudelliset kärsimykset ja traumat toivat kuvataiteeseen ja muihin taiteenlajeihin raakoja sukupuolittavia representaatioita. Keskeisimpiä aiheita olivat joko sotilas tai veteraani sekä kuvat raiskauksista, prostituoiduista ja työväenluokan naisista. Prostituoidun kuva tuli kuitenkin sisältämään monia symbolisia merkityksiä, se viittasi niin rappiollisuuteen kuin urbaaniin kulutuskulttuuriin, mutta se ilmaisi yhtä lailla yleisesti maskuliinisen subjektin kriisiä. Meskimmon tähdentää, kuinka näissä Groszin ja Dixin prostituutiokuvauksissa itse asiassa tarjotaan symboleja dekadenssille ja ”taustoja” mieshahmojen esittämiselle.¹⁴⁵⁶ Berliinin representaatiota moniulotteisesti luodanseen Dorothy Pricen tutkimus vahvistaa, kuinka metropoli feminisoitiin kirjallisesti ja yhteiskunnallisesti ja kuinka se samalla usein demonisoitiin prostituoiduksi. Siitä kehittyi eräänlainen modernin keskustelun trooppi niin mies- kuin naispuolisille taiteilijoille ja kirjailijoille. Heistä juuri miesavantgardistit ilmaisivat metropolin moderniutta kaikkein dramaattisimmin.¹⁴⁵⁷ Germanisti Maria Tatar on tuonut kuvaavasti esille, kuinka maailmansodan kärsimyksistä tuli esimerkiksi Dixille ja Groszille eräänlainen veruke naisemansipaation seurauksena heränneen sukupuolikonfliktin esittämiselle. Erinomaisena esimerkkinä siitä voi pitää Dixin ensimmäisen maailmansodan alkamisvuonna tekemää tussipiirrosta *Walpurgisnacht* (Valpurin yö, 1914), jossa alastomat naispuoliset noidat juhlivat sapattiyönä ekshibitionistisesti fallosmaisine luineen.¹⁴⁵⁸ Oletettavaa on, että nämä teokset ja näkemykset välittyivät myös Virosta vuonna 1922 Dresdeniin saapuneelle Wiiraltille.

Prostituutioaiheen yhteydessä täytyy Mein teosten rinnakkaisaineiston osalta ottaa huomioon myös, että paritusaihe figuroi Wiiraltin ja Vabben taiteessa myös bordellikuvauksien muodossa. Mei itse taas ei ilmeisesti kuvannut bordellielämää. Erityisesti Wiiralt tulkitsi elämää ilotaloissa rappiollisuuden aspektista ja kenties juuri Dresdenissä nähdyn taiteen ja siellä koetun hengen mukaisesti. Vabbe puolestaan käsitteli aihetta kepeämmällä otteella. Evi Pihlakin mukaan Vabbe aloitti vuonna 1912 valmistuneella akvarelli-tussi-teoksella *Kompositsioon nelja figuuriga* (Neljän figuurin sommitelma, kuva 107) Viron kuvataiteessa uuden aikakauden. Hänen noteilla jugendviivoilla toteutettu sommitelmansa ei perustu mytologisille aiheille, vaan se ilmaisee virolaisessa taiteessa aikaisemmin esiintymätöntä kepeää, kiihkeää ja eroottista seksuaalisuutta. Oletettavaa on, että nopeilla siveltimenvedoilla piirretty

¹⁴⁵⁵ Apel 1997, erit. 366, 368–373.

¹⁴⁵⁶ Meskimmon 2002, erit. 38, 40–41; 1992, 29, 30, viite 21; Dixin ja Groszin osalta ks. myös Rowe [Price] 2003, passim 154–163; Smith, J. 2013, 9.

¹⁴⁵⁷ Rowe [Price] 2003, passim, erit. 2, 7, 130–131.

¹⁴⁵⁸ Tatar 1997 [1995], erit. 68–71, mutta myös 83–86, 197, viite 28, kuva Otto Dix -säätien (Otto Dix Stiftung) kokoelmiin kuuluvasta teoksesta Liechtensteinin Vaduzissa ks. 70, kuvatiedot vii.

ja puhtailla selkeillä väreillä maalattu teos esittää bordellikohtausta. Sängyn vieressä häärii yhden tummatukkaisen ja kahden oranssinpunatukkaisen alastoman naisen välissä liilahousuinen nopeasti riisuutuva tummatukkainen mies.¹⁴⁵⁹ Huomiota herättävästi yksi Vabben akvarellin naishahmoista on saanut nenänsä alle mustat viikset, mikä sallii ajatella taiteilijan tuoneen kuvaansa kenties intersukupuolisen hahmon. Taidehistorioitsija Tiiu Talvistu on myöhemmin otaksunut akvarellin mieshahmon taas esittävän taiteilijaa itseään. Vabben työ valmistui Münchenin ja Anton Ažbén taidekoulun päivinä.¹⁴⁶⁰

Värisommitelmallisia syitä varmasti on, mutta silti on silmiinpistävää, että niin monessa Natalie Mein 1920-luvun akvarellityössä joku hänen hahmoistaan – varsinkin nainen – on kuvattu (oranssin)punertavin hiuksin, kuten esimerkiksi luvussa V.1 analysoidussa teoksessa *Kaksi urheilijaa* vuodelta 1928, ajoittamaksi jääneessä *Pukuluonnoksessa* tai vuodelle 1920 merkityssä akvarellissa *Lemmenkohtaus*. Varhainen *Lemmenkohtaus*-akvarelli (kuva 57) muistuttaa Vabben *Neljän figuurin sommitelmaa* myös eroottisuudellaan sekä toteutuksen dynaamisuuksella, mutta tunnelma on siinä vieläkin sähkökampi, vaikka aistillinen oranssinpunertavatukkainen nuori naishahmo onkin kuvattu kainostellen. Mikään ei osoita, että Mein *Lemmenkohtaus* viittaisi bordellielämään. Tämän epätodennäköisyyttä vahvistaa myös se, että teoksen tekijä oli tuolloin 20-vuotias perheensä ympäröimä nainen. Merkityksettömiä eivät olleet varmastikaan kautta aikain ja varsinkin 1900-luvun alussa vallinneet punatukkaisuuteen liittyvät uskomukset. Stereotyyppisesti punatukkaisuus on assosioitu yliseksuaalisuuteen, siveettömyyteen, sensuaalisuuteen ja epärehellisyyteen. Länsimaisen kuvataiteen ikonografiassa on punertavatukkaisena tai kultakiharaisena perinteisesti representoitu Uuden testamentin Magdalan Mariaa, joka kuultuaan Kristuksen puhuvan katui synnillisyyttään prostituoituna¹⁴⁶¹. 1800-luvun lopulla naisten pitkät kullankävyt hiussuortuvat fetisoituivat ja niiden tuhoisuus miehille nousi keskiöön¹⁴⁶². Lisäksi muun muassa italialainen kriminologisti Cesare Lombroso esitti yhdessä Guglielmo Ferreron kanssa punatukkaisuudesta tieteellisen näkemyksen, jossa väitettiin, että antropometristen mittausten perusteella punatukkaiset naiset olisivat taipuvaisia rikollisuuteen ja prostituutioon.¹⁴⁶³ Punertavatukkai-

¹⁴⁵⁹ Ks. Pihlak 1993, 8.

¹⁴⁶⁰ Talvistu 2020, 111.

¹⁴⁶¹ Esim. Haskins 2011 (2005 [1993]), passim, erit. 3, 235, 242, 248; Hunt 2012, passim, erit. 164, 166–167; Geschwind 2012, passim. Yleistasolla mainittakoon Michelle A. Erhardtin & Amy M. Morrisin toimittama artikkelikokoelma *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque* (2012). Samoin esim. Kortelainen 2003, erit. 335.

¹⁴⁶² Naisen pitkien hiuksien turmiollisuudesta esim. Dijkstra 1986, 229.

¹⁴⁶³ Lombroso & Ferrero 2004 [1893], esim. 123–124, 126.

suutta on myös käsitelty vähemmistöjen ominaisuutena toiseuden kontradiktorisen eksotismin kautta.

Tässä valossa ei voi ohittaa bordellielämää Pariisissa kuvannutta ja virolaistaitelijoille vertailuaineistoksi tarjottua Henri de Toulouse-Lautrecin taidetta, vaikka se vaikuttaa Natalie Mein teosten kohdalla jokseenkin kaukaa haetulta. Mei itse ei ranskalaistaitelijan teoksia maininnut. Pariisissa viipyneiden miespuolisten virolaistaitelijoiden osalta tilanne on toinen, mutta ei ole tietoa, että Mei olisi koskaan päässyt tähän taiteen metropoliin, vaikka hän siitä haaveilikin. Niinpä hän suositteli Karin Lutsille Pariisiin matkustamista vuonna 1928 tämän saatua Pallas-taidekoululta matkastipendin – eikä Saksaan, jota ystävä itse piti helpompana vaihtoehtona¹⁴⁶⁴. Kun katsomme de Toulouse-Lautrecin bordellikuvauksia, herää kuitenkin aavistus, että kenties taiteilijan tämänaiheiset teokset eivät olleet Meille täysin tuntemattomia jo aiemminkaan. *Lemmenkohtaus*-akvarellin lisäksi on nimittäin mainittava *commedia dell'arte* -luvussa esiin nostamani Mein pieni akvarelleilla väritetty lyijykynäpiirros varpaillaan seisovasta kainostelevasta punatukkaisesta nuoresta naisesta, jonka alaruumis on verhoamaton (kuva 58). Se synnyttää hämmästyttäviä muistumia de Toulouse-Lautrecin taltioimiin tilanteisiin, joissa prostituution harjoittajat seisovat hame ylös nostettuna ja alaruumis paljaana – lääkärintarkastusjonossa Pariisin Rue des Moulinsillä vuonna 1894¹⁴⁶⁵. Olisiko Mei nähnyt näistä teoksista värillisiä painokuvia tai kuvajäljennöksiä, jää vaille vastausta. Omassa akvarellityössään vuonna 1920 Mei ei kuvannut prostituoitua – vaikka häpeilevän naisen alaruumis onkin paljaana – vaan balettitanssijaa, kuten kuvan viereen on Mei-siskosten käsin tehdyssä *Meie I* -lehdessä kirjoitettu.

Eduard Wiiraltin bordellikuvaukset ovat säilyneet hänen Dresdenin vuodestaan 1922 lähtien. Ne ovat kulttuuriympäristölleen ja ajanjaksolle tunnuspiirteisesti voimakkaan veristisiä ja monesti jopa inhorealisticia.¹⁴⁶⁶ Niistä puuttuu Vabben kuvaama ilottelu. Vabben ja Wiiraltin tulkintojen välissä on maailmansota ja sen kärsimykset, ja Wiiraltin tekniikkana on akvarellin sijaan monokromaattinen tai niukkasävyinen grafiikka. Muutamiin prostituutiokuvauksiinsa Wiiralt on sisällyttänyt myös asiakkaan tai asiakkaita. Hän kuvaa bordellielämää esimerkiksi vuoden 1925

¹⁴⁶⁴ Luts, Karin, ”Esimene Euroopareis. Katkendeid memuaaridest”, *Teataja* 20.8.1983.

¹⁴⁶⁵ Ks. esim. taidehistorioitsija Mary Hunterin tutkimus de Toulouse-Lautrecin öljymaalauksesta *Rue des Moulins, 1894* (1894, 83,5 x 61,4 cm, nro 1963.10.69, National Gallery of Art, Washington DC, Chester Dale Collection) ja sen yhteydessä esiin nostettu öljymaalauks *Femme de maison blonde* (1894, 68 x 48,5 cm, Musée d’Orsay, Pariisi). Hunter 2019, 69, 70, 77.

¹⁴⁶⁶ Nimeltä mainittakoon tässä hänen Viron taidemuseon kokoelmaan kuuluvat grafiikka-teoksensa *Bordellis* (Bordellissa, 1922), josta on käytetty myös nimeä *Naine aknal* (Nainen ikkunassa), etsaus *Istuv akt* (Istuva alaston, 1922) sekä kuivaneulapiirros *Seisev akt* (Seisova alaston, 1922).

litografiassaan *Kolm figuuri* (Kolme figuuria)¹⁴⁶⁷, jossa mies puristelee takaapäin alastoman naisen rintoja; taustalla on toinenkin vähäpukeinen ja alakuloinen nainen. Vaikka taiteilija on kuvannut heitä kaikkia suoraan edestä, kehenkään heistä ei saa katsekontaktia siten kuin vaikka sängyllä istuvaan naishahmoon vuotta aikaisemmin valmistuneessa litografiatyössä *Istuv akt voodil* (Istuva alaston sängyllä, 1924)¹⁴⁶⁸. Silinterihattu jakkaralla toisella puolella sänkyä viittaa herraskaiseen asiakkaaseen pariisilaisten kanonisoitujen bordellikuvien tai Edgar Degas'n balettianssijoita esittävien teoksien tavoin. Vesikannu toisella jakkaralla toisella puolella sänkyä viittaa puolestaan naisen seksityöläisyyteen. Nainen itse on aopa, ja hän peittää kädellään häpykumpunsa. Vuonna 1923 valmistuneessa kuivaneulavedoksessa *Öine külaline* (Öinen vieras)¹⁴⁶⁹ knallipäinen mies hakee talon portailla korsettiin pukeutunutta naista. Hahmot ovat rappioituneita ja rosoisia. Saman ajan etsauksessa *Öine stseen* (Öinen kohtaus, 1923, kuva 108) on läsnä parittaja-akka ja jopa kahtena hahmona. Teos kuvaa ilotalon fasadin katutasoa ja ensimmäistä kerrosta. Katutason vierekkäisten ovien suilla seisovat akat. Toisesta ovesta poistuu knallipäinen pukumies alastoman naisen kanssa, ja yläkerroksen kahdella ikkunalla odottavat omia asiakkaitaan enemmän tai vähemmän alastomat naiset. Verrokkit Wiiraltin tuotannosta tuovat hyvin konkreettisesti esille Natalie Mein toisenlaisen tulkinnan prostituutiosta ja prostituoiduista ja osittain myös asiakkaasta, joka miestaiteilijoilla on kuvattu ainakin aktiivisempänä ja suurkaupunkilaisempänä.

Eroottisia teoksia kuului monenkin miespuolisen virolaistaiteilijan kuvataiteelliseen tuotantoon varsinkin ensimmäisen maailmansodan ajoilta pitkälle 1920-luvulle, mukaan lukien Mein langon, kuvanveistäjä Anton Starkopfin tuotanto ja varsinkin 1910-luvun jälkipuoliskon piirroksiset.¹⁴⁷⁰ Osa virolaistaiteilijoiden teoksista esittää ilotaloissa vierailemista tai niiden asukkaita, mutta naisia ei kuvata kuitenkaan yhtä rosoisesti kuin Wiiralt omista teoksissaan. Kassin mukaan prostituoitu oli Viron miestaiteilijoille heidän 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenien eroottisen taiteensa perusteella myytävä muusa baudelairelaisen dekadenssin rakkauskäsitykseen pohjautuen, jolloin himo ja paheellisuus fataalisine kokemuksineen inspiroivat heitä.¹⁴⁷¹ Sitä, kuinka moni esiin nostamistani naisia seksuaalisesti esineellistävistä

¹⁴⁶⁷ Niin ikään Viron taidemuseossa, lehti 34,3 x 22,2 cm, EKM G 14594.

¹⁴⁶⁸ Lehti 29 x 22,4 cm, EKM G 12977.

¹⁴⁶⁹ Esim. vedos, jossa lehden mitat ovat 42,3 x 32,3 cm, EKM G 2219. Teoksesta on käytetty myös nimeä *Hiline võõras* (Myöhäinen vieras).

¹⁴⁷⁰ Eroottisesta aihepiiristä Viron kuvataiteessa tiivistetysti ks. Lamp; 2010c, 248–252; Starkopfin osalta myös 2004, 114–117. Judit- ja Salome -aiheiden yhteydessä ks. Stahl 2019, passim, erit. 30–44.

¹⁴⁷¹ Kass 2017, *femme fatale* -arkkityypin kautta tulkittuna 89–113, erit. 101. Tähän ryhmään Kass lukee muun muassa Wiiraltin grafiikanlehdet *Kaks naist jutlemas* (Kaksi naista puhumassa, 1928), *Kirg (Vägivald)* (Intohimo / Väkivalt, 1929) ja hänen piirroksensa *Kompositsioon* (Sommitelma, 1929). Lisäksi Kass nostaa esiin Voldemar

ja halventavista teoksista päätyi Virossa taidenäyttelyihin ja Natalie Mein tietoisuuteen, ei ole tarpeen tarkastella tässä perusteellisemmin, sillä jo aikalaisartikkeleista saa lukea, millä tavalla naisia oli hyväksyttävää kuvata. Moni näistä teoksista päätyi vasta myöhemmin nykyisiin museokokoelmiin yksityisten taidekeräilijöiden kokoelmista.¹⁴⁷² Mein mielipidettä kyseisistä eroottisista ja brutaalein piirtein naisia kuvaavista teoksista emme tiedä, mutta hänen aiheeseen tarttumisensa ja sen toisin esittäminen ovat osoituksina siitä, että hän oli niistä perillä.

Lopuksi on vielä huomioitava, että prostituutio- ja paritusaihe ei puuttunut myöskään vastikään mainitsemastani Gorin karikatyyri- ja pakinakirjasta *Knock-out*. Sanomalehti-ilmoitusten perusteella kirja ilmestyi loppusyksystä 1928, ja sitä pääsi ostamaan kirjakaupoista marraskuusta lähtien¹⁴⁷³. Mein aihetta käsittelevistä teoksista ainakin hänen *Äiti lapsen kanssa* -piirroksensa oli tuolloin jo syyskuussa Tallinnassa näyttelyssä esillä.

Knock-out -kirjassa julkaistut karikatyyrit eroavat Wiiraltin rosoisista tai eroottisista naiskuvista, mutta yhteiskuntakriittisinä ne lähestyvät Mein piirroksia. Esimerkiksi piirroksessa *Elu algus (Elämän alku, kuva 109)* vanhempi pyylevä nainen elehtii käsillään eteenpäin työntävästi kolkossa pesutuvassa ujolle ja vaatimattomalle nuorelle naiselle, että hän ryhtyisi jo menemään. Kuvaa täydentää teksti: ”Olet jo riittävän iso, jotta voisit ruveta vanhempiasi ruokkimaan – täksi illaksi olen etsinyt sinulle kolme kavaljeeria!”¹⁴⁷⁴ Teksti osoittaa naisten keskinäisen suhteen: äiti ja tytär. Historioitsija Heino Gustavsonin mukaan ei ollut epätavallista, että matalamassa yhteiskuntaluokassa vanhemmat ja varsinkin tyttöjen äidit toimivat paritta-

Kangro-Poolin tussipiirroksen *Kompositsioon* (Sommitelma, 1920) Tarton taidemuseosta ja Hando Mugaston (1907–1937) tussipiirroksen *Lõbumajas* (Ilotalossa, 1927) Viiron taidemuseon kokoelmasta sekä edellä huomioimani Ado Vabben akvarellin *Neljän figuurin sommitelma* vuodelta 1912. Sivuhuomautuksena mainittakoon, että Hando Mugasto oli Wiiraltin oppilaana Pallas-taidekoulussa lukuvuonna 1924–1925, ja opettajan hengen mukaisena voi pitää myös hänen bordellielämää kuvaavaa litografiatyötään *Kolm naist aknal* (Kolme naista ikkunalla, 1925, EKM G 11401).

¹⁴⁷² Useat tässä tutkimuksessa mainitsemani teokset, etenkin paperityöt ja Eduard Wiiraltin tekemät, omisti ennen toista maailmansotaa ajan merkittävin taidekeräilijä Alfred Rõude (1896–1968) lähinnä vuodesta 1926 lähtien. Rõude toimi myös Wiiraltin mesenaattina ja suuntautui virolaisen taiteen keräilyyn, mutta hänen kokoelmaansa kuului saksalaista ekspressionismiakin, joskin Pallas-taidekouluun liittyviltä taiteilijoilta Georg Kindiltä, Magnus Zelleriltä ja Otto Dixiltä. Keräilijän kuoleman jälkeen hänen kokoelmansa lahjoitettiin Viiron taidemuseolle. Osa teoksista päätyi myös Tarton taidemuseon kokoelmaan. Ks. esim. Allikvee 2010, 61–64, 65–66.

¹⁴⁷³ Esim. R. K.-P. [Kangro-Pool, Rasmus], ”Knock-out. Gori karikatuuride raamat”, *Päewaleht* 8.11.1928; ”Jõudis müügile! Gori: Knock-out. Karikatuurid ja vested. Hind 3 kr. ’Pärnu Postimees’”, *Pärnu Postimees* 10.11.1928; ”Uudis! Gori: Knock-out. Karikatuurid ja vested. Hind 3 Kr. O. Liw’i raamatuäri”, *Meie Maa* 13.11.1928.

¹⁴⁷⁴ ”Sa oled juba suur küll, et võiksid hakata vaneimaid toitma – täna õhtuks olen sulle kolm kavaleri valmis otsinud!” (Gori 1928, 193).

jina, ainakin ennen tässä tarkasteltavaa ajanjaksoa.¹⁴⁷⁵ Mein *Parittaja*-piirroksessa naisten sukulaisuussuhde ei ole pääteltävissä kuvan perusteella, vaikka jonkinlaista samankaltaisuutta heissä voikin havaita¹⁴⁷⁶. Kaupunkimiljööhön sijoittuvaksi ja myöskin aiheeseen lukeutuvaksi voi pitää Gorin väripainettua piirrosta *Jury*¹⁴⁷⁷. Siinä vanha, lähes kalju harmaatukkainen pieni mies tökkii sormellaan heiveröisen ja häveliään alastoman nuoren neidin pakaraa. Miehen takana seisoo heitä molempia kaksi kertaa kookkaampi, hienoksi sonnustautunut nainen – kenties parittaja, joka odottaa mieheltä kelpuuttamis päätöstä. Vaikka piirroksen aihe on sama kuin Mein *Parittaja*-teoksessa, on Vello Agorilla eli Gorilla topos toinen ja samoin genre: karikatyyri. Aikalaiskriitikko Rasmus Kangro-Pool toteaa kirjan arvostelussa, että karikatyyri nauraa ja pilkkaa¹⁴⁷⁸. Kyseisten piirrosten kohdalla herää kysymys, kuka nauraa ja ketä pilkataan. Kangro-Pool jatkaa, että päivänpoliittiset kysymykset olivat karikatyyristin aiheita, eikä hän arvosta herroja heidän titteliensä takia. Samaa miljööhön sijoittuu karikatyyristillä myös esimerkiksi ajoittamaton tussipiirros *Õppetund tänaval* (Oppitunti kadulla, kuva 110), jossa vanhempi rääsytynäinen nainen ojentaa nuorta, hameenhelmaansa kömpelästi nostavaa hentoa tyttöä, jotta hän siirtyisi jo toiselle puolelle rakennuksen kulmaa, koska siihen on saapumassa potentiaalinen asiakas: isomahainen ja hyvinvoiva mies, huopahattu päässään sekä keppi kädessään selän takana. Kohtaamista pyrkii kuvassa estämään rakennuksen seinäsyvennyksestä, nissistä, Neitsyt Marian sylissänsä pitämä Jeesus-lapsi, joka yrittää kätet levälään päätä sieltä alas estämään vääryyttä.

Mein lyijykynäpiirroksen *Äiti lapsen kanssa* rinnastuu Gorilta puolestaan tussipiirros *Esimene teenistus* (Ensimmäinen palkkatyö, kuva 111). Teosnimi on taiteilijan kirjoittama teksti kuvaan. Siinä nuori tukeva nainen istuu paikalleen jämähtäneenä alushameisillaan. Hänellä on taapero jaloissaan, eikä hänkään kiinnitä lapsen huomiota, kuten ei äiti Meinkään äiti ja lapsi -teoksessa. Gorin kuvan taka-alalle piirretystä avatusta ovesta on poistumassa prostituoidun tunnuskuvaallinen asiakas: pulska huopahattuinen mies. Pöydällä lepää yksi vaivainen seteli. Kirjailija Eduard Vilde toi jo 1890-luvulla virolaiseen kaunokirjallisuuteen lapsensa kanssa yksin jääneen tytön topoksen. Seuraavan vuosisadan alussa kirjailija nosti esiin erot yhtäältä maalta kaupunkiin muuttaneiden naimattomien ja koulutettujen emansipoituneiden naisten sekä toisaalta naimattomien äitien välillä. Viimeksi mainitut joutuivat jatkamaan ruumiinsa myymistä selviytyäkseen arjesta.¹⁴⁷⁹ Vastaavasti kuin Vello

¹⁴⁷⁵ Gustavson 2006 [1991], esim. 57.

¹⁴⁷⁶ Ks. myös Stahl 2011, 151.

¹⁴⁷⁷ Gori 1928, 19.

¹⁴⁷⁸ R. K.-P. [Kangro-Pool, Rasmus], ”Knock-out. Gori karikatuuride raamat”, *Päewaleht* 8.11.1928.

¹⁴⁷⁹ Vilden tavasta käsitellä aihetta ks. Lindsalu 2006c.

Agorikaan ei esitä kuvaamiaan naisia eroottisesti tai myöskään ylikorostetun inho-realistisesti, Vilden teoksissa on samaa yhteiskuntakriittistä kantaaottavuutta kuin Natalie Meillä sekä Hanno Kompuksen Mei-arviossaan vuonna 1928 esiin nostamien, vasemmistolaisia ajatuksia kannattaneiden berliiniläisten Heinrich Zillen ja Käthe Kollwitzin realistissävyisissä teoksissa. Kollwitz ei tarttunut seksuaalisuutta esittäviin aiheisiin, kenties juuri vanhempana naispuolisena taiteilijana. Zille puolestaan ei sulkenut aihetta omasta taiteestaan pois, joskin karikatyrarina hän toimi genrensä viitekehysessä.

Taidehistorioitsija Malcolm Gee kirjoittaa Zillen hakeneen aiheita läheltään, Berliinin laitakaupungin köyhälistökorttelien arjesta. Taiteilijan keskeisimpiin yhteiskuntatyyppeihin kuuluivat prostituoidut. Heitä Zilleltä nähtiin myös kirjassa *Kinder der Straße* (Kadun lapsia, 1908, ei suom.) kaupungissa vallinneen prostituution säännöstelyn ja valvonnan kontekstissa. Kirjasta tuli sen verran suosittu, että siitä otettiin useita uusintapainoksia.¹⁴⁸⁰ Jäljennöksiä Zillen kirjan kuvista julkaistiin myös Virossa ainakin vuonna 1922 aikakauskirjassa *Odamees* lyhyine kuvailevine kommentteineen. Pilailevasta genrestä huolimatta aikalaiset kokivat ne taiteilijan sydämellisinä ja myötätuntoisina tulkintoina vääryyksien uhreista.¹⁴⁸¹ Se tuo mieleen Hanno Kompuksen käsityksen, että Mein piirroksissa esiintyi vuonna 1928 hätkähdyttävää todellisuuden ymmärtämistä. Pitkään berliiniläisissä ja müncheniläisissä lehdissä¹⁴⁸² näkyvästi esillä ollut Zillen taide oli muutenkin vuosien varrella noteerattu toistuvasti virolaisissa lehdissä,¹⁴⁸³ mikä selittää hänen teoksiensa mainitsemisen muita taiteilijoita arvioitaessa. Zille ei romantisoinut eikä raaistanut työväenluokan elämää sykkivää elinympäristöä, vaan hän saattoi kuvata sitä härskilläkin mustalla huumorilla mutta suurella sympatialla nostamalla esiin rumuuden estetiikan, kuten historioitsija Amanda M. Brian toteaa. Tähän kuvastoon lukeutui myös äiti-lapsi-aihe yksinkertaisiin köyhälistökortteleihin sijoitettuna.¹⁴⁸⁴ Sen sijaan Käthe Kollwitz lähestyi työväenluokan tragedioiden dokumentoijana useimmiten aihetta affektiivisesti. Hän kuvasi äidin ja lapsen voimakasta emotionaalista kytköstä ja lapsen suremisen toposta, joskin noudattamatta ikonografian subliimeja stereotyyppi-

¹⁴⁸⁰ Gee 2008, erit. 108, 113, 120–122. Ks. myös Brian 2013, erit. 45, 60; Smith, J. 2013, 9–11.

¹⁴⁸¹ Ks. Zille 1922, 142–144.

¹⁴⁸² Gee 2008, 109, 110; Smith, J. 2013, 9.

¹⁴⁸³ Vuonna 1928 muistettiin Heinrich Zillen syntymäpäivää, seuraavana vuonna taas hänen kuolemaansa. Ks. esim. Pert, J. [Jaan], ”Heinrich Zille 70:ne aasta sünnipäeva puhul / 1858–1828”, *Odamees* 2/1928, 41–42; ”Heinrich Zille jutustab. Mälestusi”, *Odamees* 2/1928, 43–45; M. L. [Laarman, Märt], ”Heinrich Zille. Hiljuti surnud Berliini argielu kujutaja”, *Nool* 30.11.1929; Laarman, M. [Märt], ”Heinrich Zille. Saksa suurema karikaturisti surma puhul”, *Postimees* 18.8.1929.

¹⁴⁸⁴ Brian 2013, erit. 28, 30, 38, 45.

oita.¹⁴⁸⁵ Vastaavanlainen emotionaalisuus puuttuu Mein lyijykynäpiirroksista *Äiti lapsen kanssa*. Teoksessa hahmojen huono-osaisuus välittyy katsojille heidän elinympäristöstään muttei heidän ruumiillisesta olemuksestaan. Mein piirroksensa taltioima ankeus ja äidin passiivisuus tuovat enemmän mieleen Zillen litografian *Hunger* (Nälkä) vuodelta 1924.¹⁴⁸⁶ Siinä taiteilija on tulkinnut aiheetta riippurintaisen lasta ruokkivan äidin kylläkin kuihtuneessa hahmossa.

Sikäli kuin Mein piirros *Äiti lapsen kanssa* lukeutuu hyvin laajaan äiti–lapsi-kuvastoon ja Madonna- tai Neitsyt Maria -kuvatyyppin kautta vieläkin laajempaan ikonografiseen kaanoniin, pitäydyn teoksen syvemmästä tarkastelusta tässä tutkimuksessani, sillä se avaa yhä uusia kysymyksiä ja tulkintapolkuja. Lisäksi Madonna-teenman on katsottu olleen uskonnollisista aiheista kaikkein suosituin Viron taiteessa¹⁴⁸⁷.

Kulttuuritilan distribuutio ja Toisen tulkinta

Prostituutio oli aiheena kiehtovasti tabujen virittämä ja samalla pahennusta ja järkytystä aiheuttava erityisesti porvarillisessa taideyleisössä, niin kuinka edellä jo esitin. Sigmund Freudin mukaan tabu on jotain pyhäksi määriteltyä, mutta samalla ambivalenttia: ”[y]htäältä se merkitsee pyhää, pyhitettyä, toisaalta kammottavaa, vaarallista, kiellettyä, epäpuhdasta”. Se saa uhmaamaan kieltoa ja himoitsemaan kiellettyä ja pyhäksi määriteltyä.¹⁴⁸⁸ Ambivalenttisuudessaan nainen on käsitetty kaiken järjen, tiedon, tieteen ja progressiivisuuden vastakohtana. Tällöin nainen näyttäytyy tunteuttomana, pimeänä ja villinä luontona.¹⁴⁸⁹ Dikotominen käsitys naisista ja etenkin

¹⁴⁸⁵ Esim. Arya 2012, 219, 220–221; Apel 1997, erit. 380–382; Betterton 1996, 41–45.

¹⁴⁸⁶ Vedos Zillen teoksesta, josta käytetään myös nimeä *Frau mit Kindern*, esim. Stiftung Stadtmuseumissa Berliinissä, inv.nro VII 74/29 w.

¹⁴⁸⁷ Esim. Treier 1992, 41.

¹⁴⁸⁸ Freud 1989, passim 36–93, erit. 36, 39–40, 49–55.

¹⁴⁸⁹ Hélène Cixousin näkemysten mukaisista patriarkaalisen binaarisen ajattelun vastakohdareista filosofisen järjestelmän pohjalta esseessä ”Purkauksia” (*La Jeune Née*, 1975) esim. Moi 1988 [1985], 104–105; Cixous 2013, erit. 71–74. Naisen ruumis ja täten myös nainen on sisältänyt vastakkaisia merkityksiä. Toisaalta se oli pyhä ja hedelmällisyyden symboli ja toisaalta kulttuuris-yhteisöllisistä käsityksistä riippuen likainen ja synnytyksien yhteydessä avoin tuntemattomille demonillisille uhille. Pelot ilmenivät vahvimmin patriarkaalisissa yhteisöissä, joissa miehen ruumis edusti yhtenäistä eheyttä verrattuna naisen animaalisuuteen. Länsimaisen kulttuurin dualistisissa käsityksissä ihminen on antiikin ajoista lähtien jaettu sukupuolittain jumalalliseksi ja eläimelliseksi eli ihmiseksi ja eläimeksi, sieluksi/ruumiiksi, järjeksi/tunteeksi, kulttuuriksi/ei-kulttuuriksi, maskuliiniseksi/feminiiniseksi. Nainen on sijoittunut ruumiillisten funktioiden perusteella jälkimmäisiin ja luontoon. ”Eläimellisestä paheellisuudestaan” johtuen nainen koettiin vaaraksi miehille heidän sortuessaan naisten houkuttelemina ruumiillisiin, eläimellisiin eli seksuaalisiin himoihin. Jo varhaisissa noitaopeissa ajateltiin naisten olevan saatanan työvälineinä miehiä vastaan. (Ks. myös esim. Vähi 2003, 157–162; 2004, 101–103.)

heihin kytketty pimeä puoli edesauttoi luokkayhteiskunnissa naisten identifiointia rahvaaseen myös modernismin aikaan, kuten esimerkiksi kirjallisuudentutkija Andreas Huyssen on kirjoittanut. Naiset nähtiin vaarana niin modernismille, taloudelle kuin autoritaarisen patriarkaalisen vallan säilyttämiselle. Naisten sijoittumista marginaaliin piti pitkään yllä tieteen yksipuolinen kehitys.¹⁴⁹⁰ Modernismi rakentui sukupuolipolitiikalle, jossa individualismi oli maskuliinista ja naisia kuvattiin maskuliinisesta positioista käsin. Täten miestaiteilijoiden tapojen esittää naista voidaan sanoa edustaneen kulttuurin ydintä ja olleen ”ainoita oikeita”. Naiskuva näyttää kärjistyneen äärimmilleen juuri representaatioissa naisprostituoiduista tai sellaisiksi mielletyistä naisista kulttuuri- ja taidekentän ydinryhmiin kuuluneiden – miestoimijoiden – taiteellisissa tuotannoissa varsinkin ensimmäisen maailmansodan päivinä ja sodan jälkeisellä vuosikymmenellä. Sopivimmiksi välineiksi siihen osoittautuivat ekspressionistinen, veristinen ja uusasiallinen ilmaisukieli.

Natalie Mei oli saanut taiteellaan tunnustusta jo debyyttinäyttelynsä yhteydessä vuonna 1919. Vaikka hän jatkoi aktiivisesti taide-elämään osallistumistaan, hän tuli silti kuvataiteilijana jäämään naisille tunnusomaisesti marginaaliin. Perusteluksi on helppoa esittää hänen ”mielityksensä” tehdä pienikokoisia teoksia ”vähäpätöisillä” tekniikoilla. Naimattomana ja taloudellisesti itsenäisenä toimijana, naispuolisena taiteilijana, hän oli ”uusi nainen”. Modernia ”uutta naista” oli tulkittu jo useamman vuosikymmenen kuluessa monitahoisilla mielikuvilla turvautumalla myös mytologisiin, yliseksualisoituihin *femme fatale* -hahmoihin. Mei esitti heihin lukeutuneesta sfinksistä varhain oman tulkintansa. Sukupuolisidonnaisista rooleista piittaamattomat ”uudet naiset” rinnastettiin helposti prostituoituihin. Suurkaupunkien maskuliinisia naisia pidettiin jo 1800-luvun jälkipuoliskolla prostituoitujen tavoin uhkina avioliitoille, kuten queertutkija Jack (Judith) Halberstam on esittänyt. Englanninkielisessä maailmassa heistä käytettiin yhtenevää nimitystä *tom*.¹⁴⁹¹ Tutkimukset ovat osoittaneet, että ammattihaureutta vastustamaan nousseen hyvinvoivan keskiluokan ja/tai porvarisnaisten keskuudessa kritiikkiä vaimensivat heidän puolisoidensa perustelut, joiden mukaan prostituutio oli välttämätöntä, jotta omien tyttärien säädyllisyys ja siveys säilyisivät ja samalla perheen miesväki pidettäisiin tyytyväisenä¹⁴⁹².

Kulttuurisemiotiikkaa soveltaen prostituoituidut ja maskuliiniset naiset lukeutuivat samalla tavalla ”vieraiksi” kuin Juri Lotmanin tarkastelemat ja havainnollistamat

¹⁴⁹⁰ Huyssen 1986, passim.

¹⁴⁹¹ Halberstam 1998, 51. ”Uusien naisten” rinnastamisesta prostituoituihin Saksan yhteiskunnassa ja kulttuurikentällä ks. esim. Smith 2013, passim.

¹⁴⁹² Esim. Aromaa 1990, 158–159. Saksan osalta ks. esim. Meskimmon 2002, 42–44; Rowe [Price] 2003, 82–83; 1995, 146. Avioliittoinstituution ja prostituution suhteesta Saksassa esim. Smith, J. 2013, passim, erit. 30–64.

noitavainojen uhrin – ”vieraan” ensisijaisena tunnuksena on minoriteettiin kuuluminen ja siihen kytkeytyvä suojattomuus. He ovat toisenlaisina vaarallisia ja vihollisia. Vainoajina ovat samaan ryhmään kuuluvat, jotka ovat kategorian keskivertomassan edustajia. He erottavat omasta ryhmästään joidenkin ominaisuuksien puolesta poikkeavan vähemmistön. ”Vieraan” erottelun taustalla on vainoajien tarve suojella henkilökohtaisesti itseä ja samalla demonstroida lojaliteettia kulttuurisfäärin keskukselle.¹⁴⁹³ Näin ollen prostituoidut ovat ensinnäkin torjuttuja kulttuurin sfääristä sukupuolestaan johtuen ja toiseksi torjuttuja naisten joukosta ammatistaan johtuen. He sijoittuvat omaan erilliseen sfääriinsä ollessaan tarpeellisia molempien – niin perinteisiä arvoja edustavien naisten kuin kulttuurisfäärin keskiötä edustavien miesten – hyvinvoinnille.¹⁴⁹⁴

Johdantoluvussa semioottisesti *kulttuuria* ja *ei-kulttuuria* tarkastellessani toin esille, kuinka yhteiskunnassa kulttuuriset mekanismit ovat voimakkaimman, asemansa puolesta valtaa pitävän säätelemä ja kuinka ne pitävät yllä kahtiajakoa ”meihin” ja ”heihin”. Tarkemmin sanoen ”me” on kulttuurinen yhteisö, jonka sisällä valitsevat häpeän ja sen vastakohtana kunnian normit. Häpeä ja kunnia kytkeytyvät pelkoon. Rajojen rikkomista seuraava häpeä ja yhteisössä häväistyksi tulemisen pelko säätelevät ihmisten toimintaa ja käsityksiä kulttuuritilassa toimimisesta sekä määräävät suhtautumistamme ”toisiin”. Pelot saavat ylivallan varsinkin yhteiskunnallisten konfliktien aikana. Niiden aiheuttajana voi olla joko kaikkien havaittavissa oleva konkreettinen vaara, kuten rutto (musta surma), mutta myöskin kuvitteellinen yhteiskunnan pelon puuska, jonka kohde on semioottisesti ja mystifioiden rakennettu pelon objekti, niin kuin aikoinaan noitavainon uhrin. Konstruoitujen pelon kohteiden toistuvana tunnuksena on, että ne ovat ”vieraita” ja että niitä koskeva kuvitelma synnyttää pelon.¹⁴⁹⁵ Jan Blomstedt toteaa retoriikkaa tarkastellessaan filosofi Mark Johnsoniin viitaten, että tärkeimmät moraaliset käsitteet määräytyvät viime kädessä juuri metaforien systeemeistä. Toimintaamme ohjaavat moraaliset mielikuvat, jotka rakentuvat jonkin yhteisön tai jopa yksilön kokemusten metaforisista tiivistelmistä.¹⁴⁹⁶

Huolimatta ”toista” kohtaan tunnetusta pelosta, sfäärien rajoista ja moraalista sekä kunnian menetyksen vaaroista, semioottisten tekstien aktiivisin vaikutuskenttä sijaitsee juuri periferiassa, josta käsin tekstit vaikuttavat produktiivisesti kulttuurisfäärin saman aihealueen kehitykseen. Sijoittuminen kulttuurin rajoille ja marginaaliin on hedelmällistä, koska tällöin yksilö on samanaikaisesti kosketuksessa eri sfääreihin. Keskus ja periferia ovat Lotmanin mukaan aktiivisessa sinilauseen (trigono-

¹⁴⁹³ Lotman 2007, 58–60, 63, myös 82–83.

¹⁴⁹⁴ Ks. myös Stahl 2011, 151.

¹⁴⁹⁵ Lotman 2007, 50–51, 55–60, 86, 93–95.

¹⁴⁹⁶ Blomstedt 2003, 180–181.

metrisen sinifunktion määritelmän) muotoisessa vuorovaikutussuhteessa. Parhaiten vuorovaikutuksen pitäisi ilmetä jo ennestään yhteiskunnan keskiöön kuuluneiden mutta jostakin syystä sen ääri laidalle siirtyneiden yksilöiden tuotoksissa, jotka yhdistävät hyväksytyjä korkeakulttuurin merkkijärjestelmiä ja marginaalisen ryhmän semioottisia käsitteitä ja traditioita teksteissään.¹⁴⁹⁷

Mein prostituutioaiheisissa teoksissa, *Parittaja, Naiset, Äiti lapsen kanssa, Kaksi prostituotua*, hahmot ovat kasvokkain katsojien kanssa. Taiteilijan tavan esittää heidät etäisinä, kylminä objekteina voisi helpoiten tulkita uusasialliseksi, rumina kuvattuina myös veristiseksi, jollaisiksi taidehistorioitsija Mai Levin naishahmot luokittelee.¹⁴⁹⁸ Mainittuja teoksia ja etenkin *Parittaja*-teosta analyttisemmin tarkastellessa hahmot ovat miellellävissä myös ikään kuin näyttelijöiksi, jotka ovat näyttämöllä kertomassa tarinaa. Lotmanin näyttämökielen tulkintaa soveltaen katsojille välittyvä viesti kuvattujen esittämästä todellisuudesta; yhtä lailla kuin vaikkapa ”[– –] esine näyteikkunassa, todellisuus muuttuu viestiksi todellisuudesta”.¹⁴⁹⁹ Yleisö – katsoja – katsoo esitettävää etäältä, liikuttumatta sen kummemmin lavalla tapahtuvasta, joka on todellista näyttelijöiden roolihahmoille.¹⁵⁰⁰ Varsinkin piirroksessa *Parittaja* taiteilijan käyttämä valaistus synnyttää vaikutelman lavastuksenomaisuudesta, sillä taustavalo on sijoitettu maahan miehen selän taakse, ja se kontrastoi hahmoja etualan valaistuksen kanssa – olihan taiteilija teatterista kiinnostunut. Tiiraileva parittajanainen, jonka toiminta on hämärää, on jätetty taaemmas, varjon puolelle. Voimakkain valaistus kohdistuu nuoreen naiseen ikään kuin narratiivin päähenkilönä. Hahmojen väliset jännitteet nostavat esille kulttuurisfäärin normeja säätelevät häpeään liittyvät tunteet, kiellot ja tabut.¹⁵⁰¹ Koska voimakkain valaistus on suunnattu pääroolissa olevaan nuoreen naiseen, taiteilija luo teokseensa vaikutelman, että siinä ikään kuin halutaan paljastaa jotakin, jonka kertomiseen näyttämön kieli soveltuu parhaiten. Julki tuotavan kertomuksen Mei on muokannut faktuaaliseen dokumentaariseen muotoon. Taiteilija on rajannut näennäiskehyksellä nuoren naisen näkökulmasta henkilökoh- taisen ja sensitiivisen aiheen: vaalea passepartout-alue korostaa teoksen kuuluvan kehystettäväksi ja seinälle ripustettavaksi: vääryyden paljastumiseksi ja katsojan kommentoitavaksi.

Prostituutio oli Virossa maailmansotien välisenä aikana vuodesta 1920 lähtien laillista, mutta se edellytti siveyspoliisin lupaa. Ammattia harjoittaville naisille lää- kärintarkastukset olivat pakollisia, ja sairastuttuaan sukupuolitautiin heidät velvoi-

¹⁴⁹⁷ Ks. Lotman 2007, 101–102.

¹⁴⁹⁸ Levinin (2010c, 294–295) mukaan verismä esiintyi Viron taiteessa Eduard Wiiraltin lisäksi Natalie Mein, Hando Mugaston, Andrus Johanin ja Nikolai Kummitsan teok- sissa varsinkin 1920-luvun lopusta 1930-luvun alkuun saakka.

¹⁴⁹⁹ Lotman 1990 [1981], 134.

¹⁵⁰⁰ Ibid., erit. 134.

¹⁵⁰¹ Ks. Stahl 2011, 151–152.

tettiin lääkärihoitoon, kuten todetaan aihetta käsittelevän sosiologisen tutkimuksen johdannossa. Vuosikymmenen alussa ainakin luvanvaraisia seksityöläisiä arvioidaan olleen Tallinnassa kuutisen sataa.¹⁵⁰² Pitkin vuosikymmentä aikalaiset saivat jatkuvasti lukea sanomalehdistä naisten ja tyttöjen parittamisesta niin kotona kuin maailmalla¹⁵⁰³. Suomalaisen historioitsija Kalervo Hovin Tallinnan ravintoloita käsittelevästä kirjasta voimme lukea, kuinka prostituutio oli aikalaislähteiden perusteella varsinkin 1910- ja 1920-luvuilla näkyvä ongelma ravintoloiden yhteydessä ja kuinka bordelleja oli sijannut erityisesti satama- ja kasarmialueiden lähetyvillä samalla kun huoneita tarjosivat myös vaatimattomat hotellit. Myös kaupungin hienointa ja suosituinta kahvila-ravintolaa Lindenä epäiltiin siveysrikkomuksista.¹⁵⁰⁴ Tämä oli toisessa luvussa mainitsemani tallinnalaisen kulttuuriväen kokoontumispaikka Mei-siskoksien ystävän Dora Gordinen perheen talossa Narvan puistotien alussa. Erään sanomalehden hieman pidemmässä kirjoituksessa todetaan juuri vuonna 1928, kuinka lähes joka viikko sai lukea lehtien rikosuutisista poliisin pöytäkirjojen ”salaisista ilotaloista”, jotka tosiasiaassa olivat parittajien omia asuntoja ja joita vuokrattiin prostituutiota varten¹⁵⁰⁵. Mainittakoon vielä, että alkuvuodesta kirjoitettiin siitakin, kuinka eräskin prostituoitu piti itsellään ”valkoista orjaa” Rakvere-kaupungissa eli toimi parittajana¹⁵⁰⁶.

Nämä yksittäiset esiin nostamani kuvaukset tukevat tulkintaa, että Mein prostituutioaiheiset teokset ovat vahvasti todenmukaisia. Taidehistorioitsija Tiina Abel

¹⁵⁰² Pettai, Proos & Kase 2003, 2. Ks. myös Hovi (2002, 95, 155–158), joka esittää, että rekisteröityjä seksityöläisiä olisi kaupungissa ollut pari vuotta aikaisemmin yli puolet vähemmän ja vuosikymmenen puolellavälissä kenties puolen tuhannen verran. Kuusi-sataa maksullista naista mainitaan H. Rütmanin puheessa Viron lääkärikonferenssissa vuonna 1921 (Lamp 2004, 35, 184, viite 166). Puheen julkaisi *Päewaleht*-sanomalehden toimitus (”Prostitutsioon Tallinnas. Dr. H. Rütman”, *Päewaleht* 14.12.1921). Lääkäri Harry Rü(ü)tman(n) oli korporaatio Fraternitas Estican tietojen perusteella vuosina 1918–1924 Tallinnassa siveysvalvonnan yksikön johtajana. (Korp! www-sivu, katsottu 2.5.2022.) Historioitsija Heino Gustavsonin mukaan Virossa aloitettiin virallinen ilotyttöjen rekisteröinti ja seuranta 8. maaliskuuta 1918 villin prostituution rajoittamiseksi (Gustavson 2006 [1991], 68, vuosikymmenen osalta 69–73).

¹⁵⁰³ Ks. esim. ”Organiseeritud kõlwatus. ’Uus proletariaadi eetika’. *Esmaspäew* 15.10.1923; ”Tüdrukukaubandus – inimkonna häbiplekk. Pariisis 50.000 löbunaist. Ujuvad pordumajad Aafrika rannikul. Rahvasteliidu võitlus prostitutsiooniga”, *Kaja* 19.1.1929.

¹⁵⁰⁴ Hovi 2002, esim. 32, erit. 94–99, 114, 156–157. Seksin myymisestä Tallinnassa mutta myös Tartossa etenkin 1920-luvulla ks. lisäksi Gustavson 2006 [1991], erit. 73–80, missä kahvila-ravintola Linden ei kuitenkaan tule esiin.

¹⁵⁰⁵ ”Kupeldamine naistega. Iga päew on käimas elawa kaubaga kaubitsemine”, *Rahwaleht* 26.7.1928.

¹⁵⁰⁶ ”Walge orja pidaja Rakweres. Löbunaine pidas noort tütratlast raha teenimiseks. Kõlab kui kõmuromaan”, *Päewaleht* 27.1.1928. Aiheesta ks. myös Gustavson 2006 [1991], erit. 83–84.

toteaa, että Virossa oli varsinkin 1930-luvulla suuressa suosiossa uusasiallisuuteen liittyvä niin sanottu uusrealistinen taide. Siinä vaalean ja tumman kontrasteilla, draamaattisella valaistuksella ja hahmojen plastisella kuvaamisella ilmaistiin sosiaalista tunnelmaa.¹⁵⁰⁷ Juuri samoja keinoja Natalie Mei käytti hieman aikaisemmin. Lisäksi realistisen taiteen viitekehyksessä yhtenä merkittävänä temaattisena tihentymänä oli laitakaupungin elämä, sillä se oli monien taiteilijoiden oma elinympäristö tai oli ainakin ollut jossain vaiheessa, kuten Abel tuo esille. Laitakaupungilta haettiin aiheet, ihmiset ja paikat tavallisten ihmisten kuvaamiseen.¹⁵⁰⁸ Laitakaupungin asujaimistoa kuvasi Meikin. Esille tulleiden teoksien perusteella näyttää siltä, että muille virolais-taiteilijoille eivät realistisen kuvaamisen kohteiksi päätyneet kuitenkaan itseään myymään joutuneet naiset – he, jotka kulttuurikentän ytimen näkökulmasta olivat vieläkin enemmän marginaalissa ammatistaan tai toiminnastaan johtuen.

Aikaisempiin artikkeleihini perustuen voi todeta, että kun Mei jättää omista prostituutiokuvauksistaan pois eroottisen tai halventavan latauksen ja korostaa todenmukaisuuden vaikutelmaa – eli sidosta oman aikansa realiteetteihin – hän poikkeaa ironian alueelle. Yhdysvaltalaiseen kirjallisuusteoreetikko Kenneth Burkeen viitaten kirjoitin: ”[i]ronia suo tulkinnan vapauden mutta edellyttää dialogia [ironisoitavan kohteen] kirjaimellisen merkityksen kanssa konstruoidakseen uutta tulkintaa. Jotta voisi ironisoida, on siis ymmärrettävä ironisoitava kohde, sen kirjaimellinen merkitys, ja ironisoitava niin, että molemmat aspektit ovat ymmärrettäviä samanaikaisesti.”¹⁵⁰⁹ Aito ja rehellinen ironia on nöyrästi tietoinen kohteestaan. Se on olemukseltaan samankaltainen kuin ironisoitava, mutta siihen polaarissa suhteessa ollessaan toisenlainen kuin kulttuurin ytimien dominoivat näkemykset.¹⁵¹⁰ Mei käyttää aiheen käsittelyssä taidekentän vallitsevia konventioita, mutta välttää eräitä niille tunnusomaisia piirteitä. Hän pidättäytyy polarisoituneesta sukupuolisidonnaisesta mielikuvasta, jossa nainen viettelee vastustamattomalla aistillisella seksuaalisuudellaan miehen tuhotakseen hänet – dekadenssin ajattelutavan mukaisesti. Mei siirtyi prostituutiokuvissaan aikansa kuvakaanonien ulkopuolelle kulttuurisessa kontekstissa, jossa aihe tulkittiin konnotaatioksi naisista. Mei hyödynsi miespuolisten taiteilijoiden käyttämää koodia, jonka mukaisesti naista kuvattiin halventavasta näkökulmasta. Samalla hän rikkoi konventionaalista merkityksenantoa ja kritisoi halveksuntaa.¹⁵¹¹

¹⁵⁰⁷ Abel 2010, 461–462.

¹⁵⁰⁸ Ibid., erit. 464, 472.

¹⁵⁰⁹ Stahl 2010a, 63.

¹⁵¹⁰ Stahl 2011, 153, 158; 2010a, 63–64; Burke 1945, 503, 511–517; Blomstedt 2003, 100, 165, 167–168.

¹⁵¹¹ Myös Stahl 2010a, 63–64.

Mei aivan kuin leikkiä aiheella. Hän käyttää prostituoituja ja prostituutiota kuvaessaan dominoivia esitystapoja vain siinä määrin, että katsoja tunnistaa aiheen. Korostaessaan voimakkaasti toden tuntua hän palauttaa aiheen topoksineen kulttuurisfäärin ytimeen ironisella otteella. Tähän taiteilijanaisella oli sukupuolensa ja ammattinsa tuomat valmiudet, sillä hän sijoittui patriarkaalisessa yhteiskunnassa kaksinkertaiseen periferiaan: toisaalta naisena, toisaalta raja-alueella toimivana taiteilijana. Positionsa nojalla hänellä oli edellytykset olla kosketuksissa ja toimia toisen, vieläkin syrjäisemmän ei-kulttuurin tulkkina: naisten, jotka olivat joutuneet toimimaan tai valinneet toimia prostituoituina.¹⁵¹²

Moderniteetissa taiteellinen luovuus määrittyi edelleen miespuoliseksi, mikä korostui Viron nuorena kulttuurissa. Toril Moi kirjoittaa Sandra M. Gilbertin ja Susan Gubarin massiivisen feministisen tutkimuksen merkkipaalun *The Madwoman in the Attic* (1979) yhteydessä, että viktoriaanisaiset naiset törmäsivät kirjoittajina aikoinaan mahdottomuuteen: taiteen ”siittämiseen”, mikä onnistui naisilta vain rikkomalla patriarkaalisen ideologian käsityksiä naiskauneudesta ja tuomalla itsestään esiin naisen pelätyn kääntöpuolen – itsenäisen tarinankertojan.¹⁵¹³ Tämän voi esittää koskeneen myöhemmin Natalie Meitäkin, sillä hänen prostituutioaiheiset teoksensa muodostavat tavallaan sarjan, joiden päähenkilö on aivan kuin kertomassa tarinaansa. Edeltävän vuosisadan jälkipuoliskolta lähtien naisten tekemä taide oli yhä kasvavassa määrin tuonut näkyviin hallitsevasta patriarkaalisesta näkemyksestä poikkeavan, todellisuuteen ankkuroituvan naiskuvan. Miestaiteilijoiden keskuudessa säilyi samankaltaisesti vallitsevana piirteinä arkkityyppien ja fantasiakuviin nojautuminen¹⁵¹⁴.

Marsha Meskimmon on tuonut Weimarin tasavallan taiteilijanaisten osalta jo 1990-luvulta lähtien esille, että Saksassa mieskollegoidensa tavoin prostituutiota teoksissaan käsitelleet naiset haastoivat maskuliinisen fantasiakuvan prostituoiduista toistamatta kaanoniammissa. He eivät uusintaneet kaikkialla yhteiskunnassa läsnä ollutta prostituution representaatiota sosiaalisen rappion symbolina vaan kuvasivat heitä työtä tekevinä naisina.¹⁵¹⁵ Siitä, kuinka aktiivisesti Natalie Mei mahdollisesti seurasi naisten Saksassa 1920-luvun jälkipuoliskolla tekemää taidetta, ei ole ilmennyt tai säilynyt minkäänlaisia viitteitä. Tiedämme ainoastaan, että hän kävi Keski-Euroopan matkallaan myös Saksassa. Saksankielinen kulttuurialue oli kuitenkin Virossa historiallisista syistä läheinen, mikä perustelee katsausta saksalaisnaisten tapoihin käsitellä aihetta. Olen myös kiinnostunut testaamaan hypoteesiani Mein varhaisesta aiheeseen tarttumisesta. Meskimmonin havaintojen mukaan prostituutiota tai prostituoituja kuvasivat ainakin Jeanne Mammen sekä vain hieman

¹⁵¹² Stahl 2010a, 56, 64; 2011, 150, 158.

¹⁵¹³ Ks. Moi 1988 [1985], 57–58.

¹⁵¹⁴ Ehrenpreis 1997–1998, 34; ks. myös Kontinen 2002, 86–90.

¹⁵¹⁵ Meskimmon erit. 2002, 60; 1992, 29.

Natalie Meitä vanhemmat Gerta Overbeck-Schenk (1898–1977), Elfriede Lohse-Wächtler (1899–1940) ja Elsa Haensgen-Dingkuhn (1898–1991). Heistä kaksi jälkimmäistä toimi lähinnä samoihin aikoihin kuin Mei tai hieman myöhemmin.

Tiedossa olevien teosten perusteella Gerta Overbeck-Schenk representoi prostituoituja kenties ”arkipäiväisimmin” ja epäeroottisimmin. Helposti ankeaksi seksityöläiseksi määriteltävä aikalaisnaisen tyyppi esiintyi taiteilijalla varsinkin vuosina 1922–1923 syntyneissä teoksissa, kuten taidehistorioitsija Hildegard Reinhardt kirjoittaa. Tuolloin taiteilija asui Hannoverissa ja Dortmundissa sekä seurasi läheltä teollisuustyöväen taloudellista ahdinkoa.¹⁵¹⁶ Esimerkiksi eräässä pienikokoisessa piirroksessa, josta Meskimmon käyttää englanniksi nimeä *Prostitute*¹⁵¹⁷ (Prostituoitu, 1923), naishahmo ostaa kemikaliosta huuhteluvälinettä, joka liittyy seksityöläisen arkiseen ammatin harjoittamiseen, ei siis kaupittele itseään tai houkuttele asiakasta, katsojaa tai teoksen tekijää. Naistaiteilijalle epäeroottinen prostituoitu on elantoaan hankkiva nainen eikä katsojan tai tekijän fantasian kohde.¹⁵¹⁸ Muutamaa vuotta myöhemmin nähtiin Overbeck-Schenkiltä myös uudelleentulkinta ilmestyskirjan Babylonin portosta,¹⁵¹⁹ joskaan prostituotua ei ole kuvattu siinä enää yhtä koruttomasti kuin hänen varhaisimmissa teoksissaan.

Berliiniläistä kaupunkielämää kuvanneen Jeanne Mammenin huomattavan runsaasti säilyneessä taiteessa prostituutioaihe ei ole kovin näkyvä. Aihe liittyi taiteilijalla lähinnä ”uuden naisen” seksuaalisen vapauden kuvaamiseen¹⁵²⁰. Teosnimien ja kaduilla kuljeskelevien hahmojen perusteella Mammen kuvasi prostituoituja jo ainakin ensimmäisen maailmansodan alussa, vielä Pariisissa asuessaan. Siihen viittaavat esimerkiksi hänen pastelliliituteoksensa *Dirne* (Ilotyttö) ja *Zuhälter und Dirne* (Sutenööri ja ilotyttö), molemmat noin vuodelta 1914¹⁵²¹. Teosnimien perusteella aihe esiintyi taiteilijalla sen jälkeen ainakin vuoden 1930 tienoilla ja näin ollen Natalie Mein teosten jälkeen. Siihen viittaavat niin Mammenin akvarelli-lyijykynä-teos *Dirne auf grüner Couch* (Ilotyttö vihreällä sohvalla, n. 1931) kuin litografia *Nutten*

¹⁵¹⁶ Reinhardt [2016].

¹⁵¹⁷ Alkukielinen nimi ei käy ilmi Meskimmonin tutkimuksesta, ja teos kuuluu Frauke Schenk-Slemensek -säätiölle Cappenbergissa. Kuva piirroksesta ks. Meskimmon 1999, 22.

¹⁵¹⁸ Meskimmon (1999, erit. 23–27) analysoi teosta vertaamalla sitä erityisesti Otto Dixin hyvin tunnettuun maalaukseen *Drei Dirnen auf der Straße* (Kolme prostituotua kadulla, 1925, yksityiskokoelma). Dixin oletettavasti Berliinissä syntyneestä maalauksesta myös esim. Hartley & Twohig 1992, 129–130; Rowe [Price] 2003, 161–162.

¹⁵¹⁹ Reinhardt [2016, 3, 42, 50, 51].

¹⁵²⁰ Meskimmon 2002, 49.

¹⁵²¹ Ensiksi mainittu teos Jeanne Mammenin catalogue raisonnéssa Döpping & Klünner 1997, 236 nro A 54 ja jälkimmäinen 239 nro A 82.

(Huorat, n. 1930)¹⁵²². Merkityksellistä on, että näistä teoksista ensiksi mainittu tuli heti käyttöön myös poikatyttöön viittaavalla nimellä *Die Garçonne*. Meskimmonin mukaan nimiversio osoittaa juuri silloiseen modernin naisen, prostituoidun ja lesbouden toisiinsa kytkemiseen. Mammen on ilmaissut siinä hyvin konkreettisesti naispuolisen taiteilijan toisenlaisen tulkinnan prostituoidusta: hän on aluspaidassa ja sukissa sohvalta löhöilevä, tupakoiva ja lehteä lueskeleva lyhyttukkainen ”uuden naisen” arkkityyppi. Aiemmin – mutta juuri Mein teoksien syntyäikoihin – Otto Dixiltä oli valmistunut yksi hänen tärkeimmistä prostituoituja kaupunkitilassa kuvaavista teoksistaan, triptyyksi *Großstadt* (Suurkaupunki, 1927–1928). Dix maalasi sen parissa vuodessa Dresdenissä, mutta tätä edelsi parin vuoden jakso Berliinissä. Teoskokonaisuudessaan Dix alleviivaa miestekijän näkökulmasta miehen ja naisen eroa esittäessään yhtäältä miehisen toimijan ja kärsijän ja toisaalta esineellistetyt ”uuden naisen” tyyppihahmot yliseksualisoituina ja kevytkenkäisinä. Mammenin kuvaamat naiset ovat sen sijaan itsenäisiä naisia.¹⁵²³ Dixin heti laajaa huomiota herättänyt, sittemmin ikoninen teos on saattanut pianikin saavuttaa myös virolaistaitelijoiden tietoisuuden.

1920-luvun jälkipuoliskolla Mammen oli vakiinnuttanut asemansa taiteilijana ja kohti vuosikymmenen loppua hän kuului Dixin ja George Groszin tavoin Saksan merkittävimpiin taiteilijoihin, joilta julkaistiin pilapiirroksia keskeisimmissä satiiri-lehdissä *Simplicissimus*, *Uhu*, *Ulk* ja *Lustige Blätter*. Vuodesta 1922 lähtien hän oli jo tehnyt yhteistyötä *Die Damen* -naistenlehden kanssa.¹⁵²⁴ Koska lehtien nimet nousivat esille Natalie Mein yksityiskirjeistä ja lyhyistä muistiinpanoista, on hyvinkin oletettavaa, että Mein näkemien numeroiden sivuilla oli myös teoskuvia Jeanne Mammenilta. Mein piirroksen *Kaksi prostituoitua* näyttää Mammenilta kaikessa rujukudessaan rinnastuvan esimerkiksi berliiniläiseen kadunnimeen ironisesti viittaava akvarelli *Brüderstraße*, joka on Mein teokseen nähden myöhemmältä ajalta, noin vuodelta 1931¹⁵²⁵. Siinä kaksi puolipukeista prostituoitua odottaa asiakkaita talon ensimmäisen kerroksen ikkunalla; heistä toinen vetää ajan kuluksi röökiä ja toinen on ottanut ikkunalle nojatessaan pehmustetun tyynyn käsiensä alle. Teoksen kolmas naishahmo odottaa asiakasta rakennuksen ulkopuolella. Naiskuvien tematiikka

¹⁵²² Ensiksi mainittu teos Döpping & Klünner 1997, 274 nro A 400 ja litografia 425 nro D 15. Litografia *Nutten* kuuluu Stadtmuseum Berlinin Jeanne Mammen Stiftung -kokoelmaan inv.nrolla SM 2018-01388.

¹⁵²³ Ks. lähemmin esim. Meskimmon 2002, 49–55. Mammenin teoksesta *Dirne auf grüner Couch* myös esim. Smith 2013, 189–191. Mammenin naistyypeistä myös Sykora 1988–1989. Dixin öljyllä ja temperalla puulle maalatusta triptyykistä (181 x 402 cm, inv.nro O-1890, Kunstmuseum Stuttgart) esim. Rowe [Price] 2003, 167–174; Hartley & Twohig 1992, 174–176.

¹⁵²⁴ Esim. Sykora 1988–1989, 28–29; Lütgens 1997, 90–103.

¹⁵²⁵ Teos esim. Döpping & Klünner 1997, 276 nro A 422.

kytkeytyi Mammenilla silti enimmäkseen nuoremman ja vanhemman naisen tai keskenään samanikäisten naisten intiimien ja seksuaalisuuteen viittaavien suhteiden esittämiseen¹⁵²⁶.

Mein *Kaksi prostituoitua* -piirroksen isokokoisemman naishahmon itsevarma, ylimalkainen katse ja provokatiivinen asento tuovat puolestaan mieleen naishahmon Elfriede Lohse-Wächtlerin akvarellissa *Lissy*, joka on valmistunut niin ikään vuonna 1931 (kuva 112). Toistuvasti urbaania prostituutiota Hampurissa kuvannut Lohse-Wächtler kyseenalaisti prostituoitujen ”toiseuden” esittämisen asettamalla heidät konventionaalisen naiseuden ulkopuolelle, kuten Meskimmon kirjoittaa. Kyseisessä muotokuvamaisessa akvarellissa taiteilija esittää naisen aktiivisena toimijana eikä mieskollegoidensa ja Dixin tavoin passiivisena, vaikka hän muuten noudattaakin kulttuurikentän määrittelemää epämiellyttävyyden koodia. Taideopintojensa alkuvaiheessa Dresdenissä Lohse-Wächtler oli tekemisissä myös Otto Dixin ja hänen radikaalivasemmistotaiteilijapiirinsä kanssa.¹⁵²⁷

Äidillisen herkkyyden kuvista tunnettu Elsa Haensgen-Dingkuhn maalasi vuodesta 1929 lähtien – eli suurin piirtein samoihin aikoihin, kun Mei teki omat piirroksensa – viiden vuoden verran näkymiä Hampurin satamakaupungin Sankt Paulin punaisten lyhtyjen alueen yöelämää viliseviltä kaduilta. Haensgen-Dingkuhnkaan ei kuvaa omissa teoksissaan naisia seksuaalisen fantasian kohteina vaan tavallisina moderneina naisina, kuten vaikka maalauksissa *Große Freiheit in St. Pauli* (Große Freiheit -katu St. Paulissa, 1929) ja *Abend in St. Pauli* (Ilta St. Paulissa, 1934). Taiteilija on kuvannut prostituoituidut etualalla ja erotisoimatta, muodikkaissa kampauksissa ja ilta-asuissa. Prostituoituiksi he ovat mielletävissä vain kuvissa esiintyvien visuaalisten merkkien perusteella. Yhtenä merkinä ovat alueen vakioasiakkaat, merimiehet. Meskimmon huomauttaa, ettei Haensgen-Dingkuhnin teoksissaan esittämistä hahmoista välity ilmeistä seksuaalisuutta, toisin kuin esimerkiksi Otto Dixin merimiehen ja naisen topoksen tulkinnoissa, joissa naiset on alastomina – pelkinä lihoina – esineellistetty miehen himon kohteeksi. Satamakaupungissa käytyään Dix tulkitsee teemaa toistuvasti vuodesta 1921 lähtien aiheuttaen teoksillaan jo edellä mainitsemani skandaalin.¹⁵²⁸

Sikäli kuin merimiehet ja satamat ovat prostituutiotematiikan elementtejä ja tunnistamme Elsa Haensgen-Dingkuhnin teosten välityksellä naispuolisen taiteilijan epäerotisoivan lähestymistavan aihepiiriin, prostituutioassosiaation mahdollisuutta ei voi kokonaan sulkea pois Natalie Mein teoksista, joissa nainen on kuvattu merimiehen kanssa ilman ilmeistä seksuaalista latausta. Aiheeseen liittyvänä voisi pitää etenkin Mein kadonnutta, juuri vuonna 1928 näyttelyssä esillä ollutta lyijy-

¹⁵²⁶ Esim. Meskimmon 1999, passim, erit. 199–226; Sykora 1988–89, 29–30.

¹⁵²⁷ Meskimmon 2002, 44–48.

¹⁵²⁸ Ibid., 45–55, 56–62.

kynäpiirrosta, josta ostotilanteessa käytettiin nimeä *Tyttö ja matruusi* (kuva 113). Nykyisin tunnemme teoksen vain *Taie*-aikakauslehdessä julkaistun kuvajäljennöksen perusteella. Mei on kuvannut siinä naisen ja miehen kukkulalla, kuten akvarellissa *Kävelijät*, mutta tällä kertaa nurmikolla, jossa on ”kasvamassa” samoja kukkia kuin piirroksessa *Naiset*. Taaempaa taustalta erottuvat meri ja yksinäinen purjevene sekä pari pientä omakotitaloa. Mies ja nainen eivät ole kävelemässä käsikynnää, vaan heidät on kuvattu vaatimattomina – maalaistyttö jopa paljain jaloin. Nainen seisoo edessä ja mies hänen takanaan, eivätkä he kosketa toisiaan. Teos ei ilmennä urbaania elämäniloa saksalaisnaisten teosten tavoin, vaan rauhallisine maisemineen ja pyöreäkasvoisine hahmoineen se esittää tyypiteltyä virolaisparia ranta-alueella, eikä teos näin ollen merimiehenkään kautta liity selvästi prostituutioaiheeseen. Mein kohdalla on lisäksi muistettava, että merimieheys oli hänen perheensä arkipäivää ja hänen sydäntään lähellä. Näin ollen hänen merimieshahmoisia teoksiaan ei voi läh-
tökohtaisesti kytkeä prostituutioaiheeseen samalla tavalla kuin Saksan metropoleissa toimineiden naispuolisten taiteilijoiden aihepiiristä tekemiä teoksia.

Viimeisenä täytyy saksalaisnaistaiteilijoiden ja Natalie Mein prostituoiduiksi miellettyjen naisten kuvaamisen yhteydessä nostaa Virosta esiin vielä Jenny Uttar (1898–1988¹⁵²⁹), jonka sukunimenä on esiintynyt myös Utter. Hän on jäänyt taiteilijana hyvinkin tuntemattomaksi. Häneltä on tiedossa vain yksittäisiä teoksia, ja hänen nimensä löytyy muutamista sanomalehtien näyttelykriitikeistä. Taidenäyttelyihin hän osallistui ainakin aikavälillä 1925–1937¹⁵³⁰. Itselleni hänen olemassaolonsa avautui keväällä 2015, kun taidemuseo Kumussa nähtiin häneltä kaksi grafiikan vedosta näyttelyssä *Eesti graafika ajalugu 1860–1944* (Viron grafiikan historia 1860–1944). Nämä molemmat Uttarin teokset olivat peräisin vuodelta 1928, ja niiden etualalla on alaston nuori nainen. Monotypiassa *Naine punaste juustega* (Punahiuksinen nainen, kuva 114) kapeakasvoinen naishahmo, jolla on pöyheä punainen polkkatukka, istuu hieman vinottain. Nännit ja huulet ovat korostetun punaiset – aivan kuten Natalie Meillä vuonna 1920 muutamissa aikaisemmin mainitsemissani akvarellitöissä – ja hahmo katsoo suoraan katsojaan. Alastoman naishahmon takana seisoo ruskea (ilmeisesti miespuolinen) hahmo; sivuttain katsojiin naiselle ojentaa kulhoa ikään kuin kuvan ulkopuolelta tuleva ruskea käsi. Viron museoyhdistys hankki

¹⁵²⁹ Esitän tähän saakka avoimena pysyneestä Uttarin kuolinvuodesta oman arvioni Viron hautausmaiden portaalin Haudi pohjalta (katsottu 19.4.2022). Hyvinkin perusteellisesta tietokannasta ei löydy yhtään Uttaria mutta kylläkin muutama henkilö, joiden sukunimi on Utter. Heistä yhden etunimi on Jenny, jonka uskon olleen taiteilija Jenny Uttar, vaikka tietokannasta puuttuukin henkilön syntymäaika. Päätelmäni perusteena on sukunimien Uttar ja Utter harvinaisuus Virossa sekä se, että Jenny (synt. Jevgenia Almira [Jenny Almire], myös Jenni) Uttarin arkisto löytyy Viron valtionarkistosta Utterin nimellä. Utter, Jenny Gustavi t., RA, ERA.36.2.20455.

¹⁵³⁰ Ks. Loodus 1976, 19, 21, 24, 27, 29, 34, 38, 39; Jenny Uttar, EKMA.110.8.228, sivu 2.

teoksen heti samana syksynä¹⁵³¹. Uttarin mukaan taidemuseo omisti jo vuonna 1925 kaksi hänen työtään¹⁵³². Alkusyksyn 1928 näyttelyissä osa kriitikoista piti Uttarin nimeltä mainitsemattomia graafisia töitä taiteellisesti kiinnostavina, vaikka niissä havaittiinkin joko Honoré Daumier'n tai Eduard Wiiraltin vaikutusta.¹⁵³³ Kuivaneulavedos *Kaks naist* (Kaksi naista) saatiin vuoden 2015 grafiikkanäyttelyyn yksityiskokoelmasta. Siinä etualalla keikistelevän jazztyttömäisen naisen ylävartalosta kohoaa esiin hänen vasemmanpuoleinen rintansa. Häntä likistää takaapäin geishamainen hahmo; etualalla on naisen kämmen pitkät luiset sormet harallaan, ja se näyttää kuvassa ikään kuin ylimääräiseltä mutta hyvin dominoivalta elementiltä. Uttarin kuvaama naisten likeisyys tarjoaa mahdollisuuksia pohtia, kuvasiko hän hahmojensa ystävyyttä tai lesborakkautta, kun rinnastamme ne esimerkiksi samanaikaisesti ja 1930-luvulla lesboalakulttuuria kuvanneen Jeanne Mammenin aihepiiriä käsitteleviin teoksiin.

Vaikka Uttarin kyseisiä teoksia ei voi lukea eksplisiittisesti prostituutioaiheeseen, on kiinnostavaa, että ne valmistuivat juuri samana vuonna kuin Mein kahta naista esittävät piirrookset. Perehtyessäni Mein siskoksien säilyttämiin aineistoihin heistä kirjoittamaani arkistomonografiaa varten ilmeni, että Uttar ja Natalie Mei tunsivat toisensa. Vaikka asiaa ei todeta sanallisesti, se ilmenee muutamista valokuvista, joiden taakse on kirjoitettu heidän molempien nimet. Yhdellä niistä aloitin luvun V.1 viimeisen alaluvun (kuva 79). Siinä Jenny Uttar on Mein perheen luona vierailulla heidän Miinisataman kodissaan Tallinnassa pari vuotta nuoremman Agathe-siskonsa (1900–?) kanssa – tosin valokuvan taakse on vuosikymmeniä myöhemmin kirjoitettu Aga Uttar ja Jenja Uttar. Aga eli Agathe Uttar oli Mein luokkatoveri Tallinnan valtiolisessa tyttökymnaasissa,¹⁵³⁴ ja mahdollisesti samana vuonna samasta koulusta valmistui hieman vanhempi Jennykin,¹⁵³⁵ jonka Mei nimesi Jenjaksi. Näin ollen naiset tunsivat toisensa kouluajoista lähtien, ja heidän ystävyytensä säilyi pitkän aikaa. He olivat varmasti tietoisia myös toistensa taiteesta, ja Mei-siskoksien tapana oli keskustella taiteesta.¹⁵³⁶ Kahdessa toisessa valokuvassa Jenny ja Natalie ovat

¹⁵³¹ Teoksen tiedot Viron museoiden MuIS tietokannassa, katsottu 19.4.2022.

¹⁵³² Jenny Uttar, EKMA.110.8.228, sivu 2.

¹⁵³³ Erit. R[asmus]. Kangro-Pool, ”E. K. Liidu kunstinäitus”, *Päewaleht* 23.9.1928; Alfr[ed]. Waga, ”Eesti Kunstnikkude Liidu näitus”, *Postimees* 7.10.1928. Kriittisintä mielihpidettä edustaa Hanno Kompus (HaKo 1928).

¹⁵³⁴ bb. [tuntemattomaksi jäänyt nimimerkki], ”Tallinna kroonu tütarlaste-gümmasiumi”, *Tallinna Teataja* 27.4.1917.

¹⁵³⁵ Jenny Uttar, EKMA.110.8.228, sivu 3. Sanomalehdessä julkaistusta koulusta valmistuneiden naisten nimiluettelosta on jäänyt Jenny Uttarin nimi jostakin syystä pois.

¹⁵³⁶ Uttar opiskeli taidetta Tallinnassa vuosina 1921–1926 niin Pietarissa, Münchenissä kuin Pariisissakin opiskelleen venäläissyntyisen taidemaalari Anatoli Kaigorodovin (myös Kaigorodoff, 1878–1945) maalausstudiossa (Jenny Uttar, EKMA.110.8.228,

kesänvietossa Itä-Virumaalla joko Sillamäellä tai Narva-Jõesuussa, missä he istuvat kaksin vierekkäin isolla kivellä meren rannalla.¹⁵³⁷ Toisten Natalie Meistä otettujen valokuvien perusteella nämä kaksi päiväämätöntä valokuvaa on mahdollista ajoittaa vuosien 1928–1929 varrelle. Naisten läheisyys on taltioitu varsinkin toiseen valokuvista, jossa he istuvat selkápäin kuvaajaan. Halaten Uttaria Mei kurkkaa keimaillen kuvaajaa. Mein tavoin myös Uttar pysyi neitinä. Valokuvan voi tulkita viitteenä Natalie Mein kuulumisesta identiteetiltään sukupuoli- ja/tai seksuaalivähemmistöön, vastaavasti kuin katsomme Natalien ja Irinan kaulailukuvaa samoilta ajoilta ja muistamme Mein Karin Lutsille lähettämät yksityisluontoiset, tunteita ilmaisevat kirjeet sekä rinnastamme ne vaikkapa tutkittuihin saman ajan pariisilaisen lesboyhteisön aineistoihin. Irina oli luultavasti Lydia Meinkin tuntenut, venäjäksi kirjoittanut runoilija Irina Borman (myös Bormann, 1901–1985), joka vietti kesäiä perheensä kesähuvilalla Narva-Jõesuun kunnassa.¹⁵³⁸ Kyseisen kaulailuvalokuvan Borman lähetti Meille elokuussa 1929 rakkaudenosoituksineen ja rakkauden toivotuksineen ikuista ystävyyttä toivoen¹⁵³⁹. Näistä naistenvälisistä rakkaudenosoituksista ja halailuista huolimatta ei ole mahdollista sulkea pois, etteivätkö ne voisi olla platonisia, vaikkakaan aivan vastaavanlaisia valokuvia miespuolisten henkilöiden kanssa ei ole Natalie Meistä vielä esille tullut.

Kiinnostavasti myös Uttar tarttui samanaikaisesti Natalie Mein kanssa yhteiskuntakriittisiin aiheisiin. Osoituksena siitä voi pitää kahta muuta hänen Viron taidemuseossa säilynyttä teostaan. Niistä monotypia *Kaks istuvat meest* (Kaksi istuvaa miestä, 1928)¹⁵⁴⁰ kuvaa kaunistelematta ja säälimättömästi kahta köyhää miestä. Hänen hiilipiirroksensa *Simman* (Kylätanssit, 1928, kuva 115)¹⁵⁴¹ ilmaisee puolestaan

sivu 2; Utter, Jenny Gustavi t., RA, ERA.36.2.20455). Kaigorodovista esim. Levin 2006, 35, 39; 2010d, 503; suppeasti myös Pütsep 1996, 110.

¹⁵³⁷ Valokuvat Viron taidemuseon arkistossa: *Kunstnikud Jenny Uttar ja Natalie Mei* (EKM FK 4202) ja *Kunstnikud Jenny Uttar ja Natalie Mei* (EKM FK 4201). Vaikka valokuvista ensiksi mainitun taakse on kirjoitettu, että siinä ollaan Sillamäellä ja toisessa Narva-Jõesuussa, on kuvat otettu yhdestä ja samasta paikasta samalla kertaa, sillä naiset istuvat habituksiltaan samoina yhdellä ja samalla kivellä ja kuvissa on samanlaiset valaistusolosuhteet. Koska kuvatiedot on kirjoitettu kuvien taakse jäykällä käsialalla ja täten vuosikymmeniä myöhemmin, näyttää siltä, että Mei ei ole ollut enää varma, kumman kaupungin kesärannassa on tuolloin oltu. Mei viipyi kesäisin molemmissa kaupungeissa, joiden välimatka on parisenkymmentä kilometriä.

¹⁵³⁸ Bormann, Irina Konstantini t., RA, ERA.28.2.1360.

¹⁵³⁹ Valokuva *Natalie Mei sõbranna Irinaga* Viron taidemuseon arkistossa (EKM FK 4242).

¹⁵⁴⁰ Lehti 35,1 x 32,1 cm, kuva 21,9 x 18,6 cm, EKM G 79.

¹⁵⁴¹ Lehti 33 x 27,4 cm, EKM G 110. Uttar esitti piirroksen nimimerkillään S. 15 Viron kuvataiderahaston hallituksen järjestämässä kilpailussa keväällä 1928. Aiheena oli kohta kansanelämästä Virossa. Uttarille myönnettiin teoksesta kannustus-palkinto, ja rahaston hallitus lunasti sen itselleen. (Kangro-Pool 1928, 64.)

vaatimattoman oloisen, sylilasta pitelevän äidin kokemaa sivullisuutta toisten tanssiessa valojen loisteessa. Jää vaikutelma, että naisten ystävyys saattoi rohkaista molempia taiteilijoita tarttumaan samanaikaisesti ja samansuuntaisesti – kriittisesti ja paljastavasti – yhteiskunnan epäkohtiin ja naisen seksuaalisuuteen sekä tulkitsemaan niitä naisen näkökulmasta. Uttarin ja Mein ilmaisutavat heijastavat naisemansipaatiota, johon Mei sai innoituksen jo kotoa. Kiinnostus koski tavalla tai toisella lähes kaikkia tässä tutkimuksessa mainitsemiani Mei-siskoksien naispuolisia ystäviä.

Natalie Mein prostituutioaihetta käsittelevien tai aihetta sivuavien teoksien pohjalta voi kokoavasti todeta, että hän liikkui semanttisesti kulttuurikenttien reuna-alueiden ja ei-kulttuurisen tilan yli suodattaen saamiaan impulsseja. Taiteilijana hän ikään kuin ”käväisee” *filterinä* kolmen eri sfäärin välissä: yhtäältä taiteilijanaisten muodostaman vyöhykkeen äärilaidan ja miehisen kulttuuriytimen raja-alueella ja toisaalta ainakin mentaalisesti naisellisen sfäärin raja-alueen ulokkeena olevassa prostituoitujen tilassa, jonka olemassaolon edellytyksenä oli kosketusyhteys kulttuurin keskusalueelle. Mei käsittelee taiteessaan naisten representaatioissa ei-kulttuuriin kuuluvaa aihetta kulttuuriseen tilaan lukeutuvien miestaiteilijoiden ilmaisuvälineillä, mutta tekee niihin lisäyksiä ja muokkauksia tilaan kuulumattomilla aineksilla: naisen epäeroottisuudella, epäviehättävyydellä ja arkisuudella, toisin sanoen naisten ulko-kulttuurisilla piirteillä. Niin kuin edellä olen todennut, Natalie Mei rinnastuu muiden naispuolisten taiteilijoiden tavoin sukupuolensa kautta naisprostituotujen representaatioihin. Kulttuurisfäärin ytimeen kuuluva miespuolinen tekijä taas käsittelee aihetta etäältä, sillä se on hänen kohdallaan ei-itsenkaltainen, ja täten tuntematon, mystinen ja houkutteleva Toinen, muukalainen. Kulttuurikentän moninaistumisesta huolimatta naisprostituotujen esitystapa pitää yllä ja säilyttää kaksijakoisuutta kulttuurissa, joskin sen ydinalue on laita-alueensa välityksellä jatkuvassa kosketuksessa ei-kulttuuriin.¹⁵⁴² Kun Mei rikkoo hallitsevia esittämistapoja kulttuurikentän ytimessä, hän toimii kulttuurisfäärien asettamien sopimusten ja sääntöjen vastaisesti, mutta omilla arkitodellisuuteen viittaavilla prostituotujen representaatioillaan hän rikastuttaa taiteen kaanonin ja taidekenttää.

¹⁵⁴² Stahl 2010a, 56; 2011, 150.

VI Johtopäätökset

Viimeisen puolen vuosisadan kuluessa on lukuisia naisia eri puolilla maailmaa nostettu taiteilijoina esiin unholasta, mihin he joutuivat, kun moderni ymmärrys taiteilijuuudesta oli vahvasti sukupuolitunut edellyttäen luovalta tekijältä biologista maskuliinista sukupuolta. Näin naispuoliset taiteilijat eivät 1900-luvun alkukymmenilläkään lukeutuneet näkyviin toimijoihin, vaikka toisinaan heidän teoksiaan saatettiin huomioida vaihtelevan positiivisestikin.

Tutkimus virolaissyntyisen ja aikuisena lähinnä Viron Tallinnassa asuneen Natalie Mein varhaisesta, etupäässä vuosina 1918–1929 valmistuneesta taiteellisesta tuotannosta paikallisen ja kansainvälisen taiteen kontekstista käsin havainnollistaa taiteilijan empimätöntä suorasukaisuutta oman aikansa reflektoinnissa. Hän pohti sukupuolen merkitystä ja sitä, kuinka tekijän kuulussa Toiseen sukupuoleen hänen teoksensa saattavat ilmaista kulttuurikentän ytimeen kuuluville tavoittamattomia aspekteja marginaalistettujen yksilöiden näkökulmista. Tämä ilmenee lähilukemalla Mein vuosikymmeniksi vain pienen piirin tietoon jääneitä, palkkatyön ohessa valmistuneita teoksia, jotka on monesti toteutettu taiteellisesti aliarvostetuilla tekniikoilla ja pienessä koossa. Ne ovat figuratiivisia, taitavasti piirrettyjä tussipiirroksia, tussi-akvarelli-töitä tai akvarelleja taikka lyijykynäpiirroksia, mutta niiden joukossa on myös joitakin kolmiulotteisia figuriineja sekä kollaaseja. Tätä näkemystä tukee toisaalta tutkimukselleni kontekstia tarjonnut kansainvälinen feministinen taiteen ja kulttuurin tutkimus eritoten Mein taiteilijuuden aikana ja hieman aikaisemmin toimineiden naispuolisten toimijoiden tuotannon osalta. Toisaalta perusteltuja argumentteja tarjoaa valitsemani teoreettis-metodologinen viitekehys, joka valottaa osaltaan tarkastelemallani ajanjaksolla vallinnutta dualistista ajatusmallia ja ymmärrystä taiteilijuudesta ja sukupuolesta.

Monografinen väitöskirjatutkimukseni on metatasoltaan kronologinen ja kronologia on suhteessa teemoihin, koska tutkimukseni keskiössä ovat Natalie Mein taiteesta vähittäin esille kohoavat aiheet ja aiheumat. Tavoittamieni tarkasteluajanjaksoilta peräisin olevien Mein teosten perusteella on todettavissa, että hän tarttui aihevalikoimassaan moniin aikansa temaattisiin tihentymiin: niin myyttiseen sfinksiin, nukke- ja kuolematematiikkaan, dandyismiin, omakuvaan, sukupuolirajojen joustavuuteen, urheiluun kuin naisprostituoidun hahmoon. Nämä motiivit ja tematiikat

nousevat esiin tässä tutkimuksessa toisinaan laajan kontekstualisoivasti läpi useamman luvun, toisinaan tiivistettynä yhteen kokonaisuuteen. Tähän vaikuttaa se, kuinka Mein kuvat suhteutuvat vakiintuneisiin ikonografisiin malleihin ja kuinka hän kulloistakin aihetta tulkitsee, toisinaan myös jonkin aihealueen yleisen tunnettuuden läpäisevyys. Useamman kerran Mein tulkinta on harvinaislaatuinen ainakin Viron taidekentällä mutta toisinaan myös kansainvälisessä taidekontekstissa.

Tutkimustani läpäisee punaisena lankana ei-normatiivisuus ja transgressiivisuus. Lähtökohtana on niin sanotun uuden naisen hahmo, jollaiseksi lukeutuvat sekä emansipoituneet, perinteisistä naisen rooleista kieltäytyvät naiset että omaa kehoa myymään joutuneet prostituoiduiksi miellettäviä naiset, urheilijat, lesbot, mutta myös myyttiset *femme fatale* -hahmot. ”Uutena naisena” voi pitää Natalie Meitä itseäänkin, sillä hän ei koskaan ollut todistettavasti parisuhteessa, keskittyi vain taiteelliseen työhönsä ja oli mieltynyt 1920-luvulla ajankohtaiseen maskuliinempaan modernin naisen habitukseen. Tärkeässä osassa on myös Mein 1920-luvun puolivälistä säilyneiden yksityisaineistojen tarkastelu: hänen kirjelähetyksensä kuvataiteilijaystäväilleen Karin Lutsille yhdessä hänen sanomalehdissä julkaistujen karikatyyriensä rinnalla osoittavat hänen pohdiskelleen sukupuoli-identiteettiään. Helpoiten tämä on pääteltävissä silloin, kun hän joko turvautuu pseudonyymiin tai luo itselleen alter egon, joka on vastaansanomattomasti miespuolinen. Siinä hän rinnastuu länsieurooppalaisen avantgarden suosimaan ilmiöön, joka ei jäänyt etäiseksi hänen kotimaassaan, vaikka laajemmin sukupuolten rajoja ei sen puitteissa mahdollisesti ylitettykään.

* * *

Tutkimuksen kuluessa olen osoittanut, kuinka Meillä saattaa kuvallinen topos tai motiivi periaatteessa pysyä totunnaisen rajoissa samalla kun hän kuitenkin saa kaanonista ja konventioista poikkeavilla yksityiskohdilla aikaan normeja ja rajoja rikkovaa transgressiivisuutta. Rajojen rikkomiset olivat tietoisia valintoja vuosisadan alkukymmenien avantgardisteille. Mei itse ei ilmaise lyhyehköissä muistelmissaan kiinnostusta heidän teoksiinsa, vaikka hänen tuotannostaan löytyy lukuisia esimerkkejä epäkonventionaalisuuksista. Osoituksina tästä ovat niin Mein muutamat kubistisia piirteitä sisältävät asetelmat ja muotokuvat 1910-luvun lopusta kuin kubofuturismia mukailevat kuvituskuvat vuodelta 1920. Tuohon mennessä kyseisiin ilmaisutapoihin olivat tarttuneet Virossa vain yksittäiset miehet ennen varsinaista miestaitelijoiden kubismin kautta. Rajojen ylittämistä kertovat myös 1920-luvun puolenvälin yksityisluontoiset vihkoset, joissa esiintyy dadaistisia piirteitä typografisine elementteineen. On korostettava, että tällaisia ei ole tiedossa vielä yhdeltäkään Mein maanmieheltä.

Viron urbaania modernia kulttuuria olivat kohonneet rakentamaan miestoimijat: 1900-luvun ensivuosisikymmenen puolivälistä alkavalla kymmenvuotisjaksolla Noor-

Eestin kirjoittava ydinjoukko sekä yksittäiset näkyvät miespuoliset taiteilijat. Noorestiläisten aktiivikauden jatkeeksi perustettiin vuonna 1917 pariksi vuodeksi moderniutta artikuloimaan vielä tiiviimpi Siuru-kirjailijaryhmä, jonka lähipiiriin kuului samaten muutamia miespuolisia kuvataiteilijoita. Heistä Peet Arenista ja Otto Krustenista oli tullut Mei-siskoksien läheisiä ystäviä sen jälkeen, kun sisarista vanhin Kristine Mei palasi Tallinnaan vuonna 1916 valmistuttuaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulusta kuvanveistäjäksi – virolaissyntyisistä naisista ensimmäisenä ja ainoana. Kuvataiteilijoista lähellä kirjailijoita oli myös Natalie Mein opettaja Nikolai Triik. Ryhmän avantgardistirunoilijalta Henrik Visnapuulta Mei taas sai ensimmäisen kirjakuvitustilauksensa; Noor-Eesti -ryhmittymän ja Siuru-ryhmän ydinhenkilöihin kuului myös suomalaislukijoille nykyään hyvinkin tuttu Friedebert Tuglas. Nämä detaljit, Liepājassa syntyneen Natalie Mein tuntemattomuus kotimaansa ulkopuolella, hänen perheensä yhteiskunnallisen aseman kohoaminen ja sen jälkeiset muutokset sekä Lydia-sisaren naiselle harvinaiset arkkitehtuuriopinnot Pietarissa – missä Natalie itsekkin oleskeli perheensä naisten kanssa vuosina 1917–1918 – ovat olleet lähtökohtina tämän tutkimuksen laajahkole johdannolle ja varsinkin elämäkerralliselle katsaukselle, sillä niiden voi olettaa myötävaikuttaneen Mein taiteelliseen tuotantoon. Samalla nämä henkilökohtaiset kontaktit osoittavat, että Natalie Mei ja häntä neljä ja viisi vuotta vanhemmat sisaret toimivat 1910-luvun lopussa ja 1920-luvun alussa lähellä Viron modernin taiteen kentän miestoimijoista muodostunutta ydintä. Olen pitänyt tärkeänä myös taustoittaa Mein teoksista kumpuavia aiheita ja tarkasteltua ajanjaksoa Viron maantieteellisen alueen monisyisellä historialla 1800-luvun lopusta lähtien. Taustatiedoista mainittakoon esimerkiksi naisemansipaatio, sukupuolivähemmistöjen esiintyvyys taikka monikulttuurisuuden läsnäolo, jotka ovat jääneet vähemmälle huomiolle suomalaisissa Viro-tutkimuksissa.

Modernin kulttuurikentän ydinjoukon mielenkiinto suuntautui Virossa 1900-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen aikana myös dekadenssin estetiikkaan. Siihen lukeutuviksi voi ajatella varsinkin muutamaa Mein noin 18-vuotiaana tekemää akvarelli–tussi-työtä, kuten vaikka teosta *Sfinxen*. Siinä taiteilijoita ja kirjailijoita 1800-luvun jälkipuoliskolta lähtien viehättänyt hahmo saa nuorelta virolaisnaiselta Kleopatran piirteitä ja jalkaansa matalat vartalonmyötäiset housut, kun taas teoksessa *Den gröna löjtnanten* esittäytyy punaisine huulineen ja savukkeineen feminiininen miespuolinen dandy, joka on sotilasarvoltaan luutnantti. Samaan estetiikkaan lukeutuvaksi voi helposti mieltää kuoleman visuaalisen esittämisen niin teoksessa *Homo, non e piu come era prima* kuin viitisen vuotta myöhemmin maalatussa akvarellissa *Itsemurhaaja*. Ensiksi mainitussa Mei mukailee renessansitaiteilija Hans Holbein nuoremman maalausta *Kuollut Kristus haudassa*, mikä välittää teoksen katsojalle tietoa aloittelevan taiteilijan taiteentuntemuksesta – hän tulkitsee kuitenkin toposta näyttämöillisesti ja ilman angstisuutta. Jälkimmäisessä teoksessa Mei käsittelee itsemurhaa epäonnistuvana yrityksenä.

Kulttuuris-maantieteellisestä näkökulmasta adekvaateimmaksi katsomani kontekstualisoiva ja rinnakkaisaineisto osoittaa, että aikalaisnaiset eivät omista kuvataiteellisissa tuotannoissaan kovin näkyvästi tarttuneet juuri näihin dekadenssin esteetiikkaa huokuviin aiheisiin ja vieläkin harvemmin huumorinpilke silmäkulmassa ja avantgarde-asenteen siivittämänä. Saksan taidekentällä Jeanne Mammen sivusi dekadenssia kuolema- ja sfinksiaiheen käsittelyssään yhtä nuorena kuin Mei mutta hieman aikaisemmin ja symbolismille ominaisesti. Aikalaisten parissa tunnetumpia olivat sitä vastoin jo omana aikanaan arvostetun Käthe Kollwitzin naturalismia ja expressionismia edustaneet, ahdistusta ja kärsimystä ilmaisevat kuoleman tulkinnat. Sen sijaan Mein feminiinisille mieshahmoille näyttää löytyvän aikalaisverrokkeja vain miespuolisten taiteilijoiden tuotannosta niin Saksan, Venäjän kuin Vironkin taidekentältä. Vaikka mainittuja Mein varhaisia teoksia voi lukea dekadenssin mukaisiksi sukupuolten ja seksuaalisuuden moninaisuuden käsittelemisen osalta, häneltä näyttää puuttuvan kiinnostus suuntauksen edustajia viehättänyttä angstisuutta, raptiota ja tuhoa kohtaan, eivätkä nämä aspektit näytä kiehtovan häntä edes silloin, kun hän käsittelee kuolemaa.

Sukupuoli ei ole Mein teoksissa aina yksiselitteisesti pääteltävissä. Se vastaa ajan henkeä monella tasolla liittyen yhtä hyvin taiteilijanerokulttiin, naisemansipaatioon, muotiin kuin sukupuolen moninaisuuteenkin. Hyvänä esimerkkinä on vaikkapa, kuinka taiteilijan kahta urheilijaa esittävän nimeämättömän akvarellin nimi muuttuu vuosien saatossa *Naisurheilijasta Kahdeksi urheilijaksi*, koska toisen hahmon sukupuoli ei ole ollut aina, eikä nytkään, yksiselitteisesti tulkittavissa. Urheilu oli 1920-luvulle tultaessa muodostunut taiteen aiheena monenkin taiteilijan kiinnostuksen kohteeksi. Naistaiteilijoiden suosimien tenniksenpelaajien tai miestaiteilijoiden painijakuvien sijasta Mein suosikkipopokseksi valikoituivat jalkapalloilijamiehet, mikä näyttää olleen hyvinkin epätavallista naispuolisille taiteilijoille. Mein taide peilaa ajankohtaisia keskusteluja ja ylittää useamman kerran kaksinapaisen nainen–miesjaon.

Natalie Mein teoksia analysoidessa havaitsee myös toistuvasti, kuinka hän on saattanut turvautua ikonografisiin kaanoneihin ja vakiintuneisiin topoksiin, mutta on luonut niiden pohjalta kuva-aiheista uniikin tulkintansa omaa aikaansa reflektoiden. Tämä koskee myös binaarisuutta korostavaa prostituutioaihetta. Tulkitsemalla aihetta vuonna 1928 uusiasiallisuuden eleettömällä kuvakielellä, joka on nähty myös veristisenä, Mei antaa katsojille aiheesta lähes dokumentaarisen tai näyttämöllisen tulkinnan, esitettynä naisen näkökulmasta ilman häivähdytystä erotiikasta taikka miespuolisten aikalaisaiteilijoiden naishahmoihinsa kohdistamasta inhosta. Kun näemme useammassa Mein kuvassa myös yksiltä ja samoilta näyttäviä hahmoja, rakentuu teoksista sarjoja, ja samalla taiteilijan visuaalisesti tulkitsemien aiheiden kerrokkaisuus kohoaa merkityksellisemmäksi. Prostituutioaiheiseksi tulkittavien lyijykynäpiirroksien lisäksi sarjallisuutta on havaittavissa myös esimerkiksi vuonna 1921

– tuolloin sukupuoli-identiteetin näkökulmasta. Tuona syksynä taiteilija jatkoi opintojaan Tarton Pallas-taidekoulussa toimittuaan jo pari vuoden verran taiteilijana ja saatuaan sinä aikana tunnustusta teoksillaan. Vuodelta 1927 on säilynyt hänen omakuvansa, jonka tiedämme sellaiseksi vain hänen teokseen kirjoittamansa tekstin perusteella: *Rva sisko ja minä*. Omakuvallisella kaksoismuotokuvallaan Mei poikkeaa niin muotokuvan kuin omakuvan lajityypistä kuvaamalla itseään ja sisartaan – kahta taiteilijaa – suoraan takaapäin maalaamatta jätettyä taustaa vasten ikään kuin tyhjyydessä, ei-missään. Taas kerran on kyseessä valinta, jota kovinkaan moni kuvataiteilija kautta aikojen ei ole hyödyntänyt.

Vallitsevana modaalisena viitekehysenä Mein teoksissa esiintyy huumori eri alalajeineen. Taiteilijan siskoksineen tiedetään rakastaneen huumoria ja tehneen karikatyyreja ja pilakuvia. Aikalaiskriitikot ja sen jälkeen taidehistorioitsijat ovat tulkinneet huumorin ja satiirin kuuluneen varauksettomasti Mein taiteeseen. Monet yksityiskohdat Mein teoksissa osoittavat, että hänen taiteessaan tavataan groteskeja piirteitä suhteellisen varhain. Säilyneiden teosten perusteella niissä esiintyy toisinaan myös tyylikeinon kiinteästi liittyvää, klassisen estetiikan näkökulmasta epäkonventionaalista materiaalis-ruumiillista painotusta, kuten vaikka nykyään *Ilta*-nimellä kantavassa akvarelli-tussi-teoksessa. Mein 1920-luvun viimeisten vuosien uusia veristisissä lyjykyinäpiirroksissa on nykyään kuitenkin hieman haasteellista havaita huumoria, vaikka omana aikanaan niitä tunnetusti tulkittiinkin harvinaislaatuina tragiikan ja karikatyyrin yhdistelminä, jollaisia aikalaiskriitikon mukaan ei liene tunnettu edes saksalaisesta taiteesta. Veristiseen taiteeseen kuului elimellisesti groteskius. Kritiikeissä mainitut vertailuaineistot antavat osaltaan suuntaa sille, min-käläistä rinnakkaisaineistoa täytyy huomioida Natalie Mein taidetta tutkimuksellisesti tarkasteltaessa. Adekvaatti vertailu- ja esimerkkiaineisto osoittaa, että groteski, parodia ja satiiri olivat keskeisiä taiteellisia aseita niin dadaistisessa, futuristisessa kuin ekspressionistisessa taiteessa¹⁵⁴³.

Koska groteski tarjoaa tyylikeinon kyseenalaistaa vakiintuneita käytäntöjä ja kaanoneita, ja kun Mei toisinaan käytti groteskeiksi tulkittavia ilmaisukeinoja, voi miettiä, mahtoiko tyylikeino olla yhteydessä siihen, että taiteilija olisi tiedostanut minimaaliset mahdollisuutensa päästä toimimaan varteenotettavana tekijänä taidekentällä. Natalie Mei ja hänen taiteensa rinnastuvat moniin aikalaisnaisten taiteellisiin ilmauksiin kotimaan ulkopuolella, kuten vaikka Djuna Barnesin tai Hannah Höchin ilmaisukeinoihin. Miespuolisten avantgardetaiteilijoiden ja -kirjailijoiden vallanpitäjiin groteskissa tyyli-lajissa kohdistama kritiikki oli naistoimijoille kompleksinen kysymys, sillä groteski yhdistyi tulkinnoissa korostetusti naiseen¹⁵⁴⁴. Kirjallisuustieteilijä Wolfgang Kayserin näkemyksien mukaan juuri groteski oli

¹⁵⁴³ West 2001, 165.

¹⁵⁴⁴ Esim. Russo 1995, passim.

modernistisella kaudella vierauden ilmaisemisen hallitsevin muoto¹⁵⁴⁵. Vieras taas on toinen, ja eksistentiaalisen ontologian pohjalta nainen määrittyy ruumiinsa kautta miehen suhteen Toiseksi,¹⁵⁴⁶ kuten Simone de Beauvoir havainnollisti lähes kahdeksankymmentä vuotta sitten. Kulttuurisemiotiikan näkökulmasta toiseksi ja vieraaksi on taas luonnehdittu semioottisesti *ei-kulttuurinen*, perifeerinen alue.

* * *

Tutkimukseni Hiidenmaan ruotsalaisia juuria omaavan Natalie Mein taitavasti piirretyistä varhaisista teoksista, joista lähes kaikki ovat figuratiivisia ja toteutettu vähäarvoisilla tekniikoilla, tuo esille, kuinka naispuolinen taiteilija rikkoo Viron taidekentällä 1910-luvun lopusta pitkin 1920-lukua taiteen miespuolisten toimijoiden rakentamia kaanoneita, konventioita ja avantgardistisia tulkintoja Toisen sukupuolen tuoman perspektiivin siivittämänä. Mein voi tulkita toimineen monestikin binaarisen ajattelutavan vastaisesti ja toteuttaneen taiteensa feminististen filosofien tunnistamalla, patriarkaalista järjestystä rikkovalla tai kumoavalla feminiinisellä ilmaisukielellä.

Kun soveltaa Juri Lotmanin kulttuurisemiotiikan teorian ymmärrystä *kulttuurista* ja *ei-kulttuurista* naispuolisten taiteilijoiden esteettisistä ja sosiaalisista normeista poikkeavien teoksien tulkitsemiseen, on mahdollista todeta, että ne rikastuttivat ja kenties jopa innoittivat kulttuurikentän ydintä. Jälkimmäisen todentaminen edellyttäisi oman tarkastelunsa, joka ei ole ollut mahdollinen käsillä olevan tutkimuksen puitteissa, kuten myöskään syventyminen huumorin monisyiseen tarkasteluun. Kulttuurikentän kehitykselle tarpeellisen vuorovaikutuksen syntymiseksi oli aiemmin sfäärin rajatienoille sijoittunut ”tulkeiksi” enimmäkseen kenttään kuuluneita miestaiteilijoita. Kun yhden *kulttuurin* käyttämä kieli suodatetaan toiseen tilaan – tai oikeammin, kun on menty hakemaan oman kentän kehitykselle tarpeellista impulssia – törmätään *ei-kulttuurin* vastaaviin intresseihin, minkä seurauksena rakentuu uusi ilmaisukieli. Taustalla ovat molempien kenttien moraalit ja rajoitukset. Samanaikaisesti törmätään toiseen *kulttuuri-* tai *ei-kulttuuri-*alueeseen, jonka antia työstetään uudeksi omalla kielellä ja joka sen jälkeen saatetaan palauttaa takaisin alkuperäiseen – eli miestoimijoiden – kenttään.

Mein käsittelemät aiheet ja hänen teostensa hahmot tuovat esille moninaisia valtasuhteita: niin luokkaan, etnisyyteen kuin sukupuoleen liittyviä. Sijoittuminen tiettyyn toissijaistettuun luokkaan tuo sen edustajalle ylimääräisen toiseuden taakan¹⁵⁴⁷. Mei havainnollistaa toiseuden osatekijöitä tavalla, josta välittyy henkilökohtainen

¹⁵⁴⁵ Bahtin 2002, 43–48.

¹⁵⁴⁶ De Beauvoir 2009 [1949], passim, esim. 43, 275.

¹⁵⁴⁷ Brah & Phoenix 2004, 80.

taso, mutta hän jättää avoimeksi, kuinka läheinen tämä taso hänelle lopulta on. Nais-taiteilijana Mei on toisaalta kulttuuritilan ulkopuolella ja toisaalta sen jatkuvasti muuttuvalla rajalla yhtä lailla kuin monet hänen teostensa hahmotkin, jotka ovat ei-staattisia, ei-”valmiita” kulttuurin keskuksesta katsottuna, yhtä lailla kehitysprosessissa kuin naisten asema taiteilijana taide- ja kulttuurikentässä. Mei tarkastelee monitasoisesti kulttuurissa ”normaaliksi” tai ”epänormaaliksi” määriteltyjä ilmiöitä. Tuomalla niitä esiin ja rienaamalla vallitsevia käsityksiä, rajoja ja tabuja hän liikkuu ironian ja groteskin alueella kääntäen normina pidetyt käsitykset ylösalaisin. Omilla pienikokoisilla teoksillaan, jotka vuosikymmenien ajan saivat vain suppeaa huomiota, Natalie Mei rikastuttaa tänään niin virolaista kuin kansainvälistäkin taidekentää.

Lyhenteet

Museoita ja arkistoja

EKM – Viron taidemuseo

EKMA – Viron taidemuseon arkisto

EKMa – Viron taidemuseon arkisto

EKM EKLA – Viron kirjallisuuseumuseon Viron kulttuurihistoriallinen arkisto

ESM – Viron sotamuseo

ETMM – Viron teatteri- ja musiikkimuseon arkisto

HK – Museoviraston historian kuvakokoelma

HKM – Hiidenmaan museot

HM LMT – Haapsalun ja Läänemaan museot

KKSKV – Viron kulttuurirahaston kuvataiderahaston hallitus

MM – Viron merimuseo

PäMu – Pärnun museo

RA – Viron kansallisarkisto

STY – Suomen Taideyhdistys

TKM – Tarton taidemuseo

TLA – Tallinnan kaupunginarkisto

TLM – Tallinnan kaupunginmuseo

TMMM – Tarton lelumuseo

UTKK – Viron tiedeakatemian Underin ja Tuglaksen kirjallisuuskeskus

Sanomalehdet

HS – Helsingin Sanomat

EPL – Eesti Päevaleht

Muut

KM–MW – Kristine Mei–Marita Walldén

KS – Kai Stahl

Lähteet ja kirjallisuus

Painamattomat lähteet

Arkistoaineistot

Eesti Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuurilooline Arhiiv (EKM EKLA, Viron kirjallisuusmuuseumi Viron kulttuurihistoriallinen arkisto), Tartto

- Artur Adson – Marie Under (1907–1970). EKM EKLA, f 180.
Anton Starkopf'i kirjad Arthur Adson'ile 15.VI 1920 ja d.ta. EKM EKLA, f 180, m 4:6.
Arumaa (Blaubrücke), Peeter – Luts, Karin. EKM EKLA, f 349.
Mey [Mei], Natalie = Kunert, Hans Karin Luts'ile. "Mey, Natalie", 30.5.1923–1.9.1928. EKM EKLA, f 349, m 49:21a.
Hans Kunert = Mey [Mei], Natalie. "59 Kiri Kaale (Poem)", 1926. EKM EKLA, f 349, m 49:21a-1.
Hans Kunert = Mey [Mei], Natalie. "Proua Irma (Draama)", 1925. EKM EKLA, f 349, m 49:21a-2.
Luts, Karin. "Mälestused". EKM EKLA, f 349, m 56:2.
Luts, Karin. "Päevik", 2.4.1925–12.4.1927. EKM EKLA, f 349, m 111:5.
Helmi Eller (1915–1998). EKM EKLA, f 346.
[Luts-Arumaa, Karin] "Lokaut", 1951. EKM EKLA, f 346, m 28:1.
Henrik Visnapuu (1901–1967). EKM EKLA, f 212.
Visnapuu, Henrik Visnapuu'le (Franzdorf), Hilda. 1917–17.07.1940, päiväämätön, EKM EKLA, f 212, m 21:6, 22:1.
Friedebert Tuglas (1870–1971). EKM EKLA, f 245.
Aadam Vistrik [Mei]. "Valparaiso", 1921. EKM EKLA, f 245, m 241:10.
F.[Friedebert] Tuglase selgitus 5.4.1965. EKM EKLA, f 245, m 241:10-1.
Gailit, August. Tuglas, Friedebert. 05.04.1917–17.07.1927 ja d-ta, EKM EKLA, f 245, m 23:8.
Visnapuu, Henrik. Tuglas, Friedebert. 20.01.1917–27.03.1942 ja d-ta, EKM EKLA, f 245, m 74:8.
Jaan Vahtra. EKM EKLA, f 141.
Starkopf, Anton. Anton Starkopf Jaan Vahtra'le, [päiväämätön], Võru kaupunkiin. Kirje. EKM EKLA, f 141, m 3:30.

Eesti Kunstimuuseumi Arhiiv (EKMA, Viron taidemuseon arkisto), Tallinna

- Eesti Muuseumiühing. Eesti Kunstimuuseumi üldnimestik maalide ja graafika üle. 1920–1941. EKMA.21.9.1.
Jenny Uttar – elulookirjeldus, ärakiri tunnistustest, asjaajamise kirjavahetus (1937), EKMA.110.8.228.
Natalie Mei, Kristine Mei-Mark, Lydia Mei-Starkopf – kunstnikud, EKMA.52.

- Õdede meide koduajakiri "Meie", EKMA.52.1.3.
Natalie Mei: EKMA.52.2.
[Todistuksia, käsikirjoituksia, asiakirjoja] EKMA.52.2.1.1.–3.;
EKMA.52.2.1.3.–4.; EKMA.52.2.3.1.–10.; EKMA.52.2.5.1.9.
Lydia Mei-Starkopf: EKMA.52.3.
[postikortti] EKMA.52.3.2.1.
Kristine Mei-Mark: EKMA.52.4.
[Todistuksia, käsikirjoituksia, asiakirjoja] EKMA.52.4.2.6.–7.;
EKMA.52.4.3.7.–EKMA.52.4.3.32.
Peet ja Karin Aren – kunstnikud: EKMA.20.
Peet Areni käsikirjalised mälestused, 1967. EKMA.20.2.2.
Peet Areni käsikirjalised märkmed, [päivämätön]. EKMA.20.2.3.
Tulmeraamat: Üldnimestik (Hankintakirja: Yleisluettelo) 1940–1944: EKMa.7.1.-1.

Eesti Meremuuseum (MM, Viron merimuseo), Tallinna

- Oengo-Juhandi, Adele 1957. Mälestused "Eluraamatut lehitsedes". Eluraamatu esimene peatükk "Vanaisa kodus". MM 14037 D.
Oengo-Juhandi, Adele 1960. Mälestused "Eluraamatut lehitsedes". Eluraamatu teine peatükk "Õpinguid ning unistusi II". MM 14039 D.

Eesti Teatri- ja Muusikamuseum (ETMM, Viron teatteri- ja musiikkimuseo), Tallinna

- Mei, Natalie. ETMM T 174.
Mey, Natalie. Elulooline ankeet, 1932. ETMM T 174.1.1.
Natalie Mei. Dekoratsiooni- ja kostüümikavandid 1929–1969, 26.12.1977. ETMM T 174.2.
Lauter, Ants. Lavastaja, näitleja, teatrijuht, pedagoog (1894–1973). ETMM T 140.
Ants Lauter 1894–1973 lavastaja, näitleja, teatrijuht, pedagoog (1914–1994). ETMM T 140.1
4.4. Artiklid, kõned näitlejate juubeliteks. 74.9490–9492.
Luts, Meta. Näitleja (1905–1958). ETMM T 261.
Luts, Meta näitleja 1905–1958 (1921–1958). ETMM T 261.1.

Hiumaa Muuseumid SA (HKM, Hiidenman museot), Kärdla

- Mei, Juhan: Koopia kirjadest. Juhan Mei (1867–1927). HKM Fp 6192:8 A 5510.
Müürman, Helgi 1991–1992. "Sinu isa suguvõsa (Lühikroonika)", 1.1992.
Koopia kirjadest. Madis Mei (1837–1920); Leeno Oengo (1842–1912); Madis Mei (1870–1940); Marie Mei (1873–1941); Mihkel Oengo (1877–1904); Mare Mei (1840–1924). HKM _ 6192:6 A 5508.

Rahvusarhiiv (RA, Viron kansallisarkisto), Tallinna, Tartto

- EELK Tartu ülikooli koguduse personaalraamatud. EAA.1254.2.
Eesti Kunstnike liit. ERA.R-1665.
Mei, Natalie Juhani t., 1.8.1964, ERA.R-1665.3.105.
Starkopf, Lydia Juhani t., ERA.R-1665.3.192.
Eesti Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus, 1923–1940. ERA.3978.
Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse (KKSKV) poolt omandatud kunstitööde (alfa-beediline) nimikiri. (alates 1925 a.-), 1925–1940. ERA.3978.1.198.
Kirjavahetus Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse (KKSKV) poolt deponeeritud kunstiteoste säilitamise kohta. ERA.3978.1.92.
1925. ja 1926. a elarved koos seletuskirjadega. Kirjavahetus kunstiteoste ostmise, kunstnikele kunstiteoste tellimise kohta (15.6.1925–7.3.1927). ERA.3978.1.39.
Eesti Käsipalli Liit, 1923–1940. ERA.1327.

- Asemike Kogu koosolekute protokollid (14.12.1923–8.12.1929). ERA.1327.1.11.
 Haridusministeerium. ERA.1108.
 Kirjavahetus asutuste ja isikutega kunstikaitse küsimustes, Ajutise Valitsuse määrus 15. apr. 1919 Haridusministeeriumi võimupiiride laiendamise asjus kunstikaitse alal, kunstiväärtuslike esemete registreerimise aktid 20.2.1919–15.5.1920). ERA.1108.5.18.
 Riigi Kunsttööstuskooli tunni- ja õppekavad. Õppejõudude nimekirjad (1918–1923). ERA.1108.5.1233.
- Kirikuraamatud.
 Sündinute nimekirjad (1873–1891); kihlatute, mahakuulutatute ja abiellunute nimekirjad (1888–1891); abiellunute nimekirjad (1889–1891). Saksa pihtkond. EAA.3148.1.136.
- Kunstiühing Pallas. ERA.3953.
 Kirjavahetus kunstnik Konrad Mägi mälestamise, kunstinäituste korraldamise, liikmete uuesti vastuvõtmise ja majanduslikes küsimustes. ERA.3953.2.3.
 Kirjavahetus Eesti Kultuurkapitali Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsuse, Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu, kunstnike ja asutustega kunstinäituste korraldamise, liikmete vastuvõtmise ja organisatsioonilistes küsimustes. ERA.3953.2.6.
- Kõrgem Kunstikool Pallas. ERA.3950.
 Lõputunnistuste ära kirjad 3.3.1928–15.11.1940. ERA.3950.1.41.
 Kunstikool "Pallas". Kunstikool. Kirjavahetus 1920/21 õpiaasta. Kirjad Haridusministeeriumile 19.11.1921, 24.11.1921. ERA.3950.1.44.
- Laikmaa, Ants – maalikunstnik. ERA.4060.
 Kirjad Aino Kaldalt, Aino Tammelt, Kristjan Raualt, Friedebert Tuglaselt, Natalie Mey'lt jt ning Marie Underi luuletus (originaalkäsikiri). ERA.4060.1.21.
- Moskva Kontroll-Opteerimise Komisjon [Moskovan kansalaisuuden valinnan komissio], 1920–1923. ERA.36.
 Utter, Jenny Gustavi t., ERA.36.2.20455.
- Petrogradi Kontroll-Opteerimise Komisjon [Petrogradin kansalaisuuden valinnan komissio], 1920–1927. ERA.28.
 Bormann, Irina Konstantini t. ERA.28.2.1360.
 Mei, Juhan Madise p., ERA.28.2.9814.
 Mei, Peeter Johani p., ERA.28.2.9818.
- Sõjavägede Staap. ERA.495.
 Mei, Johann Madise p. (1.3.1883–5.4.1925). ERA.495.7.3202.
 Mei, Peeter Johani p., RA, ERA.495.1.146.
- Teatri-, kirjanduse-, kujutava kunsti ja muusikaalaste dokumentide kollektsioon. ERA.R-1673.
 Dokumentaalseid materjale Kristine Mei elust ja fotokoopiaid tema teostest (1917–1963). ERA.R-1673.1.3.

Kansallisgalleria (KG), Helsinki

Arkistokokoelmat

Suomen Taideyhdistyksen (STY) piirustuskoulun oppilasmatrikkelit 1848–1849, 1869–1931 / 1869–1967, MF VA Y 4091–4096, kortti 16.

Stahl, Kai, tutkimusaineisto (KS), Turku

Väitöskirjatutkimuksen kokoelma

Allée kunstisalong, muistiinpanoja verkkosivuilta (2008–2015).

Kristine Mei kirjeitä Marita Walldénille [KM–MW, (mahdollinen tarkenne)], yksityisomistus, kopiot kirjeistä.

Mei, Kristine, valokuva-albumi, yksityisomistus, kopiot valokuva-albumista.

Tutkimuksen muistiinpanot (2008–2023).

Valokuvat ja kopiot arkistoaineistoista ja taideteoksista (2008–2023).

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot

- Agu, Marika, kuraattori, Tarton taidemuseo, Tartto (sähköpostikeskustelu).
Kotimaisten kielten keskuksen Kielitoimiston neuvonta (sähköpostikeskustelu).
Kroon, Rita, taidehistorioitsija, Viron taidemuseo, Tallinna (sähköpostikeskustelu).
Lillemets, Enn, Pallas-taideyhdistyksen puheenjohtaja, Tartto (suullinen tiedonanto).
Mark-Kurik, Elga (1928–2016), fil. toht. geologi ja paleontologi, Tallinna (suulliset ja sähköpostikeskustelut, 2009–2016).
Markus, Kersti, taidehistorian professori, Tallinnan yliopisto, Tallinna (sähköpostikeskustelu).
Põllo, Helgi, tutkimusjohtaja, Hiidenmaan museo, Kärkla (suullinen tiedonanto).
Talvistu, Tiiu (1955–2020), taidehistorioitsija, Tarton taidemuseo, Tartto (sähköpostikeskustelut).
Untera, Anne, taidehistorioitsija, Viron taidemuseo, Tallinna (sähköpostikeskustelut).
Urbla, Peeter, elokuvaohjaaja, Tallinna (sähköpostikeskustelut).
Õunapuu, Mari, vanhempi arkistohoitaja, Viron kirjallisuusmuseon Viron kulttuurihistoriallinen arkisto (sähköpostikeskustelu).

Tallinna Linnaarhiiv (TLA, Tallinnan kaupunginarkisto), Tallinna

- Tallinna Linna Tütarlaste Kommerts- ja Kaubanduskool. TLA.220.
Mey, Natalie. Teenistuskirja teisend (1925–1940). TLA.220.1.80.
Raudkats, Anna. Teenistuskirja teisend (1915–1940). TLA.220.1.106.
Tallinna Aadressbüroo (1909–1940). TLA.1376.
Aadresslehed (1918–1929): gols – gral, TLA.1376.1.56; mats – meib, TLA.1376.1.155.

Tartu Kunstimuseum / Tartmus (TKM, Tarton taidemuseo / Tartmus), Tartto

- Teaduslik arhiiv (Tieteellinen arkisto)
Muks, Juhan: Kiri E. Ratnikule, mälestusi, tänuavaldus, kiri A. Vardile, 1939–1976, TKM TA 3:1/191.
Püttsepp, Juhan: Juubelitervitus, mälestusi, lepingud, teoste nimestik, teenistuskirjad, personaalnäituse nimestik, 1920–1973, TKM TA 3:1/100.
Kunstikool "Pallas" õppenõukogu protokollide ärakirjad 1922–1929. TKM TA 2.1.4.

Tuglas-seuran arkisto, Helsinki

- Peeter Mei [P. Mey]: Va 2232–2237: Peeter Mei päevikud.

Painamattomat opinnäytteet

- Ambos, Nele 2022. *Kunstnik-restauraator Lilly (Caroline) Walther*. Konservointialan pro gradu -tutkielma, Viron taideakatemia.
- Kass, Lola Annabel 2015. *Dekadentlikud hirmu ja õudusemotiivid Eesti 20. sajandi alguse kunstis*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Tallinnan yliopisto.
- Kivimaa, Katrin 2003. *Nationalism, Gender and Cultural Identities: The Case of Estonian Art from the Impact of Modernity to the Post-Soviet Era 1850–2000*. Väitöskirja, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, University of Leeds.
- Kronrod, Irina 2005. *Russian Women of the French Avant-Garde: The I of the Other*. Väitöskirja, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York.
- Loodus, Rein 1963. *Eesti karikatuurikunsti areng ja võitlus reaktiooni vastu. (XIX sajandi teisest poolest Oktoobrirevolutsioonini)*. Taidehistorian väitöskirja, Tarton yliopisto.
- Maadla, Liina 2002. *Kristine, Lydia ja Natalie Mei fenomeen*. Taidehistorian kandidaatintutkielma, Tarton yliopisto.

- Minkkinen, Hanna-Kaisa 2011. *Jälkikoloniaalisen teorian vastaanotto Viron kirjallisuustieteessä*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Parbus, Tiiu 2018. *Naisarhitektid Eestis aastatel 1918–1940. Haridus, arhitektuuripraktika ja ühiskondlik retseptioon*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Viron taideakatemia.
- Pastak, Karin 2017. *Eesti kunsti sõdadevahelise perioodi autoportreed kunstnike identiteedi representatsioonidena*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Viron taideakatemia.
- Ruoppa, Sanna-Kaisa 2015. *Kansan näyttämöltä Estonia-teatteriin. Hilma Rantasen näyttelijäkuva yhtenä suomalaisen ja virolaisen teatteritradition ilmentäjänä*. Viron kielen ja kulttuurin pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Rönkkö, Marju 1995. *Suomalaisten kuvataiteilijoiden opinnoista Pietarin taideakatemiassa ja Taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulussa autonomian aikana 1809–1917*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Stahl, Kai 2005. *Rajoja rikkomassa. Urbaanin elämän representaatiot Viron naistaiteilijoiden tuotannossa 1920-luvulla*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.
- Urb, Taavi 2014. *Eesti merejõudude ohvitseride väljaõpe aastatel 1919–1940*. Historian pro gradu -tutkielma, Tarton yliopisto. <https://navy.ee/wp/wp-content/uploads/2014/06/Urb-Eesti-Merejõudude-ohvitseride-valjaope.pdf> (17.7.2021).

Muut painamattomat lähteet

- Kunstikool "Pallas'e" lõpetajate tööde näitus 11.–18. mail 1924. aastal*. [Tartu: Pallas].
- Genss, Julius 1948. *Eesti kunsti materjale III osa. Kunstnike leksikon: L–M*. [Käsikirja.] Tallinn: [s.l.].
- Genss, Julius 1950. *Eesti kunsti materjale. 14. Eesti tegelaste portreid kujutavas kunstis*. [Käsikirja.] Tallinn: [s.l.].

Esitelmät

- Pählapuu, Liis. "Kadunud piltidest. EKMi varad enne II maailmasõda". *Eesti Kunstimuseumi 100. juubelit ettevalmistav seminar nr 1* -seminaari, Kadriorgin taidemuseo, Tallinna 28.11.2014.
- Raid, Seidi. "Eesti ühe esimese professionaalse kostüümikunstniku Natalie Mei pärandi lummuses tänaseni". Lütüdia Vallimäe-Margin kuvituskuvien näyttelyyn *Suur Peeter ja Väike Peeter* liittyvä tietopäivä, Tarton kaupunginmuseo, Tartto 10.9.2015.
- Stahl, Kai. "Natalie Mei ja soolisuus". *20. sajandi alguse Eesti kväärimine* -sukupuolentutkimuksen seminaari, Viron kirjallisuusmuseo, Tartto 14.3.2019.
- Stahl, Kai. "Early Works of Art by the Mei Sisters in the Collections of Estonian Museums". *Women Artists in Baltic and Nordic Museums* -konferenssi, Kumun taidemuseo, Tallinna 5.–6.3.2020, 5.3.2020.

Internet ja digitaaliset lähteet

- Alamy Stock Photo www.kuvapankissa. <https://www.alamy.com> (katsottu 15.6.2020).
- Alarcón, Miguel Molina 2008. *Baku: Symphony of Sirens: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde. Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes (1908–1942)*, London: ReR Megacorp. https://monoskop.org/images/a/a8/Baku_Symphony_of_Sirens_Sound_Experiments_in_The_Russian_Avant-Garde.pdf (katsottu 18.5.2016).
- Allee Galerii verkkosivut. <https://alleegalerii.ee> (katsottu 3.3.2022; 30.7.2023).
- Alma Mahler -verkkosivut. <https://www.alma-mahler.at> (katsottu 16.12.2020).
- Alte Ansichtskarten im Onlineshop. <http://ansichtskartenversand.com> (katsottu 3.10.2014).

- Artnet taidekauppa. <http://www.artnet.com> (katsottu 29.9.2019).
- BBLD – Baltisches biografisches Lexikon digital (2012-). Kügelgen, Erich v. (1870–1945). <https://bbld.de/000000018427847> (katsottu 24.11.2020).
- Bukowskis – Arts & Business. Estonian Art F291. <https://www.bukowskis.com/fi/auctions/F291/lots> (katsottu 12.2.2023).
- Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. <http://www.bild-index.de/dokumente/html/obj00003735#home> (katsottu 8.9.2014).
- Die Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Online Collection. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/173961> (katsottu 23.11.2020).
- Digiteeritud eesti ajalehed DEA. <http://dea.nlib.ee/> (jatkuva 2007–2022).
- Eesti Kirjandusmuuseum. Eesti biograafiline andmebaas ISIK. <http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?m=frontpage> (jatkuva 2007–2022; nyk. <https://web.archive.org/web/20130730021532/http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?m=frontpage>).
- Eesti Kunstnike liit. Elken, Jaan. "Eesti Kunstnike Liit 90 – Kevadnäitus Tallinna Kunstihoones". <http://www.eaa.ee/9820.html> (katsottu 15.12.2015).
- Eesti Muuseumide Veebivärv (MuIS). <http://muis.ee> (jatkuva 2008–2022).
- Eesti Olümpiakomitee www-sivu. <https://www.eok.ee> (katsottu 7.5.2022).
- Eesti spordi biograafiline leksikon (ESBL)* 2011. "Murumets, Olvi". *ESBL*, http://www.esbl.ee/biograafia/Olvi_Murumets (katsottu 5.6.2021).
- Eesti statistika. Nimede statistika -tietokanta. <https://www.stat.ee/nimed> (katsottu 6.6.2021).
- Eesti sõjamuuseum – kindral Laidoneri muuseum (ESM).
- Eesti ohvitserid 1918–1940 (Viron upseerien verkkotietokanta, koonnut Ülle Kraft). <http://proso-pos.esm.ee> (katsottu 4.9.2014, 23.7.2016, 7.6.2022).
- Eesti teatri biograafiline leksikon (ETABL)* 2017. <http://etbl.teatriliit.ee> (katsottu 10.12.2020).
- Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA). Eesti teatri lavastuste andmebaas (Viron musiikki- ja teatteriakademia. Viron teatterien näytelmä-tietokanta). <http://www.lavakas.ee/tmm/> (katsottu alkaen 2012).
- Eesti Vabadussõjalaste Liit (Viron vapaussoturien liitto). <http://vapsid.weebly.com/vabadussotil-deda.html#.VUYuLGP7uAI> (katsottu 6.5.2015).
- Einasto, Heili, Maripuu, Anne-Liis, Priks, Simmo & Kaldoja, Annely [2018]. "Dancing Free: Free Dance in Estonia 1913–1944 in Estonian Theatre and Music Museum April 15–Sept. 30, 2018". Viron teatteri- ja musiikkimuseon virtuaalinäyttely. <https://virtuaalne.ajaloomuseum.ee/tantsidesvabaks/en/> (katsottu 29.6.2023).
- Энциклопедия отечественного кино (Kotimaisen elokuvan ensyklopedia). <http://russian-cinema.ru/films/film13901/> (katsottu 9.2.2014).
- From the Bygone: Exploring Arts & Fashions Throughout the Past Two Centuries -blogi. <https://fromthebygone.wordpress.com> (katsottu 25.6.2018).
- Getty Images -kuvatietokanta. <https://www.gettyimages.fi> (katsottu 15.6.2020).
- Haudi (Viron hautausmaiden portaali). <https://www.kalmistud.ee> (katsottu 19.4.2022).
- Hinrikus, Rutt 1996. "Unustatud niaskirjanik – Reed Morn". Eesti Kirjandusmuuseumi V (XIII) kevadkool: Traditsioon ja pluralism 2. kirjanduslugu (Viron kirjallisuuseumi V (XIII) kevätkoulu 1996: Perinne ja pluralismi 2. kirjallisuushistoria). <https://www.kirmus.ee/nypli/rutt-hinrikus/> (3.6.2020).
- Hoffman, Christal 2010. "Emmy Hennings: 'Star of the Cabaret Voltaire' and Dada's Mystic Mother". <http://crystaljhoffman.wordpress.com/academic-writing/emmy-hennings-star-of-the-cabaret-voltaire-and-dadas-mystic-mother/> (4.12.2011).
- Jakobson, Carl Robert 1870. *Kolm isamaa kõnet*. Tartus "Wanemuine" seltsis pidanud C. R. Jakobson gümnaasi kooliõpetaja. St. Peeterburgis. http://krzwlive.kirmus.ee/et/lisamaterjalid/ajatelje_materjalid?item_id=110&table=Books&book_id=110&action=flash_gallery&html=1&hide_template=1 (15.5.2015).

- Kaljundi, Linda, Pushaw, Bart & Velvet Aro 2021. "Renaming is About Respect: Museums on Race". *Eurozine* 3.5.2021. <https://www.eurozine.com/renaming-is-just-about-respect/> (5.12.2021).
- Korp! Fraternitas Estica. <https://www.cfe.ee>, <https://www.cfe.ee/album-esticum?show=1909#A1059> (katsottu 2.5.2022).
- Kunstisalong Allee. <http://allee.ee/> (katsottu 2008–2019).
- "Landesen" 1908. *Lexikon baltischer Künstler*. Toim. Wilhelm Neumann. Riga: Verlag von Jonck & Poliewsky. https://personen.digitale-sammlungen.de/baltlex/Band_bsb00000354.html (katsottu 30.9.2020).
- Matt & Andrej Koymasky Home. "Sergey Rostislavovich Ernst (1894–1980) Russia – France". <http://andrejkoymasky.com/liv/fam/bioe1/ernst01.html> (katsottu 25.2.1017).
- MOOD – Eesti Kunstiakadeemia moeosakonna ajakiri. II Nr / No, 2011. <http://issuu.com/artun/docs/mood> (katsottu 17.7.2015).
- Musée du Pays Rabastinois, Rabastens, Ranska. Ahlsell de Toulza, Guy. "Jane Atché". https://musees-occitanie.fr/collections_musees/jane-atche/ (katsottu 20.5.2017).
- Raamattu.uskonkirjat.net -palvelu. <http://raamattu.uskonkirjat.net> (katsottu 14.7.2017).
- Museoviraston Finna-sivut. <https://museovirasto.finna.fi> (katsottu 6.7.2017).
- Ortodoksi.net. www.ortodoksi.net (katsottu 19.6.2023).
- Pettai, Iris, Proos, Ivi & Kase, Helve 2003. *Prostitutsioon Eestis. Sotsiaalsed riskid ja majanduslik surve: sotsioloogilise uuringu materjalid* [Verkkójulkaisu]. Eesti Avatud Ühiskonna Instituut. Tallinn: Avatud Eesti Fond. https://oef.org.ee/_repository/Document/Prostitutsioon_Eestis.pdf (katsottu 12.2.2022).
- ReMiDo 2006–2007. (Sustainable reintegration of post-soviet military residential areas as a challenge and opportunity for regional development). *Common Approach and Indicators to Analyse Existing Situation with Post-Soviet Military Areas. National Policies, Legislation Framework as well as Social Economical, Environmental and Cultural Factors*. Baltic Sea Region INTERREG III B, Riga. http://www.yepat.uni-greifswald.de/yepat/fileadmin/Results/INTERREG_III_B/RE-MIDO/Common_Approach_and_Indicators_to_Analyse_Existing_Situation_with_POMI_areas.pdf (katsottu 4.5.2012).
- Руниверс [Venäjän kulttuurille ja historialle omistettu verkkosivusto]. *Инва*. Годъ XXXIII. № 4. 1902. <https://runivers.ru/bookreader/book481341/#page/100/mode/lup> (katsottu 9.6.2020).
- Stein, Richard 2008. "Constructing the Decadent Sphinx". The Victorian Web. <http://www.victorianweb.org/decadence/stein2.html> (katsottu 17.5.2016).
- Suomen ev.lut. kirkko. *Raamattu* (1992). <http://www.evl.fi/raamattu/> (katsottu 27.3.2016).
- The Shelley-Godwin Archive, http://shelleygodwinarchive.org/sc/hu/to_william/#p1 (katsottu 20.6.2023).
- The Virtual Russian Museum. <https://rusmuseumvrm.ru> (katsottu 10.1.2020).
- The Warburg Institute Archive. Mnemosyne Atlas on line [2004] 2012–. "La Rivista di engramma", 2012 – in progress. <https://www.egramma.it> (katsottu 9.5.2020).
- Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteen arkisto (RGALI), Moskova. <http://www.rgali.ru/object/132958075#!page:1/o:132958075/p:1> (katsottu 27.10.2017).
- WikiArt – visuaalisen taiteen verkkopankki. <https://www.wikiart.org> (katsottu 4.11.2020).

Sanomalehdet

- Aamulehti* 1919, Aamulehti Yhtymä Oy, Tampere
Agent 2004, Eesti Kunstimuseum, Tallinna
Die Welt 2001, Berliini
Eesti Ekspress 1996, 2000, Ekspress Meedia, Tallinna

Eesti Spordileht 1925, 1929, Eesti Spordi Keskliit, Tallinna
Esmaspäew. Piltidega nädalleht 1922, 1923, 1924, 1936, Kirj-üh. "Vaba Maa", Tallinna
Helsingin Sanomat (HS), 1916, 2001, Helsinki
Hufvudstadsbladet 1916, Helsinki
Iltalehti 1920, Oy Uusi Suomi, Helsinki
Järwamaa. (Põllumeeste, asunike ja väikemaapidajate häälekandja) 1928, Paide
Kaja 1920, 1923, 1929, Tallinna
Karjala 1927, Valtakunnallinen karjalainen viikkolehti, Viipuri
Kirjandus – kunst – teadus "Päevalehe" erileht 1921, Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus, Tallinna
Kratt. Satiirileht. Päevalehe hinnata kaasanne 1927, Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus, Tallinna
Maakansa 1919, Karjalan Maakunta Oy, Viipuri
Meie Maa 1928, Kuressaare
Naesterahwa Töö ja Elu ja Käsitööleht 1913, Tartu Eesti Naesterahwa Selts, Tartto
Odamees. Kirjanduslise humoori ja päevasündmuste nädalleht 1919, Tartto
Postimees 1911, 1912, 1914, 1916, 1918, 1919, 1920, 1923, 1924, 1926, 1928, 1929, 1939, 1940, 1942, 2016, 2010, Tartto
Päevalehe lisa: Piltidega ilustatud hinnata kaasanne 1923, Tallinna
Päewaleht / Päevaleht / Eesti Päevaleht (EPL) 1913, 1915, 1917, 1918, 1920, 1921, 1925, 1927, 1928, 1929, 1931, 1939, 1994, 2011, 2013, Tallinna
Põhja Kodu 1925, Narva
Reede 1990, Kodamu, Tallinna
Rajalane 1920, Valga Eesti Kirj-üh., Valga
Rahwaleht / Rahvaleht 1925, 1928, 1939, Vaba Maa, Tallinna
Revaler Bote 1920, 1925, Schriffl. Dr. phil. Ernst Petersen, Reval = Tallinna
Sakala 1925, 1928, 1937, Viljandi
Sirp ja Vasar / Sirp 1945, 1962, 1987, 2000, 2002, 2006, 2008, 2014, 2015, 2017, 2018, 2019, Eesti kultuurileht, Tallinna
Sotsialdemokrat: Eestimaa Sotsialdemokratlise Ühenduse häälekandja 1919, Tallinna
Suomen Nainen 1929–1931, Kokoomuksen Naisten Liitto, Helsinki
Suomen Sosialidemokraatti 1928, Helsinki
Svenska Pressen 1929, Helsinki
Sõnumed: Tapa valla ajaleht 2014, Arenduskoda, Tapa
Tallinna Teataja 1912, 1917, 1919, 1920, 1921, Tallinna
Teataja (poliitika, kultuuri, ühiskonna- ja noorteprobleemide häälekandja) – Estnisk tidning för politik, kultur, samhällsinformation och ungdomsfrågor 1983, Tukholma
Turun Sanomat (TS) 1928, Turku
Uudisleht 1930, Tallinna
Uus Rahva Hääl 1927, Kuressaare
Uusi Suomi 1920, 1927, 1928, Oy Uusi Suomi, Helsinki
Vaba Eesti Sõna – Free Estonian Word: Estonian newspaper 1964, New York
Vaba Sõna: Rahvuslik informatsioonileht ilma erakondliku kuuluvuseta 1934, Tartto
Waba Maa 1920, 1927, 1928, 1929, 1934, 1937, Tallinna
Üliõpilasleht 1924, Tartu Üliõpilaskonna Edustus, Tartto
Õhtuleht 2000, Tallinna
Õpetajate Leht 2007, Tallinna

Painetud ajalaislähteet ja tutkimuskirjallisuus

3. kunstinäitus. Akberg, Laarman, Olvi. [Rakveres 25. mai – 2. juuni 1926. a. kataloog]. [Eesti: s.n.].

- Aavik, Johannes 1905. "Charles Baudelaire ja dekadentismus," *Noor-Eesti* I. Tartu: "Kirjanduse Sõprade" Kirjastus, 194–200.
- Abel, Tiina 1986. "Neoimpressionism Konrad Mäe varases loomingus". *Kogude teatmik. Artiklid 1984*. Toim. Hilja Läti. Tallinn: ENSV Riiklik Kunstimuseum, 14–19.
- Abel, Tiina 2010. "Realismi moderniseerimine". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 459–486.
- Abel, Tiina 2018. "The Ambivalent Affair of Estonian Expressionism". *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context*. Toim. Isabel Wünsche. New York & London: Routledge, 173–188.
- Adriani, Götz 2003 (1985 [1980]). "Biography – Documentation". *Hannah Höch 1889–1978: Collages*. Toim. Götz Adriani. (Alkup. kataloogissa Fotomontagen – Gemälde – Aquarelle, 1980, toim. Götz Adriani.) Stuttgart: The Institute, 8–63.
- Adson, Artur 1958. *Teatriraamat: ajalugu ja isiklikke kogemusi*. Stockholm: Vaba Eesti.
- Adson, Artur & Tuglas, Friedebert 2011. *Paaži ja Felixi kirjavahetus 1917–1944*. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.
- Agu, Marika toim. 2014. *Tüüpilised inividid Tartu grafiti ja tänavakunst 1994–2014 [näitus Tartu Kunstimuseumis 07.11.2014–01.02.2015] – Typical Individuals: Graffiti and Street Art in Tartu 1994–2014 [Exhibition in Tartu Art Museum 07.11.2014–01.02.2015]*. Tartu: Tartu Kunstimuseum.
- Agger, Gunhild 1999. "Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies". *Canadian Aesthetics Journal AE Revue canadienne d'esthétique*. 4 – Summer/Été. http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/gunhild.htm (2.9.2016).
- Ahlbeck, Jutta, Lappalainen, Päivi, Launis, Kati, Tuohela, Kirsi & Westerlund, Jasmine 2015. "Tunnetta ja tietoa, tuskaa ja hurmosta. Sairauden kulttuuriset merkitykset". *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituvaa Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerlund. Turku: Utukirjat, 7–32.
- Ahmed, Sara 2003. "Pelon poliitikka". *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Suom. Riitta Virkkunen & al. Tampere: Vastapaino.
- Allan, Scott C. 2008. "Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon". *Nineteenth-Century Art Worldwide* 7:1, 1–22. <http://www.19thc-artworldwide.org/spring08/110-interrogating-gustave-moreaus-sphinx-myth-as-artistic-metaphor-at-the-1864-salon> (9.2.2015).
- Allas & Abel 2019. "Eneseloimine. Märkmeid näituse tööprotsessist". *Eneseloimine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis*. Toim. Anu Allas & Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 9–14.
- Alle, August 1923. *Lilla Elevant: jäljetooneid ja kriitilised groteskid*. Tartu: Varrak.
- Alle, August 1925. "Kunst ja arvustaja. Vastuseks Alfred Vaga kirjutisele 'Arvustuslik omavoli'". *Looming* 3:1, 88–92.
- Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. London: Routledge.
- Allikvee, Anu 2010. *Pinge. Saksa ekspressionism Eesti Kunstimuseumi kogust: näituse kataloog – Unter Spannung. Deutscher Expressionismus aus der Sammlung des Estnischen Kunstmuseums: Ausstellungskatalog: Mikkeli muuseumi näitus 03.04.–31.10.2010*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum: Kadrioru Kunstimuseum.
- Altoa, Villem. 1973. *Eduard Vilde sõnameistrina*. Monograafia. Eesti: Eesti Raamat.
- Ambrozić, Katarina 1988. *Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München: 25. September–30. Oktober 1988 Museum Wiesbaden – Pota k Moderni in Ažbetova žola v Münchnu*. Wiesbaden: Bonger.
- Andresen, Nigol 1928. "A. H. Tammsaare: Juudit". *Looming* nr. 2/1928, 59–64.
- Andresen, Lembit 2003 [1995]. *Eesti kooli ajalugu. Algusest kuni 1940. aastani*. 2. p. Tallinn: Avita.
- Annuk, Eve 2004. "Sissevaade Lilli Suburgi ajakirjanduslikku tegevusse". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 5:1/2, 183–187.

- Annuk, Eve 2008. "Lilli Suburgi kuvand eesti kirjandusloos". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 8:1/2, 77–93.
- Annuk, Eve 2012. "Sooküsimus eesti ajakirjanduses 19. sajandi lõpul ja Lilli Suburgi 'uus naine'". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 12:1/2, 65–81.
- Annuk, Eve 2013. "Emancipation and the New Woman in Early Estonian Journalism". *Ideas in History 7: Journal of the Nordic Society for the History of Ideas*, 95–120.
- Annuk, Eve 2014. "Feminist Discourse at the End of the 19th Century in Estonia". *Methods, Interventions and Reflections: Report from the X Nordic Women's and Gender History Conference, Bergen, Norway, August 9–12, 2012*. Series of the Swedish Association for Women's and Gender Historians 1. Toim. Ulla Manns & Fia Sundevall. Stockholm: Makadam, 65–73.
- Annuk, Eve 2015. "Soodiskursusest Eestis nõukogude perioodil". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 15:1/2, 70–89.
- Annuk, Eve 2016. "Haigused ja igatsused. Lilli Suburgi käänuline tee". *Keel ja Kirjandus* LIX:7, 539–552. <https://doi.org/10.54013/kk704a4>.
- Annuk, Eve 2019. "Feminism in the Post-Soviet Space: The Geopolitics of Estonian Feminism". *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography* 26:3, 1–22 (405–426). DOI: 10.1080/0966369X.2018.1552925.
- Annus, Epp 2005. "Noorte püüded ja rõõmus ajalugu: Gustav Suits ja Friedrich Nietzsche". *Keel ja Kirjandus* XLVIII:7, 526–534.
- Annus, Epp 2007. "Postkolonialismist sotskolonialismini". *Vikerkaar* 22:3/2007, 64–76.
- Annus, Epp 2012. "The Problem of Soviet Colonialism in the Baltics". *Journal of Baltic Studies* 43:1, March 2012, 21–45.
- Annus, Epp, Peiker, Piret & Lukas, Liina 2013. "Colonial Regimes in the Baltic States". *Interlitteraria* 18:2, 545–554. <http://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2013.18.2.19> (16.11.2015).
- Apel, Dora 1997. "'Heroes' and 'Whores': The Politics of Gender in Weimar Antiwar Imagery". *The Art Bulletin* 79:3, 366–84.
- Apollinaire, Guillaume & Ball, Hugo toim. 1916. *Cabaret Voltaire. Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge*. Zürich: Meierei, Spiegelgasse 1. https://digital.lib.uiowa.edu/islandora/object/ui%3Adada_28806 (26.10.2021).
- Ardis, Ann L. 1990. *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ardis, Ann 2001. "New Woman and the New Hellenism". *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Toim. Angeliqve Richardson & Chris Willis. Basingstoke: Palgrave, 107–122.
- Aromaa, Vuokko 1990. "Tyttöikä – tuulenpyörre ja tosipaikka". *Naisen elämä. Mistä on pienet tytöt tehty, mistä tyttöjen äidit*. Toim. Kari Immonen. Helsinki: Otava, 91–203.
- ARS [November 1920: katalog]. Tallinn: ARS.
- ARS [5. V–5. VI 1921: katalog]. Tallinn: ARS.
- Arukask, Madis 2009. "The Narratives of Oskar Loorits and Paul Ariste and their Problematic Dialogue with the 'Popular'". *Folklore. Electronic Journal of Folklore* 43, 123–142, <https://www.folklore.ee/folklore/vol43/arukask.pdf> (28.2.2016).
- Arya, Rina 2012. "The Graphic Power of Käthe Kollwitz". *Women in the Arts in the Belle Epoque: Essays on Influential Artists, Writers and Performers*. Toim. Paul Fryer. Jefferson: McFarland & Company, Incorporated Publishers, 210–223.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen 2000. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Asm. [Semper, Johannes] 1919. "Varia". *Ilo. Kirjanduslik kuukiri* 1:1/1919, 58–66.
- Asm. [Semper, Johannes] 1920. "Varia II". *Ilo. Kirjanduslik kuukiri* 2:4/1920, 41–45.
- Ayres, Sara 2016. "At The Uttermost Limit of Vision: The Wax Dolls of Lotte Pritzel (1887–1952)". *Dolls and Puppets as Artistic and Cultural Phenomena (19th – 21st Centuries)*. Toim. Kamil Kopania. Warsaw: The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw (The

- Department of Puppetry Art in Białystok), 10–17. http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/dolls_1/dolls_1.pdf (7.12.2020).
- Åbele, Kristiāna 2014. "Artistic Life". *Art History of Latvia 4: Period of Neo-Romanticist Modernism. 1890–1915*. Toim. Eduards Kļaviņš. Riga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art; Art History Research Support Foundation, 31–173.
- Bahtin, Mihail 2002 [1965]. *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Like.
- Bal, Mieke 2004 [1994]. "Head Hunting: 'Judith' on the Cutting Edge of Knowledge". Alkup. julk. *JSOT* 63 (Sept. 1994), 3–34. *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*. Toim. Athalya Brenner. London & New York: T & T Clark International, 252–285.
- Bal, Mieke 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Barbarus [Vares], J.[Joahannes] 1919. *Inimene ja sfinks*. Tallinn: Auringo.
- Barbey d'Aurevilly, Jules 2009. *Dandyismistä ja George Brummellista*. Alkuteos *Du dandysme et de George Brummell* (1845). Suom. & esitt. Antti Nylén. Turku: Sammakko.
- Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone – La chambre claire – Camera lucida*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. [Helsinki]: Kansankulttuuri: Suomen Valokuvataiteen museon säätiö.
- Barthes, Roland 1986 [1982]. *The Responsibility of Form: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Alkup. *L'obvie et l'obtus*. Käänt. Richard Howard. Oxford: Blackwell.
- Barthes, Roland 1991 (1972 [1957]). *Mythologies*. Käänt. Annette Lavers. New York: Noonday Press.
- Barthes, Roland 1993 [1973]. "Tekstin teoria". Alkup. "Texte (Theorie du)". *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola. Käänt. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino, 171–190.
- Barooshian, Vahan D. 1976 [1974]. *Russian Cubo-Futurism, 1910–1930: A Study in Avant-Gardism*. De Proprietatibus Litterarum. Series Maior, 24. The Hague & Paris: Mouton.
- Barron, Stephanie 1988. "Introduction". *German Expressionism, 1915–1925: The Second Generation*. Los Angeles County Museum of Art, October 9–December 31, 1988, Fort Worth Art Museum, Texas, February 2–April 9, 1989, Kunstmuseum Düsseldorf, May 18–July 9, 1989, Staatliche Galerie Moritz. Toim. Stephanie Barron. Los Angeles, CA: Los Angeles County Museum of Art & München: Prestel, 11–37.
- Battersby, Christine 1989. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Baudelaire, Charles 2011 [2001]. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. & selit. Antti Nylén. 2. korj. p. Turku: Sammakko.
- de Beauvoir, Simone 2009 [1949]. *Toinen sukupuoli I. Tosiasiat ja myytit*. Alkup. *Le deuxième sexe I*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari & Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Beckett, Jane & Cherry, Deborah 1998. "Modern Women, Modern Spaces: Women, Metropolitan Culture and Vorticism". *Women Artists and Modernism*. Toim. Katy Deepwell. Manchester & New York: Manchester University Press, 36–54.
- Beckett, Jane & Cherry, Deborah 2019. "Foreword". *Suffrage and the Arts: Visual Culture, Politics and Enterprise*. Toim. Miranda Garrett & Zoë Thomas. Bloomsbury Collections. London: Bloomsbury Visual Arts, xvii–xxxiv.
- Behr, Shulamith 2000. "Veiling Venus: Gender and Painterly Abstractions in Early German Modernism". *Manifestations of Venus: Art and Sexuality*. Toim. Caroline Arscott & Katie Scott. Manchester: Manchester University Press, 126–141.
- Behr, Shulamith 2012. "Académie Matisse and its Relevance in the Life and Work of Sigríd Hjertén". *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Avant Garde Critical Studies 28. Toim. Hubert van den Berg, Marianne Ølholm, et al. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 149–164.
- Behr, Shulamith 2016. "Performing the Wo/man: The 'Interplay' between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler". *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Avant-Garde Critical Studies 33. Toim. Tanja Malychева & Isabel Wünsche. Boston: Brill Rodopi, 92–105.

- Bellow, Juliet 2013. *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-garde*. Surrey & Burlington: Ashgate.
- Berch, Bettina 2000. *The Woman Behind the Lens: The Life and Work of Frances Benjamin Johnston, 1864–1952*. Charlottesville, Va.: University Press of Virginia.
- Berghaus, Günter 2011. "Editorial: Aim and Functions of the International Yearbook of Futurism Studies". *International Yearbook of Futurism Studies* 1. Special Issue: *Futurism in Eastern and Central Europe*. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, ix–xii.
- Berghaus, Günter 2015. "Editorial". *International Yearbook of Futurism Studies* 5. Toim. Günter Berghaus. Special Issue: Women Artists and Futurism. Berlin & Boston: De Gruyter, ix–xxii.
- Berman, Marshall 1993 [1982]. *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. London & New York: Verso.
- Bernheimer Charles 2002. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Toim. T. Jefferson Kline & Naomi Schor. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Bershtein Evgenii 2011. "An Englishman in the Russian Bathhouse: Kuzmin's *Wings* and the Russian Tradition of Homoerotic Writing". *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany – Кузмин многогранный: Сборник статей и материалов*. UCLA Slavic studies 8. Toim. Lada Panova & Sarah Pratt. Bloomington, Ind.: Slavica Publishers, 75–87. https://www.reed.edu/russian/assets/docs/Bershtein_75-87.pdf (18.11.2014).
- Berstein, Jevgeni 2004 [2000]. "Venäjän Oscar Wilde -myytti". *Alkup. teoksessa Self & Story in Russian History*. Suom. Hanna Ruutu. *Idäntutkimus* 3/2004, 3–17.
- Betterton, Rosemary 1996. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London & New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. 2004 [1994]. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biin, Helen & Albi, Anneli, 2012. "Suffrage and the Nation: Women's Vote in Estonia". *The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens*. Toim. Blanca Rodriguez-Ruiz & Ruth Rubio-Marin. Leiden & Boston: Brill, 111–126.
- Biro, Matthew 2009. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Biro, Matthew 2011. "Hannah Höch's New Woman: Photomontage, Distraction, and Visual Literacy in the Weimar Republic". *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*. Toim. Elizabeth Otto & Vanessa Rocco. Ann Arbor: University of Michigan Press, 115–134.
- Black, Jonathan 2007. "Portraiture, Patronage and Networking". *Dora Gordine: Sculptor, Artist, Designer*. Toim. Jonathan Black & Brenda Martin. London: Dorich House Museum & Kingston University in association with Philip Wilson Publishers, 19–71.
- Blakesley, Rosalind P. 2012. "Women and the Visual Arts". *Women in Nineteenth-Century Russia: Lives and Culture*. Toim. Wendy Rosslyn & Alessandra Tosi. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 91–117. <https://doi.org/10.11647/OBP.0018>.
- Blomstedt, Jan 2003. *Retoriikkaa epäilijöille*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Boehn, Max von 1932. *Dolls and Puppets*. Käänt. Josephine Nicoll, merkinnät George Bernard Shaw. London [& etc.]: G.G. Harrap & Company.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Toim. & johdanto Randal Johnson. New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, Pierre 1998 [1994]. *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Alkup. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Käänt. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre et al. 1990 [1965]. *Photography: A Middle-brow Art*. Alkup. *Un art moyen*. Käänt. Shaun Whiteside. Cambridge & Oxford: Polity Press.
- Bowlit, John E. 1982. "Through the Glass Darkly: Images of Decadence in Early Twentieth-Century Russian Art". *Journal of Contemporary History* 17:1, 93–110.

- Bowl, John E. 1996. "Body Beautiful: The Artistic Search for the Perfect Physique". *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Toim. John E. Bowl & Olga Matich. Stanford: Stanford University Press, 37–58.
- Bowl, John E. 2008. *Moscow & St. Petersburg in Russia's Silver Age 1900–1920*. London: Thames & Hudson.
- Braider, Christopher 2015 [1993]. *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400–1700*. Princeton: Princeton University Press.
- Breward, Christopher 1999. *The Hidden Consumer: Masculinities, Fashion and City Life 1860–1914*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Brian, Amanda M. 2013. "Art from the Gutter: Heinrich Zille's Berlin". *Central European History* 46:1, 28–60. <https://doi.org/10.1017/S0008938913000022>.
- Brinkmann, Reinhold 1998. "Schoenberg the Contemporary: A View from Behind". *Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*. Toim. Juliane Brand & Christopher Hailey. Berkeley: University of California Press, 196–219.
- Broadley, Rosie 2019. "Painting Suffragettes: Portraits and the Militant Movement". *Suffrage and the Arts: Visual Culture, Politics and Enterprise*. Toim. Miranda Garrett & Zoë Thomas. Bloomsbury Collections. London: Bloomsbury Visual Arts, 159–184.
- Broemer, Marlene 2009. *War and Revolution in St. Petersburg: Modernist Links in the Poetry of Edith Södergran and Anna Andreevna Akhmatova*. Helsinki: Helsinki University Print.
- Brown, Christopher 1984. *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. London: Faber and Faber.
- Budanova, Natalia 2013. "Utopian Sex: The Metamorphosis of Androgynous Imagery in Russian Art of the Pre- and Post-Revolutionary Period". *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and beyond*. Toim. Christina Lodder, Maria Kokkori & Maria Mileeva. Leiden: Brill, 25–41.
- Budanova, Natalia 2015. "Penetrating Men's Territory: Russian Avant-garde Women, Futurism and the First World War". *International Yearbook of Futurism Studies* 5. Special Issue: Women Artists and Futurism. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 168–198.
- Buelens, Geert 2012. "'the manifold in one / and the one manifold' – Asta Nielsen as an Icon for the European Avant-Garde". *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries 1900–1925*. Avant Garde Critical Studies 28. Toim. Hubert van den Berg et al. Amsterdam: Brill, 105–116.
- Buerger, Janet E. 1984. "Art Photography in Dresden 1899–1900: An Eye on the German Avant-Garde at the Turn of the Century". *Image* 27:2, 1–13.
- Burke, Kenneth 1945. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall.
- Butler, Judith 2006 [1990]. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Alkup. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Käänt. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Byron, Baron George Noël Gordon 1829. *Childe Harold's Pilgrimage*. Brussels: Du Jardin-Sailly Brothers.
- Bürger, Peter 1984 (1974). *Theory of the Avant-Garde*. Käänt. Michael Shaw, johdanto Jochen Schulte-Sasse. Theory and History of Literature 4. Minneapolis: Manchester University Press & University of Minnesota Press.
- Börsch-Supan, Helmut 1972. "Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits". *The Burlington Magazine* 114:834, 620–630.
- Calinescu, Matei 1987 [1977]. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Camps Y Wilant, Natalia 2016. "A Female Medallist at the 1928 Olympic Art Competitions: The Sculptress Renée Sintenis". *The International Journal of the History of Sport* 33:13 (2016), 1483–1499.
- Chandler, Daniel 2007 [2002]. *Semiotics, the Basics*. London & New York: Routledge.

- Chauncey, George 1994. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*. New York: Basic Books.
- Chiancone-Schneider, Donatella 2016. "Futurist Self-Caricature". *International Yearbook of Futurism Studies* 6. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 451–454.
- Cixous, Hélène 1976. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The 'Uncanny')". *New Literary History* 7:3 (Thinking in the Arts, Sciences, and Literature, Spring 1976), 525–548.
- Cixous, Hélène 2013 [2010]. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Alkup. *Le Rire de la Méduse et autres ironies* de Hélène Cixous. Käänt. Heta Rundgren & Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Cixous, Hélène & Clément, Catherine 1986 [1975]. *The Newly Born Woman*. Alkup. *La Jeune Née*. Käänt. Betsy Wing. *Theory and History of Literature* 24. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clayton, J. Douglas 1994. *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal, Canada: McGill-Queen's University Press.
- Cohen, Aaron J. 2008. *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, & the Politics of Public Culture in Russia, 1914–1917*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Cook, Roger F. 2002. "The Riddle of Love: Romantic Poetry and Historical Progress". *A Companion to the Works of Heinrich Heine*. Toim. Roger F. Cook. Rochester, NY & Woodbridge: Camden House & Boydell & Brewer, 105–138.
- Cooke, Peter 2008. "Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting". *Art Bulletin* 90:3, 394–416.
- Crawford, Elizabeth 2001. *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide 1866–1928*. London: Routledge.
- Crockett, Dennis 1999. *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Cunningham, Gail 1978. *The New Woman and the Victorian Novel*. New York: Barnes & Noble.
- Curtius, Ernst Robert 1967 ([1953], 1948). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Alkup. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* Käänt. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press.
- Daube, David 1972. "The Linguistics of Suicide". *Philosophy & Public Affairs* 1:4, 387–437.
- Deepwell, Katy 2015. "Narratives of Women Artists in/out of Vorticism". *International Yearbook of Futurism studies* 5. Special Issue: Women Artists and Futurism. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 21–43.
- Dehmer, Andreas 2010. *Malerei des Fin de Siècle in der Dresdener Galerie*. Galerie Neue Meister Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden: Sandstein Verlag.
- Delille, Damien 2014. "Queer Mysticism: Elisàr von Kupffer and the Androgynous Reform of Art". *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research*. Studies in the Long Nineteenth Century 1. Toim. Marja Lahelma. Helsinki: The Birch and the Star, 45–57. <https://birchandstar.files.wordpress.com/2014/06/delille.pdf> (20.4.2020).
- Delme-Radcliffe, C. [Charles] 1905. "Surveys and Studies in Uganda (Continued)". *The Geographical Journal* 26:6, 616–632.
- Der Blaue Reiter. Expressionisten, Kubisten, Futuristen: monatlicher Wechsel*. Der Sturm / Leitung: Herwarth Walden. [Salon Strindberg, 14.2.–9.3.1914.] Berlin: Der Sturm.
- Dickerman, Leah 2005a. "Introduction". *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5.10.2005–9.1.2006; National Gallery of Art, Washington D.C., 19.2.–14.5.2006; The Museum of Modern Art, New York, 18.6.–11.9.2006. Toim. Leah Dickerman et al. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1–15.
- Dickerman, Leah 2005b. "Zurich". *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5.10.2005–9.1.2006; National Gallery of Art,

- Washington D.C., 19.2.–14.5.2006; The Museum of Modern Art, New York, 18.6.–11.9.2006. Toim. Leah Dickerman et al. Washington D.C.: National Gallery of Art, 16–83.
- Dietrich, Dorothea 2005. "Hannover". *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Näyttelykatalogi Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5.10.2005–9.1.2006; National Gallery of Art, Washington D.C., 19.2.–14.5.2006; The Museum of Modern Art, New York, 18.6.–11.9.2006. Toim. Leah Dickerman et al. Washington D.C.: National Gallery of Art, 157–179, kuvat 180–213.
- Dijkstra, Bram 1988 [1986]. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Dmitrieva, Marina 2016. "Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-garde". *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Avant-Garde Critical Studies 33. Toim. Tanja Malycheva & Isabel Wünsche. Boston: Brill, 123–136.
- Doan, Laura 1998. "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s". *Feminist Studies* 24:3, 663–700.
- Doane, Mary Ann 1991. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dobó, Gábor & Szeredi, Merse Pál 2020. "Network Diagrams in Futurist and other Avant-garde Magazines: The Creation and Self-Positioning of an Imaginary Community". *International Yearbook of Futurism Studies* 10. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 68–94.
- Dorr, Rheta Childe 1917. *Inside the Russian Revolution*. New York: The Macmillan Company. <https://ia600303.us.archive.org/11/items/insiderussianrev00dorrrich/insiderussianrev00dorrrich.pdf> (3.6.2021).
- Downie, Louise 2006. "Marcel Moore, Her Art and Life". *The Heritage Magazine* 2006, 51–61. <https://www.jerseyheritage.org/media/PDF-Heritage-Mag/marcel%20moore.pdf> (15.7.2021).
- Durchman, Osmo, Havu, I. & Hendell, Lauri toim. 1933. *Aikalaiskirja. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista 1934*. Helsinki: Otava.
- Dynes, Wayne R. 1990. "Color Symbolism". *Encyclopedia of Homosexuality*. Toim. Wayne R. Dynes. New York: Garland Publishing, 249–250.
- Döpping, Marga & Klünner, Lothar 1997. "Werkverzeichnis 1907–1975". *Jeanne Mammen 1890–1976. Monographie und Werkverzeichnis*. [Catalogue raisonné.] Toim. Jörn Merkert. Köln: Weinand, 195–431.
- Edschmid, Kasimir 1916–1917. "Grotesk-Puppen von Erna Pinner". *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, Band 39. Oktober 1916–März 1917, 356–357.
- Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu II järjekorralise sügisnäituse kataloog*, 8. sept.–18. okt. 1923. Tallinn: [Eesti Kujutavate Kunstnike Keskühing].
- Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühingu sügisnäitus* [4. sügisnäitus 20.9.–20.10.1925, Tallinn, Harjuvärava mäel]. [Tallinn: Eesti Kujutavate Kunstnikkude Keskühing.]
- Eesti Kunstnikkude Rühma Kunstinäitus 1924*. [Näyttelylehtinen.] Võru: V. Pohlak & Ko. Trükikoda. *Eesti naiskunstnike tööde näitus. Maal, graafika, skulptuur, rakenduskunst. Tallinnas, Kunstihoones 3.–15. okt. 1939. a.* Naisklubi Tallinnas. Johdantosanat: Alfred Vaga. Tallinn: [Naisklubi].
- Ehrenpreis, David. 1997–1998. "The Battle of Sexes: The New Myth in Art, 1850–1930 by Barbara Eschenburg". *Woman's Art Journal* 18:2, 33–35.
- Einäs, H. [Helvi] 1996. "Mei, Mey, Natalie, teatrikunstnik, raamatugraafik ja pedagoog ...". *EKABL. Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon*. Toim. Mart-Ivo Eller. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 306–307.
- Ekins, Richard 1997. *Male Femaling: A Grounded Theory Approach to Cross-Dressing and Sex-Changing*. Esipuhe Anselm Strauss. London & New York: Routledge.
- Ekonen, Kirsti 2012. "Kansainvälinen 'uusi nainen'". *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 25:2, 60–62.
- Elango, Öie 1992. "Eesti kultuuri toetamispoliitika aastail 1919–1940". *Looming* 1/1992, 92–106.

- Elderfield, John 1996 [1974]. "Introduction". Ball, Hugo, *Flight Out of Time: A Dada Diary*. Alkup. *Flucht aus der Zeit*. Toim. John Elderfield. Käant. Ann Raimes. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, xiii-xlvi.
- Elliott, Bridget 1998. "Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the Question of Decadence in 1923". *Women Artists and Modernism*. Toim. Katy Deepwell. Manchester & New York: Manchester University Press, 70–82.
- Emonds, Friederike B. 1997. "Femme Fragile". *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Toim. Friederike Eigler & Susanne Kord. Westport: Greenwood Press, 165–166.
- Engelstein, Laura 1996 [1992]. *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Ennus [Puik], Katrin 2006. "Johannes Aavik ja dekadentismus. Üks vastuvoolu mineku juhtum eesti kirjandusloos I: J. Randvere 'Ruth' ja Joris-Karl Huysmansi 'Vastuoksa' ('À rebours')". *J. Randvere "Ruth" 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1. Toim. Mirjam Hinrikus & Ülle Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 170–192.
- Epner, Eero 2017. *Konrad Mägi*. Tallinn: Sperare.
- Erm, Voldemar 1991. "Tartu Kunstimuseumi hukk ja taassünd anno 1943". *Tartu Kunstimuseumi kogude teatmik* 5. Toim. Mari Nõmmela. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 19–81.
- Erste Internationale Dada-Messe* 1920. Teksti: Wieland Herzfelde & Raoul Hausmann. Berlin: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard. http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/index.htm (30.10.2010).
- Fell, Jill 1999. "Sophie Täuber: The Masked Dada Dancer". *Modern Language Studies* XXXV:3, 370–285.
- Felski, Rita 1995. *Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ferreira, Maria Aline 2012. "'Death and the Young Man': A Theme in Literature and Art". *Relational Designs in Literature and the Arts: Page and Stage, Canvas and Screen*. Toim. Rui Carvalho Homem. New York: Rodopi, 371–385.
- Fiedler, Gerd 1989. "Magnus Zeller". Käant. Evi Pihlak. *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 1(73)/1989, 47–49.
- Fillin-Yeh, Susan 1995. "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and Other Cross-Dressers". *Oxford Art Journal* 18:2, 33–44.
- Finney, Gail 1991 [1989]. *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Flanagan, Mary 2009. *Critical Play: Radical Game Design*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Formanek-Brunell, Miriam 1998. *Made to Play House: Dolls and the Commercialization of American Girlhood, 1830–1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Frame, Lynne 1997. "Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman". *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Toim. Katharina von Ankum. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 12–40.
- Freud, Sigmund 1989. *Toteemi ja tabu*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat.
- Freud, Sigmund 2005 [1904]. *Arkielämämme psykopatologiaa. Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikuskosta ja erehdyksistä*. Alkup. *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*. Suom. Martti Takala & Marjatta Santala. Helsinki: Otava.
- Freud, Sigmund 2005. *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suom. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
- Frisch, Walter 2005. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley: University of California Press.
- Fry, Paul H. 2012. *Theory of Literature*. The Open Yale Courses Series. New Haven & London: Yale University Press.
- Gailit, August 1919. *August Gailiti surm*. Tartu: Odamees.
- Gailit, August 1996. *August Gailiti kirjad Friedebert Tuglasele ajavahemikust 1917–1926*. Litteraria. Eesti kirjandusloo allikmaterjale Vihik 10. Toim. Piret Noorhani, johdanto ja kommentaarit Margus Kasterpalu. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Virgela.

- Garelick, Rhonda K. 1998. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press.
- Garrard, Mary D. 1989. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Gee, Malcolm 2008. "Heinrich Zille and the Politics of Caricature in Germany 1903–1929". *Études Balkaniques* 44:4, 107–129.
- Geschwind, Rachel 2012. "The Printed Penitent: Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Italian Chapbooks and Broadsheets". *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Studies in Religion and the Arts. 7. Toim. Michelle A. Erhardt & Amy M. Morris. Leiden & Boston: Brill, 107–133.
- Glick, Elisa 2009. *Materializing Queer Desire Oscar Wilde to Andy Warhol*. Albany: State University of New York Press.
- Gori [Tõnisson, Georg, myöh. Agori, Vello] 1928. *Knock-out. Karrikatuurid ja vested*. Tallinn: Ringraadio.
- Grant, Catherine & Price, Dorothy 2020. "Decolonizing Art History". *Art History* 43:1, February 2020, 8–66. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12490>.
- Gouzévitch, Dmitri & Gouzévitch, Irina 2000a. "The Difficult Challenges of the No Man's Land or the Russian Way Towards Women's Engineering Professionalization (1850–1920)". *Quaderns d'Història de l'Enginyeria* (Barcelona) IV/2000, 133–183.
- Gouzévitch, Dmitri & Gouzévitch, Irina 2000b. "A Woman's Challenge: The Petersburg Polytechnic Institute for Women, 1905–1918". *Crossing Boundaries, Building Bridges: Comparing the History of Women Engineers, 1870s–1990s*. Toim. Annie Canel, Ruth Oldenziel & Karin Zachmann. Amsterdam: Harwood Academic, 103–126.
- Graves, Robert 1996. *The Greek Myths*. London: Folio Society.
- Greenberg, Clement 1989 [1939]. "Avantgarde ja kitsch". *Modernin ulottuvuusia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Käänt. Leevi Lehto. Alkup. "Avant-garde & Kitsch". *Parisian Review*. Helsinki: Taide, 83–103.
- Grigorian, Natasha 2009. *European Symbolism: in Search of Myth (1860–1910)*. Romanticism et après en France. Romanticism and after in France 14. Toim. Patrick McGuinness. Oxford: Lang.
- Gronberg, Tag 1997. "Beware Beautiful Woman: The 1920s Shopwindow Mannequin and a Physiognomy of Effacement". *Art History* 20:3, 375–396.
- Grosa, Silvija 2014. "Architecture". *Art History of Latvia IV. Period of Neo-Romanticist Modernism 1890–1915*. Toim. Eduards Kļaviņš. Riga: Institute of Art History; Latvian Academy of Art and Art History Research Support Foundation, 405–549.
- Guest, Harriet 2013. "Luck be a Lady: Patronage and Professionalism for Women Writers in the 1790s". *Bluestockings Displayed: Portraiture, Performance and Patronage, 1730–1830*. Toim. Elizabeth Eger. Cambridge: Cambridge University Press, 254–276.
- Gurval, Robert A. 2011. "Dying Like a Queen: The Story of Cleopatra and the Asp(s) in Antiquity". *Cleopatra: A Sphinx Revisited*. Toim. Margaret M. Miles. Berkeley: University of California Press, 54–77.
- Gustavson, Heino 2006 [1991]. *Kõige vanem elukutse*. Tallinn: Olion.
- Haimila, Marjo 1998. "Kun kumous vie kodin: Suomeen paenneet venäläiset 1917–1927". *Kansa ja kumous. Modernin Euroopan murroksia 1880–1930*. Historiallinen Arkisto 111. Toim. Kirsi-Marja Tuominen, Jussi Koivuniemi, Sari Oikarinen & Jarmo Oikarinen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 61–86.
- Hain, Jüri 2000. "Anton Ažbè, tema kool ja eesti kunst". *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 10, 86–119.
- Hakanen, Ulla 2010. "Panoramas from Above and Street from Below: The Petersburg of Vyacheslav Ivanov and Mikhail Kuzmin". *Petersburg/Petersburg: Novel and City, 1900–1921*. Toim. Olga Matich. Madison: University of Wisconsin Press, 194–216.

- Hake, Sabine 1997. "Femme fatale". *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Toim. Friederike Eigler & Susanne Kord. Westport: Greenwood Press, 163–165.
- HaKo [Kompus, Hanno] 1928. "Eesti Kunstnikkude Liidu 6. näitus". *Taie. Eesti Kunsti ajakiri* 3/1928, 166.
- Halberstam, Judith [Jack] 1998. *Female Masculinity*. Durham, NC & London: Duke University Press.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom., toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart 2003 [1995]. "Kulttuuri, paikka, identiteetti". Alkup. "New Cultures for the Old". Suom. Juha Koivisto. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 85–128.
- Hall, Stuart 2003 [2000]. "Monikulttuurisuus". Alkup. "The Multicultural Question". Suom. Mikko Lehtonen. *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 233–280.
- Hannula, J. [Joose] O. [Olavi] 1934. *Suomen vapaussodan historia*. 3. p. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Hannula, Mia 2010. "Konfliktialokuvan estetiikan etiikka ja politiikka". *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 153–178.
- Hannum, Gillian Greenhill 2004. "Frances Benjamin Johnston: Promoting Women Photographers in The Ladies' Home Journal". *Nineteenth Century* 24:2, 22–29. https://www.cliohistory.org/fileadmin/files/johnston/frances_benjamin_johnston1.pdf (26.3.2017).
- Hanson, Ellis 1997. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Hapuli, Ritva 1995a. "Moraalin rauniolla. Naisen ja naiskuvan muutos *Sittengeschichte der Nachkriegszeit* -teoksen valossa". *Monta tietä menneisyyteen*. Turun yliopiston historian lait. Julkaisu n:o 33. Toim. Leena Rossi & Hanne Koivisto. Turku: Turun yliopisto: Kulttuurihistoria, 255–266.
- Hapuli, Ritva 1995b. *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Harjula, Mirko 2010. *Itämeri 1914–1921. Itämeren laivastot maailmansodassa sekä Venäjän vallankumouksissa ja sisällissodassa*. Helsinki: Books on Demand.
- Harte, Tim 2009. *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hartlaub, Gustav 1995 [1925]. "Introduction to 'New Objectivity': German Painting since Expressionism". *The Weimar Republic Sourcebook*. Toim. Anton Kaes, Martin Jay & Edward Dimenber. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 491–493. Alkup. "Zum Geleit". *Ausstellung "Neue Sachlichkeit": Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (Mannheim: Städtische Kunsthalle). Berkeley, CA, Los Angeles & London: University of California Press.
- Hartley, Keith & Twohig, Sarah O'Brien 1992. *Otto Dix 1891–1969*. Toim. Keith Hartley & Sarah O'Brien Twohig. Tate Gallery 11.3.–17.5.1992. London: Tate Publishing, 61–222.
- Haskins, Susan 2011 (2005 [1993]). *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*. London: Pimlico.
- Hautala-Hirvioja, Tuija 2013. "Saamelainen kuvataide Suomessa – kolmen kuvataiteilijasukupolven kautta tarkasteltuna". *TAHITI* 3:4. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85506> (2.2.2022).
- Hautamäki, Irmeli 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Irmeli 2009. "Kansainvälistyminen, avantgarde ja Pohjoismaat 20. vuosisadan alussa". *Synteesi* 28:2, 62–67, 111.
- Healey, Dan 2001a. *Homosexual Desire in Revolutionary Russia: The Regulation of Sexual and Gender Dissent*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Healey, Dan 2001b. "Masculine Purity and 'Gentlemen's Mischief': Sexual Exchange and Prostitution between Russian Men 1861–1941". *Slavic Review* 60:2, 233–265.
- Healey, Dan 2002. "The Disappearance of the Russian Queen, or How the Soviet Closet Was Born". *Russian Masculinities in History and Culture*. Toim. Barbara Evans Clements, Rebecca Friedman & Dan Healey. Basingstoke: Palgrave, 152–171.

- Hellermann, von Dorothee & Polli, Kadi 2017. "Rahvusvaheline kunstikogemus ja Balti silmapaar: Gerhard ja Karl von Kügelgen". *Eesti kunsti ajalugu. 3, 1770–1840 – History of Estonian Art. 3, 1770–1840*. Toim. Juhan Maiste & Anu Lepp. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 100–120.
- Helme, Sirje & Kangilaski, Jaak 2000. *Viron taiteen historia*. Suom. Tuija Kokko. [Helsinki]: Taifuuni.
- Hemus, Ruth 2009. *Dada's Women*. New Haven & London: Yale University Press.
- Hennoste, Tiit 2003. "Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon". *Vikerkaar* 4–5/2003, 85, 88–89, 92–93, 96–100.
- Hennoste, Tiit 2005. "'Noor-Eesti' manifest teiste kirjandusmanifestide taustal". *Looming* 5/2005, 746–754.
- Hennoste, Tiit 2006. "Noor-Eesti kui lõpetama enesekoloniseerimisprojekt". *Noor-Eesti 100 kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 9–38.
- Hennoste, Tiit 2008. "Noor-Eesti enesekoloniseerimisprojekt. Teine osa. Olulised kirjandusmõtteviisid ja nende suhted kolonialismiga 20. sajandi algupoole eesti kirjanduses". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 262–275.
- Hennoste, Tiit 2012a. "Eurooplaseks saamine. Eesti kirjanduslik avangard 1914–1927" – "Becoming European. Estonia's literary avant-garde in 1914–1927". *Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuendus. – Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s*. Toim. Liis Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum Kumu, 70–83.
- Hennoste, Tiit 2012b. "Ethno-Futurism in Estonia". *International Yearbook of Futurism Studies* 2. Toim. Günter Berghaus. Berlin: De Gruyter, 253–285.
- Hennoste, Tiit 2014. "Lõunaestli keel ja eesti kirjanduslik avangard". *Looming* 1/2014, 97–107.
- Hennoste, Tiit 2016. "'Break, Arise and Bloom!' Experiments with Language, Books and Manifestos in Estonian Futurism". *International Yearbook of Futurism Studies* 6. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 198–219.
- Hennoste, Tiit 2018. "Estonia". *Handbook of International Futurism*. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 423–436.
- Hennoste, Tiit & Epner, Eero 2011. "Post-colonialism and Estonia. Tiit Hennoste interviewed by Eero Epner". *Estonian Art* 1/2011. <http://www.estonianart.ee/art/post-colonialism-and-estonia/> (7.1.2020).
- Herring, Phillip 1995. *Djuna: The Life and Work of Djuna Barnes*. New York: Penguin Books.
- Hinrikus, Mirjam 2006a. "Saateks". *J. Randvere Ruth 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1. Toim. Mirjam Hinrikus & Ülle Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 7–11.
- Hinrikus, Mirjam 2006b. "Spleen the Estonian Way: Estonian Literary Decadence in J. Randvere's Ruth (1909), Friedebert Tuglas' Felix Ormusson (1915), and Anton Hansen Tammsaar". *Interlitteraria* 11/2006, 305–321.
- Hinrikus, Mirjam 2008. "J. Randvere „Ruthist” – eesti kirjandusliku dekadentsi ühest esimesest näitest". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 125–145.
- Hinrikus, Mirjam 2011a. *Dekadentlik modernsus kogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingu*. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 10. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Hinrikus, Mirjam 2011b. "On Decadent Europe and the Intellectual Identity of Young Estonia: J. Randvere's Ruth and Friedebert Tuglas' Felix Ormusson". *Interlitteraria* 16:2, 483–501.
- Hinrikus, Mirjam 2011c. "Decadent Modernism and the Imprint of Taine in Aino Kallas' *Young Estonia: Portraits and Trajectories*". *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Toim. Leena Kurvet-Käosaar & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 69–93.
- Hinrikus, Mirjam 2015a. "Tammsaare's Constructions of Femininity in Light of Weininger's Concept of Sex Difference". *Journal of Baltic Studies* 46:2, 171–197.

- Hinrikus, Mirjam 2015b. "J. Randvere's "Ruth" (1909) as an Example of Literary Decadence and the Quintessence of Young Estonia's (1905–1915) Modern Ideology". *Interlitteraria* 20:2, 199–214. <http://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2015.20.2.16/7614> (4.3.2016).
- Hinrikus, Mirjam 2017. "Kurja lille lapsed. Sissejuhatus eesti dekadentlikku kunsti". *Kurja lillede lapsed. Eesti dekadentlik kunst – Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Toim. Lola Annabel Kass, Mirjam Hinrikus & Liis Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 14–55.
- Hinrikus, Rutt 2011. "Eesti naine, haridus ja 'naisterahva küsimus' 20. sajandi alguses". *Eesti Nais-üliõpilaste Selts 100. Vaateid ajalukku*. Toim. Rutt Hinrikus & Tiina Kirss. Tartu: Tartu Ülikool, 33–41.
- Hoffmann, E.T.A. 2011. *Yökappaleita*. Suom. Markku Mannila. Esipuhe Veli-Matti Saarinen. Helsinki: Teos.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin 2008. "Constructing the Femme Fatale: A Dialogue between Sexology and the Visual Arts in Germany around 1900". *Woman and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Toim. Helen Fronius & Anna Linton. Rochester, NY: Camden House, 157–185.
- Hofmann, Irene E. 1996. "Documents of Dada and Surrealism: Dada and Surrealist Journals in the Mary Reynolds Collection". *Art Institute of Chicago Museum Studies* 22:2 (Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism), 130–149, 197.
- Hoia Ronk [Hindrey, Karl August] 1923. "Eesti karrikatuur". *Õitsitud. Eesti ajakirjanikkude album. Koguteos II*, 67–80.
- "HOLST" 1939. *Eesti riigi-, avaliku- ja kultuurielu tegelased 1918–1938. I*. Tallinn: Eesti Kunstnike Liit (Sõnavara).
- Hopkins, Elizabeth 1971. "The Nyabingi Cult of South-Western Uganda". *Rebellion in Black Africa*. Toim. Robert I. Rotberg. London: Oxford University Press, 60–132.
- Hovi, Kalervo 2002. *Viinasodasta kynttiläiltoihin. Tallinnan ravintolakulttuurin historia 1918–1940*. Turku: Kirja-Aurora.
- Hubel, Ed. [Eduard] 1925. "Friedebert Tuglas: Poet ja idioot. Novell. Noor-Eesti Kirjastus, Tartus, 1924". *Looming* 1/1925, 79–81.
- Huhtamo, Erkki 2011. "Dismantling the Fairy Engine: Media Archeology as Topos Study". *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Toim. Erkki Huhtamo & Jussi Parikka. Berkeley: University of California Press, 27–47.
- Hunt, Patrick 2012. "Irony and Realism in the Iconography of Caravaggio's Penitent Magdalene". *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Studies in Religion and the Arts. 7. Toim. Michelle A. Erhardt & Amy M. Morris. Leiden & Boston: Brill, 161–186.
- Hunter, Mary 2019. "The Waiting Time of Prostitution: Gynaecology and Temporality in Henri de Toulouse-Lautrec's Rue des Moulins, 1894". *Art History* 42:1, 68–93.
- Hutchinson, Thomas toim. 1934. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Oxford University Press.
- Huttunen, Tomi 2014a. "Itsesyntyisen säpinän historiaa". *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 9–18.
- Huttunen, Tomi 2014b. "Kubofuturismi. Esittely". *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 19–20.
- Huttunen, Tomi 2014c. "Imaginismi". *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 77–78.
- Huyssen, Andreas 1981. "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis". *New German Critique* 24/25, Special Double Issue on New German Cinema. (Autumn, 1981–Winter, 1982), 221–237.
- Huyssen, Andreas 1986. "Mass Culture as Woman: Modernism's Other". *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Toim. Tania Modelski. Bloomington: Indiana University Press, 188–207.

- Hyttinen, Elsi 2012. *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja: Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Annales Universitatis Turkuensis C 335. Scripta linguæ Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Häkkinen, Antti 1995. *Rahasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1867–1939*. Helsinki: Otava.
- Ibrus [Raatma], Aleksandra 1926. ”Mõnda enesetappest”. *Eesti Arst*. Lisa: Neljas Eesti Arstidepäev Haapsalus 30. juunil ja 1. juulil 1925 a. Tartu: Eesti Seltside Liidu väljaanne, 37–41.
- Ijäs, Minna 2010. ”Poseeraus sosiaalisena ja ruumiillisena. Heikki Attilan valokuvamuotokuvia koodeissa vuonna 1929”. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 124–152.
- Iskin, Ruth E. 2014. *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s–1900s*. Hanover: Dartmouth College Press.
- Issakov, Sergei 2006. [Kunstnike biograafiad], *Vene kunstnikud Eestis XX sajandi algupoolel – Русские художники Эстонии первой половины XX века – Russische Künstler in Estland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Toim. Nikolai Kormašov. Tallinn: Kormgraaf, 18–68.
- Ivanov, V[jatšeslav] V., Lotman, J[uri] M., Pjatigorskij, A[leksander] M., Toporov, V[ladimir] N. & Uspenskij, B[oris] A. 1998 [1973]. *Theses on the semiotic study of cultures (as applied to the Slavic texts) – Kultuurisemiootika teesid – Tezisy k semiotičeskomu izučeniū kul'tur*. Tartu: University of Tartu, Department of Semiotics.
- Ivanov, A[natoli]. E. (Анатолий Евгеньевич Иванов) 1991. *Высшая школа России в конце XIX – начале XX века*. Moskva: Академия наук СССР, Институты истории СССР.
- Janes, Dominic 2015. *Picturing the Closet: Male Secrecy and Homosexual Visibility in Britain*. New York: Oxford University Press.
- Jangfeldt, Bengt 2008. *Panoksena elämä. Vladimir Majakovski ja hänen piirinsä*. Käänt. Juhani Lindholm. Helsinki: WSOY.
- Jansone, Aija 2005. ”Latvialaisen kansanelämän tutkimus”. *Latvian historiaa ja kultuuria*. Toim. Marjo Merla & Lembit Vaba. Helsinki: Rozentals-seura, 174–243.
- Jentsch, Ernst 1997 [1906]. ”On the Psychology of the Uncanny”. Alkup. ”Zur Psychologie des Unheimlichen”. Käänt. Roy Sellars. *Angelaki* 2:1, 7–16.
- Jürgens, Karl E. 2006. ”Fusions of Discourse: Postcolonial/Postmodern Horizons in Baltic Culture”. *Baltic Postcolonialism. On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics*, 6. Toim. Violeta Kelertas. Amsterdam & New York: Rodopi, 45–81.
- Joonsalu, Mare & Talvistu, Mare 2005. ”Elulugu” – ”Biographic notes”. *Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904–1993. Näitus Tartu Kunstimuseumis, 08.10.2004–01.05.2005. Kataloog – Conflicts and Confessions: Exhibition at Tartu Art Museum, 08.10.2004–01.05.2005: Catalogue*. Toim. Enriko Talvistu. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 161–214.
- Jung, C. G. 2015. *Collected Works of C.G. Jung: The First Complete English Edition of the Works of C.G. Jung. Volume I–XX*. Toim. Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler. London: Routledge.
- Juske, Anto 1998. *Naised Eesti vabadussõjas aastail 1918–1920*. Tallinn: A. Juske (Infotrükk).
- Jõekalda, Kristina 2014. ”Baltic Identity via German Heritage? Seeking Baltic German Art in the Nineteenth Century”. *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 23:3–4, Special Issue. Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century, 79–110.
- Jõemägi, Ulrika & Untera, Anne 2015. *Kunstile ohverdatud elu. Salome Trei (1905–1995). Elulooline arhiiviaines ja hilislooming*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum.
- Jõemägi, Ulrika & Untera, Anne 2018. *Tuntud, kuid siiski tundmatu. Agathe Veeber (1901–1988)*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Vammala: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2012. *Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postkortitaitteessa*. Helsinki: WSOY.

- Kaljula, Liisa 2011. "(Je vous présente) Konrad Maegui, artiste-peintre". *Kunst.ee* 1–2/2011, 44–48.
- Kaljula, Liisa 2021. *Eesti sots art! Nõukogude visuaalkultuuri märgid Eesti kunstis hilisnõukogude perioodil*. Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste Dissertatsioonid 65. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Kaljundi, Linda 2015. "Balti ajalugu, kolonialism ja kultuurimälu. Friedrich Ludwig von Maydelli ajaloopildid" – "The Workings of Cultural Memory and Colonialism. Friedrich Ludwig von Maydell's Baltic History in Images". *Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil – The Artist and Clio. History and Art in the 19th Century – Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert*. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia – Schriften des Estnischen Kunstmuseums 5 [10] 2015. Toim. Tiina-Mall Kreem. Kadrioru Kunstimuuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 213–267.
- Kaljundi, Linda & Kreem, Tiina-Mall 2018. *Ajalugu pildis – pilt ajaloos. Rahvuslik ja rahvusilene minevik Eesti kunstis – History in Images – Image in History: National and Transnational Past in Estonian Art*. Toim. Toomas Hiio. Tallinn: Eesti kunstimuuseum.
- Kalkun, Andreas 2010. "Naiselikkus, mehelikkus ja seksuaalsus talupojakultuuris. Siin kasvab priskelt eesti neiu ja sirgub eesti mehele?". *Kapiuksed valla. Arutlusi homo-, bi- ja transseksuaalsusest*. Toim. Brigitta Davidjants. [Tallinn]: MTÜ Eesti Gei Noored, 12–22.
- Kalkun, Andreas 2018. "Ajalugu, mida polnud? Homoseksuaalse iha jäljed kolmes kohtuasjas". *Mäetagused* 71, 143–174. <https://doi.org/10.7592/MT2018.71.kalkun> (1.8.2018).
- Kalkun, Andreas 2020. "Homoseksuaalsuse sõnastamise katsed Eulenburgi skandaal ja Magnus Hirschfeld XX sajandi alguse Eesti ajakirjanduses". *Keel ja Kirjandus* LXIII:1–2, 112–132. <https://doi.org/10.54013/kk747a7>.
- Kalkun, Andreas 2022. "Homoseksuaalsuse eestikeelne sõnastamine ja Magnus Hirschfeldi loengud". *Kalevi alt välja. LGBT+ inimeste lugusid 19. ja 20. sajandi Eestist*. Toim. Rebeka Põldsam, Vahur Aabrams & Andreas Kalkun. [Tallinn]: Eesti LGBT Ühing, 53–69.
- Kalkun, Andreas & Luts, Kersti 2021. "Külahoored folkloori ja kohtumaterjalide peeglis". *Keel ja Kirjandus* LXIV:3, 187–210. <https://doi.org/10.54013/kk759a1>.
- Kallas, Aino 1912. "Nainen, jolla oli aivot". *Otavan Joulu 1912*, 543–545.
- Kallas, Aino 1918. *Nuori-Viro: muotokuvia ja suuntaviivoja*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1952. *Päiväkirja vuosilta 1897–1906*. Helsinki: Otava.
- Kallas, Aino 1953. *Päiväkirja vuosilta 1907–1915*. Helsinki: Otava.
- Kallio, Rakel 1989 [1987]. "Taidekriitikki ja sukupuoli-ideologia". *Nainen, taide, historia. taidehistorian esitutkimus 1985–1986*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 10. Toim. Riitta Kontinen. Helsinki: Taidehistorian seura, 233–249.
- Kalm, Mart 2010a. "Sissejuhatus". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 7–10.
- Kalm, Mart 2010b. "Arhitektuurikultuur". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 33–40.
- Kalm, Mart 2014. "Sissejuhatus: 100 aastat kunstikooli Tallinnas" – "Introduction. 100 Years of Art Education in Tallinn". *Kunsttööstuskoolist Kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas. – From the School of Arts and Crafts to the Academy of Arts. 100 Years of Art Education in Tallinn*. Toim. Mart Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 10–31.
- Kalmre, Eda 1995. "See pikk lühike tee salmialbumist oraaklini. Tüdrukute kirjalikust pärimusest aastatel 1970–1990". *Lipitud-lapitud*. Toim. Mare Kõiva. Tartu: Eesti TA Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti TA Eesti Keele Instituut, 161–173.
- Kalmre, Eda 2010. "Tüdrukute materjalikogudest ja eneseesitlusest Internetis rate.ee päevikute armastusjuttude näitel". *Tulnukad ja internetilapsed. Uurimusi laste- ja noortekultuurist*. Tänapäeva folkloorist 8. Toim. Eda Kalmre. Tartu: EKM Teaduskirjastus, 214–245.
- Kangilaski, Jaak 2011. "Lisandusi postkolonialismi diskussioonile". *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 20:1–2, 7–25.
- R. K.-P. [Kangro-Pool, Rasmus] 1925. "Kõlblus kunstis". *Agu. Kirjanduse, kunsti ja kultuuri ajakiri* 3:7, 202–204.

- Kangro-Pool, Rasmus 1926. "Kuu saastat eesti kunsti". *Looming* 1/1926, 104–107.
- Kangro-Pool, Rasmus 1928. "Kujutavate kunstide sihtkapitali võistluse tulemusist". *Taie. Eesti kunsti ajakiri* 2/1928, 57–64.
- Karaschewski, Jörg M. 2009. *Flags of the German Empire*. S.l.: Books on Demand.
- Karjahärm, Toomas 2001a. "Eesti intellektuaalide Euroopa identiteet 20. sajandi esimesel poolel". *Acta Historica Tallinnensia* 5, 45–74.
- Karjahärm, Toomas 2001b. "Haritlaskonna enesetunnetus ja ühiskondlikud ideed". Karjahärm, Toomas & Sirk, Väino, *Vaim ja võim. Eesti haritlaskond 1917–1940*. Tallinn: Argo, 215–374.
- Karkulehto, Sanna, Saresma, Tuija, Harjunen, Hannele & Kantola, Johanna 2012. "Intersektionaalsuus metodologiana ja performatiivisen intersektionaalsuuden haaste". *Naistutkimus* 25:4, 17–28.
- Karlinsky, Simon 1989. "Russia's Gay Literature and Culture: The Impact of the October Revolution". *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. Toim. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus & George Chauncey, Jr. New York: New American Library, 348–364.
- Karlinsky, Simon 2000. "Esenin, Sergey (1895–1925)". *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia, Volume II*. Toim. George E. Haggerty. New York & London: Garland, 293–294.
- Kartna, A. [Aino] 1970. "Ühest reisist lõuna poole". *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 3(38)/1970, 54–55.
- Kartna, Aino 1985. "Dekoratiivmaalide jälgedel". *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 2(67)/1985, 27–34.
- Karttunen, Ilkka, Ahtola-Moorhouse, Leena & Huusko, Timo (suom. lait. toim.) 1998. "Миръ укыцсма" – *Mir iskusstva – Taiteen maailma. Pietarissa 1898 pidetyn venäläisten ja suomalais-ten taiteilijain näytelyn muistoksi*. Pietari & Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum & Valtion venäläinen museo.
- Kass, Lola Annabel 2017. "Eesti dekadentlik kunst. Teemad ja kujundid ning baudelaire'lik tundeilm". *Kurja lilledelapsed. Eesti dekadentlik kunst – Children of the Flowers of Evil. Estonian Decadent Art*. Toim. Lola Annabel Kass, Mirjam Hinrikus & Liis Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 56–113.
- Kass, Lola Annabel 2019. "Naistevastane vägivald Eesti dekadentlikus kunstis". *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 28:3–4, 27–59.
- Kass, Lola Annabel 2020. "Picturing Melancholia in Estonian Decadent Art". *Baltic Journal of Art History* 19, 7–50. <https://doi.org/10.12697/BJAH.2020.19.01>.
- Kella, Marjaana 2014. *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral dissertations 17/2014. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Kennedy, Hubert 2002. *Karl Heinrich Ulrichs, Pioneer of the Modern Gay Movement*. San Francisco: Peremtory Publications eBook. <http://hubertkennedy.angelfire.com/Ulrichs.pdf> (18.8.2014).
- Kepp, Õie 1990. "Henrik Visnapuu neljas armastus". *Keel ja Kirjandus* XXXIII:1, 9–16. "Kes on dadaistid?" *Looming* 6/1931, 651–653.
- Kim, Elaine H. 1996. "'Bad Women': Asian American Visual Artists Hanh Thi Pham, Hung Liu, and Yong Soon Min". *Feminist Studies* 22:3, 573–602.
- Kirikal, Merlin 2017. "Sportlanna keha ja hing Johannes Semperi novellikogus 'Ellinor'". *Keel ja Kirjandus* LX:6, 417–433. <https://doi.org/10.54013/kk715a1>.
- Kirme, Kaalu 1989. *Jaan Koorti päevaraamat*. Tallinn: Kunst.
- Kirss, Tiina 2001. "Rändavad piirid. Postkolonialismi võimalused". *Keel ja Kirjandus* XLIV:10, 673–682.
- Kirss, Tiina 2011. "Uus naine ja ENÜSi algaastad". *Eesti Naisüliõpilaste Selts 100. Vaateid ajalukku*. Toim. Rutt Hinrikus & Tiina Ann Kirss. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 35–44.
- Kirss, Tiina 2013. "Mahtrad. Sugude, sotsiaalsete suhete ja koloniaalvägivalla kujutamine Eduard Vilde ajaloolise triloogia esimeses romaanis". *Keel ja Kirjandus* LVI: 8–9, 607–623. <https://doi.org/10.54013/kk670a4>.
- Kirss, Tiina 2015. "Kui naised Bebelit lugesid". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 15:1/2, 90–104.

- Kivimaa, Katrin 2000. "Revoluting 1990s". *Private Views: Spaces and Gender in Contemporary Art from Britain and Estonia*. Toim. Angela Dimitrakaki, Pam Skelton & Mare Tralla. London: Women's Art Library, 84–99.
- Kivimaa, Katrin 2001. "Soolise erinevuse tulek eesti kunsti: feministlikest suundumustest 1990. Aastatel" – "Introducing Sexual Difference into Estonian Art: Feminist Tendencies During the 1990s". *Ülbed üheksakümnendad. Probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis – Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. Toim. Sirje Helme & Johannes Saar. Tallinn: Eesti Kaasaegse Kunsti Keskus, 115–131.
- Kivimaa, Katrin 2002. "La garçonne või geniaalne eideke: Karin Lutsu (auto)portreelised kujutised kunstniku ja naisena". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 3:1–2, 24–33.
- Kivimaa, Katrin 2004. "'La garçonne' or a 'Little Old Woman of Genius': (Self-)Representations of Femininity and Artistic Identity in the Works of Karin Luts". *Shaping Space and History – Vormides ruumid ja ajalugu*. Dokument VIII: Studies in Art and Art History. Toim. Kersti Burman & Roland Spolander. Umeå: Department of Art History, Umeå University, 9–41.
- Kivimaa, Katrin 2005. "Kunstikriitika keel ja sotsiaalse erinevuse taas/tootmine: 'naiseliku' ja rahvusliku kunsti diskursustest 1939. a. naiskunstnike näituse retseptioonis". *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 14:1, 34–50.
- Kivimaa, Katrin 2006. "Ruthi tegelaskujust fin-de-siècle kunstiideaalide taustal". *J. Randvere "Ruth" 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1. Toim. Mirjam Hinrikus & Ülle Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 215–226.
- Kivimaa, Katrin 2008. *Kinnitused ja vastuväited. Tekste kunstist, pildid kultuurist ja kirjutamisest 1995–2007*. Tallinn: kunst.ee.
- Kivimaa, Katrin 2009. *Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000*. Tallinn & Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kivimaa, Katrin 2010a. "Kunstnik, naisesus ja 'naiselik' kunst. Identiteediotsingud ja representatiivsed võimalused 1920.–30. aastate teostes". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 508–524.
- Kivimaa, Katrin 2010b. "Serving National Culture? Changing Ideologies of Art History Writing in Post-Soviet Estonia". *Mind and Matter – Selected Papers of the Nordik 2009 Conference for Art Historians*. Jyväskylä, September 17.–19.2009. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 41. Toim. Johanna Vakkari. Helsinki: Taidehistorian seura – Society of Art History in Finland, 243–253.
- Kivimaa, Katrin 2019. "Mitte naine argielust, vaid loov initsiaator. Karin Lutsu varastest päevikutest". *Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis*. Toim. Anu Allas & Tiina Abel. *Eneseloamine*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 85–101.
- Kivimaa, Katrin 2022. "Lilly Waltheri kunstirännakutest 20. sajandi algul" – "Lilly Walther's Artistic Journeys at the Beginning of the 20th Century". *Lilly Walther*. Toim. Nele Ambos. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 14–33.
- Kivimäe, Juta 1987. "Kristjan Raua tegevus Haridusministeeriumis aastail 1919–1924". *Kogude teatmik. Artiklid 1985*. Tallinn: ENSV Riiklik Kunstimuseum, 19–27.
- Kivimäe, Juta 2014. "Eesti esimesed naisskulptorid. Lisandusi isikute ja teoste saatusel" – "The First Estonian Women Sculptors. Addenda to the Fate of the Artists and their Work". *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9] 2014. Toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 118–156.
- Kivimäe, Jüri 2008. "Noor-Eesti tähendust otsides: vanu ja uusi mõtteid". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 21–43.
- Kivimäe, Jüri & Kõiv, Lea toim. 1997. *Tallinn tules. Dokumente ja materjale Tallinna pommitamisest 9./10. märtsil 1944*. Tallinna Linnaarhiivi toimetised nr 2. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv.

- Kivimäe, Mart 2008. "Kultuurid sümbolismi kultuuris. Ajalooline muutumine ja vendade. Raudade modernism" – "Cultures in the Culture of Symbolism. Historical Change and Modernism of the Raud Brothers". *Ühest sajandist teise. Kristjan ja Paul Raud – From One Century to the Next: Kristjan and Paul Raud*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 3. Kumu kunstimuseum. Sügiskonverents 2006 – Kumu Art Museum. Autumn Conference 2006. [Toim. Mai Levin.] Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 28–53.
- Kivimäe, Sirje 1995. "Esimesed naisseltsid Eestis ja nende tegelased". *Seltsid ja ühiskonna muutumine. Talupojajäihiskonnast rahvusriigini. Artiklite kogumik*. Toim. Ea Jannsen & Jaanus Arukaevu. Tartu & Tallinn: Eesti Ajalooarhiiv & TA Ajaloo Instituut, 118–135.
- Kivimäe, Sirje & Tamul, Sirje 1999a. "Euroopa ülikoolid ja naised". *Vita Academica, Vita Feminea*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 45–71.
- Kivimäe, Sirje & Tamul, Sirje 1999b. "Kõrgemast naisharidusest Venemaal". *Vita academica, vita feminea. Artiklite kogumik*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 72–92.
- Kivimäe, Sirje & Tamul, Sirje 1999c. "Vita academica, vita feminea. Eesti naiste kõrgkooli õpingu 1858–1918". *Vita academica, vita feminea. Artiklite kogumik*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 213–252.
- Kjellberg, Hanna 1994. "Nainen jolla oli aivot". *Shakespeareen sisarpuolet, Naisellisia lukukokemuksia*. Toim. Sara Heinämaa & Päivi Tapola. Helsinki: Kääntöpiiri, 178–186.
- Kleist, Heinrich von, Baudelaire, Charles & Rilke, Rainer Maria 1994 [1810, 1853, 1913–14]. *Essays on Dolls – Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke*. Käänt. & toim. Idris Parry & Paul Keegan. Penguin Classics. Harmondsworth: Penguin Press.
- Knöll, Stefanie 2008. "Death and the Maiden: A German Topic?". *Women and Death: Representations of Female Victims and Perpetrators in German Culture 1500–2000*. Studies in German Literature, Linguistics and Culture. Toim. Helen Fronius & Anna Linton. Rochester, NY: Camden House, 9–27.
- Knötel, Herbert Jr. 1980. *Uniforms of the World: A Compendium of Army, Navy, and Air Force Uniforms 1700–1937*. Toim. Herbert Sieg. Poole: New Orchard Editions.
- Kochman, Adrienne 2009. "Russian Émigré Artists and Political Opposition in Fin-de-siècle Munich". *Emporia State Research Studies* 45:1, 6–26.
- Kohal, Juhan toim. 2006. *Kunstisalong Allee kunstioksjon II 2006*. [Tallinn: Kunstisalong Allee.]
- Kohal, Juhan toim. 2007. *Kunstisalong Allee kunstioksjon II 2007*. [Tallinn: Kunstisalong Allee.]
- Kohal, Juhan toim. 2010. *Kunstisalong Allee kunstioksjon I 2010*. [Tallinn: Kunstisalong Allee.]
- Kojo, Viljo 1929. *Albin Kaasisen puinen kääpiökansa*. Helsinki: Otava.
- Kokkinen, Nina 2011. "Taiteilija vihittynä mestarina. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin teemoja Akseli Gallen-Kallelan taiteessa". *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Espoo: Gallen-Kallelan museo, 46–59.
- Kokkinen, Nina 2019. *Touudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Annales Universitatis Turkuensis C 469. Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Koll, Kersti toim. 2000. *Natalie Mei 100 Teatrikostüümid, kavandid ja vabalooming. Näitus Adamson-Ericu muuseumis 21. jaanuar–2. aprill 2000*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum.
- Koll, Kersti 2006. "Läbi Soome Ahvenamaale ja Euroopasse". *Ahvenamaa fenomeen. Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913. Näituse kataloog. Adamson-Ericu Muuseum, Tallinn 2. märts–28. mai 2006, Önningeby Muuseum, Ahvenamaa 9. juuni–20. august 2006*. Toim. Kersti Koll & Jaan Undusk. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, Adamson-Ericu Muuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 9–26.
- Koll, Kersti 2014. "Saateks" – "Foreword". *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9] 2014. Toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 5–10.

- Komissarov, Eha 2010. "Avangardistlik narratiiv Ado Vabbe loomingus 1913–25". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 217–237.
- Kompus, Hanno 1919. "Pallase kevadnäitus". *Odamees. Kirjanduse, kunsti ja teadus ajakiri* 5, 15.6.1919, [palstat 47–52].
- Kompus, Hanno 1928. "Yldkunstinäitus". *Taie. Eesti kunsti ajakiri* 3, 109–131.
- Kon, Igor S. 1995. *The Sexual Revolution in Russia: From the Age of the Czars to Today*. Käänt. James Riordan. New York: The Free Press.
- Kondakov, Sergei Nikodimovits toim. [1914–1915]. С. Н. Кондаков, Сергей Никодимович. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. Сост. С. Н. Кондаков. [1–2; Санктпетерб. акад. художеств. – Санкт-Петербург: т-во Р. Голике и А. Вильборг. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. II. Часть биографическая*. Сост. С. Н. Кондаков. Петроградъ: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, [1915]. <https://disk.yandex.ru/i/1sWGZLYdbic90Q> (30.9.2020).
- Konttinen, Riitta. 2002. "Women Telling about Women – Images of the Breakthrough of Finnish Women Artists". *Women painters in Scandinavia 1880–1900*. Kunstforeningen, Copenhagen, 10 August–27 October 2002; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 21 November 2002–26 January 2003; Bergen Kunstmuseum, 14 February–27 April 2003. Toim. Sigrun Åsebø, Jennie Gunnarsen, Jorunn Veiteberg et al. Copenhagen: Kunstforeningen, 83–92.
- Koobak, Redi 2013. *Whirling Stories: Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*. Linköping Studies in Arts and Science No. 564. Linköping: Linköping University Electronic Press. liu.diva-portal.org/smash/get/diva2:614983/FULLTEXT01.pdf (7.2.2016).
- Kopisto, Sirkka 1993. *Moderni chic nainen. Muodin vuosikymmenet 1920–1960. – Modern Chic Woman: Dress and Fashion 1920–1960*. Helsinki: Museovirasto.
- Korsisaari, Eva Maria 2008. "Keskeisiä kirjallisuuden suuntauksia". *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 290–309.
- Kortelainen, Anna 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria. Nainen, "Japani", tavaratalo*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 886. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kortelainen, Anna 2003. *Levoton nainen. Hysterian kultuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Kraemer, Hans 1900. *Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild. Politische und Kultur-Geschichte* 4: Supplement Band. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong.
- Kris, Ernst 1971 [1952]. *Psychoanalytic Explorations on Art*. New York: Schocken Books.
- Kristeva, Julia 1986. *The Kristeva Reader*. Toim. Toril Moi. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia 2010 [1987]. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. 3. p. Käänt. Mika Siimes. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- Kristeva, Julia 2011. *The Severed Head: Capital Visions*. New York: Columbia University Press.
- Kruglov, Vladimir 1997. "Venäläinen symbolismi". *Venäläinen symbolismi 1890–1920 – Russian Symbolism*. Käänt. Ilkka Karttunen & Tomi Snellman. [Espoo]: Espoon kulttuuritoimen keskus, 9–34.
- Kruglov, Vladimir 1998. "Sata vuotta Mir iskusvtan synnystä". *"Миръ укyсyтвa" – Mir iskusstva – Taiteen maailma. Pietarissa 1898 pidetyn venäläisten ja suomalaisten taiteilijain näyttelyn muistoksi*. Suom. lait. toim. Ilkka Karttunen, Leena Ahtola-Moorhouse & Timo Huusko. Pietari & Helsinki: Suomen taiteen museo Ateneum & Valtion venäläinen museo, 27–169.
- Krull, Hasso 2000. "Suurlinnade pikk vari. Baudelaire, modernism ja Eesti". *Vikerkaar* 10/2000, 78–81, 84–85, 88–89, 92.
- Kruus, Rein 1981a. "Futurismi kajastusi eesti trükisõnas enne 1917. aastat". *Keel ja Kirjandus* XXIV:6, 337–347.
- Kruus, Rein 1981b. "Futurismi kajastusi eesti trükisõnas enne 1917. aastat" [II osa]. *Keel ja Kirjandus* XXIV:7, 397–406.
- Kruus Rein 1987. "Eesti ja Igor Severjanin". *Looming* 5/1987, 682–693.
- "K. S. V. võistlus' 1929". 1929. *Taie: Eesti kunsti ajakiri* 4–5, 67–68.

- Kujutava Kunsti Sihtkapital 1928. *Kunstinäitus 2. septembrist–28. septembrini 1928, Tallinnas, Lai tän. nr. 1*. Tallinn: Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus.
- Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus 1929. *Kunsti aastanäitus I. 6. X–24. XI 1929. a. Tallinnas, Ratastaeve t. 9*. Tallinn: [Kujutava Kunsti Sihtkapitali Valitsus].
- Kukuj, Ilja 2020. "Futurism and Russian Émigrés in "Paris, Rudolf (1896–1973, taidehistorioitsija, taidekriitikko, taidegraafikko)". Käänt. Yakov Klots. *International Yearbook of Futurism Studies* 10. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 393–399.
- Kukk, Inge 2009. "Kui Kremli täht valgustas muuseumi. Stalinismiaegsetest ümberkorraldustest Eesti muuseumides". *Akadeemia* 21:4(241), 690–702.
- Kull, Ferdinand 1996 [1933]. *Mäsumehi ja boheemlasi. Eesti esimesi diplomaate*. [Tallinn]: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Kull, Kalevi 2015. "A Semiotic Theory of Life: Lotman's Principles of the Universe of the Mind". *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 19:3, 255–266.
- Kull, Tiit 2018. *Minu Pallas 100*. Tallinn: T. Kull.
- Kunsti näituse katalog. Tallinna elanikude omadusest 1918*. [Toim.] L. v. Kügelgen. [Tallinn: Tallinna Kunstiarmastajate Selts].
- Kunstisalong Allee kunstioksjon 2003* [5. detsembril 2003 Tallinnas, Linnateatri Taevalaval]. [Tallinn]: [Kunstisalong Allee].
- Kunstiühing Pallas teine näitus 30. nov.–10. det. 1918 Tartus, Suurturg 12*. Tartu: [Pallas].
- Kunstiühing Pallas kolmas näitus 11. maist–25. maini 1919 Tartus, Suurturg 8*. Tartu: [Pallas].
- Kunstiühing Pallas neljas näitus 5. det.–19. det. 1920 Tartun, Jaani tän. 16*. Tartun: [Pallas].
- Kunstiühing Pallas viies näitus 1. Juunist–15. Juunini 1921 Tartun, Jaani Tän. 16*. Tartun: [Pallas].
- Kuortti, Joel 2007. "Jälkikoloniaalisiä käännöksiä". *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 11–26.
- Kurvet-Käosaar, Leena & Rojola, Lea 2011. "Introduction: Aino Kallas, Negotiations with Modernity". *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Toim. Leena Kurvet-Käosaar & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–15.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. [Helsinki]: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 2002. "Yksityiskohdan teoria III. Sivuseikat liikkeessä". *Synteesi* 1/2002, 2–21.
- Kuusamo, Altti 2008. "The Surplus Value of the Mythic in Iconography – and in Style". *A Soundings of Signs. Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy: Essays in Honor of Eero Tarasti on his 60th Anniversary*. Acta Semiotica Fennica, 30. Toim. Robert S. Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo & Irma Vierimaa. Imatra: International Semiotics Institute, 287–301.
- Kuusamo, Altti 2010. "Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa". *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 98–123.
- Kuusik, T [Taimo]. 1967. "Erik Obermanni kirju Tartu kunstimuseumis". *Tartu Riikliku Kunstimuseumi Almanahh* 2. Toim. V. [Vaike] Tiik. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 81–89.
- Kuuskemaa, Jüri 2010. "Modernsuse laineharjal". *Muutliku vikerkaare all. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kunstikogu*. Näituse kataloog, Adamson-Ericu muuseum, Tallinn 6.11.2009–21.03.2010. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kultuuriloolised kogud 4. Toim. Eha Rand. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 44–51.
- KÜ Pallas neljas näitus 5. det.–19. det. 1920. Tartu, Jaani tän, 16*. Tartu: G. Roht'i trükk.
- Kõiv, Mari 1989. "Aleksander Tassa". Tassa, Aleksander. *Igaviku lõpul*. Toim. Mari Kõiv. Tallinn: Kunst, 5–20.
- Laanes, Eneken 2008. "Balti põiming. 700-aastase orjatöö kujundi kriitika Ene Mihkelsoni 'Ahasveeruse unes'". *Rahvuskultuur ja tema teised*. Collegium litterarum 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 177–191.
- Laarman Märt 1929. ["Suomen Taiteilijaseuran ystävällisesti..."] – ["Genom Konstnärsgilletts i Finland..."] Landesen]. *Eestiläinen taidenäyttely. Helsingin Taidehalli – Estnisk konstutställning*.

- Helsingfors Konsthall, 9.2.–3.3.1929*. [Eestin Kuvaamataiteitten Säätiö – Stiftelsen för Estlands bildkonst]. Helsinki: Keskuspaino, VIII–XII.
- Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-siècle*. Helsinki: Unigrafia.
- Lahtinen, Anu, Leskelä-Kärki, Maarit, Vainio-Korhonen, Kirsi & Vehkalahti, Kaisa 2011. ”Kirjeiden uusi tuleminen”. *Kirjeet ja historiantutkimus*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Anu Lahtinen & Kirsi Vainio-Korhonen. Historiallinen Arkisto 134. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–27.
- Laitinen, Kai 1973. *Aino Kallas 1897–1921. Tutkimus hänen tuotantonsa päälinjoista ja taustasta*. Helsinki: Otava.
- Lalitha, Jayachitra 2012. ”Did LMS Women Missionaries ’Save’ Native Women? Triple Colonization of Travencore Bible Women in the 19th Century”. *Construction of the Other, Identification of the Self: German Mission in India*. Toim. Martin Tamcke & Gladson Jathanna. Zürich & Berlin: LIT Verlag Münster, 55–64.
- Lamp, Ene 1970. ”Sajandivahetuse kunstiarengu üldpildist Euroopas, mis mõjutas eesti kunsti kujutamist”. *Kristjan Raud. Ants Laikmaa. Kogumik Kristjan Rauda, Paul Rauda ja Ants Laikmaa 100. sünni-aastapäevale pühendatud teaduslike konverentside ettekannetest 1965–1966*. Toim. Lehti Viiroja. Tallinn: Kunst, 7–22.
- Lamp, Ene 2004. [E]kspressionism. *Ekspressionism Eesti kujutavas kunstis*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Lamp, Ene 2010a. ”Kunstikultuur”. *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 13–32.
- Lamp, Ene 2010b. ”Noor-Eesti kunst”. *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 157–180.
- Lamp, Ene 2010c. ”Protest ilusa vastu”. *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 238–261.
- Langer, Cassandra 2017. ”Camp Art in the Age of Modernism”. *The Gay & Lesbian Review Worldwide* 24:5, 46–48.
- Larm, Pille-Riin 2013. ”Ärkamisae, Noor-Eesti ja miski nende vahel. Eesti kirjandusloo küsimusi Juhan Kunderi näitel”. *Methis. Studia humaniora Estonica* 9:12 (2013), 34–55. <http://dx.doi.org/10.7592/methis.v9i12.1091>.
- Latimer, Tirza True 2003. ”Looking Like a Lesbian: Portraiture and Sexual Identity in 1920s Paris, Rudolf (1896–1973, taidehistorioitsija, taidekriitikko, taidegraafikko)”. *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Toim. Whitney Chadwick & Tirza True Latimer. New Brunswick & London: Rutgers University Press, 127–143.
- Latimer, Tirza True 2005. *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lauretis, Teresa de 1984. *Alice Does ’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de 1985. ”Oedipus Interruptus”. *Wide Angle* 7:1–2, 34–40.
- Lauretis, Teresa de 2004. *Itsepäinen vietti*. Toim. Anu Koivunen. Käänd. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Lavin, Maud 1990. ”Androgyny, Spectatorship, and the Weimar Photomontages of Hannah Höch”. *New German Critique* 51, 63–86.
- Lawner, Lynne 1998. *Harlequin on the Moon: Commedia Dell’arte and the Visual Arts*. New York: Abrams.
- Lazuli. 1931. ”Älkäämme unohtako Asta Nielseniä!”. *Filmiaitta. Suomen elokuvalehti* 3, 15.2.1931, 6–8.
- Ledger, Sally 1997. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin De Siècle*. Manchester: Manchester University Press.
- Lehti, Aarni 2003. *Baltian kuvernementtien ja Suomen merkitys Venäjän keisarilliselle laivastolle v. 1856–1914*. Helsinki: Maanpuolustuskorkeakoulu, sotahistorian laitos.

- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli 2003. "Miksi erilaisuus?". *Erilaisuus*. Toim. Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 7–17.
- Lejeune, Philippe 1989. *On Autobiography*. Toim. Paul John Eakin; käänt. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lejeune, Philippe 2009. *On Diary / Philippe Lejeune*. Toim. Jeremy D. Popkin & Julie Rak; käänt. Katherine Durmin. Honolulu: Biographical Research Center by the University of Hawai'i Press.
- Lempiäinen, Pentti 2002. *Kuvieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.
- Lepasepp, Priit & Mark, Reet toim. 2014. *EÜS Kunst. Eesti Üliõpilaste Seltsi kunstikogu 2014*. [Tartu]: EÜS Kirjastus.
- Lepp, Marta 1922. *1905. aasta romantika. Mälestused I*. Tartu: Noor-Eesti.
- Leppik, Marelle 2017. "Soolise võrdõiguslikkuse küsimus Eesti Vabariigi põhiseadustes ja riigikohtu praktikas 1920–1940". *Ajalooline Ajakiri* 2/3 (160/161), 341–362. <https://doi.org/10.12697/AA.2017.2-3.06>.
- Leskelä-Kärki, Maarit 2006. *Kirjoitaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Levin, Mai 1982a. "Konrad Mäe läkitusi Pariisist ja Norrast". *Kogude teatmik. Artiklid 1980*. Toim. Hilja Läti. Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium, Eesti NSV Riiklik Kunstimuseum, 55–56.
- Levin, Mai 1982b. "Natalie Mei". *Teater. Muusika. Kino* 1:3, 96.
- Levin, Mai 2001. "Natalie Meist, aga mitte kui kostüümikunstnikust". *Kunst.ee* 3/2001, 90–91.
- Levin, Mai 2006. ["Kunstiajalooline ülevaade".] *Vene kunstnikud Eestis XX sajandi algupoolel – Русские художники Эстонии первой половины XX века – Russische Künstler in Estland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Toim. Nikolai Kormašov. Tallinn: Kormgraaf, 5–17.
- Levin, Mai 2008. "Kristjan ja Paul Raud omaegse kunsti taustal". *Ühest sajandist teise. Kristjan Raud ja Paul Raud – From One Century to the Next: Kristjan ja Paul Raud*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 3. Kumu kunstimuseum. Sügiskonverents 2006 – Kumu Art Museum. Autumn Conference 2006. [Toim. Mai Levin.] Tallinn: KUMU, 54–61.
- Levin, Mai 2010a. "Hääbuv baltisaksa kunst". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 67–82.
- Levin, Mai 2010b. "Juugendstiil". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 181–207.
- Levin, Mai 2010c. "Suundumisi 1920. aastate kunstis". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 287–324.
- Levin, Mai 2010d. "Oma või võõras: vene kunstnikud Eestis". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia, 494–507.
- Levin, Mai 2011. *Eesti modernism. Peateid ja kõvalradu*. Toim. Marje Mändsalu. Tallinn: Tea Kirjastus.
- Levin, Mai 2014. "Naiste kunstiõpe Eesti Vabariigis 1918–1940. Müüt diskrimineerimisest" – "Art Education for Women in the Republic of Estonia 1918–1940. Debunking the Myth of Discrimination". *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9] 2014. Toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 279–288.
- Levin, Mai 2019. "Naiselik pilk. Baltisaksa naiskunstnikud". *Eesti kunsti ajalugu. 4, 1840–1900 – History of Estonian Art. 4, 1840–1900*. Toim. Krista Kodres & Eneken Helme. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 158–167.
- Lévi-Strauss, Claude 1978. *Myth and Meaning*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press.
- Lewis, Beth Irwin 2003. *Art for All?: the Collision of Modern Art and the Public in Late Nineteenth-Century Germany*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Liiv, Toomas 1991. "'Infermaalne Gailit' (varasemast loomingust, 1910–24)". *Looming* 8/1991, 1098–1103.

- Lillemets, Enn 2005. "Provisoorne bibliograafia". *Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904–1993. Näitus Tartu Kunstimuseumis, 08.10.2004–01.05.2005. Kataloog – Conflicts and Confessions: Exhibition at Tartu Art Museum, 08.10.2004–01.05.2005: Catalogue*. Toim. Enrico Talvistu. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 287–299.
- Lillemets, Enn 2011. "Tantsusamme kaskaad kajab vastu otse provintsist". *Hingede ränd: Ado Vabbe ja Friedebert Tuglas*. Näituse kataloog: Vabaduse galerii, Tallinn, 15.09–4.10.2011. Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse kultuuriloolised kogud 5. Toim. Eha Rand. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 32–52.
- Lincoln, Bruce W. 2001. *Sunlight at Midnight: St. Petersburg and the Rise of Modern Russia*. Oxford: The Perseus Press.
- Lindsalu, Elo 2006a. "Nooreestlaste naisekujud". *Noor-Eesti 100. Kriitilisi ja võrdlevaid tagasisivaateid*. Toim. Elo Lindsalu. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 112–157.
- Lindsalu, Elo 2006b. "Randvere 'Ruthi' vastutekstid. S. Sarapuu 'Saul' ja Aino Kalda 'Naine, kel oli aju'". *J. Randvere "Ruth" 19.–20. sajandi vahetuse kultuuris*. Moodsa eesti kirjanduse seminar 1. Toim. Mirjam Hinrikus & Ülle Kurs. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 125–141.
- Lindsalu, Elo 2006c. "Vilde kui naisõiguslane". *Keel ja Kirjandus* XLIX:4, 296–309.
- Lindsalu, Elo 2008a. *Naisekuju modelleerimine XX sajandi alguskümnendite eesti kirjanduses. Analüütiline ülevaade*. Tallinna Ülikool, Humanitaarteaduste dissertatsioonid. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Lindsalu, Elo 2008b. "Eesti esimeste naiskirjanike 'oma tuba' ja vastuvõtt sünkroonkriitikas". *Kriitika diskursus. Minevik ja tänapäev*. Tallinna Ülikooli Toimetised. Acta Universitatis Tallinnensis, Humaniora A 28. Toim. Maris Kirme & Rein Veidemann. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 68–94.
- Linnap, Peeter 2010. "Eesti fotograafiast 1900–1940". *Eesti kunsti ajalugu. 5, 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 525–553.
- Lippmaa, Ivi 2011. "Eesti naisüliõpilaste seltsi tegevus aastatel 1911–1940". *Eesti Naisüliõpilaste Selts 100. Vaateid ajalukku*. Toim. Rutt Hinrikus & Tiina Ann Kirss. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 57–137.
- Lloyd, Fran 2018. "Dora Gordine and Barbara Hepworth: Connections across time and space". *Dora: Dialogues on Women's Creative Practice and Thinking*. Toim. David Falkner, Fiona Fisher & Jeanine Richards. Kingston, UK: Dorich House Museum, 5.1–5.16. <https://www.dorichhousemuseum.org.uk/wp-content/uploads/sites/15/2018/05/Fran-Lloyd-Final-1.pdf> (5.10.2020).
- Lodder, Christina 2015. "Olga Rozanova: A True Futurist". *International Yearbook of Futurism Studies* 5. Special Issue: Women Artists and Futurism. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 199–225.
- Lodder, Christina & Hellyer, Peter 2013. "St. Petersburg/Petrograd/Leningrad: From Aesthetes to Revolutionaries: *Mir Iskusstva* (1898–1904), *Apollon* (1909–17), *Studiya Impressionistov* (1910), *Soyuz Molodezhii* (1912–13), *Iskusstvo Kommuny* (1918–19)". *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume III: Europe 1880–1940. Part II*. Toim. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, & Christian Weikop. Oxford: Oxford University Press, 1248–1275.
- Lombroso, Cesare & Ferraro, Guglielmo, 2004 [1893]. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Alkup. *La donna delinquente. La prostituta e la donna normale*. Toim. & käänt. Nicole Hahn Rafter & Mary Gibson. Durham, NC & London: Duke University Press.
- Loodus, Rein 1962. "Erik Obermanni loomingust 27. I 1890–12. II 1911". *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 3/1962, 27–30.
- Loodus, Rein 1972. *Otto Krusten*. Tallinn: Kunst.
- Loodus, Rein toim. 1976. *Eesti kunstielu kroonika. (XIX sajandi II poolest kuni 1940. aasta keskpaigani)*. Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut. Tallinn: Kunst.

- Loodus, Rein 1977. ”Eesti kunst sajandivahetusest kuni 1917. aastani – karikatuur”. *Eesti kunsti ajalugu. 1. köide, 2. osa. 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani*. Toim. Boris Bernštein, Ea Jansen, J. Kahk, et al. Tallinn: Kunst, 83–85.
- Loodus, Rein 1999. *Kunsti elust Eestis aastail 1918–1944 – Über das Kunstleben in Estland 1918–1944*. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus.
- Looming I [Esimene]* 1920. Tartu: Odamees.
- Lotman, Jurij M. 1979 [1973]. ”The Origin of Plot in the Light of Typology”. Käänt. Julian Graffy. *Poetics Today* 1.1/2 (1979), 161–184.
- Lotman, Juri 1990 [1975]. ”Dekabristin arkipäivä”. Alkup. ”Dekabrist v povsednevnoj žizni”. Suom. Paula Nieminen. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. 2. p. Helsinki: SN-kirjat, 157–220.
- Lotman, Juri 1990 (1989 [1981a]). ”Näyttämön kieli”. Alkup. ”Semiotika stseny”. Suom. Jukka Mallinen. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. 2. p. Helsinki: SN-kirjat, 121–148.
- Lotman, Juri 1990 (1989 [1981b]). ”Kulttuurisemiotiikka ja tekstin käsite”. Alkup. ”Semiotika kul'tury ponjatije teksta”. Suom. Paula Nieminen. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. 2. p. Helsinki: SN-kirjat, 149–156.
- Lotman, Juri 1990 (1989 [1981c]). ”Retoriikka”. Alkup. ”Ritorika”. Suom. Paula Nieminen. *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. 2. p. Helsinki: SN-kirjat, 263–288.
- Lotman, Juri 1990 (1989 [1983]). ”Kirjailijan elämäkerta, historia ja kulttuuri”. Alkup. ”Literaturnaja biografija v istoriko-literaturnom kontekste”. Suom. Paula Nieminen. *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. 2. p. Helsinki: SN-kirjat, 241–261.
- Lotman, Juri 1998 [1973]. *Kulttuurisemiotiikka teesid. Theses on the Semiotic Study of Cultures*. Tartu Semiotics Library 1. Tartu: Tartu Ülikool, semiootika osakond.
- Lotman, Juri 2005 [1984]. ”On the semiosphere”. Käänt. Wilma Clark. *Sign Systems Studies* 33.1. Toim. Peeter Torop, Mihhail Lotman & Kalevi Kull. Tartu: University of Tartu, Department of Semiotics, 205–229.
- Lotman, Juri 2007. *Hirm ja segadus. Esseid kulttuurisemiootikast*. Toim. Mihhail Lotman. Käänt. Kajar Pruul. Tallinn: Varrak.
- ”Lotte Pritzeli vahast nukud [–]” 1925. *Agu. Kirjanduse, kunsti ja kultuuri ajakiri* 3:1, 13.
- Lucie-Smith, Edward 2003 [1972]. *Sexuality in Western Art*. London: Thames and Hudson.
- G. E. L. [Luiga, Georg Eduard] 1925. ”Kõlbavus kunstis Rasmus Kangro-Pooli kirjutise puhul”. *Agu. Kirjanduse, kunsti ja kultuuri ajakiri* 3:8, 234–235.
- Lukas, Liina 2004. ”New women baltisaksa kirjanduses”. *Ariadne lõng – Ariadne's Clew* 5:1–2, 150–171.
- Lukas, Liina 2006. *Baltisaksa kirjandusväli 1890–1918*. Collegium litterarum 20. Toim. Piret Toomet & Vahur Abrams. Tallinn & Tartu: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus & Tartu Ülikooli kirjanduse ja rahvaluule osakond.
- Lukas, Liina 2016. ”Literary Queer Mésalliances in Riga around 1900”. *Queer Stories of Europe*. Toim. Kārlis Vērdiņš & Jānis Ozoliņš. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 110–122.
- Lummaa, Karoliina 2007. ”Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa?”. *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 43–65.
- Lundström, Marie-Sofie 2007. *Travelling in a Palimpsest: Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Lungstrum, Janet 1997. ”Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity”. *Women in the Metropoli: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Toim. Katharina von Ankum. Berkeley: University of California Press, 128–144.
- Lupton, Julia Reinhard 1996. *Afterlives of the Saints: Hagiography, Typology, and Renaissance Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- Lyytikäinen, Pirjo 1997. *Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toimen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 678. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Lyytikäinen, Päivi 1998. ”Dekadenssi – rappion runous”. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 153. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura, 7–15.
- Lütgens, Annelie 1997. ”The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen”. *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*. Toim. Katharina von Ankum. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 89–105.
- Läti, Hilja 1974. ”Peet Areni loomingust”. *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 1(45)/1974, 21–25.
- Löyty, Olli 2005a. ”Toiseus. Kuinka tutkia kohtaamisia ja valtaa”. *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löyty. Tampere: Vas-tapaino, 161–189.
- Löyty, Olli 2005b. ”Johdanto. Toiseuttamista ja tilakurittomuutta”. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Toim. Olli Löyty. Helsinki: Gaudeamus, 7–24.
- Mahon, Alyce 2013. ”La Feminité triomphante: Surrealism, Leonor Fini, and the Sphinx”. *Dada/Surrealism* 19/2013, 1–20. <https://doi.org/10.17077/0084-9537.1274>.
- Makela, Maria Martha 1990. *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Makela, Maria 2015. ”New Women, New Men, New Objectivity”. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Toim. Stephanie Barron & Sabine Eckmann. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 51–63.
- Makkonen, Anna 1991. ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?”. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.
- Malmstad, John E. 1996. ”The Sacred Profaned: Image and Word in the Paintings of Mikhail Larionov”. *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment*. Toim. John E. Bowlt & Olga Matich. Stanford: Stanford University Press, 153–173.
- Malmstad, John E. 2000. ”Bathhouses, Hustlers, and a Sex Club: The Reception of Mikhail Kuzmin’s *Wings*”. *Journal of the History of Sexuality* 9:1/2, 85–104.
- Malysheva, Marina 1992. ”Feminism and Bolshevism: Two Worlds, Two Ideologies”. Käänt. Hilary Pilkington. *Women in the Face of Change: The Soviet Union, Eastern Europe, and China*. Toim. Shirin Rai, Hilary Pilkington & Annie Phizacklea. London & New York: Routledge, 186–199.
- Malycheva, Tanja 2016. ”The Cosmopolitan Approach as a Constituent Aspect of Modernist Thought”. *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. *Avant-Garde Critical Studies* 33. Toim. Tanja Malycheva & Isabel Wünsche. Leiden & Boston: Brill Rodopi, 71–79.
- Mandelker, Amy 1994. ”Semiotizing the Sphere: Organicist Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky”. *PMLA* (Publications of the Modern Language Association of America) 109:3, 385–396.
- Mark, Reet 2010. ”Eesti Kunstnikkude Rühm”. *Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940 – History of Estonian art. 5, 1900–1940*. Toim. Mart Kalm. [Tallinn]: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus, 325–346.
- Marran-Tool, Elfriede 1967. ”Aleksander Mülber”. *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 2(28)/1967, 54–62.
- Matich, Olga 1999. ”Gender Trouble in the Amazonian Kingdom: Turn-of-the-Century Representations of Women in Russia”. *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. Toim. John E. Bowlt & Matthew Drutt. Berlin: Deutsche Guggenheim Museum 75–95.
- Matich, Olga 2005. *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia’s Fin De Siècle*. Madison: University of Wisconsin Press.
- McLeod, John 2010 [2000]. *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Mela, Marjo 2001. *Latvian virolaiset. Historia, kieli ja kulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Melman, Billie 1988. *Women and the Popular Imagination in the Twenties: Flappers and Nymphs*. Basingstoke & London: Macmillan.

- Meskimmon, Marsha 1992. "Domesticity and Dissent: The Dynamics of Women Realists in the Weimar Republic". *Domesticity and Dissent: The Dynamics of Women Realists in the Weimar Republic – Häusliches Leben und Dissens: Die Rolle der Künstlerinnen auf Deutschland 1918–1938*. Leicestershire Museums publication No. 120. Toim. Amanda Wadsley. Leicester: Leicestershire Museums, 21–30 (31–43).
- Meskimmon, Marsha 1996. *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Meskimmon, Marsha 1999. *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Meskimmon, Marsha 2002. "No Place for a Lady: Women Artists and Urban Prostitution in the Weimar Republic". *Urban Visions: Experiencing and Envisioning the City*. Tate Liverpool Critical Forum 5. Toim. Steven Spier. Liverpool: Liverpool University Press & Tate Liverpool, 37–64.
- Mets, Reimo 2010. "Seadused ja homoseksuaalsus". *Kapiuksed valla. Arutlusi homo-, bi- ja transeksuaalsusest*. Toim. Brigitta Davidjants. [Tallinn]: MTÜ Eesti Gei Noored, 82–88.
- Metsvahi, Merili 2018. "Esimese õõ õiguse stereotüübi leviku eellugu. Mõisnike ja talutüdrukute suhetest regilaulus ning valgustusajastu saksa kirjameeste teostes". *Keel ja Kirjandus* LXI:7, 521–540. <https://doi.org/10.54013/kk728a1>.
- Meyeres, Jeffrey 1975. *Painting and the Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Michael, Erika 1997. *Hans Holbein the Younger: A Guide to Research*. Artist resource manuals 2; Garland reference library of the humanities 1480. New York: Routledge.
- Milner, John 2013. "Dreaming of the City: Mikhail Larianov's *Provincial Dandy 1907*". *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*. Toim. Maria Kokkori, Christina Lodder & Maria Mileeva. Leiden: Brill, 9–23.
- Minin, Oleg 2013. "Modernism Upheld: Moscow Journals of Art and Literature: *Vesy* (1904–9), *Iskusstvo* (1905), *Zolotoe Runo* (1906–9), and *Makovets* (1922)". *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume III: Europe 1880–1940. Part II*. Toim. Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker & Christian Weikop. Oxford: Oxford University Press, 1276–1298.
- Mitchell, Dolores 1991. "The "New Woman" as Prometheus: Women Artists Depict Women Smoking". *Woman's Art Journal* 12:1, 3–9.
- Moers, Ellen 1978 [1960]. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Moi, Toril 1988 [1985]. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London & New York: Routledge.
- Molarius, Päivi 1998. "Suomenruotsalaisen dagdrivare-kirjallisuuden dandy ja modernin subjektin itsehämmotus". *Dekadenssi vuosisadan vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Tietolipas 153. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 156–182.
- Moore, David Chioni 2006 [2001]. "Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique". (Ensipainos *PMLA* 116:1 (2001), 111–128.) *On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics, Volume 6: Baltic Postcolonialism*. Toim. Violeta Kelertas. Amsterdam & New York: Rodopi, 11–43.
- Morley, Neville 2004. "Decadence as a Theory of History". *New Literary History* 35:4, 573–585.
- Morton, Marsha 2014. *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*. Burlington: Ashgate.
- Mosse, George L. [Lachmann] 1998 [1996]. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Mudure, Mihaela 2007. "Zeugmatic Spaces: Eastern/Central European Feminisms". *Human Rights Review* 8:3, 137–156.
- Murray, Peter & Murray, Linda 2004 [1996]. *A Dictionary of Christian Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Mäelo, Helmi 1999 [1957]. *Eesti naine läbi aegade*. [Tallinn]: Varrak.
- Mõisnik, Mihkel 2005. "Arthur Valdes. Kagunud kunstniku lugu.". *Looming* 1–2/2005, 153–170.

- Navarre, Joan 2008. "Paul Verlaine and *A Platonic Lament*: Beardsley's Portrayal of a Parallel Love Story in Wilde's *Salome*". *English Literature in Transition, 1880–1920* 51:2, 152–163.
- Nentwig, Janina 2007. "Dada-Puppen". *Hannah Höch. Aller Anfang ist Dada!* Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, 6. April bis 2. Juli 2007, Museum Tinguely, Basel, 15. Januar bis 27. April 2008. Toim. Ralf Burmeister. Berlin: Berlinische Galerie; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag; Basel: Museum Tinguely, 58.
- Nerman, Robert 1996. *Kalamaja: ajalugu*. Tallinn: R. Nerman.
- Nerman, Robert 2002. *Kopli. Miljöö, olustik, kultuurilugu 1918–1940*. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoja.
- Neugebauer, Wibke 2016. *Von Böcklin bis Kandinsky. Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*. Berlin: Pro BUSINESS.
- Nietzsche, Friedrich 2011 [1908]. *Antikristus*. Alkut. *Der Antichrist – Fluch auf das Christentum*. Käant. Aarni Kouta. 4. painos. Helsinki: Delfiini Kirjat.
- Nigol, August 1918. *Eesti asundused ja asupaigad Wenemaal*. Tartu: Postimees.
- Nirk, Endel 1977. *Kaane kukk. Lugu Ants Laikmaa elust ja ettevõtmistest*. Tallinn: Kunst.
- Nochlin, Linda 2011. "Foreword: Representing the New Woman – Complexity and Contradiction". *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*. Toim. Elizabeth Otto & Vanessa Rocco. Ann Arbor: University of Michigan Press, vii–xi.
- Noor-Eesti IV [album] 1912. Tartu: Noor-Eesti (Helsingi: Helsingin Uusi Kirjapaino osakeyhtiö).
- Normet, Leo 1990. *Värvimängud rütmirõõmud. Selle sajandi loomesuundi*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Noro, Arto 1991. *Muoto, moderniteetti ja 'kolmas'*. *Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta*. [Helsinki]: Tutkijaliitto.
- Nurk, Tiina 1977. *Kõrgem Kunstikool "Pallas" 1919–1940*. Tallinn: Kunst.
- Nurk, Tiina 1988. "Juhan Pütsepa meenutusi Kõrgemast Kunstikoolist 'Pallas'". *Kogude teatmik*. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuseum, 133–172.
- Nylén, Antti 2009. "Mitä dandyismi todella on?". d'Aureville, Jules Barbey, *Dandyismistä ja George Brummellista*. Turku: Sammakko, 7–42.
- Olesk, Sirje & Laak, Marin 2008. "Noor-Eesti rollist eesti kirjandus- ja kultuuriloos". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 7–20.
- Olsen, Victoria 2010. "Victorian Womanhood, in All Its Guises". *Smithsonian Magazine* 5/2010. <http://www.smithsonianmag.com/history/victorian-womanhood-in-all-its-guises-14265506/> (36.3.2017).
- O'Mahony, Mike 2006. *Sport in the USSR Physical Culture – Visual Culture*. Picturing History. London: Reaktion Books.
- O'Mahony, Mike 2012. *Olympic Visions: Images of the Games through History*. London: Reaktion Books.
- Orro, Oliver 2014. "Kidunud, kasvanud ja kadunud. Eesti Kunstiakadeemia vanad õppehooned Tartu maantee 1 ja 3" – "The Old Estonian Academy of Arts Buildings at 1 and 3 Tartu Road: Languishing, Devaloping and Disappearing". *Kunsttööstuskoolist Kunstiakadeemiaks. 100 aastat kunstiharidust Tallinnas – From the School of Arts and Crafts to the Academy of Arts: 100 Years of Art Education in Tallinn*. Toim. Mart Kalm. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 81–110.
- Ostini, Frinz von 1903a. "Franz Stuck". *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 19/1903–1904 (1. Oktober 1903), 1–7.
- Ostini, Frinz von 1903b. "Franz Stuck". *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 19/1903–1904 (15. Oktober 1903), 33–40.
- Otto, Elizabeth 2011. "Paris–Dessau: Marianne Brandt and the New Woman in Photomontage and Photography, from *Garçonne* to Bauhaus Constructivist". *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*. Toim. Elizabeth Otto & Vanessa Rocco. Ann Arbor: University of Michigan Press, 153–171.

- Otto, Elizabeth 2012. "Real Men Wear Uniforms. Photomontage, Postcards, and Military Visual Culture in Early Twentieth-Century Germany". *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 2:1, 19–43.
- Palin, Tutta 1998. "Merkistä mieleen". *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 115–150.
- Palin, Tutta 2004a. *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Palin, Tutta 2004b. "Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taidediskursseissa". *Moderna on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa – Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskriget i Finland*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 29. Toim. Tutta Palin. Helsinki: Taidehistorian seura, 12–37.
- Palin, Tutta 2006. "Näkymättömät naiset 1904–36 eli mitä dukaattipalkinnot kertovat taiteilijanaisten arvostuksesta". *Dukaatti. Suomen taideyhdistys 1846–2006*. Toim. Rakel Kallio. Helsinki: WSOY, 128–139, 259–260.
- Palin, Tutta 2007. *Modernin muotokuvan merkit. Kuvia 1800- ja 1900-luvulta Taidekoti Kirpilässä*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- Palin, Tutta 2010. "Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissä". *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 16–45.
- Palin, Tutta 2013. "Musings on the Monograph: The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-And-Life Model". *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46. Toim. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Taidehistorian seura, 37–49.
- Palin, Tutta 2015. "Sairauden moderni ikonografia". *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela & Jasmine Westerland. Turku: Utukirjat, 33–74.
- Palin, Tutta 2016. *Ester Helenius. Värihurmion palvoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Palin, Tutta 2020. "Taalalaishevonen, viinakoira ja maatuska". *Ikkunalla. Näkymiä sukupuoleen, tilaan ja aikaan. Kirsi Saarikankaan juhlakirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 51. Toim. Julia Donner, Hanna Johansson & Emma Lilja. Helsinki: Taidehistorian seura, 28–43.
- Palin, Tutta 2021. "Elaboration of the 'New Woman' Figure by Women Artists in Interwar Finland". *Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900–1960. Routledge Research in Gender and Art*. Toim. Kerry Greaves. New York & Abingdon: Routledge, 182–192.
- Paliyenko, Adrianna M., 2016. *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801–1900*. University Park, PA: Penn State University Press.
- Panofsky, Erwin 1955. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.
- Parente-Čapková, Viola 2006. "Feminisoitu estetiikka ja naistekijyys. Naistekijäksi tuleminen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä". *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 194–223.
- Parente-Čapková, Viola 2014. *Decadent New Woman (Un)Bound: Mimetic Strategies in L. Onerva's Mirdja*. Annales Universitatis Turkuensis B 378. Humaniora. Turku: University of Turku.
- Parhomenko, Leili 2005. "Rahvusromantismi genesist eesti kujutavas kunstis". *Akadeemia* 17:4(193), 675–703.
- Paris, Rud [Rudolf] 1932. *Konrad Mägi*. Tartu: Ed. Roosi kirjastus.
- Peers, Juliette 2004. *The Fashion Doll: From Bébè Jumeau to Barbie*. Oxford & New York: Berg.
- Perry, Gill 1995. *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s*. Manchester: Manchester University Press.

- Pesonen, Pekka 1991. "Dialogi ja tekstid. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeidä intertekstuaalisuuden tutkimiseen". *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 31–58.
- Petersen, Anne Ring 2015. "Global Art History: A View from the North". *Journal of Aesthetics & Culture* 7:1. DOI: 10.3402/jac.v7.28154.
- Petro, Patrice 1989. *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pihlak, Evi 1962. *Natalie Mei*. Tallinn: Eesti NSV Kunst.
- Pihlak, Evi 1969. *Nikolai Triik*. Tallinn: Kunst.
- Pihlak, Evi 1970. "Aleksander Tassa kunstnikuna". *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 3(38)/1970, 23–35.
- Pihlak, E. [Evi] 1977. "Lavakujundus". *Eesti kunsti ajalugu kahes köites. 1. köide II osa. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani*. Toim. Irina Solomõkova et al. Tallinn: Kunst, 269–281.
- Pihlak, Evi 1979. *Konrad Mägi*. Tallinn: Kunst.
- Pihlak, Evi 1989. "Aleksander Tassa kunstnikuna". Tassa, Aleksander, *Igaviku lõpul*. Toim. Mari Kõiv. Tallinn: Kunst, 21–30.
- Pihlak, Evi 1993. "Ado Vabbe – Kordumatu peatükk eesti kunstis". Toim. Evi Pihlak & Reet Varblane. *Ado Vabbe*. Tallinn: Kunst, 5–88.
- Piispa, Lauri 2014. *Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919*. Annales Universitatis Turkuensis C 396. Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Pild, Lea 2008. "Küsimus 'vene mõjust' Friedebert Tuglase artiklis 'Valeri Brjussov'". *Methis. Studia humaniora Estonica. Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus* 1:1–2 (2008), 178–185.
- Pilv, Aare 2008. "'Sa oled mul teine'. Teisesusest eesti kultuuri eneseanalüüsis". *Rahvuskultuur ja tema teised*. Collegium litterarum 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 67–92.
- Piotrowski, Piotr 2014. "East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory". *nonsite.org* #12, <https://nonsite.org/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory/> (5.12.2021).
- Plath, Ulrike 2008. "Rahvuse figuratsioonid aja- ja kultuuriloos". *Rahvuskultuur ja tema teised*. Collegium litterarum 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 37–64.
- Plath, Ulrike 2011. *Esten und Deutsche in den baltischen Provinzen Russlands. Fremdheitskonstruktionen, Lebenswelten, Kolonialphantasien 1750–1850*. Veröffentlichungen des Nordost-Instituts 11. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Plath, Ulrike 2015. "Bremeni börsihoone maal kui allegooria. Plaanvankrid, konkistadoorid ja 'saksa Benjamin'" – "Das Bremer Börsenbild als Allegorie. Planwagen, Konquistadores und der 'deutsche Benjamin'". *Kunstnik ja Kleio. Ajalugu ja kunst 19. sajandil – The Artist and Clio. History and Art in the 19th Century – Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert*. Eesti Kunstimuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia – Schriften des Estnischen Kunstmuseums 5 [10] 2015. Toim. Tiina-Mall Kreem. Kadrioru kunstimuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 343–380.
- Plehn, A [Anna] L. 1902. "Käthe Kollwitz". *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 17/1901–1902 (15. Februar 1902), 227–231.
- Poggioli, Renato 1981 (1968 [1962]). *The Theory of the Avant-Garde*. Alkup. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Käänd. Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Pointon, Marcia 2013. *Portrayal and the Search for Identity*. London: Reaktion Books.
- Polli, Kadi 2019. "Baltlannad Vene kunsti- ja haridussüsteemis. Helene Marie Zoege von Manteuffel, Julie Hagen Schwarz ja Sally von Kügelgen". *Eneselooline. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis*. Toim. Anu Allas & Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 15–31.
- Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. New York: Routledge.

- Pollock, Griselda 2006 [1999]. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London & New York: Routledge.
- Pollock, Griselda 2010. "Moments and Temporalities of the Avant-Garde: 'in, of, and from the feminine'". *New Literary History* 41:4, 795–820.
- Polonsky Rachel 1998. *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Poska-Grünthal, Vera 1969. *Jaan Poska tütar jutustab. Mälestusi oma isast ja elust vanemate kodus*. Toronto: Orto.
- Potolsky, Matthew 2004. "Introduction". *New Literary History* 35:4, v–xi.
- Pratt, Mary Louise 1991. "Arts of the Contact Zone". *Profession* (1991), 33–40.
- Praz, Mario 1970 [1933]. *The Romantic Agony*. 2. p. Alkup. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930). Käänt. Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press.
- Prelinger, Elizabeth 1992. "Kollwitz Reconsidered". *Käthe Kollwitz*. Toim. Elizabeth Prelinger. Washington D.C.: National Gallery of Art; New Haven & London: Yale University Press, 13–86.
- Prokofiev, Sergey 2008. *Sergey Prokofiev Diaries, 1915–1923: Behind the Mask*. Käänt., toim. & selvitykset Anthony Phillips. London: Faber.
- Pullat, Raimo 2004. *Lootuste linn Peterburi ja eesti haritlaskonna kujunemine kuni 1917*. Tallinn: Es-topol.
- Pushaw, Bart C. 2014. "Uuendus ja ükskõiksus: naiskunstnikud Eestis 19. sajandi lõpus ja 20. sajandi alguses" – "Innovation and Indifference: Women Artists in Fin-de-Siècle Estonia". *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9] 2014. Toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 39–88.
- Pushaw, Bart W. 2016. *Värvide dirigendid. Muusika ja modernsus Eesti kunstis – Conductors of Colour: Music and Modernity in Estonian Art*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum.
- Pushaw, Bart 2019. "Uurides eksootilist ja erootilist. Valge naine ja erinevuste estetiikka". *Eneseloamine. Emantsipeeruv naine Eesti ja Soome kunstis*. Toim. Anu Allas & Tiina Abel. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 102–115.
- Pushaw, Bart 2022. "Üleilmne lähenemine" – "A Global Vision". *Lilly Walther*. Toim. Nele Ambos. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 54–67.
- Pylsy, Mika Mihail 2014. "Egofuturismi. Esittely". *Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Helsinki: Osuuskunta Poesia, 47–49.
- Pütsep, Ervin 1991. *Kunstielu Eestimaal I. Kuni 1920. aastani*. Studia Baltica Stockholmiensia 7. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Pütsep, Ervin 1996. *Kunstielu Eestimaal II. 1920. aastat 1940. aasta suveni*. Studia Baltica Stockholmiensia 16. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Pählapuu, Liis 2012. "Eesti Kunstnikkude Rühm. Eksperiment 1920.–1930. aastate Eesti kultuuris" – "The Goup of Estonian Artists. An Experiment in the culture of 1920s and 1930s Estonia". *Geomeetiline inimene. Eesti Kunstnikkude Rühm ja 1920.–1930. aastate kunstiuuendus – Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s*. Toim. Liis Pählapuu. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum Kumu, 11–69.
- Pählapuu, Liis 2016. *Force majeure: Eesti kunsti hävimis- ja kadumislood*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: KUMU.
- Pöldsam, Rebeka 2010. "LGBTQ'i identiteet Eesti kunstis". *Kapiuksed valla. Arutlusi homo-, bi- ja transseksuaalsusest*. Toim. Brigitta Davidjants. [Tallinn]: MTÜ Eesti Gei Noored, 118–129.
- Pöldsam, Rebeka 2020. "Otsides kvääre lugusid sõdadevahelise Eesti ajakirjandusest Eugeenika rollist homoseksuaalsust ja transsoolisust puudutavates aruteludes". *Mäetagused* 76, 95–124. <https://doi.org/10.7592/MT2020.76.poldsam>.
- Pöldsam, Rebeka 2022. "Kväärid lood Tallinna avalikes salapaikades". *Kalevi alt välja. LGBT+ inimeste lugusid 19. ja 20. sajandi Eestist*. Toim. Rebeka Pöldsam, Vahur Aabrams & Andreas Kal-kun. [Tallinn]: Eesti LGBT Ühing, 91–105.

- Pöldsam, Rebeka & Aabrams, Vahur 2022. "A. Oinatski". *Kalevi alt välja. LGBT+ inimeste lugusid 19. ja 20 sajandi Eestist*. Toim. Rebeka Pöldsam, Vahur Aabrams & Andreas Kalkun. [Tallinn]: Eesti LGBT Ühing, 106–107.
- Pöldsam, Rebeka & Stahl, Kai 2022. "Kväärid kunstnikupaarid". *Kalevi alt välja. LGBT+ inimeste lugusid 19. ja 20 sajandi Eestist*. Toim. Rebeka Pöldsam, Vahur Aabrams & Andreas Kalkun. [Tallinn]: Eesti LGBT Ühing, 87–89.
- Raevald, Jens 2020. "Prostitutsioon Tartus 1880. aastast kuni 1909 aastani". *Pühakutest patusteni Tartu ajaloo*. Tartu Linnaajaloo Muuseumid. Aastaraamat 2019 (22). Toim. Marge Rennit. Tartu: Tartu Linnamuseum, 50–65.
- Ranfft, Erich 1995. "German Women Sculptors 1918–1936: Gender Differences and Status". *Visions of the "Neue Frau": Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Toim. Marsha Meskimmon & Shearer West. Aldershot: Scolar Press, 42–61.
- Ratnik, Eha 1972. "Kunstiühing 'Pallas' aastail 1918–1924". *Tartu Riikliku Kunstimuuseumi almanahh III*. Tartu: Tartu Riiklik Kunstimuuseum, 71–86.
- Ratnik, Eha 1977. "Kunstiühingu 'Pallas' kujunemine kunstnike organisatsiooniks aastail 1925–1930". *Töid kunstiteaduse ja -kriitika alalt 2. Artiklite kogumik*. Tallinn: Kunst, 149–156.
- Raun, Toivo U. 2000. "Culture Wars in Estonia at the Beginning of the 20th Century". *Acta Historica Tallinnensia* 4/2000, 49–58.
- Reimer, Angelika 2002. "'Straff komponieren, locker malen'. Magnus Zeller als Lehrer". *Magnus Zeller. Entrückung und Aufruhr*. Toim. Dominik Bartmann. Ausstellung 29.11.2002–9.2.2003, Stadtmuseum Berlin, Museum Ephraim-Palais. Berlin: Stiftung Stadtmuseum Berlin, 121–129.
- Reinhardt, Hildegard 2002. *Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908–1914. "Les Tribulations de l'Artiste"*. Berlin: Jeanne-Mammen-Gesellschaft e. V.
- Reinhardt, Hildegard [2016]. *Gerta Overbeck (Dortmund, 1898–1977, Lünen). Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik der 1920er Jahre*. [3. September–1. Oktober 2016, Kunstkontor Dr. Doris Möllers, Münster]. Münster: Kunstkontor Dr. Doris Möllers. http://www.kunstkontor.com/hf/fileadmin/user_upload/Gerta_Overbeck.pdf (19.4.2022).
- Reinikka [Pajarre], Satu 2001. "Marita Walldén (1896–1981) – 'tehnyt etupäässä pieniä pysty kuvia, joiden sävy on koristeellisen siro ja naisellinen'". *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 23. Toim. Liisa Laajoki. Helsinki: Taidehistorian seura, 51–64, 128.
- Reitala, Aimo 1985. "Venäläiset taidemaalarit Suomessa 1809–1917". *Venäläiset Suomessa 1809–1917*. Historiallinen Arkisto 83. Toim. Pauli Kurkinen. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 301–309.
- Richard, Julie 2019. "Avant-garde Dolls: Marie Vassilieff's Portrait-dolls and the Rise of a New Aesthetic Genre". *Sculpture Journal* 28:2, 193–209.
- Richardson, Angelique & Chris Willis 2001. "Introduction". *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Toim. Angelique Richardson & Chris Willis. Basingstoke: Palgrave, 1–38.
- Roberts, Mary Louise 1994. *Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917–1927*. Chicago: University of Chicago Press.
- Romanov, G. B. 2010. *Мир искусства 1898–1927*. Санкт-Петербург & Москва: Издательство "Глобал Вью": Издательская группа "Санкт-Петербург Оркестр" – *Mir iskusstva: 1898–1927*. Sankt-Peterburg & Moskva: Izdatel'stvo "Global V'iu": Izdatel'skaia gruppa "Sankt-Peterburg Orkestr".
- Roos, Bonnie 2005. "Oskar Kokoschka's Sex Toy: The Women and the Doll Who Conceived the Artist". *Modernism/modernity* 12:2, 291–309.
- Rossi, Leena-Maija 1999. *Taide vallassa. Poliittikkäesityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Taide.
- Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Rowe [Price], Dorothy 1995. "Desiring Berlin: Gender and Modernity in Weimar Germany". *Visions of the "Neue Frau": Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Toim. Marsha Meskimmon & Shearer West. Aldershot: Scolar Press, 143–164.
- Rowe [Price], Dorothy 2003. *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*. Aldershot: Ashgate.
- Rowe [Price], Dorothy 2006. "Representing Herself: Lotte Laserstein between Subject and Object". *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Toim. Christiane Schönfeld. Würzburg: Königshausen & Neumann, 69–88.
- Rowe [Price], Dorothy C. 2013. *After Dada: Marta Hegemann and the Cologne Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press.
- Rugh, Thomas F. 1981. "Emmy Henning and the Emergence of Zurich Dada". *Woman's Art Journal* 2:1, 1–6, <http://www.jstor.org/stable/1357892> (2.11.2010).
- Rähesoo, Jaak 1998. "Eesti ja aastatuhande vahetus. Modernsuses kasvamisest". *Valge kääbustäht hajavas kõiksuses. Esseid*. Toim. Rein Veidemann. Tallinn: Periodika, 90–103.
- Rähesoo, Jaak 2000. "Growing Up in Modernity: The Comparative Place of Estonian Culture". *Interlitteraria* V:5, 101–114.
- Salisbury, Frank B. 2007. "Editor's Foreword". Vernadskij, Vladimir I., *Geochemistry and the Biosphere: Essays by Vladimir I. Vernadsky*. Toim. Frank B. Salisbury. Käänd. Olga Barash. Santa Fe: Synergetic, i–xv.
- Salu, Herbert 1964. *Eduard Vilden historiallisest romaanist*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 277. Turku: Turun yliopisto.
- Salu, Herbert 1984. *Kihutav troika. Esseid kirjandusest*. Stockholm: Välis-Eesti & EMP.
- Sarapik, Virve 2008. "Noor-Eesti antifuturismist". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 242–261.
- Sarapik, Virve 2009. "Anti-futurism of the Young Estonia Literary Movement". *Interlitteraria* 14:1, 142–161.
- Schaffer, Talia 2001. "'Nothing but Foolcap and Ink': Inventing the New Woman". *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Toim. Angelique Richardson & Chris Willis. Foreword by Lyn Pykett. Basingstoke: Palgrave, 39–52.
- Schmalenbach, Fritz 1940. "The Term Neue Sachlichkeit". *The Art Bulletin* 22:3, 161–165.
- Schmid, Max 1901 [1899]. *Klinger. Künstler-Monographien* 41. 2. p. Bielefeld & Leipzig: Velhagen & Klasing.
- Schroeder, Kristin 2019. "A New Objectivity: Fashionable Surfaces in Lotte Laserstein's New Woman Pictures". *The Art Bulletin* 101:4, 95–116.
- Schubert, Dietrich 2005. "Otto Dix – das Triptychon 'Der Krieg' 1929–1932". *Konflikt*. Toim. Frank R. Pfetsch. Heidelberg Jahrbücher 48. Berlin & Heidelberg et al.: Springer, 311–331.
- Schumann, Paul 1909. *Dresden*. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann. Internet Archive <https://archive.org/details/dresdensc00schu> (4.10.2014).
- Schwartz, Hillel 1996. *Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.
- Schwede, Indrek 2019a. "Jalgpalli populaarsus Eesti Vabariigi spordielus 1920–1940". *Ajalooline Ajakiri* 3/4 (169/170), 331–363. <https://doi.org/10.12697/AA.2019.3-4.02>.
- Schwede, Indrek 2019b. "Kõigi aegade A- ja B-koondis". *Jalka: Eesti Jalgpalli Liidu ajakiri* 6(137)/2019, 14–16.
- Schwede, Indrek 2021. *Jalgpalli positsioonist Eestis ja selle marginaliseerumise põhjustest Nõukogude annektiooni perioodil*. Dissertationes Historiae Universitatis Tartuensis 52. Tartu: Tartu Ülikool.
- Scott, Jill 2005. *Electra After Freud: Myth and Culture*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press.
- Sebastian 1916. "Neue Puppen von Lotte Pritzel". *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Band 38. April 1916–September 1916, 422–425.

- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Semper, Johannes 1918. "Kunstnik A. Vabbe puhul". *Siuru* [album] II. Tallinn: Siuru, 111–115.
- Semper, Johannes 1919. "A. Vabbe ja ekspressionism". *Näokatted I. Essee de Kogu*. Tartu: Odamees, 67–72.
- Semper, Johannes 1927. *Ellinor: novellid*. Tartu: Loodus.
- Semper, Johannes 1969. *Matk minevikku I*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Semper, Johannes 1972. "Matk minevikku II". *Looming* 3/1972, 417–449.
- Sepp, Reino 1951. *Eesti spordi leksikon: ülevaate teos Eesti võistlusspordist, Eesti spordisangareist ja Eesti osast maailma spordis*. Stockholm: Törvik.
- Servaes, Franz 1902. *Die Kunst. Max Klinger*. Toim. Richard von Muther. Berlin: Verlag von Julius Band.
- Shakespeare, William 2005. *Kuningas Lear*. Suom. Matti Rossi. Helsinki: WSOY.
- Shearman, John 1979. "Cristofano Allori's 'Judith'". *The Burlington Magazine* 121:910, 2–10.
- Showalter, Elaine 1990. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Sidoroff, Matti toim. 1998. *Matka tuonilmaisiin. Ortodoksinen hautauskirja*. [Joensuu]: Ortodoksinen veljestö.
- Siikala, Anna-Liisa 2012. *Itämerensuomalaisten mytologia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1388. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simmel, Georg 1986 [1923]. *Muodin filosofia*. Alkup. "Die Mode" teoksessa *Philosophische Kultur*. (Perustuu esseeseen *Philosophie der Mode* [1905]). Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odessa.
- Sirk, Väino 1989. *Kutseharidus Eestis 1917–1920*. Toim. Endel Laul. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituut.
- Sisask, Kaia 2009. *Noor-Eesti ja esprit fin-de-siècle. Puhta kunsti kreedo maailma- ja inimesetunnust restruktureeriv roll 20. sajandi alguse Eestis*. Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid. Tallinn: Eesti Keele ja Kultuuri Instituut, Tallinna Ülikool.
- Smith, Camilla 2013. "Challenging Baedeker Through the Art of Sexual Science: An Exploration of Gay and Lesbian Subcultures in Curt Moreck's *Guide to 'Depraved' Berlin* (1931)". *Oxford Art Journal* 36:2, 231–256.
- Smith, Jill Suzanne 2010. "Just How Naughty was Berlin? The Geography of Prostitution and Female Sexuality in Curt Moreck's Erotic Travel Guide". *Spatial Turns Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Toim. Barbara Mennel & Jaimey Fischer. Amsterdam: Rodopi, 53–77.
- Smith, Jill Suzanne 2013. *Berlin Coquette: Prostitution and the New German Woman, 1890–1933*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia 2010 [2001]. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2.p. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Snodgrass, Chris 1995. *Aubrey Beardsley: Dandy of the Grotesque*. New York: Oxford University Press.
- Solomõkova, Irina 1968. "Oktoobrirevolutsioon ja eesti kunsti arengu küsimusi (1917–1949)". *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 1(30)/1968, 55–63.
- Solomõkova, I. [Irina], Viiraja, L. [Lehte] & Loodus, R. [Rein] 1977. "Graafika". *Eesti kunsti ajalugu kahes köites. I. köide II osa, Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani*. Toim. Irina Solomõkova et al. Tallinn: Kunst, 197–239.
- Sontag, Susan 1983. *A Susan Sontag Reader*. London: Penguin Books.
- Sooväli, Jaanus 2014. "Friedrich Nietzsche ja Eesti kultuur". *Akadeemia* 26:10(307), 1747–1761.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1994 [1988]. "Can the Subaltern Speak?". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Toim. Patrick Williams & Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 66–111.

- Stahl, Kai 2007. ”Dualismi diskursused marginaalist – Lydia ja Natalie Mei varasema loomingu põhjal”. *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 16:1–2, 122–142.
- Stahl, Kai 2010a. ”Prostituutiokuva kulttuurikentän rajanylityksenä”. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 46–72.
- Stahl, Kai 2010b. ”Ateneumi kunstikoolid ja naised Eestist”. *Ariadne lõng – Ariadne’s Clew* 1–2/2010, 3–25.
- Stahl, Kai 2011. ”Kultuuriruum ja Natalie Mei prostitutsiooniteemalised joonistused”. *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 20:1–2, 135–158.
- Stahl, Kai 2014. ”Õed Meid ja Dora Gordine. Modernse kunstivälja kujunemisfaas Eestis” – ”The Mei sisters and Dora Gordine. The formative phase of the modern art field in Estonia”. *Naiskunstnik ja tema aeg – A Woman Artist and Her Time*. Eesti Kunstimuuseumi Toimetised – Proceedings of the Art Museum of Estonia 4 [9] 2014. Toim. Kersti Koll & Merike Kurisoo, käänd. Krista Mits & Tiina Randviir. Adamson-Ericu muuseum. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 157–212.
- Stahl, Kai 2019. ”Juudit Anton Starkopfi ja August Roosilehe loomingu ning tema ikonograafilisest põimumisest Salome ja Medusa kujudega”. *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 28:1–2, 26–56.
- Stahl, Kai 2020a. *Ainulaadne sõsarkond. Õed Kristine, Lydia ja Natalie Mei*. Toim. Ulrika Jõemägi. Eesti Kunstimuuseumi arhiiviväljaanne. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum.
- Stahl, Kai 2020b. ”Kaikkien aikojen laajin naistaiteilijoiden näyttely Virossa”. *Viro.nyt* 20:1, 22–23.
- Stahl, Kai 2021. ”Nainen kuvassa. Muotokuva henkilön kuvaamisen ja taiteilijan ilmaisuuden välineenä”. *Konrad Mägi. Maalauksen arvoitus*. EMMA – Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 68. Toim. Pilvi Kalhama. [Espoo]: EMMA – Espoon modernin taiteen museo, 97–117.
- Stahl, Kai 2022. ”Inimene Lilly Waltheri loomingu” – ”People in the Works of Lilly Walther”. *Lilly Walther*. Toim. Nele Ambos. Tartu: Tartu Kunstimuuseum, 34–53.
- Stahl, Kai 2023. ”Kuvanveistäjäksi Suomessa. Kristine Mein muistoja ja alaston heeros”. *Kuvia lähellä. Taidehistoriallisia tulkintoja ja tutkimusasetteita. Tutta Palinin juhlakirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 53. Toim. Johanna Frigård, Roni Grén, Katve-Kaisa Kontturi & Riikka Niemelä. Helsinki: Taidehistorian seura, 47–74.
- Stahl, Kai & Palin, Tutta 2011. ”The Aino Kallas Iconography: Interactive Self-Presentation”. *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Toim. Leena Kurvet-Käosaar & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 218–254.
- Steiner, Wendy 1985. ”Intertextuality on Painting”. *The American Journal of Semiotics* 3:4, 57–60, 62–65, 67.
- Stites, Richard 1978. *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930*. Princeton: Princeton University Press.
- Stocker, Margarita 1998. *Judith: Sexual Warrior. Women and Power in the Western Culture*. New Haven & London: Yale University Press.
- Studlar, Gaylyn 2011. ”Theda Bara: Orientalism, Sexual Anarchy, and the Jewish Star”. *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*. Star Decades: American Culture/American Cinema. Toim. Jennifer M. Bean. New Brunswick & London: Rutgers University Press, 113–136.
- Suhonen, Tiina 2012. ”Kolme vientiprojektia menneisyydestä. Maggie Gripenberg, Suomen Kansallisoopperan baletti, Tanssiteatteri Raatikko”. *Weimarista valtioihin. Kansainvälisyys suomalaisessa tanssitaiteessa*. Toim. Johanna Laakkonen & Tiina Suhonen. Helsinki: Teatterimuseo, 57–82.
- Suomela, Susanna 2008. ”Teemasta ja sen tutkimuksesta”. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 140–161.
- Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916, 1917*. [Helsinki]: Ateneum.
- Suomen Taiteilijain 27s näyttely 1917, 1917*. Helsinki: Ateneum.

- Suominen-Kokkonen, Renja 2013. "Introduction". *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46. Toim. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Taidehistorian seura, 9–12.
- Suburg, Lilli 2002. *Kogutud kirjatööd*. Toim. Aino Undla-Põldmäe. Tallinn: Eesti Raamat.
- Suburg, Lilli 2004 [1888]. "Emancipirt!". Alkup. *Linda. Esimene literatuurlik ja ajakohane ajakiri Eesti naisterahhwale* 7:1 (15. Juulil. 1888), 249–250. *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 5:1/2, 180–182.
- Summa, Hilikka 1996. "Kolme näkökulmaa uuteen retoriikkaan. Burke, Perelman, Toulmin ja retoriikan kunnianpalautus". *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikasta*. Toim. Kari Palonen & Hilikka Summa. Tampere: Vastapaino, 51–83.
- Sutrop, Urmas 2001. "Taarapita – saarlaste suur jumal". *Mäetagused* 16, 7–38. <https://www.folklore.ee/tagused/nr16/sutrop.pdf> (25.9.2014).
- Sutton, Katie 2011. *The Masculine Woman in Weimar Germany*. Monographs in German History 32. New York: Berghahn.
- Sykora, Katharina 1988–1989. "Jeanne Mammen". *Woman's Art Journal* 9:2, 28–31.
- Symons, Arthur toim. 1896. *The Savoy* 1. London: Leonard Smithers. [tps://archive.org/stream/savoy01symo#page/n0/mode/2up](https://archive.org/stream/savoy01symo#page/n0/mode/2up) (4.7.2014).
- "Taara" 1996. *EE. Eesti Entsüklopeedia*. 9, *Sun – türg*. Päätoim. Ülo Kaevats. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 173.
- Tafari, Manfredo 1990 (1987 [1980]). *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Alkup. *La sfera e il labirinto: Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*. Käänt. Pellegrino d'Acerno & Robert Connoly. Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Talivee, Elle-Mari 2020. "Ühistransport eesti kirjanduses". *Keel ja Kirjandus* LXIII:6, 483–501, <https://doi.org/10.54013/kk751a2>.
- Talve, Ilmar 1953. "Noor Gustav Suits Soomes 1901–1911". *Tulimuld* 6/1953, 337–357.
- Talvistu, Enriko 2005. "Sissejuhatus. Introduction". *Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904–1993. Näitus Tartu Kunstimuseumis, 08.10.2004–01.05.2005. Kataloog – Conflicts and Confessions: Exhibition at Tartu Art Museum, 08.10.2004–01.05.2005: Catalogue*. Toim. Enriko Talvistu. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 11–18.
- Talvistu, Tiiu 2005. "Karin Lutsu vaateid kunstile ja elule". *Konfliktid ja pihtimused. Karin Luts 1904–1993. Näitus Tartu Kunstimuseumis, 08.10.2004–01.05.2005. Kataloog – Conflicts and Confessions: Exhibition at Tartu Art Museum, 08.10.2004–01.05.2005: Catalogue*. Toim. Enriko Talvistu. Tartu: Tartu Kunstimuseum, 94–132.
- Talvistu, Tiiu 2008. "Noor-Eesti ja kunstnikud". *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 229–241.
- Talvistu, Tiiu 2020. *Ado Vabbe. Wunderbar*. Toim. Mary-Ann Talvistu. Tallinn: Eesti Kunstimuseum: KUMU.
- Tammaru, Tiit, Kumer-Haukanõmm, Kaja & Anniste, Krista 2010. "Eesti diasporaa kujunemise kolm lainet". *Eestlased ja eesti keel välismaal*. Toim. Kristiina Praakli & Jüri Viikberg. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 35–55.
- Tamul, Sirje 1999a. "Saateks". *Vita Academica, Vita Feminea*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 9–20.
- Tamul, Sirje 1999b. "Naisüliõpilased Tartu ülikooli üliõpilaskonnas 1905–1918". *Vita Academica, Vita Feminea*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 93–126.
- Tamul, Sirje 1999c. "Eestlannade õpingutest Venemaa kõrgkoolides enne rahvusülikooli avamist". *Vita academica, vita feminea. Artiklite kogumik*. Toim. Sirje Tamul. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 187–200.
- Tamul, Sirje 2006. "Poska-Grünthal, Vera (Veera) (1898–1986)". Käänt. Leili Kostabi. *Biographical Dictionary of Womens Movements and Feminisms: Central, Eastern, and South Eastern Europe*,

- 19th and 20th Centuries*. Toim. Francisca de Haan, Krassimira Daskalova & Anna Loutfi. Budapest & New York: Central European University Press, 450–453.
- ”Tanssijattaremmen vihelletty Virossa”. *Suomen Kuvalehti* 50/1919, 1091.
- Tarvas, Mari 2008. ”Mötisklusi Rilkest”. *Methis. Studia humaniora Estonica* 1:1–2 (2008). *Noor-Eesti kümme aastat: esteetika ja tähendus*. Noor-Eesti erinumber, 199–204.
- Tasa, A. [Tassa, Aleksander] 1912. ”Erik Obermann”. *Noor-Eesti IV* [album], Tartu: Noor-Eesti (Helsingi: Helsingin Uusi Kirjapaino osakeyhtiö), 235–240.
- Tatar, Maria 1997 [1995]. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton & New Jersey: Princeton University Press.
- Tatar, Tõnis 2022. ”Gripenbergi skandaal kui avangardistliku aktsionismi ilming”. *Kunstiteaduslikke Uurimusi – Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft* 31:1–2, 77–101, 241.
- Terkel, Yelena 2015. ”Valentin Serov and Leon Bakst. Seeking an ideal”. *The Tretyakov Gallery Magazine* 48:3 (Special Issue: Valentin Serov Heritage), 103–113. https://issuu.com/uspensk/docs/tg_3_2015_48 (25.10.2017).
- Tickner, Lisa 1987. *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907–14*. London: Chatto & Windus.
- Tihinen, Juha-Heikki 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisuuksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tiik, Vaike 1966. ”Reisimuljeid ja mälestusi Ants Laikmaa sulest”. *Kunst. Kujutava ja tarbekunsti almanahh* 1(27)/1966, 21–27.
- Timpano, Nathan J. 2017. *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*. New York & London: Routledge.
- Tinkler, Penny 2006. ”Sapphic Smokers and English Modernities”. *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*. Toim. Laura Doan & Jane Garrity. New York: Palgrave Macmillan, 75–90.
- Toom, Maire 2004. *Riigi Kunsttööstuskool 1914–1940*. Eesti Kunstiakadeemia toimetised 14. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.
- Toschi, Caterina 2020. ”Futurism and the Birth of a Modern European Typography”. *International Yearbook of Futurism Studies* 10. Toim. Günter Berghaus. Berlin & Boston: De Gruyter, 200–215.
- Treier, Heie 1992. ”Usuline motiiv eesti kunstis”. *Kunst – Art in Estonia* 2/1992, 41.
- Treumund, Anna-Stina 2013. *Lilli, Reed, Frieda, Sabine, Eha, Malle, Alfred, Rein and Mari*. Tallinn: Lugemik.
- Tuglas, Friedebert 1925. ”Androgüüni päev”. *Looming* 4/1925, 293–318.
- Tuglas, Friedebert 1986. *Muistelmat vuosilta 1895–1910*. Alkup. *Mälestused*. Suom. Raili Kilpi. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 430. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tuohela, Kirsi 2008. *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1161. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tuovinen [Kortelainen], Anna 1995. *Eksoottisesti naamioitu nainen. Maalauستاiteen japanismin ensimmäinen näytös*. Taiteiden tutkimuksen laitos, Sarja A, n:o 31. [Turku]: Turun yliopisto.
- Tupitsyn, Margarita toim. *Russian Dada: 1914–1924*. [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 6.6.–22.10.2018.] Cambridge, MA & London: The MIT Press.
- Tusan, Michelle Elizabeth 1998. ”Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siecle: 1997 VanArsdel Prize”. *Victorian Periodicals Review* 31:2, 169–182.
- Undla-Pöldmäe, Aino 1966a. ”Lilli Suburg ja tema ajakiri ’Linda’” [I]. *Keel ja Kirjandus* IX:8, 487–494.
- Undla-Pöldmäe, Aino 1966b. ”Lilli Suburg ja tema ajakiri ’Linda’” [II]. *Keel ja Kirjandus* IX:9, 529–537.
- Undusk, Jaan 1992. ”Saksa-esti kirjandussuhete tüpologia (Järg)”. *Keel ja Kirjandus* XXXV:12, 709–725.

- Undusk, Jaan 2006. "Friedebert Tuglase Ahvenamaa-elamus". *Noor-Eesti kunstnike ja kirjanike loomereisid Ahvenamaale 1906–1913. Näituse kataloog. Adamson-Ericu Muuseum, Tallinn 2. märts–28. mai 2006, Önningeby Muuseum, Ahvenamaa 9. juuni–20. august 2006*. Toim. Kersti Koll & Jaan Undusk. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, Adamson-Ericu Muuseum, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 63–84.
- Undusk, Jaan 2017. "Veel üks (vene) siurulind. Igor Severjanini 130. sünnipäevaks". *Vikerkaar* 32:6/2017, 2–7. <http://www.vikerkaar.ee/archives/21676> (20.1.2018).
- Untera, Anne 2012. "Jugendstilgrafik in Estland". *Baltische Seminare. Jugendstil im Baltikum*. Toim. Alexander von Knorre. Lüneburg: Verlag Carl-Schirren-Gesellschaft e.V., 281–310.
- Utitz, Emil von 1916. "Ausstellungs-Architektur". *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Band 38. April 1916–September 1916, 426–438.
- "Uutiskuvia sieltä täältä". *Suomen Kuvalehti* 37/1920, 872.
- Vaga, Alfred 1924. "Nikolai Triik [II osa.]". *Looming* 7/1924, 528–537.
- Vaga, Alfred 1925a. "Kaks kunstinäitust. 1. eesti kunstnikkude rühma näitus". *Looming* 3/1925, 259–265.
- Vaga, Alfred 1925b. "Kuus aastat eesti kunsti. 2". *Looming* 9/1925, 725–730.
- Vaga, Voldemar 1939. "Anton Starkopf". *Varamu. Kirjanduse, kunsti, kultuuri ajakiri* 7/1939, 734–737.
- Vahtra, Jaan 1929. "Memuaare Neeva rannikult. Autobiograafilisi eskiise aastailt 1913–1918". *Looming* 2/1929, 153–178.
- Vahtra, Jaan 1936. *Minu noorusmaalt. III: Autobiograafilisi pilte ja jutustusi aastailt 1909–1918*. Tartu: Noor-Eesti.
- Vaiksoo, Jaanus 1994. "August Gailiti romaani 'Toomas Nipernaadi' lugemismudelid". *Keel ja Kirjandus* XXXVII:8, 460–475.
- Vaino, Maarja 2009. "Tammsaare 'Juudit' mitmest vaatenurgast". *Uurimusi 1920.–1930. aastate eesti kirjandusest*. Toim. Elo Lindsalu & Jaanus Vaiksoo. Tallinn: Tallinna Ülikool, 129–147.
- Vainshtein, Olga 2002. "Russian Dandyism: Constructing a Man of Fashion". *Russian Masculinities in History and Culture*. Toim. Barbara Evans Clements, Rebecca Friedman & Dan Healey. Basingstoke: Palgrave, 51–75.
- Vakker, Triin 2012. "Rahvusliku religiooni konstrueerimise katsed 1920.–1930. aastate Eestis – taarusk." *Mäetagused* 50, 175–198. <http://www.folklore.ee/tagused/nr50/vakker.pdf> (7.11.2013).
- Valk, Heinz 2001. "Iluvigade ülistuseks". *Kunst.ee* 3/2001, 96.
- Valk, Marika 2006. "Pikk kodutee. Eesti Kunstimuuseumi ja tema peahoone ehitamise ajaloost" – "A Long Way Home. History of the Art Museum of Estonia and its Main Building". *Kumu – kunst elab siin. Eesti Kunstimuuseumi peahoone – Kumu Kunstimuuseum. – Art Lives in Kumu. The Main Building of the Art Museum of Estonia – Kumu Art Museum*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum KUMU, 5–24.
- Valk, Ülo 1997. *Perkele. Johdatus demonologiaan*. Alkup. *Kurat Euroopa usundiloos* (1994). Suom. Tapani Hietaniemi. Tampere: Vastapaino.
- Vallinharju, Maarit 1967. "Elvira Willman-Eloranta". *Tiennäyttäjät* 1. Toim. Hannu Soikkanen. Helsinki: Tammi, 361–384.
- Van Dyke, James A. 2015. "The Politics of the New Objectivity: A Specific History". *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Toim. Stephanie Barron & Sabine Eckmann. Munich, London & New York: Los Angeles County Museum of Art, 65–75.
- Varblane, Reet 1989. "Hanno Kompuse kunstiteoretised vaated". *Kogude teatmik*. Toim. Mari Nõmmela. Tartu: ENSV Kultuurikomitee, Tartu Kunstimuuseum, 36–50.
- Varblane, Reet 1993. "Ado Vabbe elukäik". *Ado Vabbe*. Toim. Evi Pihlak & Reet Varblane. Tallinn: Kunst, 89–111.
- Varblane, Reet 1994. "Avangardism ja traditsionaalsuus Ado Vabbe loomingus". *Looming* 10/1994, 1403–1419.

- Varblane, Reet 1999. "Big and Small Women Facing Small Culture". *Estonian Art* 2/99, 1–4.
- Varblane, Reet 2000. "Karin Luts ja teised tüdrukud – Mina-kujund kui eesti naiskunstnike enesemääratlemise vahend". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 1/2, 2000, 74–80.
- Veidemann, Rein 2004. "Marginality and the Renewal of Independence in Estonia". *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. Toim. Jari Kupiainen, Erkki Sevänen &, John A. Stotesbury. New Delhi: Atlantic Publishers, 105–124.
- Veidemann, Rein 2006. "Additions to the Comprehension of 'Noor-Eesti' ('Young Estonia') as a Receptive 'Explosion' of World Literature". *Interlitteraria* 11/2006, 294–304.
- Veidemann, Rein 2008. "Piiri mõistest Juri Lotmani semiootikas". *Keel ja kirjandus* LI:10, 803–814. <http://keeljakirjandus.eki.ee/2008nr10.html> (25.5.2015).
- Veidemann, Rein 2009. "About the Boundary/Boundaries of Estonian Culture". *Interlitteraria* 14:1/2009, 129–141.
- Veispak, Teet 1989. "Seksuaalideoloogia Eestis 20 sajandil". *Vikerkaar* 4:10/1989, 70–77.
- Veispak, Teet 1990. "Homosexuality in Estonia in the 20th Century: Ideological and Juridical Aspects". *Sexual Minorities and Society: The Changing Attitudes toward Homosexuality in the 20th Century Europe: Papers presented to the international conference in Tallinn May 28–30, 1990*. Toim. Udo Parikas & Teet Veispak. Tallinn: Institute of History, 105–114.
- Viilmann, Viivi 1991. *Arnold Akberg*. Kunst: Tallinn.
- Vinnal, Hannes 2022. "Elisär von Kupfferi elu ja looming Balti mõisakultuuri loojangu valguses". *Kalevi alt välja. LGBT+ inimeste lugusid 19. ja 20 sajandi Eestist*. Toim. Rebeka Põldsam, Vahur Aabrams & Andreas Kalkun. [Tallinn]: Eesti LGBT Ühing, 25–48.
- Visnapuu, Henrik 1919. "Igor Severjäänin". *Odamees* 2/1919, [palstat] 29–40.
- Visnapuu, Henrik 1951. *Päike ja jõgi*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv.
- Volkov, Solomon 2011 [1996]. *Pietari: Eurooppalainen kulttuurikaupunki*. Alkup. *St. Petersburg – A Cultural History*. Suom. Seppo Heikinheimo. Helsinki: Otava.
- Vuojala, Petri 1997. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä Studies in the Arts 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vähi, Tiina 2003. "Kuidas naistest said nõiad õhtumaade mütoloogiates, demonoloogiates ja nõia-protsessides". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 4 (1/2), 157–168.
- Vähi, Tiina 2004. "Kuidas naistest said nõiad õhtumaade mütoloogiates, demonoloogiates ja nõia-protsessides? II osa". *Ariadne Lõng – Ariadne's Clew* 5 (1/2), 101–117.
- Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Väljataga, Ainiki 1996. "Eesti naised, moraal ja rahvuslus. Pildikesi sajandi algusest". *Vikerkaar* 11:11–12, 95–102.
- Выставка картин эстонских художников 1917 г.*, Ревель: Ревельский Наблюдатель.
- Waga [Vaga], Alfred 1939a. "Eesti naiskunstnike loomingust". *Varamu* 8/1939, 858–867.
- Waga [Vaga], Alfred 1939b. *Nikolai Triik*. Tartu & Tallinn: Loodus.
- Wahlgren, Anders 2008. *Sigrid Hjertén – en av Sveriges främsta konstnärer*. Stockholm: Norstedts.
- Wanner, Adrian 1996. "Aleksander Blok's Sculptural Myth". *The Slavic and East European Journal* 40:2 (Summer), 236–250.
- Ward, Janet 2001. *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.
- Weckman, Joanna 2001. "Näyttämöpuku ja sen tekijät – satunnaisista sanoista ammattisanastoksi". *Toinen iho. Puheenvuoroja tekstiin ja vaatetuksen tutkimuksesta*. Työpäpaperi F 17/ Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja. Toim. Päikki Priha. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 32–39.
- Weinmayer, K [Konrad] von 1917. "Käthe Kollwitz: zu ihrem 50. Geburtstag". *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 32/1916–1917 (Juli 1917), 361–371.
- Weir, David 1996. *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press.

- Weir, David 2014. "Decadence". *Encyclopedia of Aesthetics*. 2. p. Toim. Michael Kelly. Oxford University Press. DOI: 10.1093/acref/9780199747108.001.0001 (16.3.2016).
- Weiss, Andrea 1995. *Paris was a Woman: Portraits from the Left Bank*. London: Pandora.
- West, Shearer 1995. "Introduction". *Visions of the "Neue Frau" Women and the Visual Arts in Weimar Germany*. Toim. Marsha Meskimmon & Shearer West. Aldershot: Scolar Press, 1–8.
- West, Shearer 2001 [2000]. *The Visual Arts in Germany, 1890–1937: Utopia and Despair*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- West, Shearer 2004. *Portraiture*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press.
- von Whelan, Heide W. 1999. *Adapting to Modernity: Family, Cast and Capitalism among the Baltic German Nobility*. Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart, 22. Köln, Weimar & Wien: Böhlau Verlag.
- Wilde, Oscar 2015 [1891]. *The Picture of Dorian Gray*. First Avenue Classics. Minneapolis, Minnesota: First Avenue Editions.
- Willett, John 1978. *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933*. New York: Pantheon Book.
- Williams, Jean 2003. *A Game for Rough Girls?: A History of Women's Football in Britain*. London & New York: Routledge.
- Willman-Eloranta, Elviira 1918. *Vallankumouksen vyöryssä. Novelli*. Hämeenlinna: Kustannusliike Kirjasto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2016-00009535> (18.1.2023).
- Willner-Rönholm, Margareta 1984. "Kvinnan, konsten och konsthistorien. En undersökning av konstskolelever från 1880-talet, 1920-talet och 1960-talet". *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 7. Toim. Anne Valkonen. Helsinki: Taidehistorian seura, 117–128.
- Wilson, Elizabeth 1991. *The Sphinx in the City: Urban, Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley, Los Angeles & Oxford: University of California Press.
- Wilson, Elizabeth 2007 [1985]. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. London & New York: I.B. Tauris.
- Winter, Jay 1996 [1995]. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wintle, Sarah 2001. "Horses, Bikes and Automobiles: New Woman on the Move". *The New Woman in Fiction and in Fact: Fin-de-Siècle Feminisms*. Toim. Angélique Richardson & Chris Willis. Basingstoke: Palgrave, 66–78.
- Wisnapuu [Visnapuu], Henrik 1920. *Talihari*. Tartus: Odamees.
- Witt-Brattström, Ebba 2004. "Preface". *The New Woman and the Aesthetic Opening: Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Toim. Ebba Witt-Brattström. Huddinge: Södertörns högskola, vii–xiv.
- Wittkower, Rudolf 1987 [1977]. *Allegory and the Migration of Symbols*. New York: Thames and Hudson.
- Wittkower, Rudolf 1989. *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West*. Toim. Donald Martin Reynolds. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolf, Georg Jacob 1910. "Franz von Stuck". *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* 26/1910–1911 (1. Oktober 1910), 1–13.
- Wolff, Janet 2006. "Gender and the Haunting of Cities (or the Retirement of the *Flâneur*)". *The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*. Toim. Aruna D'Souza & Tom McDonough. Manchester & New York: Manchester University Press, 18–31.
- Wuolijoki, Hella 1972 [1945]. *Koulutyttöinä Tartossa vuosina 1901–1904*. Helsinki: Weilin + Göös.
- Wyke, Maria & Montserrat, Dominic 2011. "Glamour Girls: Cleomania in Mass Culture". *Cleopatra: A Sphinx Revisited*. Toim. Margaret M. Miles. Berkeley: University of California Press, 172–194.

- Wünsche, Isabel 2016. "Exile, the Avant-Garde, and Dada: Women Artists Active in Switzerland during the First World War". *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle*. Avant-Garde Critical Studies 33. Toim. Tanja Malycheva & Isabel Wünsche. Boston: Brill Rodopi, 48–67.
- Yablonskaya, M. [Miuda] N. 1990. *Women artists of Russia's new age 1900–1935*. Toim. & käänt. Anthony Parton. London: Thames and Hudson.
- Ylönen, Marja 2001. *Pilahistoria. Suomi poliittisissa pilapiirroksissa 1800-luvulta 2000-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Zetterberg, Seppo 2007. *Viron historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Zetterberg, Seppo, 2013. *Kultuuria ja kumouspuuhia. Helsingin virolaisyhteisö 1900-luvun alussa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Zille, Heinrich 1922. "Suurlinna lapsed". *Odamees* 3(November)/1922, 142–144.
- Žīgure, Anna 2000. *Latvian maa ja taivas*. Helsinki: Otava.
- Õitsituled. *Eesti ajakirjanikkude album. Koguteos IV*. 1925. Toim. Paul Olak. Tallinn: Eesti Ajakirjanikkude Ühing.

Liitteet

Liite 1. Natalie Mein ja hänen perheensä elämäkertatietoja

- 1892 Johan(n) Mey ja Mari(e) Oengo (Öngo, Öngu) Hiidenmaan saarelta avioituvat Tallinnassa ja muuttavat Johanin töitten perässä Liepājaan ja sen lähellä sijaitsevaan Aleksanteri III:n sotasatamaan (nyk. Latviassa)
- 1893 esikoinen Peeter (Friedrich Eustachius) Mey [Mei] syntyy
- 1895 vanhin tytär Christine-Hildegra[n]d [myöh. Kristine] Mey [Mei, myös Mark] syntyy
- 1896 Lydia Mey [Mei, myös Mei-Starkopf / Starkopf-Mei] syntyy
- 1898 Helene (Leena) Mey syntyy
- 1900 Natalie(-Johanna) Mey [Mei] syntyy
- 1897 Johan Mey suorittaa upseerin tutkinnon Pietarin Meriväen kadettikoulussa ja erikoistuu hydrografiaan. Hän kohoaa Venäjän keisarikunnan merivoimissa everstiluutnantiksi v. 1916
- 1912 Mein perhe muuttaa alkukesästä Tallinnaan. Isä oli aloittanut aikaisemmin työt Tallinnan Pietari Suuren sotasatamassa
- 1913–1916 Kristine Mei [KM] opiskelee Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa Helsingissä ja valmistuu kuvanveistäjäksi
- 1914 Peeter Mei [PM] valmistuu Pietarin Meriväen kadettikoulusta aliluutnantiksi ja palkitaan kultamitalilla. Hän kohoaa v. 1924 Viron merivoimien komentajakapteeniksi
- 1914 ja 1915 Natalie ja Lydia Mei vierailevat siskonsa luona Helsingissä
- 1915–1918 Lydia Mei [LM] opiskelee Petrogradissa (Pietarissa) arkkitehtuuria
- 1916 Helene Mey joutuu mielisairaalaan Tallinnassa
- 1916–1921 KM työskentelee Tallinnassa muovailun opettajana taideteollisuuskoulussa ja teknisessä opistossa sekä kuvaamataidon opettajana tyttökymnaasissa
- 1917 KM debytoi Viron taideseuran näyttelyssä Tallinnassa
- 1917 Natalie Mei [NM] valmistuu Tallinnan valtiollisesta tyttökymnaasista
- 1917–1918 Mein perhe asuu isän työn vuoksi syksystä seuraavaan kesään Petrogradissa
- 1918 NM käy alkuvuodesta Petrogradissa Keisarillisen taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulun kurseilla
- 1919 NM debytoi toukokuussa Pallas-taideyhdistyksen III näyttelyssä Tartossa yhtä aikaa sisartensa kanssa 11 teoksella (akvarellit, piirrookset)
- 1920 NM aloittaa uran kirjakuvittajana
- 1919–1920 LM työskentelee syksystä kevääseen Tallinnan kaupunginhallituksen rakennusosastolla arkkitehtiteknikkona
- 1920 Johan Mei pääsee kesällä Venäjältä takaisin Viroon
- 1920 LM avioituu syksyllä kuvanveistäjä Anton Starkopfin kanssa. Vuoden kuluttua on muutto Tarttoon. Avioliitto jatkuu virallisesti v:een 1928

- 1921 NM ja KM vierailevat kesällä Tukholmassa Ants Laikmaan yksityisen ateljee-taidekoulun kanssa
- 1921 KM avioituu kesällä fennougristi, Tarton yliopiston kielitieteen (alk. vs.) professori Julius Markin kanssa ja muuttaa Tarttoon. Vuosina 1922–1928 syntyy neljä tytärtä. Avioliitto jatkuu virallisesti v:een 1941
- 1922 Peeter Mei pääsee keväällä Venäjältä takaisin Viroon
- 1922–1924 KM taideopettajana Pallas-taidekoulussa ja Tarton opettajaseminaarissa
- 1921 NM aloittaa opinnot Pallas-taidekoulussa Tartossa
- 1922 NM suorittaa Pallas-taidekoulun kuvaamataidonopettajakoulutuksen
- 1922–1928 LM on pidempiä ja lyhyempiä jaksoja tuberkuloosiparantoloissa, alk. myös Saksassa
- 1923–1925 LM suunnittelee Viron vapaussodan muistomerkkejä yhdessä Anton Starkopfin kanssa sekä yksin v. 1928
- 1924 NM valmistuu Pallas-taidekoulusta ensimmäisenä naisena
- 1924–1925 NM on kuvaamataidon opettajana Võrun kaupungin opettajaseminaarissa
- N. 1925– NM tekee karikatyyrejä
- 1925 NM muuttaa takaisin Tallinnan lapsuudenkotiin. Hän toimii kuvaamataidon opettajana tyttöjen merkantilukiossa ja merkanttikoulussa v:een 1940 saakka
- 1925 LM:n ura tunnustetuksi akvarellistiksi alkaa
- 1926 Helene Mey kuolee
- 1927 Johan Mey kuolee
- 1928 NM tekee ilmeisesti ensimmäisen matkansa Keski-Eurooppaan kesäkuussa: Unkariin, Itävaltaan, Pohjois-Italiaan ja Saksaan. NM osallistuu KKSJKV:n taidenäyttelyyn yhteiskuntakriittisillä lyijykynäpiirroksilla
- 1929 NM:n ura pukusuunnittelijana alkaa syksystä Estonia-teatterissa Tallinnassa. Hän osallistuu näyttelyihin enää lähinnä puku- ja lavastesuunnitelmillaan
- 1930 NM muuttaa äitinsä ja Lydia-sisarensa kanssa heidän rakennuttamaansa omakotitaloon Nõmmelle (nyk. Tallinnan kaupunginosa). He asuvat siellä elämänsä loppuun saakka
- 1930-luku NM tekee tiettävästi kaksi kookasta kollaasi-assemblaasia; yhden 1950-luvulla. Hän valmistaa eläkeiässä pienempiä kollaaseja
- 1935 perheen sukunimi viroonetaan virallisesti i-kirjaimella päättyväksi: Mei
- 1940 NM:n akateeminen ura alkaa nyk. Viron taideakatemiaa (Eesti Kunstiakadeemia) edeltävissä instituutioissa tekstiilitaiteen ja pukusuunnittelun yliopisto-opettajasta professoriin ja laitosjohtajaan saakka aina hänen eläköitymiseensä (v:een 1964) asti
- 1941 Peeter Mei kuolee vankileirillä Venäjällä; Marie Mei kuolee
- 1950-l. alku LM aloittaa posliinitaiteen parissa
- 1962 NM:n yksityisnäyttely Viron taidemuseossa Tallinnassa. Taidehistorioitsija Evi Pihlakin monografia *Natalie Mei* ilmestyy
- 1964 NM on suunnitellut pukuja yli 160:lle ja lavastuksia yli 20:lle esitykselle
- 1965 LM kuolee
- 1969 KM kuolee
- 1975 NM kuolee

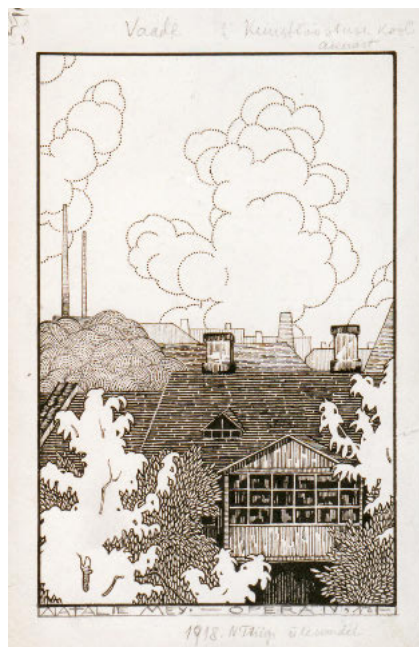
Liite 2. Kuvaliite



Kuva 1. Ernst Grentsinga, *Natalie Mei perekond* (Natalie Mein perhe), Libau [Liepāja, n. 1905], mustavalkoinen valokuva, 10,3 x 16,6 cm. Viron teatteri- ja musiikimuseo (ETMM T 174:1/7:1), Tallinna. Edessä vasemmalta Lydia, Marie, Natalie, Johanja Helene. Takana Peeter ja Kristine Mey. Kuva: Viron teatteri- ja musiikimuseo, Tallinna.



Kuva 2. Tuntematon kuvaaja, *Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun kuvanveistoluokka*, 1913, kolloidumvedos valokuvapaperille, 164 x 120 mm. Kansallisgallerian arkistokoelma (40024.515), Helsinki. Takarivissä vasemmalta Paavali Aaltonen, Ragnar Ekelund, Kristine Mei, Inni Siegberg ja Ester Jäntti. Eturivissä vasemmalta Viljo Kojo, tuntematon, Albin Kaasinen ja Hilda Bauer. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 3. Natalie Mei, *Vaade Kunsttööstuskooli aknast* (Näkymä taideteollisuuskoulun ikkunasta), 1918, tussi, arkki 22,5 x 14,4 cm. Tiit Kullin kokoelma. Kuva: Stanislav Stepaško.



Kuva 4. Natalie Mei, *Motiiv Kalamaja surmuaial* (Motiivi Kalamajan hautausmaalta), 1918, tussi, kuva 24,3 x 16 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 5. Natalie Mei, *Hra R. Kangro-Pool*, 1919, akvarelli, kuva 18,5 x 15,3 cm, arkki 28,3 x 23,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 6. Natalie Mei, *Natüürmort "Teatajaga"* (Asetelma, *Teataja*-lehti), 1919, akvarelli, kuva 11 x 15,4 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



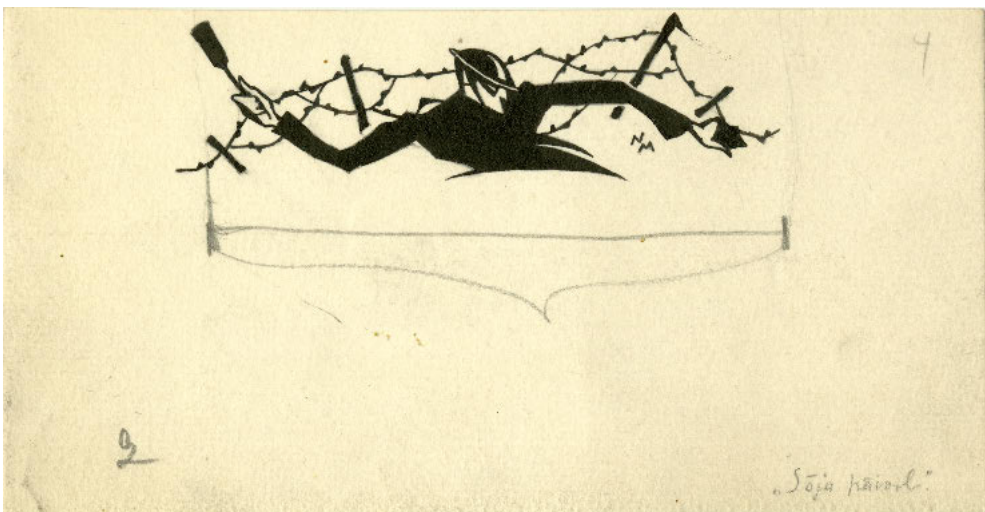
Kuva 7. Natalie Mei, *Natüürmort (Asetelma)*, 1920 (?), akvarelli, kuva 14,7 x 15,6 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 8. [Natalie Mei], *„Meie” toimetaja - Nat Mey* (“Meien” toimittaja - Nat Mey), [1919/1920], tussi paperille, liimattu Mei-siskoksien aikakauskirjaseen *Meie I* (1920). Viron taidemuseo (EKMA.52.1.3), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



Kuva 9. Henrik Visnapuu, *Talihari* (1920), etu- ja takakansi. Natalie Mein kuvitus. Visnapuu 1920.



Kuva 10. Natalie Mei, *Sõja päevil* (Sodan päivinä), vinjetti Henrik Visnapuun runokokoelmaan *Talihari*, 1920, tussi, 8,1 x 15,4 cm. Viron taidemuseo (EKM Ga 8220), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



Kuva 11. Natalie Mei, *Odamees* (Keihäsmies), vinjetti Henrik Visnapuun runokokoelmaan *Taliharj*, 1920, tussi, 8,2 x 12,3 cm. Viron taidemuseo (EKM Ga 8223), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



Kuva 12. Natalie Mein vinjetti kokoomateoksessa *Looming I*, 1920, [64].



Kuva 13. Natalie Mein kuvituskuva. Liimattu teoksen *Looming I* (1920) kanteen.



Kuva 14. Natalie Mein kuvituskuva. Liimattu teokseen *Looming I* (1920, [2]).



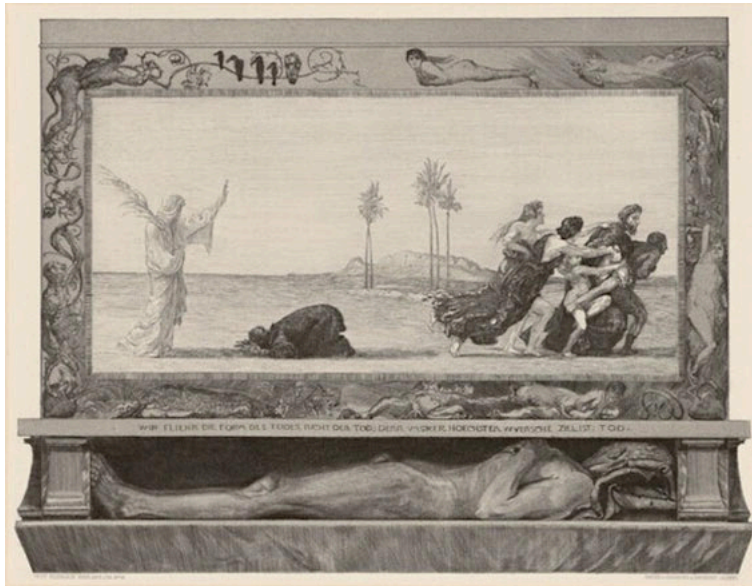
Kuva 15. Natalie Mein kuvituskuva. Liimattu teokseen *Looming I* (1920, [13]).



Kuva 16. Natalie Mein kuvituskuva. Liimattu teokseen *Looming I* (1920, [48]).



Kuva 17. Natalie Mei, *Homo, non e piu come era prima*, 1918, tussi, akvarelli, kuva 8,1 x 23,7 cm, arkki 12,2 x 26,2 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 18. Max Klinger, *Der Tod als Heiland* (Opus XI, Blatt 10) [Kuolema Vapahtajana (Opus XI, lehti 10)], 1897 (3. painos), etsaus, akvatinta, laatta 24,3 x 31,4 cm. Albertina (DGNF3209/10), Wien. Kuva: Europeana (PD).



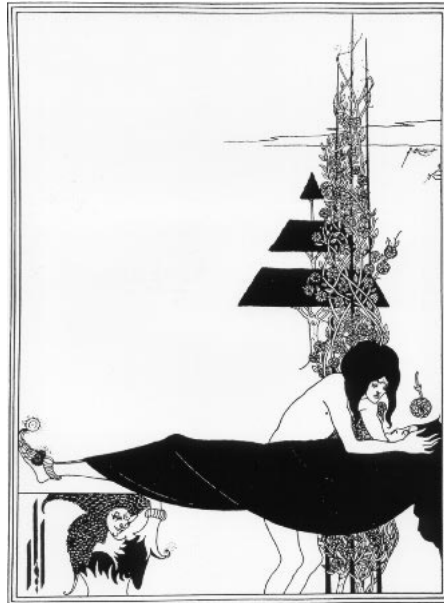
Kuva 19. Hans Holbein nuorempi, *Der tote Christus im Grab* (Kuollut Kristus haudassa), 1521–1522, öljy lehmuspulle, 31 x 200 cm. Kunstmuseum Basel. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 20. Max Klinger, *Der Tod als Erlösung, Studie* (Kuolema vapahduksena, harjoitelma), luonnos teokseen *Der Tod als Heiland*. Kuvajäljennös teoksessa Max Schmid, *Klinger* (1901). Kuva: Schmid 1901 [1899], 95.



Kuva 21. Natalie Mei, *Petrograd*, 1918, tussi, akvarelli, arkki 22,7 x 14 cm. Yksityiskokoelma. Reprokuva valokuvasta: Kai Stahl.



Kuva 22. Aubrey Beardsley, *A Platonic Lament* (Platoninen sureminen), 1894, litografia. Yksityiskokoelma. Kuva: Wikiart.



Kuva 23. Käthe Kollwitz, *Aus vielen Wunden blutest du, o Volk* (Sä vuodat monesta haavasta, oi kansa), 1893/1897, etsaus, akvatinta, 12,9 x 33,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Kuva: Europeana.



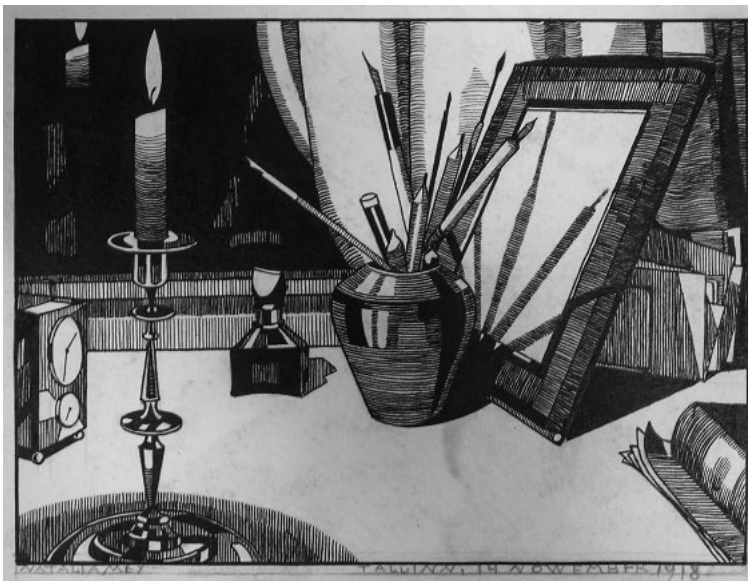
Kuva 24. Erich Kugelgen, *Der Tod und das Mädchen* (Kuolema ja tyttö). Aikakauskirjaan *Jahrbuch für bildende Kunst in den Ostseeprovinzen* (1911) liimattu painokuva.



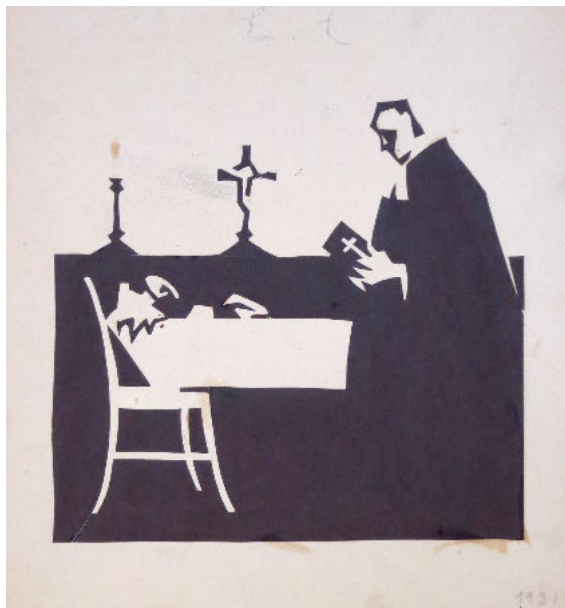
Kuva 25. Erich Kugelgen, *Tütarlaps haul* (Tyttö haudalla), väriliitu, hiili, kuva 33,5 x 21,2 cm, arkki 34 x 23,7 cm. Viron Taidemuseo (EKM G 3452), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



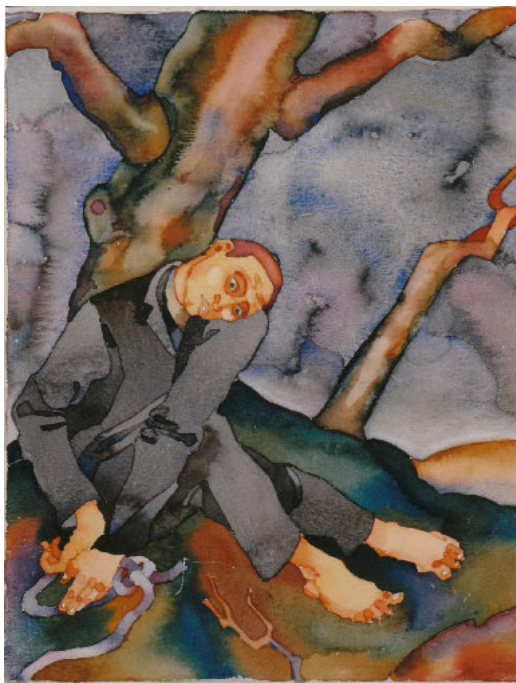
Kuva 26. Natalie Mei, *Kalmul* (Hautakummulla), 1917, tussi, akvarelli, 20,6 x 16,8 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



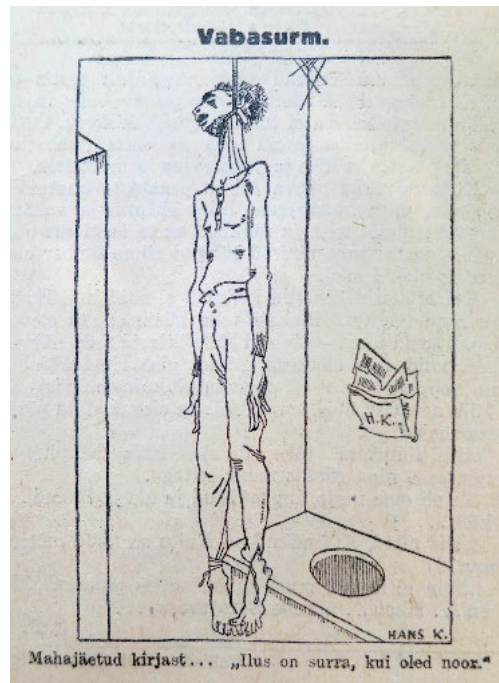
Kuva 27. Natalie Mei, "Kynttiläasetelma (Tallinn. 14 novembar 1918)", tussi, kuva 18,5 x 13,9 cm, arkki 24,6 x 20,8 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



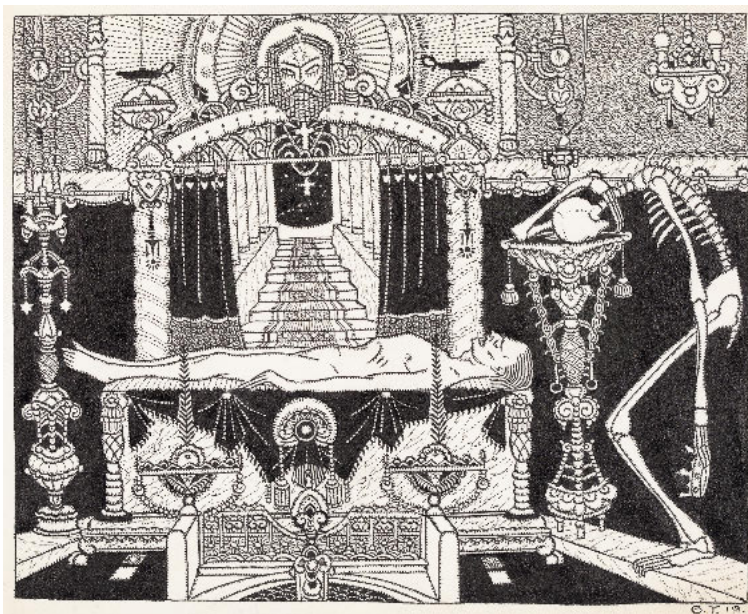
Kuva 28. Natalie Mei, nimetön, 1921 (?), siluettileikkaus, vaalea ja musta paperi, 22,9 x 24,4 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



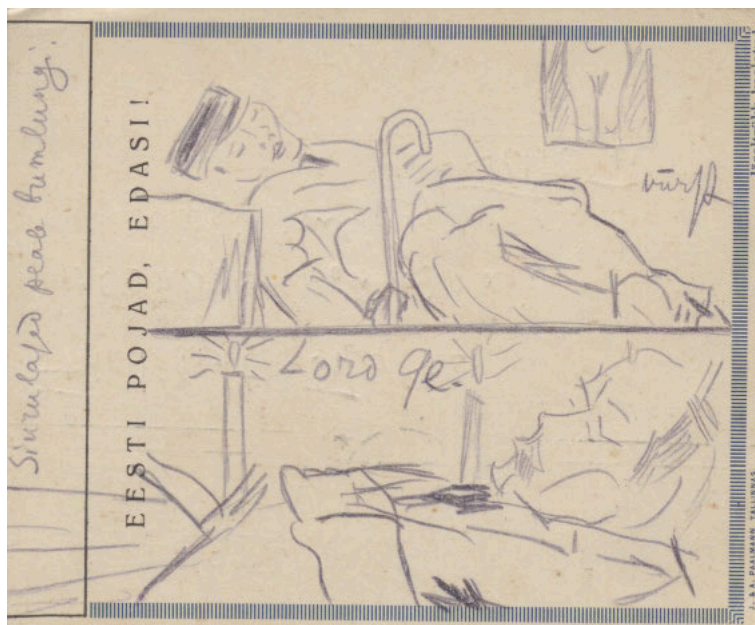
Kuva 29. Natalie Mei, *Enesetapja* (Itsemurhaaja) 1924 (?), akvarelli, 31,7 x 25,1 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 30. Hans K. [Natalie Mei], "Vabasurm" (Vapaa kuolema), sanomalehdes­s­ Kratt 7.2.1927.



Kuva 31. Gori, *Lein* (Kunstnik B. Tomasbergi surma puhul) [Suru (T­ait­eilija B. Tomasbergi k­o­o­l­e­m­a­n j­o­h­d­o­st­a)], 1919, t­u­s­s­i, k­u­v­a 17,5 x 21,5 cm, a­r­k­k­i 29,5 x 32,5 cm. U­n­d­e­r­i­n ja T­u­g­l­a­k­s­e­n k­ir­j­al­l­i­s­u­s­k­e­s­k­u­s (UTKK K 404), T­al­l­i­n­n­a. K­u­v­a: U­n­d­e­r­i­n ja T­u­g­l­a­k­s­e­n k­ir­j­al­l­i­s­u­s­k­e­s­k­u­s, T­o­o­m­a­s T­u­u­l.



Kuva 32. Henrik Visnapuun postikortti Friedebert Tuglakselle 14.6.1917, Ilyjykynä, 11,3 x 13,56 cm. Viron kirjallisuuseumuseo (EKM EKLA, f 245, m 74:8, l 5/6p), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 33. Erna Brinkmann, *Kui ma grippi surnud olin* (Kun minä flunssaan olin kuollut), 1929, tussi, akvarelli, 20,5 x 19,3 cm. Tarton taidemuseo (TKM B 2841). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



Kuva 34. Natalie Mei, *Den gröna löjtnanten*, 1918/1919, tussi, akvarelli, valomitta 12,2 x 12,2 cm. Yksityiskokoelma. Reprokuva valokuvasta: Kai Stahl.



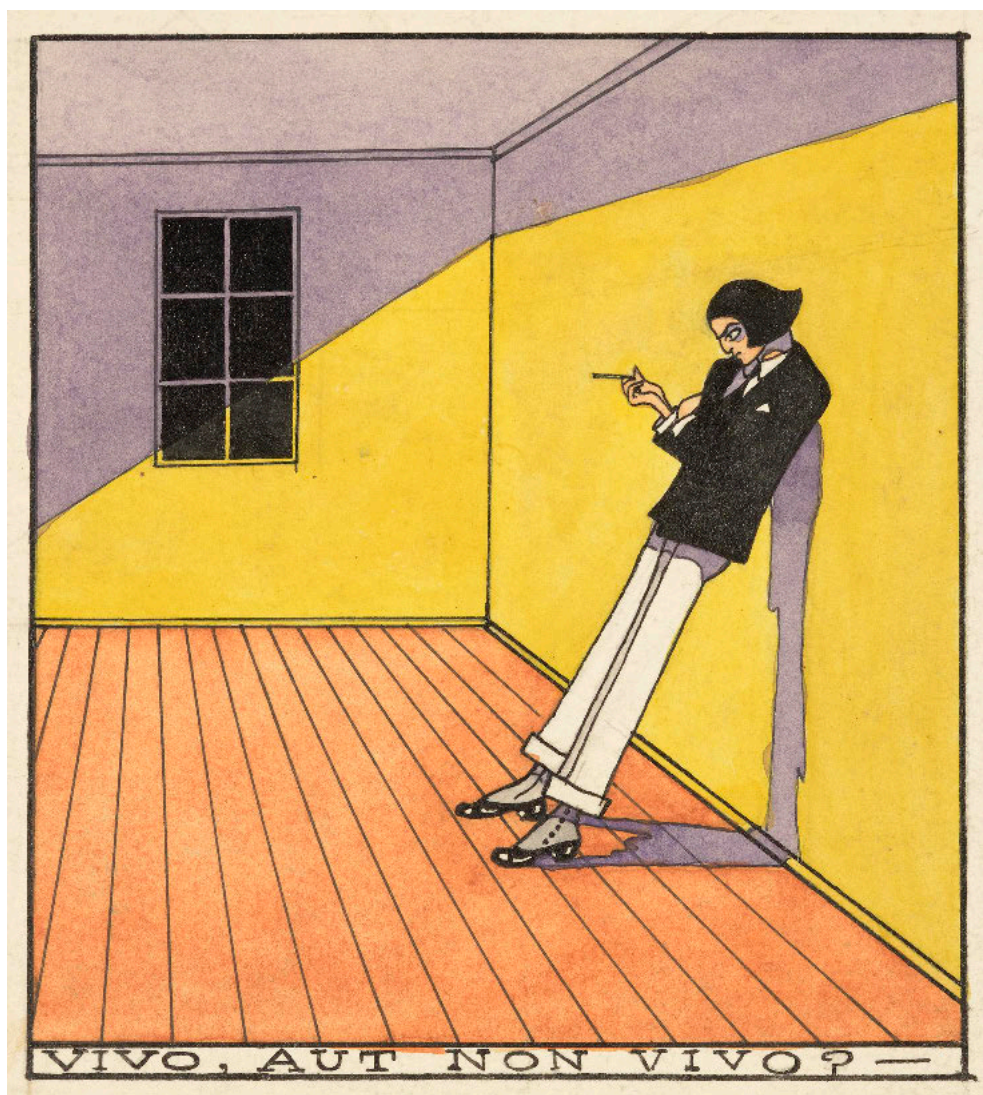
Kuva 35. Jane Atché, *Affiche pour le papier à cigarette JOB* (JOB-savukepaperin mainosjuliste), 1896, litografia. Musée du Pays Rabastinois (Inv.D.2012.27.1), Rabastens. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 36. Natalie Mei, *Virgo*, 1917, tussi, akvarelli, arkki 16 x 25,1 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 37. Tuntematon kuvaaja, valokuva Kristine Mein kadonneesta pienoisteistosryhmästä *Naissödurid* (*leitnant, kapten, reamees*) [Naissotilaat (luutnantti, kapteeni, solttu)], 1919. Mei, Kristine, valokuva-albumi, yksityiskokoelma. Reprokuva: Kai Stahl.



Kuva 38. Natalie Mei, *Vivo, aut non vivo?*, 1918, tussi, akvarelli, kuva teksteinen 11,2 x 9,9 cm, arkki 14,8 x 12,8 cm. Viron taidemuseo (EKM G 29684), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 39. Natalie Mei, *Eugen R.*, 1918, tussi, akvarelli, valomitta 25 x 12 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 40. Natalie Mei, *Mehe portree* (Miehen muotokuva), 1932, kollaasi, akvarelli pahville, 42,7 x 34,9 cm. Viron taidemuseo (EKM G 11492), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 41. Natalie Mei, nimetön, 1921, tussi, 18,3 x 14,2 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



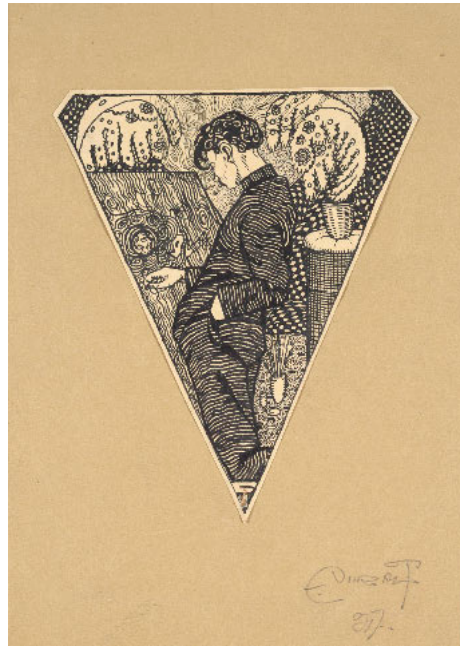
Kuva 42. Natalie Mei, nimetön, 1921, tussi, 18,1 x 14,2 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 43. Natalie Mei, *Istuv mees* (Istuva mies), tussi, akvarelli, 24,7 x 16,7 cm. Tarton taidemuseo (TKM B 307). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



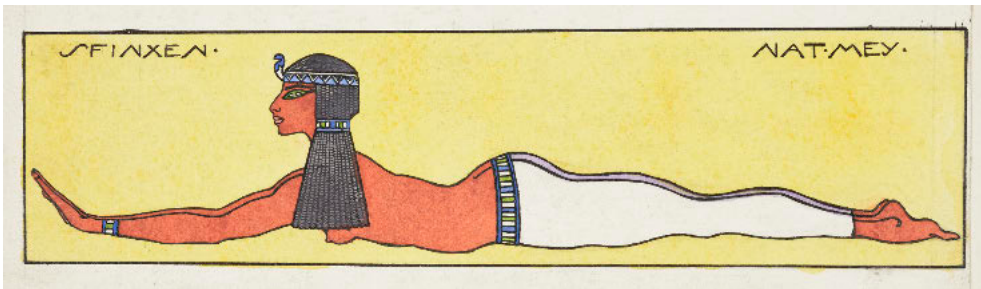
Kuva 44. Natalie Mei, *Jalutajad (Kävelijät)*, 1920, akvarelli, 21,8 x 14,5 cm. Viron taidemuseo (EKM G 28066), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



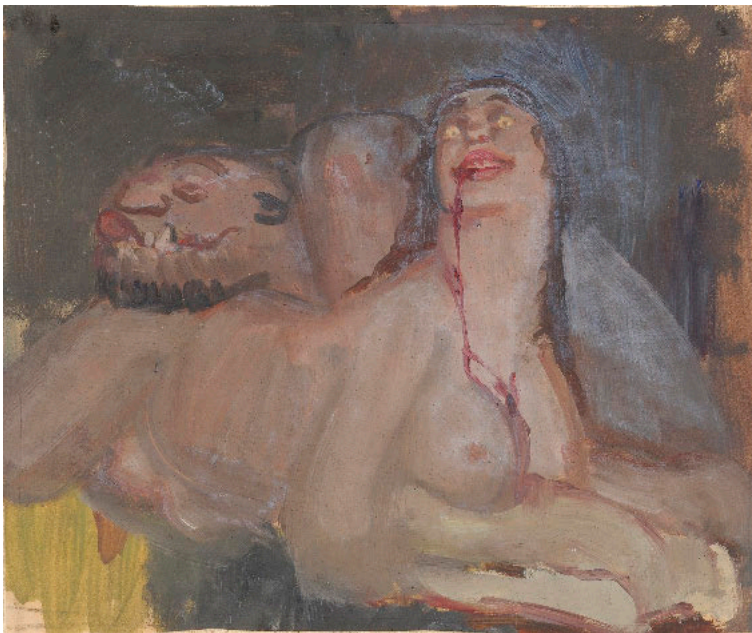
Kuva 45. Eduard Wiiralt, *Kunstnik* (Taiteilija), 1917, tussi, arkki 14 x 11,7 cm. Viron taidemuseo (EKM G 13696), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



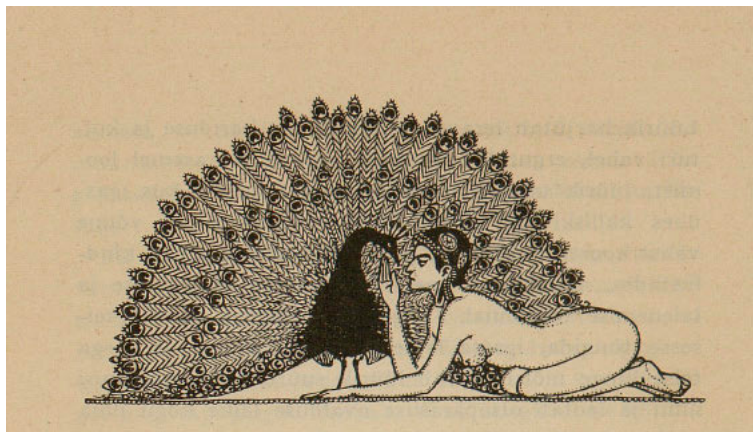
Kuva 46. Peet Aren, *Autoportree* (Omakuva), n. 1920–1924, õljy kankaalle, 86 x 69,2 cm. Viron taidemuseo (EKM M 6321 [Il puoli]), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 47. Natalie Mei, *Sfinks* (Sfinksi), 1918, tussi, akvarelli, kuva 5,3 x 22,4 cm, arkki 10 x 26 cm. Viron taidemuseo (EKM G 29683), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 48. Erich Kugelgen, *Monstrumid (Sfinks ohvriga)* [Hirviöt (Sfinksi uhreineen)], öljy paperille, 25,6 x 30,3 cm. Viron taidemuseo (EKM M 1449), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 49. Erik Obermannin piirtämä vinjetti (1910) *Noor-Eesti* IV -albumiin (1912, 168).



Kuva 50. Gori, *Sfinks* (Sfinksi), tussi, akvarelli, kuva 15 x 13,5 cm, arkki 30,5 x 28,5 cm. Underin ja Tuglaksen kirjallisuuskeskus (UTKK K 408), Tallinna. Kuva: Underin ja Tuglaksen kirjallisuuskeskus, Toomas Tuul.



Kuva 51. Franz von Stuck, *Sphinx* (Sfinksi), 1904, öljy kankaalle, 83 x 156,6 cm. Hessisches Landesmuseum Darmstadt (WV Voss 1973 Nro 265/197). Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 52. Erik Obermann, *Kaaneillustratsioon albumile "Noor-Eesti IV"* (kansikuva "Noor-Eesti IV" -albumiin), 1910, tussi, 23,6 x 17,4 cm. Tarton taidemuseo (TKM B 10). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



Kuva 53. Lotte Pritzel, *Tantsitar* (Tanssijatar). *Agu* 4/1925 (21.2.1925), 94.



Kuva 54. Lydia Mei, *Vaikelu nukuga* (Nukkeasetelma), 1920-luku, akvarelli, 61,4 x 49,5 cm. Viron taidemuseo (EKM G 15972), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



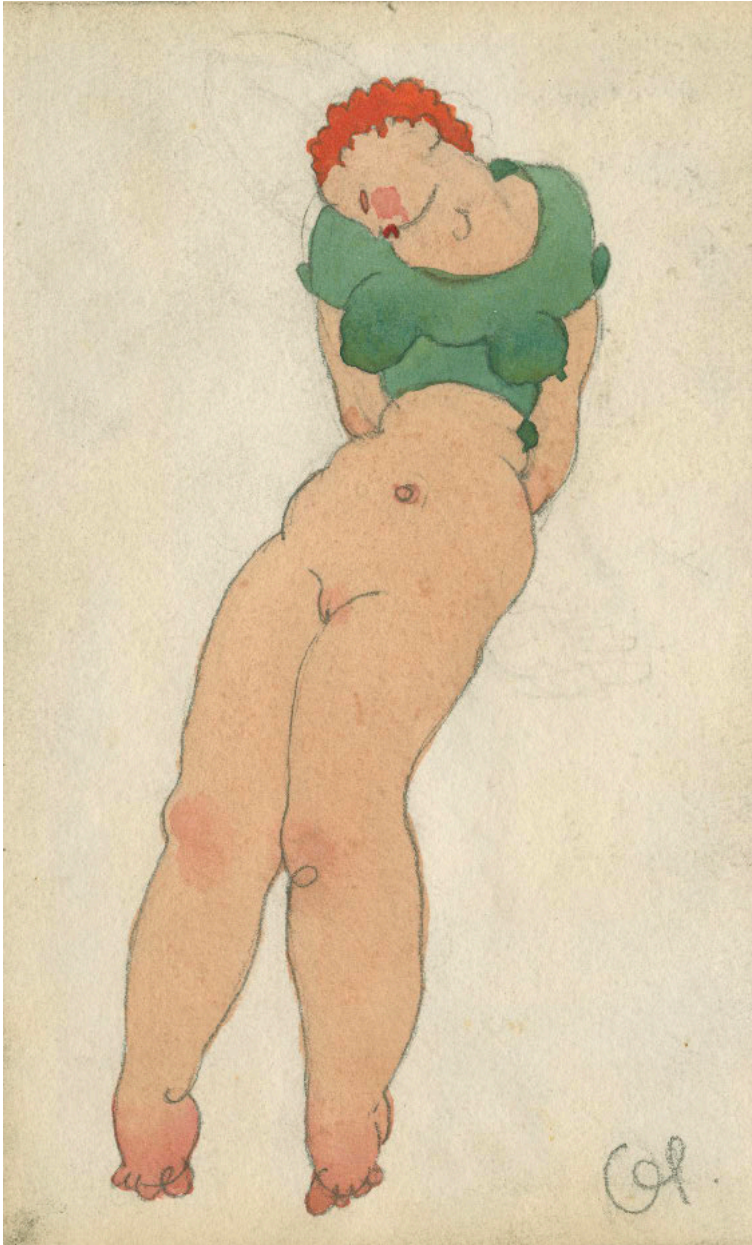
Kuva 55. Tuntematon kuvaaja, Peeter ja Natalie Mei, Meta Luts ja Lydia Mei, mustavalkoinen valokuva. Yksityiskokoelma. Reprokuva: Kai Stahl.



Kuva 56. Natalie Mei, *Kostüümiskits* (Pukuluonnos), tussi, akvarelli, 16,5 x 12,1 cm. Tarton taide-
museo (TKM B 310). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



Kuva 57. Natalie Mei, *Lembestseen* (Lemmenkohtaus), 1920, tussi, akvarelli, 16,5 x 14,7 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 58. [Natalie Mei], *Tantsjanna kostüüm balettile "Mpororo ja Vattusi"* (Tanssijattaren puku balettiin "Mpororo ja Vattusi"), lyijykynä, akvarelli, liimattu Mei-siskoksien valmistamaan aikakauskirjaseen *Meie I* (1920). Viron taidemuseo (EKMA.52.1.3), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



Kuva 59. Natalie Mei, *Tütarlaps rõdul* (Tyttölapsi parvekkeella), 1924, akvarelli, 26,5 x 20 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 60. Natalie Mei, *Õhtu (Ilta)*, 1921, tussi, akvarelli, kuva 13,5 x 13 cm, arkki 17 x 16,3 cm. Tarton taidemuseo (TKM A 1821). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



Kuva 61. Eduard Wiiralt, *Arhitekt* (Arkitehti), n. 1920, tussi, lyijykynä, 37,5 x 35,1 cm. Viron taidemuseo (EKM G 11816), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 62. Natalie Mei, "Lepäävä nainen", 1921, tussi, akvarelli, kuva 14 x 14,2 cm, arkki 14,8 x 14,9 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 63. Natalie Mei, *Lamav akt* (Lepäävä alaston), akvarelli, 27 x 35,1 cm. Viron taidemuseo (EKM G 16897/a), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



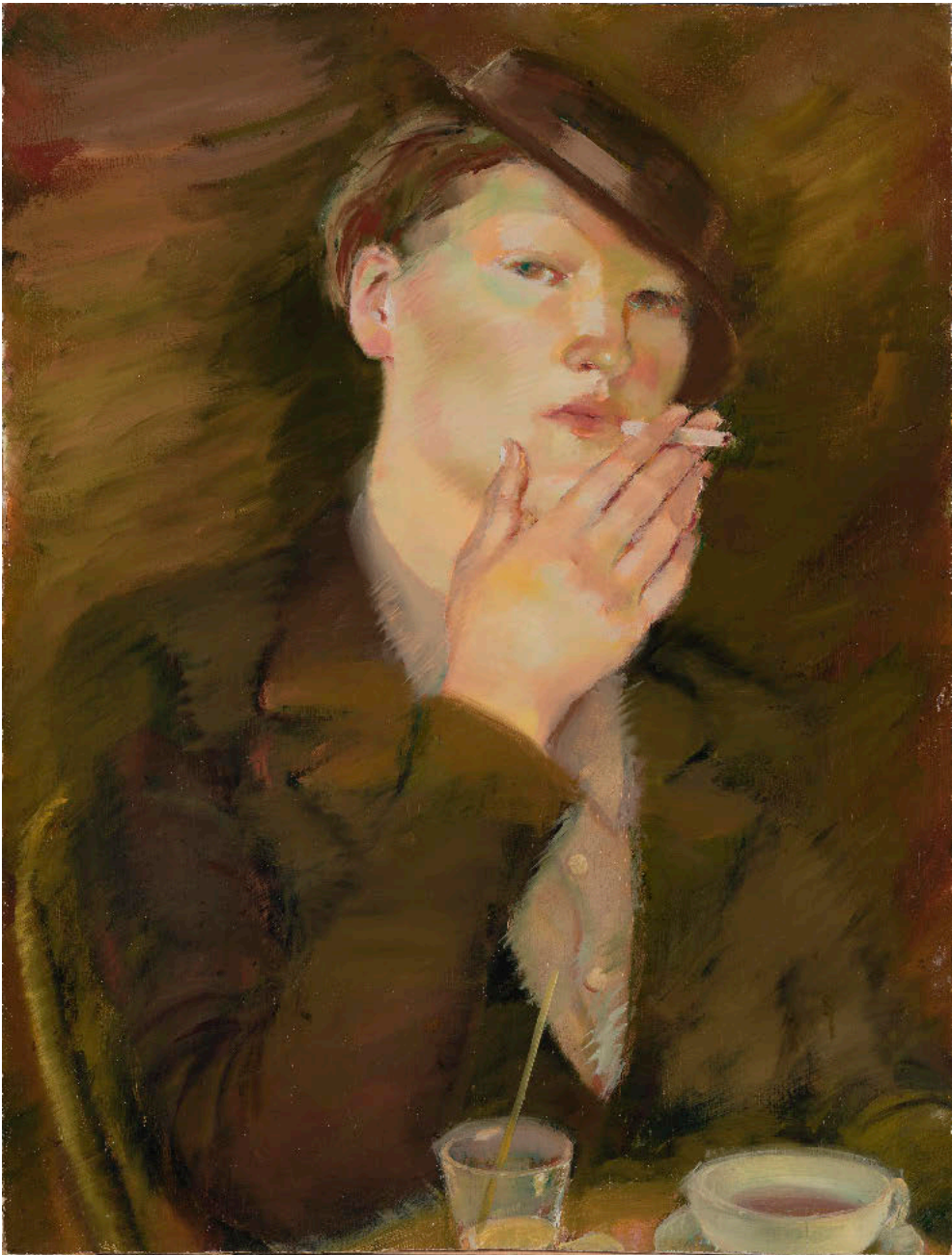
Kuva 64. Natalie Mei, *Mees naise büstiga* (Mies naisen rintakuvan kanssa), 1923, akvarelli, 35,4 x 23,7 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 65. Natalie Mei, "Nainen ja sotilas", 1930, akvarelli, 25,5 x 18 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 66. Natalie Mei, *Suur atraksioon* (Suuri attraktio), 1933, tussi, akvarelli, 25,7 x 18,2 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 67. Lydia Mei, *Naine sigaretiga* (Nainen savukkeineen), n. 1920-luku, öljy vanerille, 67 x 50,6 cm. Viron taidemuseo (EKM M 6688), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 68. Natalie Mei, "Tummatukkainen nainen", 1921, tussi, 18,8 x 14 cm. Yksityiskokoelma.
Kuva: Kai Stahl.



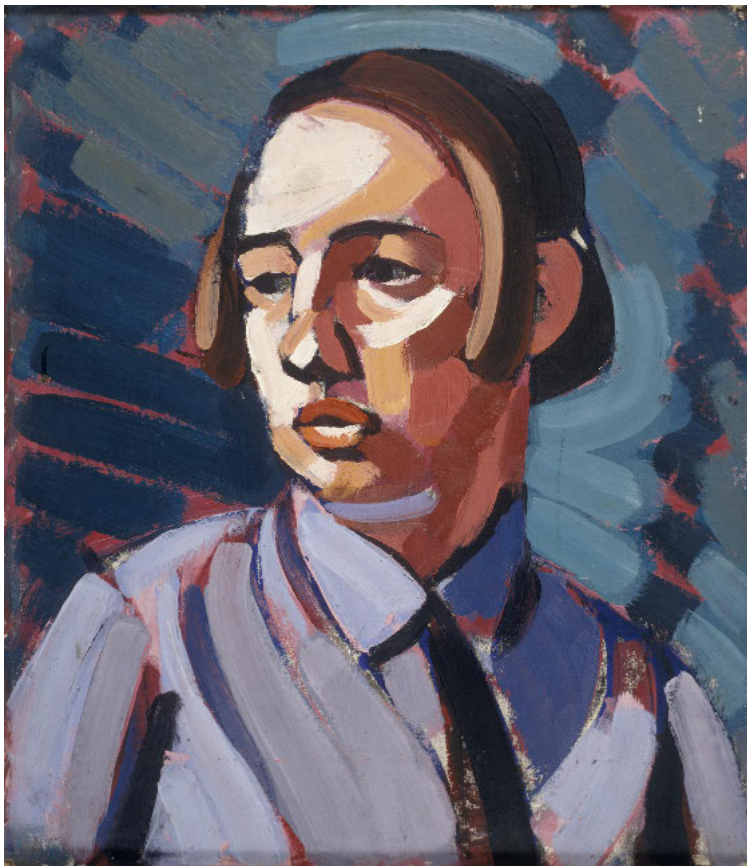
Kuva 69. Natalie Mei, "Vaaleatukkainen nainen", 1921, tussi, 18 x 14,1 cm. Yksityiskokoelma.
Kuva: Kai Stahl.



Kuva 70. Natalie Mei, "Mies puistonpenkillä", 1921, tussi, mahdollisesti akvarelli, valomitta 15,5 x 13 cm, arkki 18,2 x 14,1 cm. Andreas Kalkunin kokoelma. Kuva: Kai Stahl.



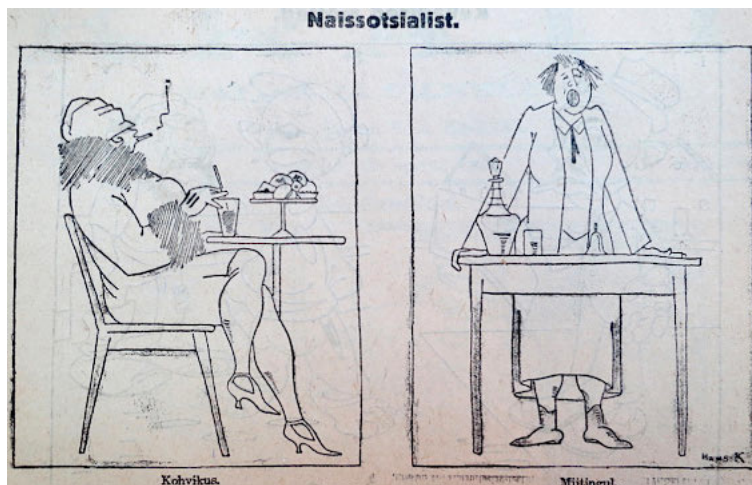
Kuva 71. Natalie Mei, "Henkilö maalaustelineen edessä", 1921, tussi, mahdollisesti akvarelli, valomitta 15,5 x 13 cm, arkki 18,2 x 14,1 cm. Andreas Kalkunin kokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 72. Kuno Veeber, *Natalie Mei portree* (Natalie Mein muotokuva), 1923, öljy kankaalle, 57,3 x 49,8 cm. Viron taidemuseo (EKM M 4121), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 73. Foto Parikas, Tallinna, *Kunstnik Natalie Mei portreefoto* (Taitelija Natalie Mein valokuvapotretti), 1920-luku, valokuva, 13,4 x 8,5 cm. Viron taidemuseo (EKM FK 4249), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



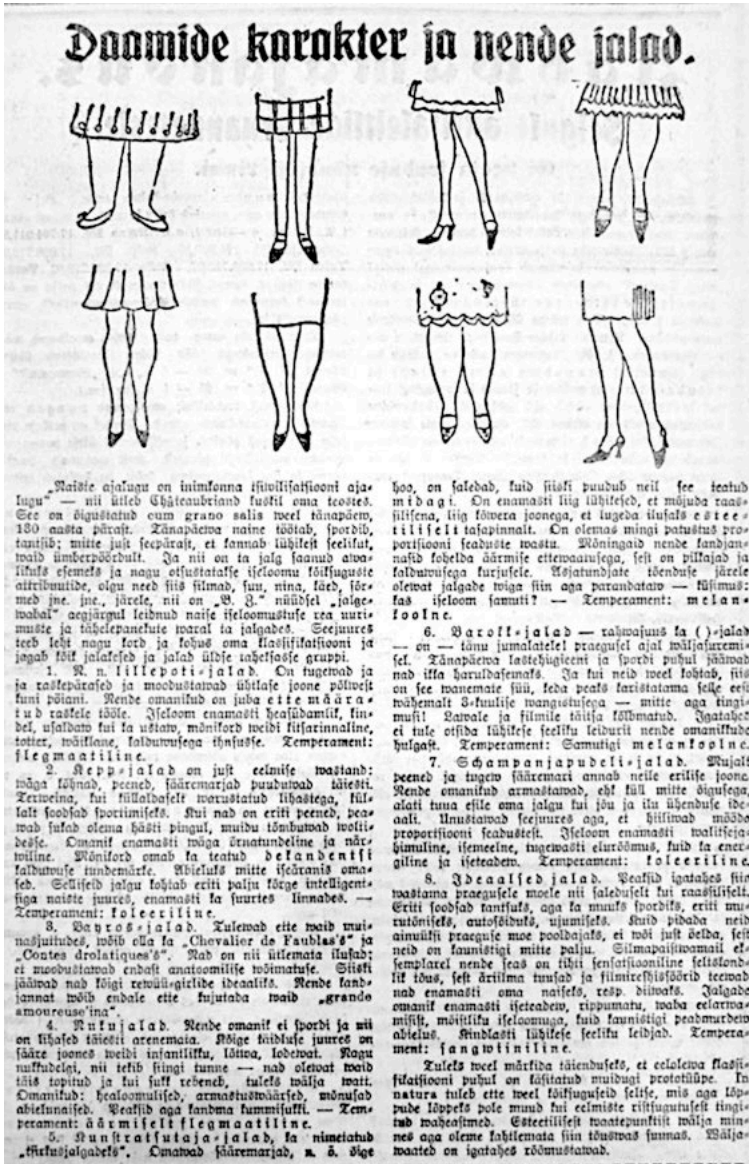
Kuva 74. Hans K. [Natalie Meij, "Naissotsialist" (Naissosialisti), *Kratt* 11.4.1927.



Kuva 75. Hans K. [Natalie Meij, "Tüüpe. Sophia Vardi" (Tyyppejä. Sophia Vardi), *Kratt* 5.9.1927.



Kuva 76. Natalie Mei, *Pet. Bach* (Nti Bach), 1922, lyjykynä, väriliitu, 28 x 22,2 cm. Yksityiskoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 77. "Daamide karakter ja nende jalad" (Daamien karaktääri ja heidän jalkansa), *Päewaleht* 23.4.1927.



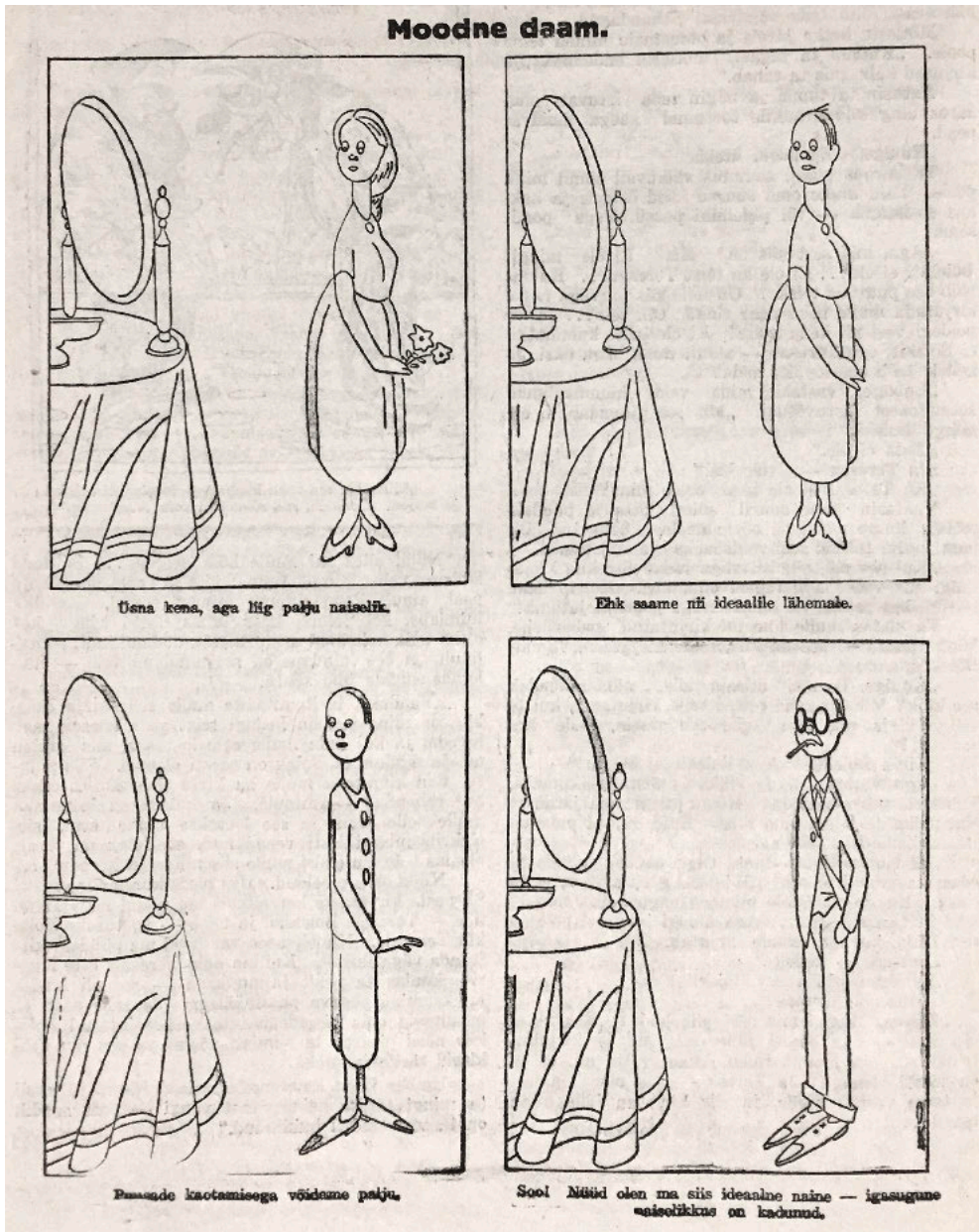
Kuva 78. Hans K. [Natalie Mei], "Daamide karakter ja nende soeng" (Daamien karaktääri ja heidän kampauksensa), *Kratt* 15.8.1927.



Kuva 79. Tuntematon kuvaaja, *Seltskond Meide kodus Põhja tänav 1* (Seurue Meitten kotona Pohja-katu 1:ssä), ennen vuotta 1927, valokuva, 8,9 x 13,9 cm. Viron taidemuseo (EKM FK 4233), Tallinna. Vasemmalta Johan Mei, Marie Mei, Natalie Mei, tuntematon, Peeter Mei, Aga [Agathe] Uttar ja Zenja [Jenny] Uttar. Kuva: Viron taidemuseo.



Kuva 80. Natalie Mei, *Pr. öde ja mina* (Rva sisko ja minä), 1927, tussi, akvarelli, valomitta 23,8 x 17,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 81. OK [Otto Krusten], "Moodne daam", *Kratt* 30.5.1927.



Kuva 82. Natalie Mei, *Kaks sportlast* (Kaksi urheilijaa), 1928, akvarelli, 36,1 x 22,3 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 83. Natalie Mey [Mei], [*Jalgpallurid ja k urakas* (Jalkapalloilijat ja kyttyräselkä)], 1928, lyijykynä. Kadonnut. *Taie* 3/1928, 123.



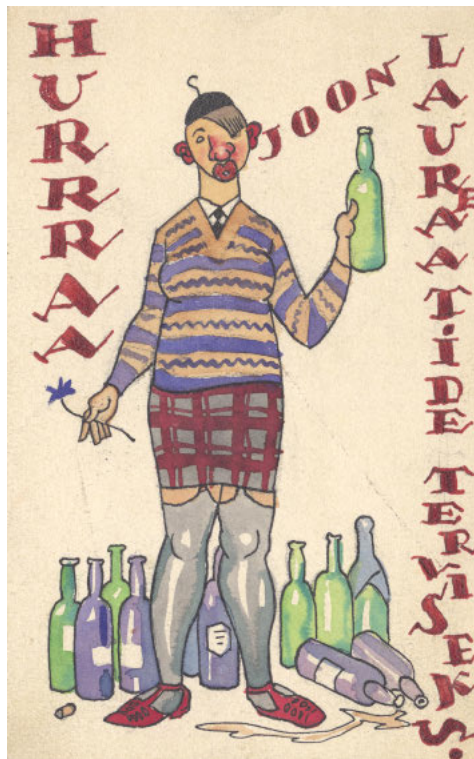
Kuva 84. Natalie Mei, *Jalgpallur* (Jalkapalloilija), 1928, lyijykynä, kuva 30,3 x 19,3 cm, arkki 34,4 x 23,3 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 85. Natalie Mei, *Naissportlane* (Naisurheilija), 1929, akvarelli, 16,5 x 18 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 86. Tuntematon kuvaaja, *Seltskond pidulaua taga* (Seurue pitopöydässä), noin 1916–1920, valokuva, 7,1 x 10,5 cm. Viron taidemuseo (EKM FK 4397:8), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



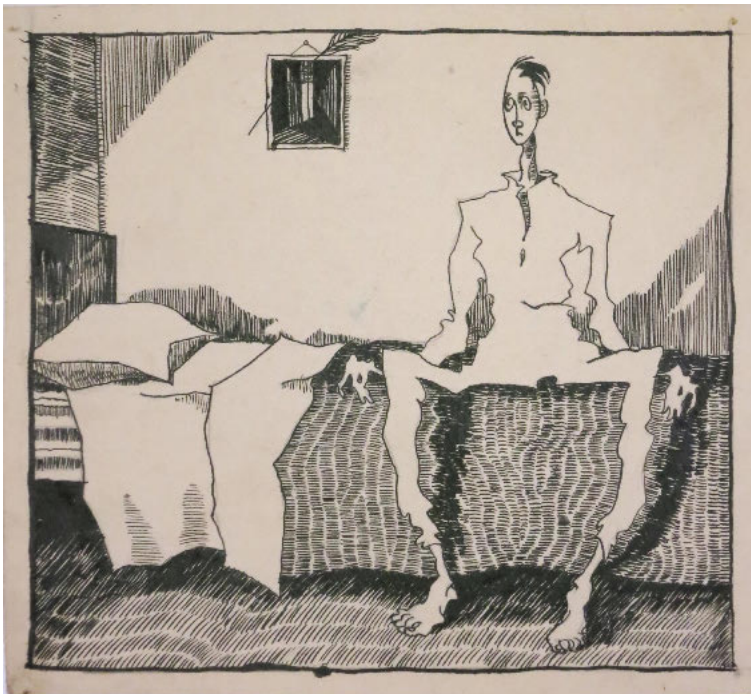
Kuva 87. Natalie [Mei.] kortti "Hurraa joon laureaatide terviseks" (Hurraa / juon palkinnonsaajien terveydeksi) Karin Lutsille, 2.6.1928, tussi, akvarelli, 8,9 x 13,8 cm. Viron kirjallisuusmuuseumo (EKM EKLA, f 349, m 49:21a), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 88. Natalie Mei, *Kunstnik Karin Luts* (Taiteilija Karin Luts), 1929, Iyijykynä, akvarelli, 28 x 15,9 cm. Viron taidemuseo (EKM G 30075), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo Stanislav Stepaško.



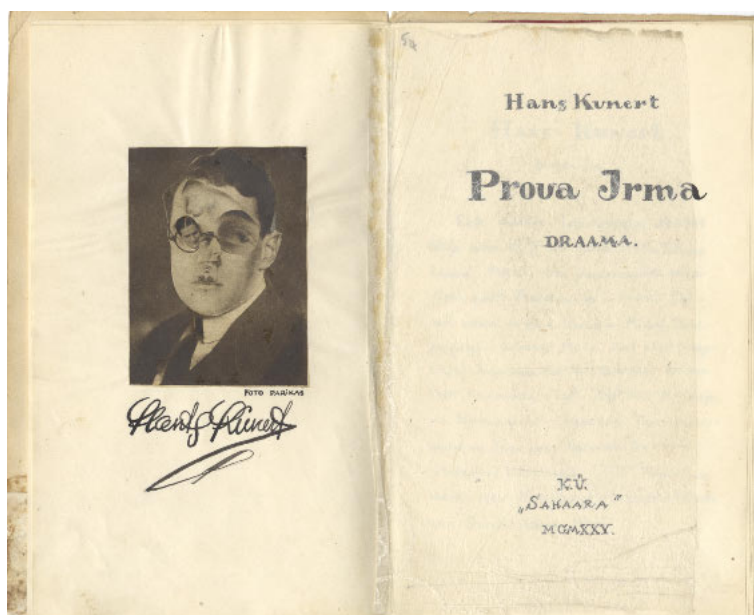
Kuva 89. Hans Kunert [Natalie Mei], "59 kiri Kaale" (1926) aukeama, 13,5 x 17,5 cm. Viron kirjallisuuseumuseo (EKM EKLA, f 349, m 49:21a-1), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 90. Natalie Mei, "Mies sängyn laidalla", 1923, tussi, arkki 16,3 x 15,1 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



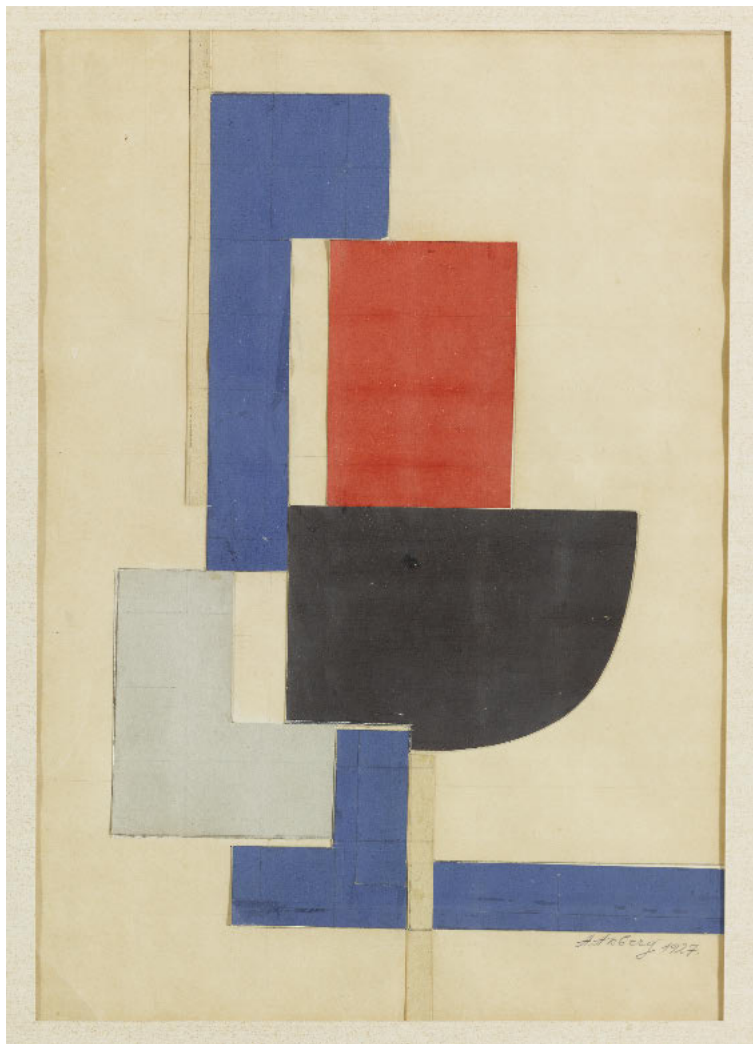
Kuva 91. Aadam Vistrik [Natalie Mei?], nimetön tussipiirros käsin tehdyssä teoksessa "Valparaiso" (1921). Viron kirjallisuuseumuseo (EKM EKLA, f 245, m 241:10), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 92. Hans Kunert [Natalie Mei], "Proua Irma" (1925), aukeama, 11,5 x 18,3 cm. Viron kirjallisuuseumuseo (EKM EKLA, f 349, m 49:21a-2), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 93. Hans Kunert [Natalie Mei], "Proua Irma" (1925), aukeama, jolle on liimattu taitettava ilmoitus, 11,5 x 18,3 cm. Viron kirjallisuusmuseo (EKM EKLA, f 349, m 49:21a-2), Tartto. Kuva: EKM EKLA.



Kuva 94. Arnold Akberg, *Konstruktsioon* (Konstruktio), 1927, paperikollaasi, lyijykynä, 31,5 x 24 cm. Viron taidemuseo (EKM M 7363), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



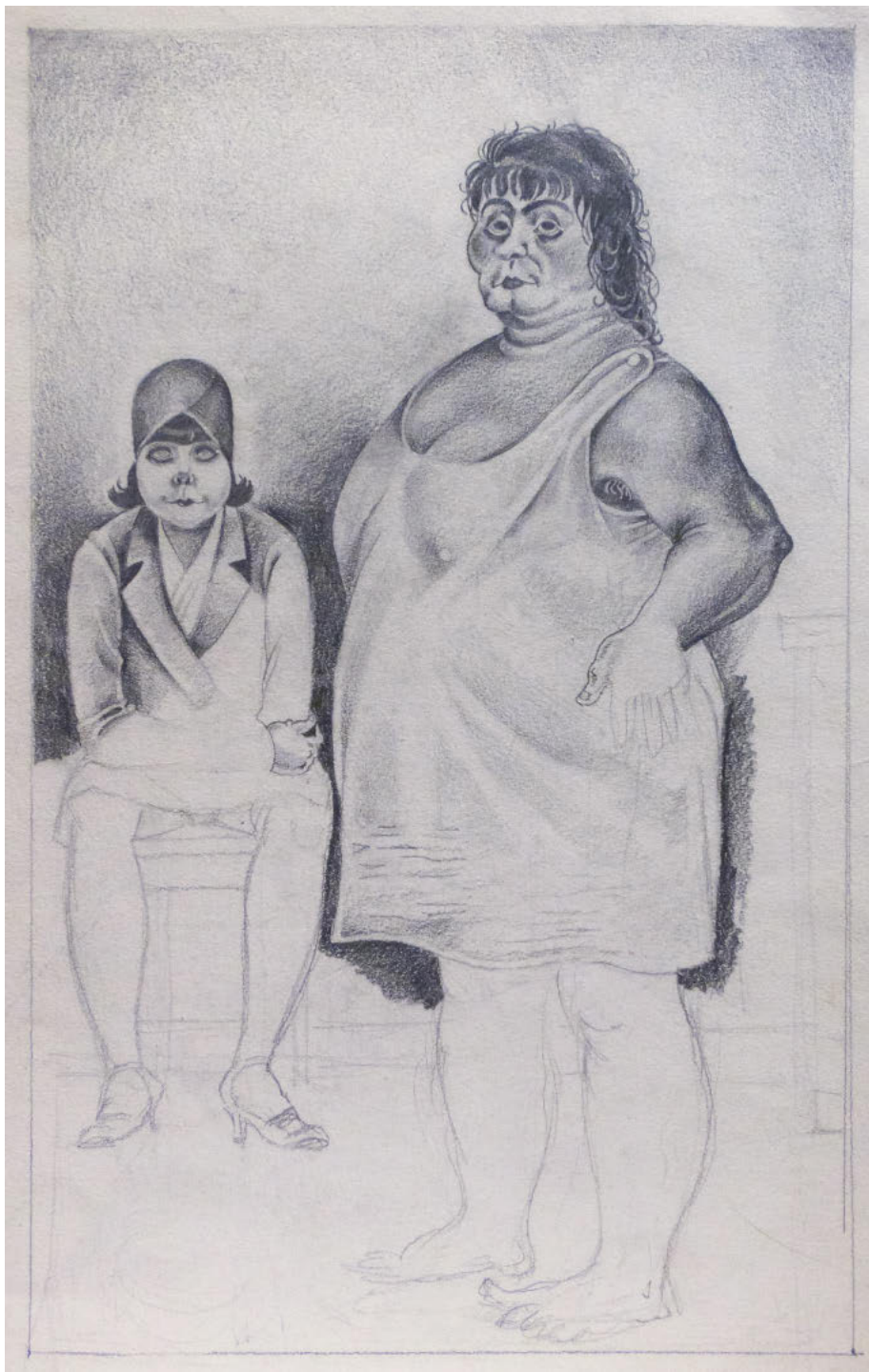
Kuva 95. Karin Luts, *Kunstnik* (Taiteilija), 1937, õlly kankaalle, 77 x 65 cm. Viron taidemuseo (EKM M 1047), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



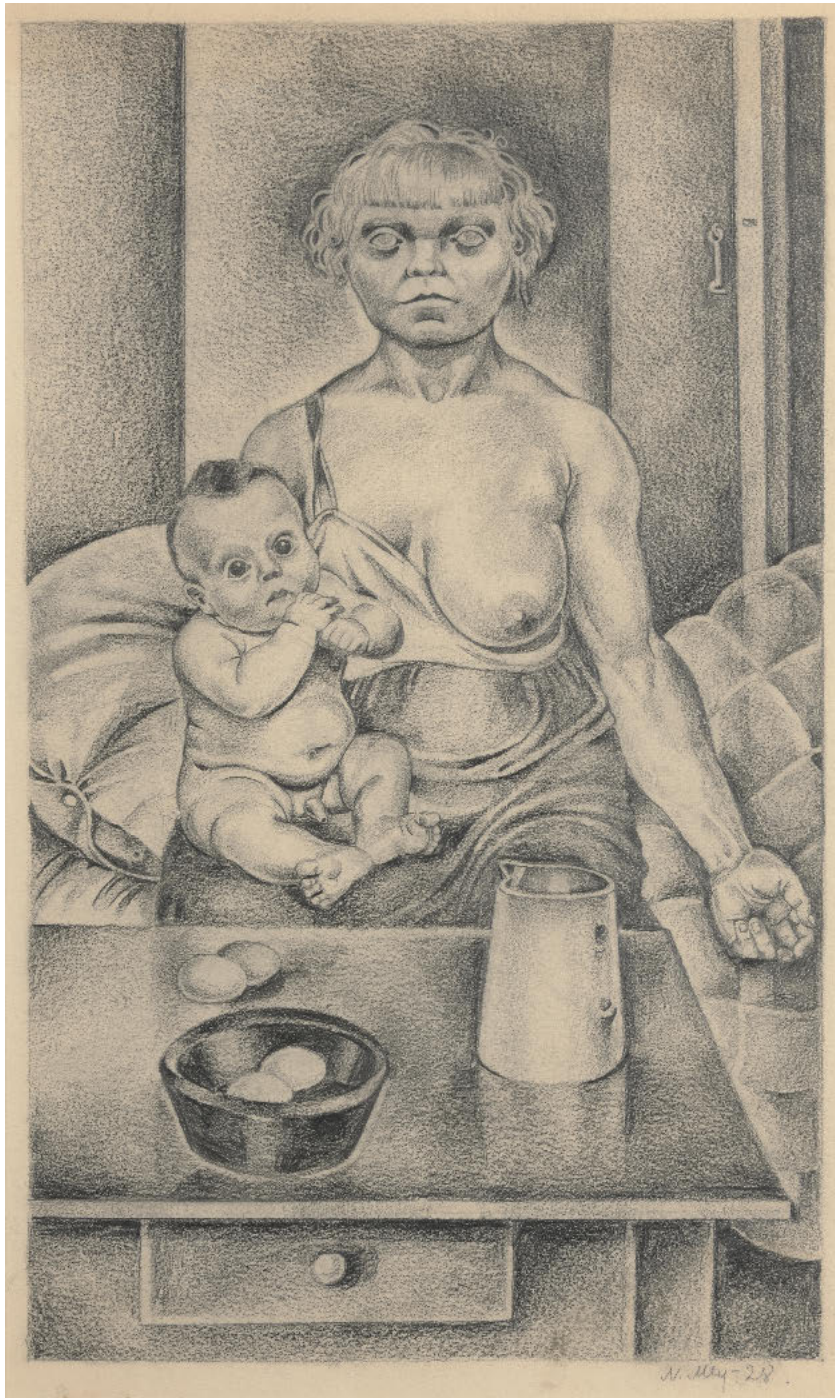
Kuva 96. Natalie Mei, *Kupeldaja (Parittaja)*, 1928, lyijykynä, kuva 19,8 x 28,5 cm, arkki 36,9 x 45,9 cm. Viron taidemuseo (EKM G 4965), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 97. Natalie Mei, *Naised* (Naiset), 1928, lyijykynä, kuva 28,6 x 19,9 cm, arkki 45 x 37,2 cm. Viron taidemuseo (EKM G 4969), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



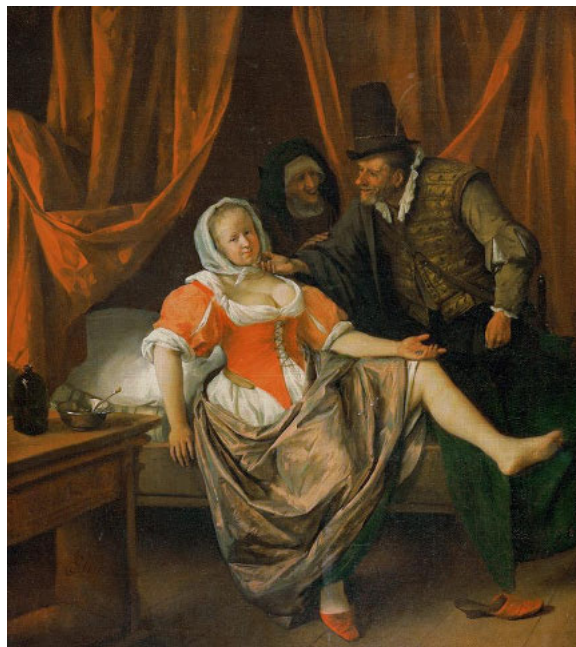
Kuva 98. Natalie Mei, *Kaks prostituuti* (Kaksi prostituoitua), lyijykynä, kuva 30,5 x 19 cm, arkki 37,7 x 25 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 99. Natalie Mei, *Ema lapsega* (Äiti lapsen kanssa), 1928, lyjykynä, kuva 31 x 18,5 cm, lehti 37,4 x 25,2 cm. Viron taidemuseo (EKM G 28327), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 100. Tuntematon kuvaaja, *Kunstnik Natalie Mei Veneetsias* (Taiteilija Natalie Mei Venetsiassa), 23.6.1928, valokuva, 13,8 x 8,9 cm. Viron taidemuseo (EKM FK 4197), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.



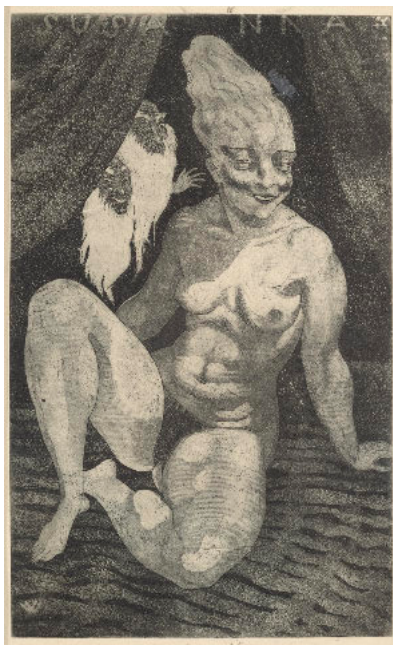
Kuva 101. Jan Steen, *Bordeelscène* (Kohtaus ilotalossa, n. 1660–1662), öljy kankaalle, 40 x 36,2 cm. Musée de l'Hôtel Sandelin, Saint-Omer. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 102. Erik Obermann, *Susanna*, 1910, tussi, valomitta 18,5 x 16,5 cm. Tarton taidemuseo (TKM B 9). Kuva: Tarton taidemuseo, Tõnu Tamm.



Kuva 103. Natalie Mei, *Elisabeth Maarjat külastamas* (Marian ja Elisabetin kohtamine), 1924, akvarelli, 40,5 x 40,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kai Stahl.



Kuva 104. Eduard Wiiralt, *Susanna*, 1925, etsaus, laatta 32,3 x 19,7 cm, lehti 37,2 x 25 cm. Viron taidemuseo (EKM G 8476), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 105. Valokuva Ado Vabben kadonneesta akvarellista *Daam boaga* (myös *Daam boas*, Daami puuhkineen, 1925) aikakauskirjassa *Agu* 7/1925, 203.



Susanna tänäpäeval

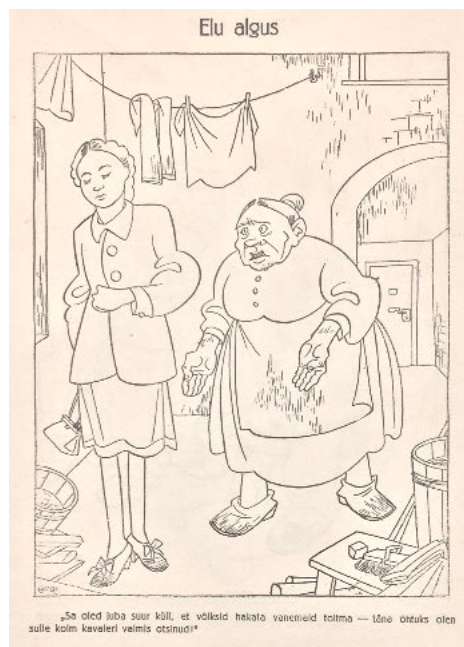
Kuva 106. Gori, *Susanna tänäpäeval* (Susanna nykyään) kirjassa *Knock-out* (1928, 30).



Kuva 107. Ado Vabbe, *Kompositsioon nelja figuuriga* (Neljän figuurin sommitelma), 1912, tussi, akvarelli, 20,5 x 25,8 cm. Viron taidemuseo (EKM G 10474), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 108. Eduard Wiiralt, *Õine stseen* (Õinen kohtaus), 1923, etsaus, laatta 17,8 x 15,6 cm, lehti 34,7 x 31 cm. Viron taidemuseo (EKM G 67), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 109. Gori, *Elu algus* (Elämän alku) kirjassa *Knock-out* (1928, 193).



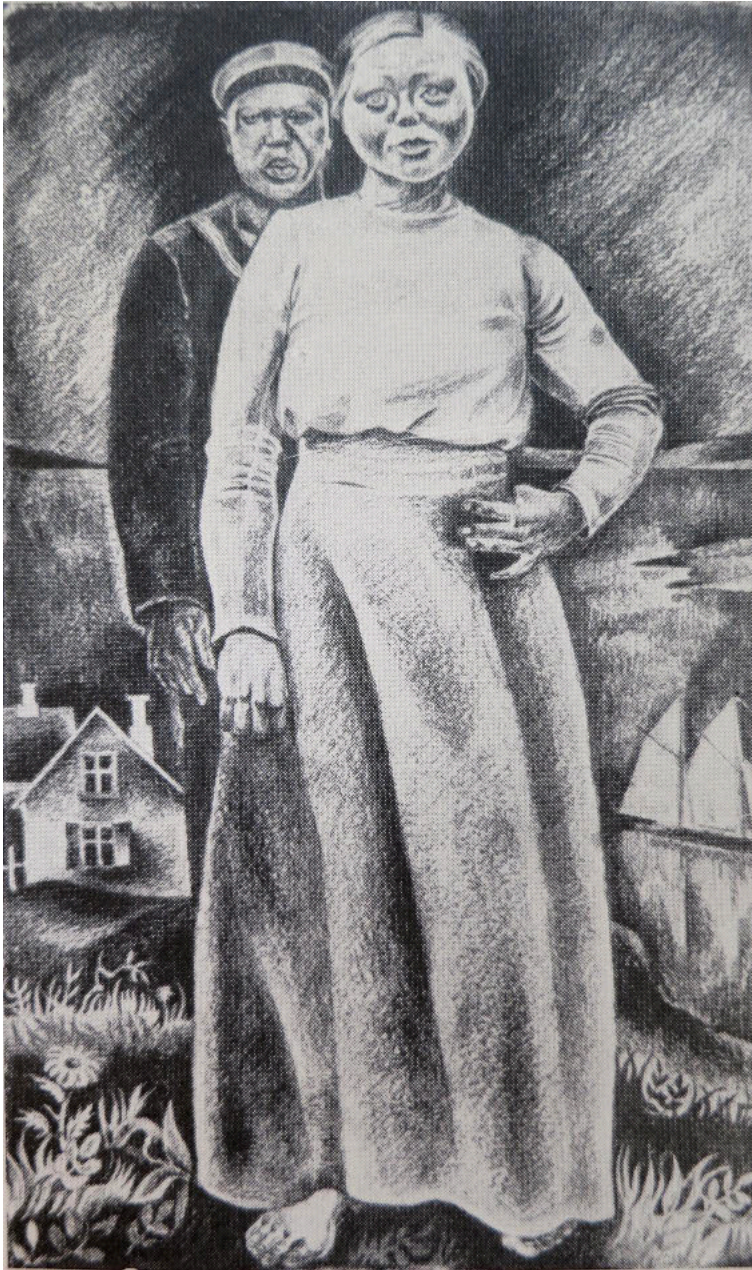
Kuva 110. Gori, *Õppetund tänaval* (Oppitunti kadulla), tussi, 30,6 x 24 cm. Viron taidemuseo (EKM G 21217), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



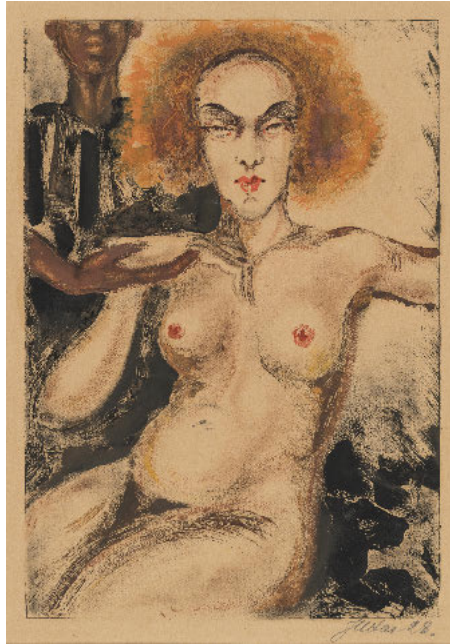
Kuva 111. Gori, *Esimene teenistus* (Ensimmäinen palkkatyö), tussi, 31,4 x 23,9 cm. Viron taide-
museo (EKM G 21250), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



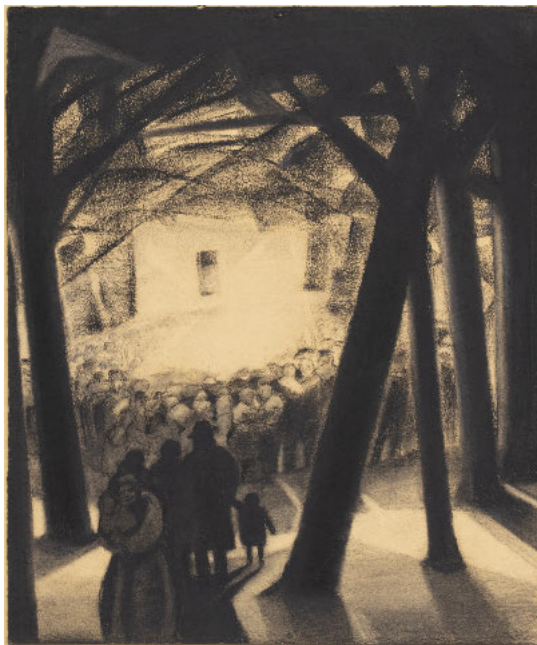
Kuva 112. Elfriede Lohse-Wächtler, *Lissy*, 1931, akvarelli, 49 x 68 cm. Talletus yksityiskokoelmasta, Städel Museum, Frankfurt am Main. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 113. Natalie Mey [Meij], [*Tüdruk ja madrus* (Tyttö ja matruusi)], 1928, lyijykynä, 24,5 x 27,5 cm. Kadonnut. *Taie* 3/1928, 123.



Kuva 114. Jenny Uttar, *Naine punaste juustega* (Punahiuksinen nainen), 1928, monotypia, kuva 25,9 x 18 cm, lehti 37,4 x 29,1 cm. Viron taidemuseo (EKM G 1605), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo, Stanislav Stepaško.



Kuva 115. Jenny Uttar, *Simman* (Kylätanssit), 1928, hiili, 33 x 27,4 cm. Viron taidemuseo (EKM G 110), Tallinna. Kuva: Viron taidemuseo.

Henkilöhakemisto

- Aavik, Johannes (1880–1973, kielitieteilijä); 35, 68, 143, 170, 171, 172, 214, 215, 229, 260
- Adamson, Amandus (1855–1929, kuvanveistäjä); 99
- Adson, Artur (1889–1977, runoilija, dramaturgi, teatterikriitikko); 103, 151, 152, 159, 244, 245, 250, 314
- Akberg, Arnold (1894–1984, taidemaalari); 314, 483
- Aleksanteri III (1845–1894, Venäjän keisari ja Suomen suuriruhtinas v. 1881–1894); 62, 93
- Alle, August (1890–1952, kirjailija, toimittaja); 103, 151, 164, 232, 241, 250
- Andresen, Nigol (1899–1985, kirjailija, kriitikko, poliitikko); 172
- Annenkov, Juri (1889–1974, taidemaalari, taidegraafikko, kirjailija, kriitikko); 124
- Aren, Peet (1889–1970, taidemaalari, taidegraafikko, skenografi); 88, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 117, 122, 123, 126, 149, 153, 169, 203, 204, 232, 252, 254, 262, 276, 363
- Arumaa, Peeter (1900–1982, kielitieteilijä); 25, 87, 319
- Atché, Jane (1872–1937, taidemaalari, julistetaiteilija); 177, 178
- Bach, Aino (1901–1980, taidegraafikko); 11, 79, 284
- Baklanovs, Georgijs (1881–1938, oopperalaulaja); 96
- Bakst, Léon (1866–1924, taidemaalari, pukusuunnittelija, lavastaja); 193, 233, 234, 237
- Barbarus (synt. Vares), Johannes (1890–1946, runoilija, lääkäri, poliitikko); 103, 129, 209, 217, 218, 232
- Barbey d’Aureville, Jules (1808–1889, kirjailija); 190
- Barker, Victor (synt. Liliás, myöh. Arkell-Smith, Valerie, 1895–1960, transmissio); 289, 299
- Barnes, Djuna (1892–1982, kirjailija, toimittaja, kuvittaja); 74, 318, 365
- Beardsley, Aubrey (1872–1898, kuvittaja, kirjailija); 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 166, 169, 170, 184, 191, 192, 215, 217, 243
- Benois (synt. Kind), Anna Karlovna (1869–1952, taiteilija); 233
- Benois, Aleksandr (1870–1960, taidemaalari, taidegraafikko, kirjailija, taidekriitikko); 189, 233
- Berber, Anita (1899–1928, tanssija); 189
- Bernhardt, Sarah (1844–1923, näyttelijä); 236
- Berting, Ve(e)ra (1893–1930-l. alku, tanssija); 252, 253
- Blinoff (Blinov), Boris (1909–1982, tanssija, balettimestari); 277
- Bloch, Mihail (Moisei) Fedorovitš (1885–1920, kuvanveistäjä); 101
- Blok, Aleksander (1880–1921, runoilija); 234
- Borman(n), Irina (1901–1985, runoilija); 359
- Botškarjova, Maria (1889–1920, sotilas); 298
- Brandt, Marianne (1893–1983, valokuvaaja, muotoilija, taidemaalari, graafikko); 311, 312
- Brinkmann (myöh. Brinkmann-Westphal), Erna [von] (1899–1967, taidemaalari, taidegraafikko); 30, 161, 170, 171
- Brjusov, Valeri (1873–1924, runoilija, kirjailija); 213
- Brooks, Romaine (1874–1970, taidemaalari); 74, 256, 298
- Burman, Karl (1882–1965, arkkitehti, taidemaalari); 102

- Busch, August (1868–1922, kustantaja, toimittaja, kustantamon omistaja); 102
- Böcklin, Arnold (1827–1901, taidemaalari); 47, 139, 162
- Cahun, Claude (synt. Schwob, Lucy, 1894–1954, valokuvaaja, kuvanveistäjä, kirjailija); 87, 256, 312, 316
- Cassatt, Mary (1844–1926, taidemaalari); 256
- Cranach, Lucas vanhempi (1472–1553, taidemaalari, graafikko); 159
- Dassel (myöh. Edelman), Gabriele (1870–1940-l., kuvataiteilija); 93
- Daumier, Honoré (1808–1879, taidemaalari, pilapiirtäjä, kuvanveistäjä); 220, 302, 358
- Degas, Edgar (1834–1917, taidemaalari, taidegraafikko, kuvanveistäjä); 332, 343
- Deni (virallisesti Denisov), Viktor (1893–1946, karikatyristi); 194
- Dix; 354
- Dix, Otto (1891–1969, taidemaalari, taidegraafikko); 157, 158, 159, 245, 266, 337, 339, 340, 344, 355, 356
- Djagilev, Sergei (1872–1929, taidetuottaja, taidekriitikko, Mis Iskustva -liikkeen johtohahmo); 148, 186, 241
- Doré, Gustave (1832–1883, taidegraafikko, taidemaalari, kuvanveistäjä, kuvittaja); 103
- Duchamp, Marcel (1887–1968, taidemaalari, kuvanveistäjä, avantgardisti); 305, 316
- Ermilov, Vasili (1894–1968, taidemaalari, taidegraafikko, muotoilija); 312
- Exter Aleksandra (1882–1949, taidemaalari, muotoilija); 248
- Faehlmann, Friedrich Robert (1798–1850, lääkäri, kansankirjailija); 66
- Feofilaktov, Nikolai (1878–1941, kuvataiteilija); 150
- Flodin, Hilda (1877–1958, kuvanveistäjä, taidemaalari, taidegraafikko); 294
- Friedrich, Caspar David (1774–1840, taidemaalari, taidegraafikko); 301, 302
- Friend, Ian (s. 1951, kuvataiteilija); 139
- Gahnström (myöh. Lund), Gurli (1894–1982); 99
- Gailit, August (1891–1960, kirjailija); 103, 125, 133, 137, 168, 169, 170, 218, 250
- Gallen-Kallela, Akseli (1865–1931, taidemaalari); 113
- Gebhard, Albert (1869–1937, taidemaalari, kuvittaja, pilapiirtäjä); 97
- Genss, Julius (1887–1957, taidehistorioitsija); 117, 118, 125, 188, 329
- Giorgione (n. 1477–1510, taidemaalari); 241
- Gippius, Zinaida (1869–1945, runoilija, kirjailija); 237
- Gluckstein, Hannah (eli Gluck, Peyter (Peter) Gluck 1895–1978, taidemaalari); 74, 298
- Gordine, Dora (1895–1991, kuvanveistäjä); 34, 37, 38, 88, 101, 102, 104, 107, 110, 281, 298, 351
- Gori (Agori, Vello, vuoteen 1935 Tõnisson, Grigori / Georg, 1894–1944, karikatyristi); 153, 165, 167, 168, 209, 217, 333, 338, 344, 345, 346
- Grabar, Igor (1871–1960, taidemaalari, taidehistorioitsija); 149
- Grand, Sarah (1854–1943, kirjailija); 220
- Grinev, Aleksander (1892–1947, taidemaalari, taidegraafikko); 186, 187, 315
- Gripenberg, Maggie (1881–1976, tanssitaiteilija); 115
- Grosz, George (1893–1959, taiteilija); 159, 174, 311, 313, 337, 339, 340, 355
- Grüner, V[W]era (1886–?); 127
- Grünthal, Villem (kirjailijanimi Ridala, 1885–1942, kirjailija, kielen- ja kirjallisuudentutkija); 35
- Haas, Voldemar (1898–1982, skenografi, pedagogi); 76, 85
- Haensgen-Dingkuhn, Elsa (1898–1991, taidemaalari); 354, 356
- Hagen-Schwarz, Julie (1824–1902, taidemaalari); 73
- Hausmann, Raoul (1886–1971, taiteilija, kirjailija); 311, 312, 313
- Hegemann, Marta (1894–1970, taidemaalari); 72
- Heine, Heinrich (1797–1856, runoilija); 210
- Henner, Jean Jacques (1829–1905, taidemaalari); 139
- Hennings, Emmy (1885–1948, runoilija, esiintyvä taiteilija); 245, 246
- Hepworth, Barbara (1903–1975, kuvanveistäjä); 102
- Hindrey, Karl August (1875–1947, kirjailija ja karikatyristi); 167, 241
- Hjertén, Sigrid (1885–1948, taidemaalari); 256, 263
- Hoerle, Angelika (1899–1923, taiteilija); 72

- Hogarth, William (1697–1764, taidemaalari, graafikko, karikatyristi); 302
- Hohlwein, Ludwig (1874–1949, taiteilija); 197
- Holbein, Hans nuorempi (1497/1498–1543, taidemaalari, graafikko); 136, 137, 138, 139, 141, 146, 155, 156, 157, 173, 175, 363
- Holst, Robert Artur (1885–1943, yrittäjä); 115
- Hooch, Pieter de (1629–1684, taidemaalari); 332
- Hupel, August Wilhelm (1737–1819, pappi, kielitieteilijä, estofiili, julkaisija); 64
- Höch, Hannah (1889–1978, taiteilija); 72, 87, 241, 244, 245, 311, 312, 365
- Jakobson, Carl Robert (1841–1882, kansallisen liikkeen johtohahmo, kirjailija, opettaja); 60, 224, 225
- Jannsen, Johann Voldemar (1819–1890, opettaja, lehtimies); 62
- Janssen, Peter (1844–1908, taidemaalari); 61
- Jarry, Alfred (1873–1907, runoilija, kirjailija, kääntäjä, dramaturgi); 243
- Jawlensky, Alexei von (1864–1941, taidemaalari); 188, 189
- Jesenin, Sergei (1895–1925, runoilija); 200
- Johanson, Ado (1874–1932, maatalousasiantuntija, poliitikko, toimittaja); 183
- Johanson, Alma (myöh. Koskel, 1886–1942, opettaja); 115
- Johnston, Frances Benjamin (1864–1952, valokuvaaja); 178
- Kaasinen, Albin (1892–1970, kuvanveistäjä); 98, 99
- Kaigorodov (myös Kaigorodoff), Anatoli (1878–1945, taidemaalari); 358
- Kalašnikova (-Root), Anna (1885–1960, taidemaalari); 252
- Kallas, Aino (1878–1956, kirjailija); 36, 37, 61, 144, 170, 171, 213, 215, 222, 228, 229
- Kallas, Oskar (1868–1946, kielitieteilijä, kansanrunoudentutkija, diplomaatti); 36
- Kallis, Oskar (1892–1918, taidemaalari); 161, 209
- Kalmakov, Nikolai (myös Kalmakoff, Nicolas, 1873–1955, taidemaalari, graafikko, skenografi); 153, 154, 247
- Kandinsky, Wassily (1866–1944, taidemaalari, graafikko, taideteoreetikko); 69, 70, 188, 189, 196
- Kangro-Pool, Rasmus (1890–1963, kirjallisuus- ja teatterikriitikko); 116, 117, 120, 123, 125, 201, 217, 316, 337, 345
- Kangro-Pool, Voldemar (1889–1943, taidegraafikko, taidemaalari); 209, 217, 218, 344
- Kasemets, Anton (1890–1978, säveltäjä, teatterinjohtaja, kuoronjohtaja); 77
- Kilgas, August (1888–1953, taidemaalari, taidegraafikko); 153, 209
- Kind, Georg (1897–1945, kuvanveistäjä, taidegraafikko); 158, 262, 338, 344
- Klee, Paul (1879–1940, taidemaalari, taidegraafikko); 69
- Klimt, Gustav (1862–1918, taidemaalari); 252
- Klinger, Max (1857–1920, taidemaalari, taidegraafikko, kuvanveistäjä); 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 146, 149, 156, 157, 159, 160, 162, 167, 175
- Knight, Laura (1877–1970, taidemaalari, taidegraafikko); 301
- Knobloch, Willy (myös Droste, Sebastian, 1892–1927, tanssija); 189
- Koidula (synt. Jannsen), Lydia (1843–1886, runoilija, kirjailija); 226
- Kokoschka, Oskar (1886–1980, taidemaalari); 264, 265
- Kollwitz, Käthe (1867–1945, taidegraafikko, kuvanveistäjä, taidemaalari); 139, 155, 156, 317, 329, 330, 346, 364
- Kompus, Hanno (synt. Johannes, 1890–1974, taide- ja teatterikriitikko, ohjaaja, arkkitehti); 77, 78, 116, 117, 186, 329, 334, 346
- Koort, Jaan (1883–1935, kuvanveistäjä); 99, 100, 108, 144
- Koppel, Marie (1867–1852, sanomalehden toimittaja); 226
- Kosjakov, Vassili (1862–1921, arkkitehti); 93
- Kotilainen, Arvo (1897–1949, kuvittaja, elokuvaalavastaja, taidemaalari); 115
- Kreischmann, Erna (1885–1929, taidemaalari); 272, 273
- Krohg, Christian (1852–1925, taidemaalari, kirjailija); 83
- Krusten (myös Krustein), Otto (1888–1937, karikatyristi); 100, 102, 103, 107, 108,

- 117, 122, 126, 149, 151, 165, 167, 288, 302, 363
- Kulkoff (myös Kulkov), Aleksander (1889–1970, taidemaalari); 333
- Kupffer, Élisar von (1872–1942, taiteilija, runoilija, historioitsija, kääntäjä, dramaturgi); 185
- Kursell, Otto von (1884–1967, taidemaalari, taidegraafikko); 232
- Kurs-Olesk, Minni (1879–1940, poliitikko, naisasianainen); 281
- Kuzmin, Mihail (1872–1936, runoilija, kirjailija, muusikko); 183, 184, 186, 193
- Kügelgen, Carl [Karl] von (1772–1832, taidemaalari, graafikko); 160
- Kügelgen, Erich (von) (1870–1945, taidemaalari); 159, 160, 161, 162, 175, 208, 209, 210, 215, 216
- Laarman, Märt (1896–1979, taidegraafikko, taidemaalari); 76, 315, 316, 317
- Laigo, Arkadio (synt. Logvinenko, Arkadi, 1901–1944, taidemaalari, graafikko); 318
- Laikmaa, Ants (1866–1942, taidemaalari); 61, 102, 103, 110, 123, 127, 161, 162, 227
- Landezen (myös von Landesén), Berta (Klara-Julia) (1868–?, kuvaamataidon opettaja); 83, 84
- Larionov, Mihail (1881–1964, taidemaalari); 200, 201, 263, 264
- Laserstein, Lotte (1898–1993, taidemaalari); 272, 298, 301
- Lauter, Ants (1894–1973, näyttelijä, teatterinjohtaja, pedagogi); 76
- Lentulov, Aristarh (1882–1943, avantgardetaiteilija); 124
- Lepp, Marta (1888–1940, kirjailija, toimittaja, poliittis-uskonnollinen toimija); 194, 227, 283
- Liiv, Juhan (1864–1913, runoilija, kirjailija); 196
- Linde, Bernhard (1886–1954, esseisti, kriitikko); 35
- Lindgren, Armas (1874–1929, arkkitehti); 104
- Lohse-Wächtler, Elfriede (1899–1940, taidemaalari); 354, 356
- Lotman, Juri (1922–1993, kirjallisuustieteilijä, semiootikko, kulttuurintutkija); 17, 41, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 89, 146, 348, 349, 350, 366
- Lukats (myöh. Laigo), Anna (1899–1938, taidemaalari); 318
- Lundgren (aik. von Samson-Himmelstjerna), Nora (1891–1982, taidemaalari, taidegraafikko); 37
- Luts, Karin (1904–1993, taidemaalari, graafikko); 11, 25, 32, 69, 79, 82, 86, 87, 92, 98, 145, 258, 273, 278, 279, 281, 285, 295, 296, 299, 300, 304, 305, 306, 309, 315, 317, 318, 319, 327, 342, 359, 362
- Luts, Meta (1905–1958, näyttelijä); 249, 309
- Luts, Oskar (1887–1953, kirjailija); 80, 232
- Lönn, Wivi (1872–1966, arkkitehti); 104
- Malmberg, Viktor (1867–1936, kuvanveistäjä); 97
- Mammen, Jeanne (1890–1976, taidemaalari, taidegraafikko, kuvittaja); 72, 165, 166, 238, 317, 353, 354, 355, 356, 358, 364
- Manet, Édouard (1832–1883, taidemaalari); 241, 263, 264, 265
- Mantegna, Andrea (1431–1506, taidemaalari); 136
- Mariengof, Anatoli (1897–1962, kirjailija); 200
- Marinetti, Filippo Tommaso (1876–1944, runoilija, toimittaja, futurismin perustaja); 72, 129, 130, 132
- Mark, Julius (1890–1959, kielitieteilijä); 101, 133
- Martna, Mihkel (1860–1934, poliitikko, journalisti); 226, 227
- Marville, Marie (1873–1961, laulaja, näyttelijä); 235
- Mei, Gustav (1864–1932); 94
- Mei (myös Mark), Kristine (1895–1969, kuvanveistäjä); 15, 21, 25, 26, 29, 30, 34, 37, 77, 83, 87, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 109, 110, 111, 114, 116, 117, 121, 133, 153, 180, 181, 188, 202, 230, 238, 242, 254, 266, 272, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 292, 298, 299, 306, 307, 312, 313, 315, 330, 331, 363
- Mei (myös Starkopf), Lydia (1896–1965, taidemaalari); 15, 26, 29, 30, 31, 33, 77, 79, 92, 95, 98, 99, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 122, 124, 133, 141, 148, 230, 242, 248, 249, 258, 270, 271, 272, 280, 281, 288, 297, 299, 303, 304, 319, 359, 363

- Mei, Madis (1870–1940, merikapteeni, yksi Viron merimuseon perustajista); 94
- Mei, Marie (1873–1941); 91, 106, 270, 304
- Mei, Peeter (1893–1941, merivoimien sotilashenkilö); 25, 87, 91, 92, 106, 167, 179, 249, 295, 304
- Meidner, Ludwig (1884–1966, taidemaalari); 167
- Metzner, Franz (1870–1919, kuvanveistäjä); 145
- Mey, Helene (1898–1926); 96
- Mey, Johan (1867–1927, merikapteeni, hydrografi, merivoimien sotilashenkilö); 15, 91, 94, 179, 249, 286, 307
- Meyerhold, Vsevolod (1874–1940, näyttelijä, teatterin uudistaja, teoreetikko, ohjaaja); 250
- Millais, John Everett (1829–1896, taidemaalari, kuvittaja); 161
- Moore, Marcel (synt. Malherbe, Suzanne, 1892–1972, kuvittaja, valokuvaaja, muotoilija); 256, 312, 316
- Moos, Hermine (1888–1928, nukketaitelija, taidemaalari); 264
- Morisot, Berthe (1841–1895, taidemaalari); 256
- Morn, Reed (virallisesti Drewerk, Frieda Johanna, 1898–1978, kirjailija); 289, 290
- Mucha, Alfons (1860–1939, taidemaalari, graafikko, muotoilija); 177, 178
- Mugasto, Hando (1907–1937, taidegraafikko); 344, 350
- Muks, Juhan (1899–1983, taidemaalari); 110, 111
- Munch, Edvard (1863–1944, taidemaalari); 166, 302
- Mülber, Aleksander (1897–1931, taidemaalari, taidegraafikko); 122, 123, 153
- Mäelo, Helmi (1898–1978, kirjailija, naisasianainen); 116, 225, 226
- Mägi, Konrad (1878–1925, taidemaalari); 78, 108, 115, 124, 125, 144, 151, 153, 154, 158, 159, 202, 203, 212, 213, 227, 253, 264, 308, 309
- Möldermann, Anna Marie (1887–?); 127
- Neumann, Wilhelm (1849–1919, arkkitehti, taidehistorioitsija); 83
- Nielsen, Asta (1881–1972, näyttelijä); 310, 327
- Notke, Bernt (1435–1509, maalari); 166
- Nyholm, Gustaf (1898–1946, kuvanveistäjä); 98
- Obermann, Erik (1890–1911, graafikko, karikatyyristi); 208, 209, 216, 217, 235, 236, 254, 332, 333, 334, 337
- Oboljaninova-Krümmer, Olga (1882–?, pukusuunnittelija); 77
- Oengo-Juhandi, Adele (1896–1963, opettaja); 96
- Oinatski, A. (1906–1979, transnainen ennen II ms.); 289
- Olvi, Henrik (1894–1972, taidemaalari, kuvanveistäjä); 314
- Ostin, Fritz von (1861–1927, kriitikko, kirjailija); 231
- Otero, Carolina / La Belle (1868–1965, tanssija, näyttelijä); 235
- Overbeck-Schenk, Gerta (1898–1977, taidemaalari); 354
- Paananen, Yrjö (1886–1910, taidemaalari); 158
- Pankhurst, Emmeline (1858–1928, naisasianainen, poliitikko); 282
- Parikka, Lauri (1895–1965, taidemaalari); 98
- Paris, Rudolf (1896–1973, taidehistorioitsija, taidekriitikko, taidegraafikko); 117, 250
- Petrov-Vodkin, Kuzma (1878–1939, taidemaalari, graafikko, lavastustaiteilija, taideteoreetikko); 186
- Pihlak, Arnold (1902–1985, jalkapalloilija); 296
- Pillart, Aleksander (1885–1961, taiteilija); 161
- Pinner, Erna (1890–1987, taiteilija, kuvittaja, kirjailija); 242, 244
- Popova, Ljubov (1889–1924, taidemaalari, suunnittelija); 124
- Poska, Jaan (1866–1920, poliitikko); 105
- Poska, Ksenia (myös Xenia, 1896–1964, lääkäri); 105
- Poska (myöh. Poska-Grünthal), Ve(e)ra (1898–1986, oikeustieteilijä, naisasianainen); 105, 227, 282
- Pritzel, Lotte (1887–1952, nukketaitelija, pukusuunnittelija); 242, 243, 244
- Promet, Aleksander (1879–1938, taidemaalari, graafikko); 209
- Puhk, Voldemar (1891–1937, diplomaatti, liikemies, taloustieteilijä); 158
- Purvītis, Vilhelms (1872–1945, taidemaalari); 93

- Püttsepp, Juhan (1898–1975, taidemaalari); 109, 111, 335
- Pärn, Auguste (1896–?); 115
- Rainio, Lilli (1861–1945, kirjailija, suomentaja); 225
- Ramé, Maria Louise (1839–1908, kirjailija); 220
- Rantanen (myöh. Rantanen-Pylkkänen), Hilma (1875–1943, näyttelijä, ohjaaja, teatterinjohtaja); 260
- Raud, Gustav (1902–1968, taidemaalari); 81
- Raud, Kristjan (1865–1943, taidemaalari, taidegraafikko); 61, 127, 135, 232
- Raud, Paul (1865–1930, taidemaalari); 118
- Raudkats, Anna (1886–1965, kansantanssin ja voimistelunopettaja); 292, 293
- Rauth, Leopold (1886–1913, taiteilija); 198
- Rebane (vuodesta 1942 Murumets), Olly (Olli / Olvi, vuoteen 1936 Olga-Helene, 1895–1983, urheilija, opettaja); 290, 292, 293
- Reiman(n), Marie (1878–1963, naisasianainen, toimittaja); 273
- Reisik, Marie (1887–1941, naisasianainen, poliitikko, toimittaja); 115, 273
- Repin, Ilja (1844–1930, taidemaalari); 83
- Ripatti (myös Rae), August Fabian (1891–1966, taiteilija, opettaja); 98
- Rodtšenko, Aleksandr (1891–1965, taiteilija, muotoilija, lavastaja, arkkitehti); 312
- Roerich, Nikolai (1874–1947, taidemaalari, taidegraafikko, lavastaja, kirjailija, henkinen opettaja); 77, 149
- Roht, Richard (1891–1950, kirjailija); 129
- Roosileht, August (1887–1941, graafikko); 209
- Rops, Félicien (1833–1898, kuvataiteilija); 216
- Rosenholm, Gertrud (1894–1919); 99
- Rozentāls, Janis (1866–1916, taidemaalari); 93
- Ruin (myöh. Ruin-Ramsay), Dagmar (1894–1977, kirjailija); 181
- Rüga, Eduard (1903–1997, taidegraafikko, taidemaalari); 337
- Röude, Alfred (1896–1968, keräilijä); 344
- Saharov, Aleksandr (1886–1963, tanssija); 188
- Šaljapin, Fjodor (1873–1938, oopperalaulaja); 97
- Sallinen, Tyko (1879–1955, taidemaalari); 158
- Samokiš, Nikolai (1860–1944, taidemaalari, kuvittaja); 109
- Sannamees, Ferdi (1895–1963, kuvanveistäjä); 164, 202
- Schiele, Egon (1890–1918, taidemaalari, graafikko); 252, 301, 302
- Schmid-Burgk, Max (1860–1925, taidehistorioitsija); 136
- Schwitters, Kurt (1887–1948, taiteilija, runoilija); 315, 316
- Schönberg, Arnold (1874–1951, säveltäjä); 301, 302, 304
- Sellschopp, Erika (1900–?, golfinpelaaja); 223
- Semper, Johannes (1892–1970, kirjailija, kääntäjä, poliitikko); 103, 125, 129, 250, 270, 276, 290, 292, 308, 314, 339
- Serebrjakova, Zinaida (1884–1967, taidemaalari); 188, 189
- Severjanin, Igor (1887–1941, runoilija); 126, 130, 132, 193, 194
- Sidorov, Aleksei (1891–1978, taidehistorioitsija, keräilijä); 152
- Simonovich-Efimova, Nina (1877–1948, taiteilija); 247
- Sintenis, Renée (1888–1965, kuvanveistäjä, taidegraafikko); 293
- Snell, Kyllikki (1891–1972, taidemaalari); 98
- Somov, Konstantin (1869–1939, taidemaalari, taidegraafikko); 186
- Sorgh, Hendrick (1610–1670, taidemaalari); 332
- Starkopf, Anton (1889–1966, kuvanveistäjä); 78, 107, 108, 114, 117, 118, 123, 130, 133, 144, 145, 153, 157, 158, 159, 188, 245, 264, 280, 281, 303, 314, 343
- Stauffer-Bern, Karl (1857–1891, taidemaalari, graafikko, kuvanveistäjä); 139
- Steen, Jan (1625/1626–1679, taidemaalari); 331, 332
- Steinhardt, Jacob (1887–1968, taidemaalari, taidegraafikko); 167
- Stettheimer, Florine (1871–1944, taidemaalari, skenografi, runoilija); 263
- Stramm, August (1874–1915, runoilija, dramaturgi); 308, 316
- Stryk, Friedrich von (1881–1920, taidekriitikko); 151

- Suburg, Lilli (1841–1923, kirjailija, journalisti, opettaja, naisasianainen); 224, 225, 226, 289, 324
- Suits, Gustav (1883–1956, runoilija, kirjallisuustieteilijä); 35, 68, 144, 184, 227
- Söderström, Ingrid (1898–1974, taidemaalari, maanviljelijä); 286
- Taeuber-Arp, Sophie (1889–1943, taiteilija, arkkitehti, tanssija); 245, 246, 248
- Tassa, Aleksander (1882–1955, taiteilija, kirjailija, museovirkailija); 78, 107, 108, 114, 117, 144, 151, 153, 158, 159, 173, 212, 217, 232, 333, 334
- Tassa, Rudolf (myös Rudolph) (1886–1925, muusikko); 144
- Tintoretto (Robusti, Jacopo, 1518–1594, taidemaalari); 336
- Tomasberg, Balder (1897–1919, taiteilija); 167
- Topman, Karin (1904–1993, urheilija, opettaja); 290, 291, 292, 293
- de Toulouse-Lautrec, Henri (1864–1901, taidemaalari, graafikko); 216, 329, 330, 332, 334, 342
- Treumund, Anna-Stina (1982–2017, valokuvataiteilija); 68, 289
- Triik, Nikolai (1884–1940, taidemaalari, taidegraafikko); 78, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 126, 127, 144, 145, 163, 166, 167, 202, 203, 227, 265, 266, 363
- Tšehonin, Sergei (1878–1936, taiteilija); 149, 150
- Tuglas, Friedebert (1886–1971, kirjailija, kirjallisuustieteilijä ja -kriitikko); 35, 68, 103, 104, 108, 116, 121, 132, 133, 143, 152, 159, 168, 169, 171, 184, 216, 227, 307, 309, 363
- Udaltsova, Nadežda (1885–1961, taidemaalari); 124
- Under, Marie (1883–1980, runoilija); 103, 165, 244
- Uttar, Jenny (1898–1988, taidegraafikko); 357, 358, 359, 360
- Vabbe, Ado (1892–1961, taidemaalari, taidegraafikko); 70, 78, 104, 107, 108, 111, 114, 117, 118, 120, 121, 125, 127, 128, 150, 151, 153, 159, 164, 170, 188, 209, 218, 233, 250, 266, 279, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 344
- Vaga (myös Waga), Alfred (1895–1980, taidehistorioitsija ja -kriitikko); 30, 31, 101, 102, 105, 110, 127, 315, 316
- Vaga, Voldemar (1899–1999, taide- ja arkkitehtuurihistorioitsija); 254
- Vahtra, Jaan (1882–1947, taidemaalari, graafikko, kirjailija); 121, 122, 123, 158, 200
- Valadon, Suzanne (1865–1938, taidemaalari); 263
- Vallimäe-Mark, Lüüdia (1925–2004, taidemaalari); 31
- Valloiton, Felix (1865–1925, taidemaalari, taidegraafikko); 139
- Vassilieva (myös Vassilieff), Marie (1884–1957, taidemaalari); 247, 303
- Veeber, Kuno (1898–1929, taidemaalari, taidegraafikko); 202, 275, 276, 277, 281
- Vermeer, Jan / Johannes (1632–1675, taidemaalari); 332
- Vesiloo, Agnes (1900–1985, kirjailija); 30, 31, 294
- Vigée Le Brun, Élisabeth (1755–1842, taidemaalari); 73
- Vilde, Eduard (1865–1933, kirjailija); 324, 345, 346
- Visnapuu, Henrik (1889–1951, runoilija, kirjailija, kriitikko); 70, 103, 104, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 153, 168, 169, 170, 194, 363
- Walldén, Majlis (1895–1977, kuvanveistäjä); 87
- Walldén, Marita (1896–1981, kuvanveistäjä); 25, 87, 88, 98, 312
- Walther, Lilly (1866–1946, taiteilija, konservaattori); 119
- Ward, Mary Augusta (1851–1920, kirjailija); 308
- Weizenberg, August (1837–1921, kuvanveistäjä); 99
- Werefkin, Marianne [von] (myös Verjovkina, Marianna Vladimirovna, 1860–1938, taidemaalari); 188, 319
- Wetter-Rosenthal, Constance Elisabeth von (1872–1948, kuvanveistäjä); 99, 294
- Wiiralt, Eduard (1898–1954, taidegraafikko); 132, 153, 164, 168, 201, 202, 203, 258, 261, 266, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 350, 358
- Wilde, Oscar (1854–1900, runoilija, näytelmäkirjailija); 145, 146, 150, 152,

Kai Stahl

153, 154, 171, 185, 190, 191, 192, 193,
196, 198, 203, 204, 214, 215, 237
Willman-Eloranta, Elvira (1875–1925,
dramaturgi, toimittaja); 181
Winkler, Carl Alexander (1860–1911,
taidemaalari); 118

Wuolijoki, Hella (vuoteen 1908 Murrik, Ella
Maria, 1886–1954, näytelmäkirjailija,
liikenainen, poliitikko); 325
Zeller, Magnus (1888–1972, taidemaalari,
taidegraafikko); 158, 159, 344
Zille, Heinrich (1858–1929, kuvittaja,
karikatyristi, graafikko); 329, 330, 346, 347



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

ISBN 978-951-29-9451-9 (Painettu)
ISBN 978-951-29-9452-6 (PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu)
ISSN 2343-3191 (Sähköinen)