

Symbolismi Suomen taiteessa

Symbolismi on Suomen taiteessa perinteisesti yhdistetty Magnus Enckellin, Ellen Thesleffin, Beda Stjerschantzin, Väinö Blomstedtin, Hugo Simbergin ja Akseli Gallen-Kallelan teoksiin. Varsinkin Enckell, Thesleff ja Stjerschantz kiinnostuivat Ranskassa 1890-luvun alkuvuosina vaikuttaneen Joséphin Péladanin toiminnasta ja hänen johtamansa taidesalongin Salon de la Rose + Croix'n näyttelyistä. Péladan edisti ruusuristiläistä ajattelua, missä korostui kristinuskon liittäminen salaoppeihin ja uusplatoniseen tietoon. Kuvataiteessa haluttiin pohtia ihmisen yhteyttä hänen henkiseen minäänsä, siihen mitä ihminen puhtaimmillaan on. Ellen Thesleffin *Omakuva* (1894-95) on kenties tunnetuin esimerkki näistä yhteyksistä. Emanuel Swedenborgin ajatukset vastaavuuksista maallisten ja taivaallisten elementtien välillä sekä Charles Baudelairen ajatukset vastaavuuksista ihmisen ja luonnon välillä tai ajatukset eri taiteenlajien välisistä yhteyksistä antoivat aiheistoa kuvataiteilijoille, mikä näkyy erinomaisesti Beda Stjerschantzin *Kaikkialla ääni kaikuu* –maalauksessa (1895).

Erityisesti kuvattiin murrosiässä olevia tai murrosikään tulevia ihmisiä. Suositun myytin mukaan ihminen oli ollut paratiisillisessä alkutilassa sukupuoleton androgyyni, henkisyyden korkein aste, ja lapsella ajateltiin olevan vaistomainen yhteys tähän aikuisilta menetettyyn tietoon, koska hän ei ollut vielä tullut tietoiseksi sukupuolisuudestaan. Lapsuus nähtiin kadotettuna paratiisina, johon ihminen haikailee takaisin koko loppuelämänsä. Puberteetti oli kiinnostava aihe sen takia, että siihen tullessaan ihminen tajusi erillisyytensä muusta maailmasta ja tuli tietoiseksi seksuaalisuudestaan. Magnus Enckellin monet teokset, kuten *Lepäävä poika* (1892), *Herääminen* (1893) ja *Pää* (Bruno Aspelin), (1894) käsittelevät tätä aihepiiriä.

Elämän ja kuoleman arvoituksen pohdintaan liittyi voimakkaiden tunnetilojen kuvaaminen, mikä näkyy selkeästi Ville Vallgrenin pienoisteoksissa. Hän menestyi hyvin Pariisissa pienillä art nouveaun henkeen tehdyillä kyynelpulloilla (*Kyynelpullo*, 1894), tuhkauurnilla ja lehtimaljoilla (*Rakkauden kukka* (*Lumpenlehtimalja*), 1894). Kuoleman romantisointi ja suoranainen kauhuromantiikka ja hämärän mystiikka oli myös tavallista symbolismin yleiseurooppalaista aineistoa. Suomessa sitä näkyy jonkin verran esimerkiksi Hilda Flodinin grafiikassa (*Kohtalo ja me*, ajoittamaton) ja vakkapa Sergei Wlasoffin *Kuutamomaisema Suomenlinnasta* –maalauksessa (1895). Ateneumin kokoelmiin kuuluu myös vaikutusvaltaisen saksalaisen Max Klingerin kirjallis-symbolista grafiikkaa, esimerkiksi etsaus *Amor*, *Kuolema ja Tuonpuoleinen elämä* (1879-1881).

Näkyvän maailman takana olevaa puhtautta etsivät taiteilijat kiinnostuivat ranskalaisten taidemaalareiden Puvis de Chavannesin ja Eugène Carrièren pelkistetystä värinkäytöstä. Se perustui pääosin harmaan tai ruskean eri sävyihin ja sitä kutsuttiin väriaskeesiksi. Symbolismin värinkäyttö saattoi kuitenkin olla myös hyvin värikästä ja voimakkaisiin värieroihin perustuva. Paul Gauguinin maalauksissa rinnakkain asetetut voimakkaasti vaikuttavat väripinnat viittasivat ensisijaisesti taiteilijan omiin mielentiloihin, eivätkä luonnon jäljentämiseen. Suomalaiset Väinö Blomstedt ja Pekka Halonen olivat lyhyen aikaa Gauguinin oppilaana Pariisissa. Blomstedtin *Auringonlasku* (1898) on mielenmaisema, oman mielentilan ja maisemanäyn yhteensulautuma, kun taas *Francesca* (1897) on saanut innoituksensa Danten *Jumalaisesta näytelmästä*, eepoksesta, joka oli myös kuvanveistäjä Auguste Rodinin *Helvetin portin* innoituksen lähde. Blomstedtin teoksille on ominaista dekoratiivisuus, mikä oli yksi symbolistien keskeisiä tavoitteita. Pyrittiin viivan ja värin tasapainoon, jonka oli määrä ilmentää teoksen lähtökohtana olleen ajatuksen kauneutta tai sen tunteikasta voimaa. Näin ymmärretty dekoratiivisuus näkyy myös monissa Pekka Halosen teoksissa ja Akseli Gallen-

Kallelan *Kalevala*-aiheisissa maalauksissa vuoden 1896 jälkeen. Sekä Halosta että Gallen-Kallelaa yhdisti symbolisteihin myös ajatus taiteen pyhydestä.

Pohjoismainen taide tuli symbolismin myötä kiinnostuksen kohteeksi Ranskassa ja Saksassa. Symbolistien Raamatuksikin sanotussa Édouard Schurén *Les Grand Initiés* ("Suuret johdattajat", 1889) –kirjassa korostettiin kaikkien uskontojen yhteistä alkuperää, ja sen lisäksi kansan säilyttämää salaista tietoa, joka oli myös kaiken nykytiedon lähteenä, mutta jonka kirjaviisuus ja sivistys oli sumentanut. Schurén ystäväpiiriin kuului muun muassa saksalainen säveltäjä Richard Wagner, jonka saama ihailu oli tehnyt pohjoismaiset myytit tutuksi Manner-Euroopassa. Pohjoismaiden ja heidän joukossaan Suomen taiteilijat tulivat asiasta tietoisiksi ja kiinnostuivat omasta kansanperinteestä ja kansanrunoudesta. Omaperäisin taiteilija, joka Suomessa hyödynsi maamme elävää kansanperinnettä, oli epäilemättä Hugo Simberg. Hän oli Akseli Gallen-Kallelan oppilaana Ruovedellä 1890-luvun puolivälissä ja kuunteli tarkalla korvalla kouluttamattoman kansan tarinoita, joille oli ominaista muun muassa kertomukset haltioista ja piruista. Suomalaiselle kansanperinteelle on ominaista se, että ihmisten kohtaamilla henkiolennoilla on tilanteesta riippuen sekä hyvä että paha puoli. Seikka näkyy hyvin esimerkiksi Simbergin teoksissa *Piru padan ääressä* (1897) ja *Piiritanssi* (1898). Toinen kiinnostava piirre, joka liittyy suomalaisten läheiseen luontosuhteeseen, on se, että luontoilmiöt saavat inhimillisen muodon. Simbergillä tämä näkyy esimerkiksi guasseissa *Syksy I* (1895), *Tuuli puhaltaa* (1897) tai *Halla* (1895).

Suomalaisten läheinen suhde luontoon juontaa juurensa itse asiassa jo 1800-luvun alkupuolelle, jolloin isänmaanrakkaus ja luontotunne haluttiin yhdistää toisiinsa. Romantiikan aikana ajateltiin, että kunkin paikan luonnolla on ominainen henki, joka tulee myös siellä asuvien ihmisten hengen ja kansakunnan hengen ilmentymäksi. Sellaisilla alueilla, joissa näkemys kansakunnan yhtenäisyydestä synnytti haaveen omasta valtiosta, kuten Suomessa tai Puolassa tai Tsekissä, oli tärkeää valjastaa kulttuuri ja taide palvelemaan tätä tavoitetta. Monet taiteilijat kokivat, että heillä on pyhä tehtävä ja kansakunnan tulevaisuuden kannalta lähestulkoon messiaaninen rooli. Suomen taiteessa tämä ilmeni esimerkiksi siinä, kuinka vakavasti suhtauduttiin Pariisiin vuoden 1900 maailmannäyttelyn valmisteluihin ja sinne pystytetyn Suomen-paviljongin toteutukseen. Paviljongin sisäseiniä kiersivät dekoratiiviset pannoomaalaukset, joissa kuvattiin suomalaista yhteiskuntaa ja elinkeinoja, kuten Pekka Halosen maalauksessa *Avannolla* (1900) tai Magnus Enckellin teoksessa *Kansakouluopetus* (1900).

KIRJALLISUUS

Anna-Maria von Bonsdorff, *Colour Ascetism and Synthetist Colour – Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Helsinki, Helsingin yliopisto 2012.

Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-95*. Helsinki 1966

Marja Lahelma, "Symbolismi Norjassa ja Suomessa". *Mielikuvituksen voima. The Magic North*. Näyttelyluettelo, Helsinki, Ateneum 2014.

Tom Sandqvist, *Ett svunnet Europa. Om modernismens glömda rötter*. Ågerup, Symposion 2009.