

Kammottava orpous

Orpouden merkitykset ja *unheimlichin* kokemus Ole Kandelinin maalauksessa *Orpo* (1943)

Kirsikka Kauko

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Huhtikuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Taidehistoria

Kirsikka Kauko

Kammottava orpous. Orpouden merkitykset ja *unheimlichin* kokemus Ole Kandelinin maalauksessa *Orpo* (1943)

Sivumäärä: 58

Tutkielmassa tarkastelen Ole Kandelinin (1920–1947) öljyvärimaalausta *Orpo* (1943). Maalauksesta ei ole julkaistu aikaisempaa tutkimusta. Tarkoituksena tässä tutkielmassa on tulkita maalauksen ja sen orpo-motiivin merkityksiä. Tutkielma sisältää sekä lähilukua että kontekstualisoivaa tutkimusta. Teoreettisena viitekehysenä käytän tutkielman kammottavaa käsittelevässä osassa psykoanalyysin perustajana tunnetun Sigmund Freudin esseettä *Das Unheimliche* (1919).

Suhtautuminen orpouteen on muuttunut historian kuluessa ja se on usein kietoutunut taloudellisiin kysymyksiin. Modernissa lapsuuden käsityksessä orpo on saanut paikan osana onnettoman lapsen kuvastoa. Lapsuuden kuvaus taiteessa omana kategorianaan syntyi 1700-luvulla. Silloin muotoutui myös romanttinen lapsen ideaali, joka on tarvinnut vastakohtakseen kuvan epäoikeudenmukaisuutta ja kärsimystä kokevasta lapsesta.

Kandelinin taide on liitetty suomalaisessa taidehistoriassa modernismin kontekstiin. Hänen elämäkerrastaan etenkin sairastuminen keuhkotautiin ja *Orvon* valmistumisen aikaan Suomessa vallinnut sotatila nousevat tutkielman kannalta keskeisiksi aiheiksi. Vertaan tutkielmassa *Orpoa* Kandelinin omaan taiteelliseen tuotantoon vuosilta 1942–1945 sekä kahteen verrokkimaalaukseen, jotka ovat Albert Gebhardin (1869–1937) *Orpo* (1895) ja Edvard Munchin (1863–1944) *Døden og barnet* (1899). Kandelinin *Orvossa* on yhtäaikainen todellisen ja epätodellisen tunnelma, jota vastaavaa en ole löytänyt hänen muista teoksistaan. Kolmen taiteilijan maalausten vertaileminen osoittaa, että niiden kaikkien voidaan nähdä ilmentävän historioitsija Carolyn Steedmanin esittämää käsitystä lapsen samaistamisesta aikuisen minuuteen. Lisäksi kaikissa kolmessa maalauksessa orpo-motiiviin yhdistyy yksin olemisen kokemus.

Käsittelen tutkielmassa myös saksalaisen ekspressionistisen elokuvan vaikutusta *Orpo*-maalauksessa ja tässä kontekstissa etenkin maalauksen varjo-motiivi nousee merkitykselliseksi. Lopulta teoksen tarkastelu kammottavan käsitteen avulla osoittaa, että sekä orpo että lapsi biologisena olentona voidaan nähdä kammottavina. Tulkitsen *Orvon* ilmentävän filosofi Dylan Triggin esittämää kammottavan kokemusta, joka voi aiheuttaa sekä ympäröivän maailman että toisinaan myös kokijan oman ruumiin näyttäytymisen vieraana ja epätodellisena.

Avainsanat: Ole Kandelin, ahdistus, kuolema, lapsuus, maalaustaide, modernismi, orpous, sairastuminen, sota-aika, varjot, yksinäisyys

Sisällysluettelo

1	Johdanto	5
1.1	Tutkielman lähtökohdista sekä rakenteesta ja metodeista	5
1.2	<i>Orpo</i> -maalaus (1943)	8
1.3	Ole Kandelin ja suomalainen maalaustaide	11
1.3.1	Ole Kandelinin elämä	11
1.3.2	Suomalainen taide, Kandelin ja modernismi	13
1.4	Orpouden ja lapsuuden tutkimus	16
1.5	Orpo-motiivi ja lapsuus taiteessa	19
2	Ole Kandelinin taide ja <i>Orpo</i>-maalaus (1943)	23
2.1	Surrealistis-metafyysinen kausi	23
2.2	Sota, sairaus ja kuolema	28
3	Maalausten vertailu	33
3.1	Albert Gebhardin <i>Orpo</i> (1895)	33
3.2	Edvard Munchin <i>Døden og barnet</i> (1899)	37
3.3	Kolme orpoa	40
4	Saksalaisen elokuvan varjo	42
5	Kammottava orpo, kammottava lapsi	45
5.1	Kammottava (<i>unheimlich</i>)	45
5.2	Kammottavan kokemus	48
6	Johtopäätelmiä	51
	Kuvaluettelo	53
	Lähteet	54
	Arkistolähteet	54
	Painamattomat opinnäytteet	54
	Kirjallisia tietoja antanut	54
	Sanomalehdet	54

Internet-lähteet

54

Kirjallisuus

55

1 Johdanto

1.1 Tutkielman lähtökohdista sekä rakenteesta ja metodeista

Etsiessäni aihetta tutkielmaani näin kuvan Ole Kandelinin (1920–1947) öljyvärimaalauksesta *Orpo* (1943) (kuva 1) ja minulle jäi kuvan kohtaamisesta erikoinen tunne. Tuntui, kuin teos olisi jostakin yhteydestä minulle tuttu, kuin olisin nähnyt sen joskus aikaisemmin, mutta en pystynyt palauttamaan mieleeni missä. Itse maalauksessa oli myös jotakin kiinnostavaa, mutta en pystynyt kunnolla sanallistamaan itselleni mitä se oli. Jokin siinä kuitenkin oli herättänyt kiinnostukseni niin, että se oli jäänyt mieleeni. Minua alkoi kiinnostaa, mitä merkityksiä maalauksen ja sen orpo-motiivin takaa voisi löytyä. Näistä ajatuksista alkoi matkani Ole Kandelinin taiteen maailmaan. Myöhemmin tulin siihen johtopäätelmään, että olin kuin olinkin nähnyt maalauksen aikaisemmin Ateneumin taidemuseossa.

Tämän tutkielman tarkoitus on lähilukien analysoida Kandelinin maalausta ja tulkita sen merkityksiä. Lähiluku, jossa teen tarkkoja havaintoja teoksesta, on tutkielmani tärkein metodi, mutta tutkielmaan sisältyy myös kontekstualisoivaa tutkimusta. Tuon tutkielmassani ilmi teoksesta tällä hetkellä saatavilla olevia tietoja sekä omia havaintojani. Käyn läpi Kandelinin elämää ja hänen sijoittumistaan suomalaiseen taidemaailmaan sekä modernismin kontekstiin. Keskeisimpinä lähteinäni Kandelinin elämästä ja taiteesta käytän taidehistorioitsija Hannele Savelaisen artikkelia näyttelyjulkaisussa *Ole Kandelin. Abstraktio, kukka ja kuolema* (2008). Kyseessä on uusin ja kattavin Kandelinia käsittelevä julkaisu. Sitä ennen kattavimman tutkimuksen Kandelinista on kirjoittanut taidehistoriaa opiskellut, mutta nyttemmin sukupuolentutkijana toimiva Leena-Maija Rossi vuonna 1987 pro gradu-tutkielmassaan *Ole Kandelinin yksinäinen murtautuminen modernismiin – tapaus 1940-luvun suomalaisessa taiteessa*, jota käytän tutkielmani toisena keskeisenä Kandelinin elämää ja taidetta avaavana lähteenä. Kolmantena lähteenä tässä aihepiirissä käytän taidehistorioitsija Ulla Vihannan artikkelia suomalaista surrealismia käsittelevässä näyttelyjulkaisussa *Arvoituksellinen uni* (1993). Kandelinin omia kirjoituksia taiteesta on julkaistu C.-J. af Forsellesin ja L.-G. Nordströmin toimittamassa kirjassa *Kymmenen taitelijaa* (1962). Esimerkiksi Rossi ja Savelainen ovat käyttäneet kirjaa lähteenä, vaikka kirjoitusten päiväyksiä tai kontekstia ei ole teoksessa mainittu (ks. Rossi 1987, 90; Savelainen 2008a, 85). Käytän itsekin teosta lähteenä tässä tutkielmassa tiedostaen sen edellä mainitut puutteet. Suomalaisen 1900-luvun

alkupuolen maalaustaiteen kontekstia käsittelen tutkielmassani viitaten taidehistorioitsija Tuula Karjalaisen väitöskirjaan *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa* (1990) sekä historioitsija Henrik Meinanderin teoksen *Suomen historia. Linjat, rakenteet, käännekohdat* uuteen tarkistettuun laitokseen vuodelta 2014 [2006]. Vapaan Taidekoulun historiasta lähteenä olen käyttänyt juhla kirjaa *Vapaa Taidekoulu. Taidemaalauksen opetusta 90 vuotta* (2025).

Orpouden ilmiötä ja lapsuuden historiaa sekä kansainvälisessä että suomalaisessa kontekstissa käsittelevät lähteet luovat tutkielmassani pohjaa Kandelinin orpo-motiivin tulkinnalle. Lähteenäni käytän kulttuuriantropologi Judith Ennewn artikkelia ”Prisoners of Childhood: Orphans and Economic Dependency” (2005) sekä yhteiskuntatieteilijä Timo Harrikarin teosta *Lastensuojelun historia. Tutkielma oikeussäätelystä, kulttuurisista kerrostumista ja hallinnan murroksesta* (2019).

Varsinaista orpo-motiivia käsittelevää tutkimusta ei taidehistorian alalla vaikuttaisi olevan tehty. Käyn tutkielmassa lyhyesti läpi huomioitani, joita olen tehnyt tutustuttuani orpo-motiivin sisältävien teosten kuviin tietokannoissa. Tässä yhteydessä käsittelen *le petit savoyard*-motiivia, sekä lapsuuden kuvaamista taiteessa. *Le petit savoyard*-motiivin kohdalla viittaa kirjallisuutta ja visuaalista kulttuuria tutkineen Caroline Ferraris-Besson artikkeliin ”’Quelque chose de noir.’ Depicting the Petit Savoyard” (2018). Lapsuuden kuvaamista taiteessa käsittelen lähteenäni taidehistorioitsija Anne Higonnet’n artikkeli ”Picturing Childhood in the Modern West” (2013).

Kirjoitan tutkimuksessani myös siitä, miten *Orpo* (1943) (kuva 1) sijoittuu suhteessa muuhun Kandelinin taiteelliseen tuotantoon. Käsittelen Kandelinin surrealistis-metafyysiseksi kaudeksi kutsumaani vuosien 1942–1946 aikavälin taiteen aiheita ja ominaispiirteitä ja vertaan niihin tutkimaani maalausta. Käsittelen myös tuolla kaudella Kandelinin taiteessa usein ilmennyttä kuoleman teemaa, johon meneillään ollut sota sekä Kandelinin oma vakava sairastuminen kietoutuivat.

Olen valinnut tutkielmaani kaksi maalausta vertailuteoksiksi, joita myös lähilukien analysoin. Teokset ovat Albert Gebhardin *Orpo* (1895) (kuva 2) sekä Edvard Munchin *Døden og barnet* (1899) (kuva 3). Gebhardin teoksen olen valinnut sillä perusteella, että halusin verrata Kandelinin maalausta toiseen suomalaiseen maalaukseen. En kuitenkaan löytänyt sopivaa orpo-motiivin sisältävää suomalaista maalausta 1940-luvulta. Gebhardin maalaus antaa kuitenkin Kandelinin teokselle vertailupohjaa siinä, miten erilaisella tavalla lapsi-motiivi siinä

esitetään. Viittaan Gebhardin teoksen yhteydessä taidehistorioitsija Riitta Konttisen teokseen *Sammon takajat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* (2001) sekä teatteritieteen tutkija Laura-Elina Ahon artikkeliin ”Motherless Girls and the Orphan Myth in the Making of Nation: The Gendered Representation of a Nation in the Repertoire of the Finnish Theatre Company, 1872–1876” (2020), jossa hän käsittelee kirjallisen orpo-hahmon ja nationalismin välistä yhteyttä. Munchin elämästä kertovana lähteenä olen käyttänyt tietokirjailija Sue Prideaux’n elämäkertaa *Edvard Munch. Behind The Scream* (2005). Viittaan myös historioitsija Carolyn Steedmanin teokseen *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930* (1995) ja hänen esittämäänsä käsitykseen lapsesta aikuisen minuuden osana. Munchin maalauksen olen valinnut siksi, koska se mielestäni on teos, joka tunnelmaltaan lähimmin vastaa Kandelinin maalausta. Toisiinsa verrattuna Gebhardin ja Munchin teokset myös ilmentävät hyvin sitä muutosta, mikä taiteessa tapahtui modernismin myötä. Teosten valmistumisajassa on vain neljän vuoden ero, mutta ne kuvaavat samaa motiivia hyvin eri lailla.

Leena-Maija Rossin huomioimaa ja lyhyesti mainitsemaa elokuvan vaikutusta Kandelinin taiteeseen (ks. Rossi 1987, 44) ei ole muussa Kandelinin taiteen tutkimuksessa käsitelty. Käsitellen saksalaisen ekspressionistisen elokuvan vaikutusta Kandelinin maalaukseen keskeisimpänä analyysini kohteena siinä esiintyvä suuri varjo. Viittaan tutkielmani tässä osassa neljään elokuvatutkijoiden kirjoittamaan artikkeliin, jotka ovat Thomas Elsaesserin ”Expressionist Cinema- Style and Design in Film History” (2016), James C. Franklinin ”Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema” (1980), Elima Mušanonovićin ”Nosferatu's Horror: Early Cinema's Fugitive Shadows” (2017) ja John S. Titfordin ”Object-subject Relationship in German Expressionist Cinema” (1973).

Viimeisenä käsitteleyaiheena tutkielmassani on psykoanalyysin kehittäjänä tunnetun Sigmund Freudin tunnetuksi tekemä käsite *unheimlich*, josta käytän joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta suomenkielistä nimitystä kammottava. Teoreettisena viitekehystenäni tässä on Freudin kammottavaa käsittelevä essee vuodelta 1919, joka on suomennettu nimellä ”Das Unheimliche – Epämukavuuden elämyksestä” teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia* (2005). Tutkimuskirjallisuudesta taas mainittakoon filosofi Dylan Triggin artikkeli ”The Uncanny” (2020) ja teos *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny* (2012). Keskeisenä lähtökohtana tässä yhteydessä on myös jo mainitsemani Carolyn Steedmanin tutkimus. Lisäksi viittaan myös taidehistorioitsija Hal Fosterin tutkimukseen *Compulsive Beauty* (1995), kirjallisuudentutkija Laura Petersin teokseen *Orphan Texts:*

Victorian Orphans, Culture and Empire (2000) sekä kirjallisuudentutkija Nicholas Roylen tekstiin *The Uncanny* (2003).

Kirjallisuuden lisäksi olen tutkielmaani varten tutustunut primääriaineistona myös muutama Kandelinin taiteesta kirjoitettuihin lehtiartikkeleihin ja Kansallisgallerian kirjaston arkiston kokoelmiin. Olen myös saanut Ateneumin taidemuseon intendentiltä Timo Huuskolta sähköpostin välityksellä tutkimaani teosta koskevia tietoja.

Tutkielmani puutteina voitaneen pitää sitä, että minulla ei ole temaattisen rajaukseni puitteissa ollut mahdollisuutta tutkia Kandelinin kirjeitä tai tutustua kovin laajasti hänen taiteelliseen tuotantoonsa. Joudun siis varsinkin elämäkerrallisten tietojen osalta nojautumaan paljolti aikaisempaan Kandelinia käsittelevään tutkimukseen. Kandelinin taiteellinen tuotanto on laaja ja viimeisin hänen taidettaan esittelevä näyttely, jossa teoksia olisi ollut mahdollista nähdä kattavasti, järjestettiin vuonna 2008. Muodostaessani omaa käsitystäni Kandelinin tuotannosta olen siis joutunut turvautumaan hänen teostensa kuviin ja niidenkin osalta vain hyvin rajalliseen määrään. Koska tutkielmani pääkohde on kuitenkin *Orpo*-teos (1943) (kuva 1) ja sen merkitykset, en pidä näitä puutteita esteenä tutkielmani fokuksen kannalta.

1.2 *Orpo*-maalaus (1943)

Maalaus esittää huonetta, jonka takaseinällä on sänky, jossa peitteiden alla silmät suljettuina makaa kasvoiltaan läpikuultavalta vaikuttava ihmishahmo. Maalauksen etualalla seisoo toinen ihmishahmo, oletettavasti tyttö, joka on nostanut kätensä kasvojensa peitoksi. Tytön sureva ele tuo mieleen esimerkiksi mykkäelokuvissa hyödynnetyt selkeillä eleillä korostetut tunteiden kuvaukset. Maalauksen taakse merkityn nimen ohjaamana voidaan olettaa, että siinä ovat kuollut äiti ja tämän tytär.

Seinälle työstä sänkyä kohti kaartuu suuri tumma varjo. Huoneen lattia on hieman vääristyneesti kuvattua punaruskean ja mustan väristä laatoitusta. Lattialaattojen punertava ja musta toistuvat äidin ja tytön hiusten väreissä. Etenkin laattojen ruutujen, mutta myös sängyn, tytön ja oviaukonkin ääriviivoja on piirretty vaaleina viivoina esiin ohuella raaputusjäljellä.

Äidin mustien hiusten reunustamien kasvojen piirteet ovat ainoastaan muutamalla raaputusjäljellä sängyn peitteitä ilmaisevien maalausjälkien päälle muodostetut. Läpinäkyviltä näyttävien kasvojensa vuoksi äidin hahmo vaikuttaa enemmänkin henkiolennolta kuin sängyssä makaavalta kuolleelta ruumiilta. Tarkemmin katsottuna näyttää melkein päältä, kuin

hän olisi täysin ruumiiton. Sängyn peitteet eivät kohoile seuraamaan ruumiin muotoja. On kuin sängyssä lepäisikin vain läpikuultava henkimäinen ihmisen pää.



Kuva 1. Ole Kandelin, *Orpo*, 1943. Öljy pahville. Kuva: Kansallisgalleria, Hannu Pakarinen.

Valo huoneessa vaikuttaa kohdistuvan takaseinälle ja vaaleiden seinien varjoisimmat kohdat taittavat kelmeän vihreisiin ja kellertäviin sävyihin. Huoneen katto on musta. Niin musta, että vaikuttaa jopa siltä, kuin huoneessa ei olisi kattoa lainkaan. On kuin huoneen yllä aukeaisi avaruuden omainen syvä musta tyhjiys. Tytön takana seinässä on oviaukko, joka myös aukeaa mustaan tyhjiyteen.

Maalauksen tyttöhahmo on rakennettu geometrisia muotoja hyödyntäen. Hänen viininpunaiseen vaatteeseen verhottu vartalonsa on kuvattu kartiomaisella muodolla, käsien peittämät kasvot ovat vain tumma soikio ja oranssit hiukset nousevat hänen päästään luonnottoman kolmiomaiseksi muodoksi. Tytön kulmikkaan geometrinen esitystapa luo keinotekoisien robottimaisen tai nukkemaisen vaikutelman. Tytön ihon väri tuo terveen elävän ihmisen ihon sijasta mieleen sairaan tai jopa kuolleen ihon. Se on samaa sävyä, kuin huoneen seinien kelmeän vihertävä väri. Teosta katsoessa herää epävarmuus siitä, kuvaako maalaus tilannetta, jossa lapsi kohtaa kuolleen äitinsä ruumiin, esittääkö se lapsen muistoa

traumaattisesta kokemuksesta vai onko lapsen tunnerektion syynä kuolleen äidin ilmestyminen läpinäkyvänä henkiolentona.

Ole Kandelinin *Orpo* (1943) (kuva 1) on 35 x 50,5 cm kokoinen pahville maalattu öljyvärimaalauksena. Se on ostettu Kansallisgallerian kokoelmiin vuonna 2018. Teoksen hankintaperusteista saa sen käsityksen, että hankintaan on vaikuttanut teoksen valmistuminen sota-aikana. Hankintaperusteissa mainitaan, että Kansallisgallerian kokoelmissa oli teoksen hankintahetkellä ennestään jo neljä Kandelinin sotavuosina valmistunutta teosta. ”Vaikutelma on lähes kafkamaisen klaustrofobinen. Kandelinin muuhun tuotantoon suhteutettuna teos ilmentää pessimistisesti ajan eksistentiaalisia tunteita.” (”Orpo,1943”. 25.11.2025. KG www-sivu)

Oltuani yhteydessä Kansallisgalleriaan sain Ateneumin taidemuseosta tiedon, että maalauksen takana onkin ilmeisesti Kandelinin itsensä merkitsemänä nimenä ”Moderlös” eli ”Äiditön” (Huusko 24.2.2026). Maalaus oli esillä vuonna 1944 Kandelinin yksityisnäyttelyssä Strindbergin Taidesalongissa ja se mainitaan näyttelyarvostelussa nykyisinkin käytössä olevalla suomenkielisellä nimellä (A. R-e. [Antero Rinne], ”Ole Kandelin”. SSd 28.4.1944). Myös Kandelinin muistonäyttelyssä vuonna 1948 teos oli esillä nimellä ”Orpo” (*Muistonäyttely* 1948). En ole saanut selvitettyä, missä vaiheessa teoksen ruotsinkielinen nimi on muuttunut ja millä nimellä se mainittiin ruotsiksi Strindbergin Taidesalongin näyttelyluettelossa. Nykyisin sen ruotsinkielinen nimi on Kansallisgallerian kokoelmissa ”Föräldralös” (”Orpo, 1943”. 25.11.2025. KG www-sivu). Selvittämättä tämän tutkielman yhteydessä jää myös se, onko maalauksen suomenkielinen nimi ollut alun perinkin ”Orpo”. Kutsun maalausta tutkielmassani sen nykyisellä suomenkielisellä nimellä.

Kandelinin yksityisnäyttelyn ja muistonäyttelyn lisäksi teos on ennen Kansallisgallerian kokoelmaan liittämistä ollut tietävästi esillä vain kerran Prins Eugens Waldemarsudde museossa Tukholmassa vuonna 1978. Tämä käy ilmi teoksen taustapahviin kiinnitetystä näyttelylapusta. (Huusko 24.2.2026.) Kansallisgallerian kokoelmiin liittämisen jälkeen maalaus on ollut esillä Ateneumin taidemuseossa 21.1.2020–19.4.2020 näyttelyssä *Moderni identiteetti - Uushankintoja vuosilta 2016–2019*. Se on myös osana 14.4. 2023 lähtien esillä olevaa Ateneumin taidemuseon kokoelmanäyttelyä *Ajan kysymys, kokoelmanäyttely – En tidsfråga, samlingsutställning – A Question of Time, collection exhibition*.

1.3 Ole Kandelin ja suomalainen maalaustaide

1.3.1 Ole Kandelinin elämä

Kandelin syntyi kultasepän poikana Porvoossa. Lapsena hän piirsi jatkuvasti ja 14-vuotiaana hän sai kannustavilta vanhemmiltaan käyttöönsä öljyvärit sekä maalauslaatikon. (Savelainen 2008a, 7–8.) Perhe muutti vuonna 1937 isän työn perässä Helsinkiin, ja nuori Kandelin haki tuolloin Ateneumiin, mutta ei päässyt. Seuraavana vuonna hän alkoi työskennellä mainospiirtäjänä Elannon ikkunansomistusosastolla. Vapaa-ajallaan Kandelin maalasi. Hän maalasi tuolloin muutaman abstrahoidun teoksen ja usein hänen maalauksissaan oli kubistisia vaikutteita. Kesällä 1938 Kandelin oli mukana Elannon mainospiirtäjien matkalla Leningradiin ja Moskovaan, jolloin hänellä oli mahdollisuus nähdä impressionistien teoksia, Matissen ja Gauguinin taidetta sekä Picasson kubistisia teoksia. Syksyllä 1939 Kandelin aloitti opinnot Vapaassa taidekoulussa. Hänen opettajansa oli Prahassa koulutuksensa saanut unkarilainen taiteilija Endre Nemes (1909–1985). Myös Otto Mäkilä (1904–1955) toimi tuolloin Vapaan Taidekoulun opettajana. Kandelin ei kuitenkaan ehtinyt opiskella kauaa, kun talvisota syttyi marraskuun lopulla 1939. (Savelainen 2008a, 11–13.)

Kandelin ei joutunut talvisotaan, mutta maaliskuussa 1940 hän sai sotapalvelusmääräyksen. Armeijassa hän sai tehtäväkseen piirtää karttoja ja tekstata nimilappuja. Hänestä tuli ”komppanian maalari” ja hän muun muassa piirsi muotokuvia 10 markan hinnalla. Kuvat menivät hyvin kaupaksi. Kandelinin terveys kuitenkin heikkeni armeijassa. Hän oli jo pian palvelukseen astumisensa jälkeen sairastunut kuumeeseen ja yskään ja joutunut Hyvinkäälle sairaalaan. Sairastaminen ei kuitenkaan loppunut sairaalajaksoon vaan senkin jälkeen hänellä oli jatkuvaa yskää ja usein kuumettakin. Terveysongelmat vahvistivat Kandelinin päättäväisyyttä ryhtyä armeijaista päästyään vapaaksi taiteilijaksi. (Savelainen 2008a, 15–17.)

Keväällä 1941 ollessaan yhä armeijassa Kandelinilla todettiin keuhkotauti ja hänet lähetettiin Takaharjun parantolaan Punkaharjulle. Aiemmasta sairastelustaan huolimatta diagnoosi oli hänelle suuri yllätys ja järkytys. Marraskuussa 1941 Kandelin sai vapautuksen palveluksesta. Sen jälkeen hän aloitti uudestaan opinnot Vapaassa Taidekoulussa ja helmikuussa 1942 hän jo debytoi Taidehallin Nuorten näyttelyssä esittämällä muun muassa naturalistisia muotokuvia armeija-aikana piirtämistään savolais- ja karjalaisukoista. Vuosi 1942 oli Kandelinille käännteentekevä sekä taiteellisesti että myös yksityiselämässä. Hän tapasi tuona vuonna

tulevan vaimonsa Vuokko Haapalaisen (myöhemmin Kandelin ja Lindholm, os. Lähde). Ole ja Vuokko, joka myös suoritti opintoja Vapaassa Taidekoulussa, olivat tiiviisti yhdessä ja jakoivat samat harrastukset ja kiinnostuksen kohteet. Vuokko oli Kandelinille sekä muusa että tärkeä tuki. (Savelainen 2008a, 18.) Hänellä on ollut suuri merkitys Kandelinin taiteen ja sen tutkimuksen kannalta myös taiteilijan kuoleman jälkeen. Hän on kääntänyt suomeksi Kandelinin taidetta esittelevän Strindbergin Taidesalongin vuoden 1962 näyttelyn avajaiskutsun (Gulin 1962). Häneltä myös niin Rossi, Vihanta kuin Savelainenkin ovat saaneet tiedonantoja tutkimuksiinsa. Espoon modernin taiteen museo EMMAn vuoden 2008 näyttelyyn hän lainasi jopa pääosan näyttelyn teoksista ja aineistosta (Valkonen 2008, 4).

Taidehallin syysnäyttelyyn 1942 Kandelin osallistui maalauksilla, joiden aiheet ja tyyli olivat uudistuneet. Maalaukset esittivät tyylieltyjä, pitkiin viittoihin pukeutuneita ihmishahmoja arkkitehtuurimaisemissa. Näyttelystä tuli Kandelinin läpimurto. (Savelainen 2008a, 24.) Alkuvuodesta 1942 kesään 1944 Kandelinin terveys oli melko hyvä ja hän maalasikin koko ajan, osallistui näyttelyihin ja teki lisäksi myös kirjankuvituksia. Hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä oli Strindbergin Taidesalongissa huhtikuussa 1944. Sen jälkeen hänet luokiteltiin kritiikeissä yhä useammin surrealistiksi ja surrealistina hän myös silloin itseään piti. (Savelainen 2008a, 28.)

Kesällä 1944 Kandelin sairastui keuhkopussintulehdukseen, jonka seurauksena hän joutui parantolaan Kiljavalle vuoden 1945 alussa (Savelainen 2008a, 47). Huolimatta siitä, että Kandelin oli parantolassa yli puoli vuotta, hänen kuntosensa ei kohentunut tarpeeksi ja hänelle alettiinkin järjestellä suuren taidealan tukijoukon voimin parantolapaikkaa Ruotsista, jossa hoitojen mahdollisuudet olivat paremmat. Ennen lähtöään Ruotsiin Kandelin meni kihloihin, ja he ottivat Vuokon kanssa kuulutukset. (Savelainen 2008a, 58.)

Kandelin matkusti Ruotsiin elokuun 1945 puolivälissä suuntanaan Smoolanti ja Hesslebyn parantola, mutta siellä hänen kuntosensa jo alkusyksystä huononi. Siitä huolimatta hän piirsi ja maalasi paljon. Sota-aikana uusia ulkomaisia taidekirjoja ja -lehtiä oli Suomessa huonosti saatavilla ja ulkomaisia näyttelyitäkään ei juuri ollut, mutta Ruotsissa tilanne oli toinen. Kandelin pystyi tutustumaan uudempiin taidejulkaisuihin ja pohti abstraktia formalismia. Alkuvuonna 1946 hän piirsi kuukaudessa lähes tuhat uutta piirustusta, joista osa oli kopioita. Hän myös maalasi uudella abstraktimmalla tyyllillä. (Savelainen 2008a, 60–63.)

Toukokuun lopulla 1946 Kandelin pääsi pois parantolasta, vaikka hänen terveytensä oli entisestään heikentynyt. Hän oli siirtynyt abstraktiin maalaustyyliin ja Suomessa hänelle oli

syntynyt tytär. Kandelin tiesi, ettei hänellä ollut enää paljoa elinaikaa jäljellä, ja palava halu ja kiire menestyä taiteilijana saivat hänet kotiin paluun sijasta matkustamaan Göteborgiin tekemään tilaustyötä, solmimaan suhteita ja katsomaan näyttelyitä. (Savelainen 2008a, 78.)

Heinäkuun puolivälissä Kandelin matkusti Tukholmaan ja tapasi siellä vanhan opettajansa Endre Nemesin, josta oli tullut Ruotsissa vaikutusvaltainen taiteilija. Nemes kehui Kandelinin uusia teoksia ja lupasi auttaa tätä suhteiden luomisessa sekä näyttelyiden järjestämisessä Ruotsissa. Hän järjesti täysihoitolapaikan Uppsalan Sunnerstasta, kehystäjän sekä ostajia tauluille. Täysihoitolassa Kandelin maalasi kahden kuukauden aikana yli 60 öljyvärimaalausta sekä lisäksi piirustuksia ja akvarelleja. Nemes sai järjestettyä hänelle näyttelytilan Louis Hahnen taidekaupasta Tukholmasta. Kun näyttely Tukholmassa oli sovittu, matkusti itsensä uuvuttanut Kandelin viimein kotiin Helsinkiin ja alkoi heikosta kunnostaan huolimatta sielläkin heti maalaamaan. Joulukuussa 1946 hän meni Vuokon kanssa naimisiin ja sen jälkeen hänen jo muutenkin heikko kuntonsa romahti. Hän ei enää pystynyt matkustamaan näyttelynsä avajaisiin Tukholmaan. Näyttely sai Ruotsissa hyvän vastaanoton, ja seuraava näyttely oli jo sovittuna Helsingin Artekiin. Se jäi kuitenkin toteutumatta Kandelinin menehdyttyä sairauteensa 23.1.1947. (Savelainen 2008a, 79–81.)

1.3.2 Suomalainen taide, Kandelin ja modernismi

Kandelin on mainittu yleensä suomalaisessa taidehistoriassa abstraktin maalaustaiteen yhteydessä (Esim. Mattila 1985, 132–133). Häntä on pidetty ensimmäisenä suomalaisena taiteilijana, joka siirtyi taiteessaan johdonmukaisesti abstraktiin ilmaisuun (esim. Rossi 1987, 1; Vieru 2003, 63; Savelainen 2008a, 7). Kandelinin muistonäyttely Helsingin Taidehallissa vuonna 1948 on nähty vedenjakajana, jonka jälkeen suomalaista abstraktia taidetta alkoi olla esillä (Karjalainen 1990, 55).

Taidehistorioitsija Tuula Karjalainen kirjoittaa väitöskirjassaan *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa* (1990) abstraktin taiteen alkuvaiheista Suomessa.

Karjalaisen mukaan modernismi tuli hitaasti suomalaiseen kuvataiteeseen eikä prosessi edennyt yhtäjaksoisesti. 1900-luvun alun modernismin näkökulmasta lupaava kehityskulku hyytyi itsenäistymisen ja sisällissodan jälkeen. (Karjalainen 1990, 24.)

Suomen historian vaiheista teoksessaan *Suomen historia. Linjat, rakenteet, käännekohtat* (2014[2006]) kirjoittaneen historioitsija Henrik Meinanderin mukaan keskeisenä teemana vasta itsenäistyneen Suomen kulttuurielämässäkin oli juuri valtiollinen itsenäisyys. Kulttuurin

kenttää hallitsi sisällissodan voittaneiden tulevaisuudenkuva valkoisesta ja pääosin agraarisesta Suomesta. Sotilaallisen valmiuden ja vahvan tulevaisuudenuskon nähtiin takaavan Suomen kansallisen jatkuvuuden. Tämä visio sulki kuitenkin pois sosialistisia aatteita kannattavan työväestön, ja suomen kieltä suosimalla se myös työnsi pois ruotsinkielisiä. (Meinander 2014[2006], 220.) Ruotsinkielisten osuus oli kuvataiteessa ja muussakin Suomen kulttuurielämässä tuolloin suuri ja kuten Karjalainen toteaa, suurin osa ensimmäisistä suomalaisista modernisteista oli ruotsinkielisiä. (Meinander 2014[2006], 208–209; Karjalainen 1990, 24–26.) Yhtenä valkoisen Suomen keulakuvana nähtiin taiteen alalta Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), joka oli suunnitellut itsenäistyneelle Suomelle monia virallisia kunniamerkkejä ja tunnuksia. Myös Wäinö Aaltosen (1894–1966) veistokset kansallisista merkkihenkilöistä, kuten *Paavo Nurmi* patsas vuodelta 1925, ilmensivät juuri sellaisia ominaisuuksia, joita itsenäiseen Suomeen haluttiin liittää: ”nuoruutta, kauneutta ja tyyntä tahdon voimaa”. (Meinander 2014[2006], 221–222). Nuoren kirjailija- ja taiteilijasukupolven parissa alkoi kuitenkin jo 1920-luvun alussa vahvistua kosmopoliittinen modernismi. Kuvataiteessa kubismista ja surrealismista innoittuneiden taiteilijoiden teokset irtautuivat selvästi kansallisesta perinteestä. (Meinander 2014[2006], 221–222.) Karjalaisen mukaan Suomen itsenäisyyden ensivuosisikymmeninä etenkin kubismia ja konstruktivismia vieroksuttiin ja niihin saatettiin liittää jopa miellelyhtymiä epäisänmaallisuudesta (Karjalainen 1990, 33). Karjalainen pitää modernismiin Suomessa kohdistunutta epäluuloa kovin liioiteltuna, kun otetaan huomioon, että abstraktia ja nonfiguratiivista taidetta esiintyi vain hyvin vähän Suomessa (Karjalainen 1990, 41).

Taiteilijakoulutuksen ja näyttelytoiminnan organisaatioilla oli Karjalaisen mukaan Suomessa merkittävä rooli modernismin edistämisessä. Näihin organisaatioihin kuuluivat Helsingin Taidehalli (1928), Artek (1935), Vapaa Taidekoulu (1935) ja Nykytaide ry (1939). Toisen maailmansodan jälkeen abstraktiin taiteeseen suuntautuneista suomalaisista taiteilijoista suurimmalla osalla oli takanaan opintoja Vapaassa Taidekoulussa. (Karjalainen 1990, 52). Koulun perustivat Maire Gullichsen, Ethel Thesleff ja Irja Nojonen, jotka itse olivat opiskelleet Pariisissa Académie Colarossissa 1920-luvulla. Vapaan Taidekoulun mallina olivatkin tuon vuosikymmenen Pariisin yksityiset taidekoulut. Pariisi oli 1920-luvulla yhä modernin taiteen keskus ja monet pienet yksityiset taidekoulut tarjosivat siellä opetusta, jossa korostuivat impressionistiset ja postimpressionistiset havainnointia, muotoa ja väriä koskevat käsitykset. Oppilaat piirsivät ja maalasivat mallia opettajien kiertäessä kommentoimassa ja arvioimassa heidän työtään ja kehitystään. Opettajiksi palkattiin nimekkäitä taiteilijoita ja

toisin kuin kuninkaallisissa ja kansallisissa taidekouluissa ja -akatemoissa, yksityisissä taidekouluissa ei opetettu teoriaa, eikä opiskelijoiden odotettu kehittävän taiteellisia ideoitaan eteenpäin toinen toistaan seuraavien yhä hiotumpien luonnosten avulla. (Quaife & Stewen 2025, 59.) Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulu koettiin vanhanaikaisena ja liian akateemisena, vaikka sen opetuksessa ei ollutkaan Vapaan Taidekoulun opetukseen niin suurta eroa, kuin mitä joskus on korostettu (Tihinen 2025, 120–121). Vapaa Taidekoulu kuitenkin perustettiin konservatiiviseksi koetun koulutuksen vastapainoksi. Koulu leimautui taiteen modernismin kannattajaksi ja modernistinen näkemys onkin jatkunut siellä vallitsevana. (Pallasmaa 2025, 22.)

Vapaassa Taidekoulussa opiskellut Kandelin oli modernisti ja sitä mieltä, että modernistinen taide edusti kehitystä, jota ei voinut estää. Kansallisesta taiteesta hän kirjoitti suorastaan ivalliseen sävyyn. (Kandelin 1962, 21–23.) Kandelin oli myös kaksikielinen (Savelainen 2008, 60) ja hänen ja Vuokon ystäväpiiriin kuuluivat muun muassa Tove Jansson, Birger Carlstedt, Sam Vanni ja Erik Enroth (Savelainen 2008, 19). Vaikuttaa siltä, että Kandelinilla oli lähipiirissään sekä suomenkielisiä että ruotsinkielisiä. Hän kuitenkin sopii ruotsinkielisten kansainvälisesti suuntautuneiden modernistien joukkoon.

Ole Kandelinin taide on Suomen taidehistoriassa liitetty myös surrealismiin (esim. Mattila 1985, 132; Kruskopf 1990, 108). Kandelin sisällytettiin mukaan Suomen Taideakatemian vuoden 1970 *Surrealismi* kiertonäyttelyyn sekä Hämeenlinnan taidemuseon ja Turun taidemuseon suomalaista surrealismia esittelevään *Arvoituksellinen uni* näyttelyyn vuonna 1993. Rossin mukaan jo aikalaiskritiikissä käytiin keskustelua Kandelinista ja surrealismista ja keskustelu jatkui myös taiteilijan kuoleman jälkeen. Kandelinin sijoittamisesta suomalaisten surrealistien joukkoon oltiin epävarmoja. Tätä pohdintaa käytiin etenkin vuosien 1942–1944 maalauksista. (Rossi 1987, 39.) Rossin arvion mukaan Kandelinin suhde surrealismiin oli melko ambivalentti. (Rossi 1987, 45.)

Vihanta huomauttaa, että suomalaisessa 1940-luvun taidekirjoituksessa surrealismi ja metafyyminen maalaus vaikuttavat olevan lähes synonyymeja keskenään. Surrealismi oli Vihannan mukaan jäänyt Kandelinille vieraaksi ja varsinaisten surrealistien nimet puuttuvat vuoden 1940 listalta, jonka hän laati merkittävänä pitämistään taiteilijoista. Listaan kuuluivat Marc Chagall, Giorgio de Chirico, George Grosz, Georges Braque ja Paul Klee. Vihannan mukaan Kandelin tutustui surrealistina ja sen perustajana tunnetun André Bretonin ajatuksiin todella vasta Hesslebyn parantolassa. (Vihanta 1993, 32–34.) Rossi myös mainitsee

Kandelinin hämmästyneen Ruotsissa uusia taidekirjoja luettuaan, kuinka lähelle hän oli päässyt eurooppalaisia ideoita rajallisilla tiedoillaan (Rossi 1987, 47).

Nemes oli kiinnostunut surrealismin automatismista ja Rossi arvelee, että Kandelin olisi mahdollisesti voinut saada tältä ajatuksen automaattipiirtämiseen, jota muistuttavia piirustuksia esiintyy hänen kirjeissään. (Rossi 1987, 40.) Kandelin saattoi Rossin mukaan myös mahdollisesti käyttää toistakin surrealistista menetelmää ja yrittää vangita unessa näkemiään näkyjä maalauksiinsa. (Rossi 1987, 40–41.) Rossi viittaa *Uudenmaan Sanomien* artikkeliin ”Porvoolaisyyntyinen taiteilija, joka maalaa unessa nähtyjä näkyjä. Ole Kandelin avannut ensimmäisen näyttelynsä Helsingissä.” (Uudenmaan S 25.4. 1944), mutta hänen mainitsemansa kohta on todellisuudessa lainaus *Suomen Sosialidemokraatin* artikkelista, jonka mukaan ”Ole Kandelin maalaa etupäässä unessa nähtyjä näkyjä. Kun hän herää aamulla hän ryhtyy maalaamaan ja niin syntyy taulu toisensa jälkeen.” Artikkelissa mainitaan myös, miten Kandelin teokset vuosien saatossa ovat muuttuneet ”yhä puhtaammaksi alitajunnan taiteeksi, yhä irrationaalisemmiksi”. (E. L. ”Taiteilija, joka maalaa unessa nähtyjä näkyjä.” SSd 23.4.1944)

Rossi huomioi Kandelinin käyttämän raaputustekniikan kuuluneen myös surrealistien tekniikoihin (*raclage*), mutta arvelee, että kyseessä voi olla myös pelkkä sattuma. (Rossi 1987, 41.) Savelaisen mukaan onkin todennäköisempää, että Kandelin sai tähän tekniikkaan innoituksen posliinimaalauksen menetelmästä, jonka hän oli oppinut Arabian tehtaalla posliinimaalajana työskennelleeltä Vuokolta (Savelainen 2008a, 37). Tämän lisäksi vielä yksi yhdistävä tekijä Kandelinin ja surrealismin välillä oli hänen kiinnostuksensa suggestioon ja hypnoosiin (Vihanto 1993, 78, viite 65). Vuonna 1946 hän saikin itse Tukholmassa useamman kerran hypnoosihoitoa (Savelainen 2008a, 78).

Tutkielmani tarkoitus ei ole määrittellä, oliko Kandelin surrealisti. Kuten tässä luvussa on käynyt ilmi, hän kuitenkin piti itseään surrealistina ja hänen kiinnostuksen kohteissaan sekä taiteensa lähtökohdissa oli yhtäläisyyksiä surrealistien kanssa, vaikka hänen maalauksensa ovatkin yhdistettävissä enemmän metafyyssiseen taiteeseen.

1.4 Orpouden ja lapsuuden tutkimus

Orpouden määrittelemisessä viitataan lapsuutta tutkineeseen kulttuuriantropologi Judith Ennewiin, jonka mukaan orpous ei ole yhtenäinen kategoria eikä sille ole olemassa yksiselitteistä määritelmää. Vaikka usein orvoksi on määritelty lapsi, jonka molemmat

biologiset vanhemmat ovat kuolleet, orpo voi olla myös lapsi, jonka vanhemmista toinen tai jopa molemmat ovat elossa. Tilanteessa, jossa vanhempi ei ole kuollut vaan hylännyt lapsensa, voidaan puhua myös sosiaalisesta orpoudesta. (Ennew 2005, 218–219.) Suomen etymologisessa sanakirjassa orvon merkityksiä ovat ”isätön ja äiditön; yksinäinen, hylätty” (”Orpo” 2025). Orpo-sanaa on käytetty siis myös kuvailevana adjektiivina.

Orvot lapset kuuluvat yleensä yhteiskunnan kaikkein haavoittuvimpaan osaan. Ennew vertaa artikkelissaan ”Prisoners of Childhood. Orphans and Economic Dependency” (2005) heidän asemaansa jopa vankeuteen. Vanhempansa menettäneet lapset ovat oman riippuvaisuutensa vankeja. He ovat riippuvaisia laajemman yhteisön avusta selviytyäkseen. (Ennew 2005, 128). Kansallisvaltioiden maailmassa yhteiskunta on perustunut kuvaan ydinperheiden muodostamista yksiköistä, mutta elämällä ydinperheen ulkopuolella orvot haastavat patriarkaattia. Jos he elävät perheiden tai aikuisten huolenpidon ulkopuolella, he uhkaavat konsensusta siitä, että perhe on välttämätön. Heidän riippuvaisuuttaan ja haavoittuvuuttaan on korostettu ja sillä on perusteltu sekä heidän sijoittamistaan laitoksiin että myös muita heihin kohdistettuja kontrolloinnin muotoja. (Ennew 2005, 131.)

Varhaismodernin Euroopan valtioissa epävirallinen huolenpito muuttui institutionaaliseksi, kun haluttiin laskea orpojen kasvatuksen kustannuksia. Lasten institutionaalisen huolenpidon malli sai alkunsa renessanssiajan Italiassa ja levisi sieltä muualle Eurooppaan. Koska lapsilla oli tuolloin arvoa työvoimana, malli itse asiassa kannusti lasten hylkäämiseen ja orpoihin käytetty raha nähtiin hyvänä investointina. Esimodernin ja varhaismodernin ajan Euroopassa, jolloin lapsien työnteko oli tavallista ja hyväksyttävää, lapset eivät aina eläneet täysin aikuisten elätettävänä. Muutos tapahtui kuitenkin 1800-luvun puolivälissä, kun lapset haluttiin pois työmarkkinoilta ja orpojen huolenpito ja kustannukset siirtyivät enenevässä määrin valtiolle. Samanaikaisesti orpojen ja hylättyjen lasten määrä kasvoi. Tällöin suhtautuminen orpoihin muuttui ja heidät alettiin sijoituksen sijaan nähdä ennemminkin kulueränä. Samalla heihin alettiin myös liittää samankaltaista stigmaa kuin köyhiin. Orvot haluttiin joko sysätä kokonaan pois valtion vastuulta hyväntekeväisyyteen perustuvien järjestöjen huomaan tai kouluttaa heidät työvoimaksi mahdollisimman nopeasti. Osa orvoista jopa lähetettiin siirtomaihin. Orvot nähtiin täysin avuttomina ja vieraiden hyväntekeväisyyden varassa olevina. (Ennew 2005, 131–132.)

Moderni käsitys lapsuudesta muutti suhtautumisen lapsiin ja samalla myös orpoihin. 1900-luvulla lapset alettiin nähdä kallisarvoisina jo pelkästään siitä syystä, että he toivat iloa

vanhemmilleen. Orpojen kasvatuksesta aiheutui kuitenkin yhä huomattavia kustannuksia, minkä takia 1800-luvun puolivälistä lähtien orvot ovatkin olleet hyväntekeväisyyden keräysten ja säälin kohteita. Nykyiselle käsitykselle lapsuudesta onnettoman lapsen kuva on jopa välttämätön. Orvot osana onnettoman lapsen kuvastoa ovat kaikkein haavoittuvimpia ja pateettisimpia apumme ja sympatiamme kohteita. (Ennew 2005, 132.)

Ennew tuo artikkelissaan ilmi sen, miten taloudelliset kysymykset ovat läpi historian kietoutuneet orpouteen. Hän toteaa, että vielä tänäkin päivänä hyväntahtoisesta puheesta huolimatta kukaan ei kuitenkaan haluaisi maksaa orpojen kasvatuksesta. (Ennew 2005, 128). Orvoista huolehtimisen muoto kunakin historian aikana on aina ollut reagointia taloudellisiin tarpeisiin. Nykymaailmassakin köyhien lapset, joista heidän vanhempansa eivät voi huolehtia, ovat taloudellinen taakka ja tätä ongelmaa yritetään ratkaista mahdollisimman edullisella vaihtoehdolla. (Ennew 2005, 143.)

Suomalaisessa kontekstissa lapsuutta ja orpoutta käsittelee yhteiskuntatieteilijä Timo Harrikari teoksessaan *Lastensuojelun historia. Tutkielma oikeussäätelystä, kulttuurisista kerrostumista ja hallinnan murroksesta* (2019). Harrikarin mukaan hallinta sukupolvisuhteissa perustui isänvaltaan vanhalta ajalta aina esimodernin ajan loppuun asti. Isänvalta oli niin vahva, että julkisella vallalla ei juurikaan ollut oikeutta siihen puuttua. (Harrikari 2019, 350.) 1800-luvun alussa modernin lapsuuden tunnusmerkkeinä pidetyt lapsuuden yhteiskunnallistuminen ja institutionalisointi eivät vielä juurikaan näkyneet Suomessa (Harrikari 2019, 103). 1800-luvulla lapsi oli isänsä vallan alla. Jos lapsen vanhemmat olivat kuolleet tai eivät muuten pystyneet tästä huolehtimaan, vastuu lapsesta siirtyi lähiyhteisölle ja seurakunnalle. (Harrikari 2019, 140.) Palkollisasetuksessa säädettiin lasten ja myös orpojen huollosta ja elatuksesta. Orvon lapsen hoidon ja kasvatuksen seuranta oli paikallisen pappissäädyn vastuulla. (Harrikari 2019, 107.)

Palkollisasetusta täydensivät säädökset irtolaisuudesta ja kerjäläisyydestä. Kerjäämisen estämiseksi seurakuntien tuli rakentaa vaivaistaloja. Ne lapset, joita ei jostakin syystä voitu sijoittaa vaivaistaloon, kuuluivat ruotuhoitoon, jossa ”ruodun” muodostavat talot kukin vuorollaan huolehtivat lapsen hoidosta. Alle 12-vuotiaat orpolapset voitiin myös joissain tapauksissa sijoittaa kasvatusperheisiin. (Harrikari 2019, 108.) Vaivaishoitoon sisältyi ylläpidon lisäksi myös kristillinen kasvatus, johon 1800-luvun kuluessa sekoittui kansansivistyksellisiä aineksia (Harrikari 2019, 118). Pelkästään orvoille ja muille huolenpitoa vailla oleville lapsille tarkoitettuja laitoksia oli ennen 1870-lukua hyvin vähän, ja

nekin sijaitsivat aikuisten pakkotyölaitosten yhteydessä. Kaikkein nuorimmat lapset eivät joutuneet vaivaistaloon toisin kuin vanhemmat lapset, jotka saattoivat vaivaistalon tai ruotukierron lisäksi päätyä myös palkollisiksi tai käsityöläisoppiin. (Harrikari 2019, 145.) Vaivaishuutokauppa oli käytäntö, jossa lapsia kaupattiin huutokaupassa vähiten korvausta vaativalle elätettäväksi. Usein nämä huutolaislapset päätyivät kuitenkin taloihin ilmaiseksi työvoimaksi. Vaivaishuutokauppa joutui 1890-luvulta lähtien kritiikin kohteeksi, ja käytäntö kiellettiin lopulta vuonna 1922. (Harrikari 2019, 119.)

1800-luvun lopulla isänvalta Suomessa alkoi murentua ja sen rinnalla julkinen valta alkoi saada enemmän oikeuksia puuttua perhesuhteisiin ja huolehtia haavoittuvassa asemassa olevista lapsista. Tuolloin alkoivat prosessit kohti modernia lastensuojelua, jota ilmentävät yhteiskunnallistuminen, oikeudellistuminen, intitutionalisoituminen ja professionalisoituminen (Harrikari 2019, 351, 356).

Todellisen kohtalonsa usein karusta luonteesta huolimatta orvoilla on kuitenkin ollut myös sankarin rooli länsimaisissa narratiiveissa. Antiikista asti on toistunut narratiivi, jossa vaatimattomien kasvattivanhempien parissa kasvaa varakasta tai jopa kuninkaallista syntyperää oleva sankarihahmo, jolle myöhemmin elämässä selviää hänen todellinen identiteettinsä. (Ennew 2005, 131.) Toisaalta, kuten esimerkiksi viktoriaanisessa kulttuurissa, orpo on voinut ilmentää vierautta ja erilaisuutta, johon on liitetty myös rodullistamista (Peters 2000, 30–32). Orvoista tuli keskeisiä hahmoja länsimaisessa kirjallisuudessa 1700-luvun kuluessa, ja kirjalliseen orpo-hahmoon liittyviä metaforia on tutkittu paljon. Orvot ovat ilmentäneet muun muassa erilaisia fyysisiä tai henkisiä karkottamisia ja olleet yksilön eristäytymisen kokemuksen ruumiillistumia kehittyvässä modernissa yhteiskunnassa. Lisäksi orpo-hahmoa on myös käytetty kansakunnan rakentamisen välineenä. (Aho 2020, 184.)

1.5 Orpo-motiivi ja lapsuus taiteessa

Tutkielmaani varten olen käynyt läpi ARTstor ja Europeana tietokannoista taideteoksia, jotka on joko nimetty orpouteen viittaavalla nimellä tai joissa esiintyy lapsi tai lapsia yhdessä vanhemmaksi tulkittavissa olevan kuolleen aikuisen kanssa. Taideteoksia, joissa kuvataan vanhempansa menettäneitä lapsia, näyttäisi esiintyvän etenkin 1700-luvulta lähtien. Näiden teosten joukossa on esimerkiksi erilaisia kuolinvuodekuvauksia.

Kun tarkastellaan teoksia, joiden nimissä orpo-sana esiintyy, yleinen tapa vaikuttaisi olevan esittää lapsia orpokodeissa tai muissa orpojen huolehtimisesta vastaavissa laitoksissa. Näissä

teoksissa orpolapset ovat usein yhtenevässä vaatetuksessa välillä suurissakin joukoissa esimerkiksi ruokailemassa tai askareihinsa keskittyneinä, usein heitä valvovien aikuisten läsnä ollessa. Teoksia, joissa orpo on yksin, vaikuttaisi kokonaisuudessaan olevan vähemmän. Orpoja on kuvattu myös pienissä kahden tai useamman, oletettavasti sisarusten, muodostamissa ryhmissä, ja tällaisia pieniä lapsiryhmiä esiintyy muun muassa 1900-luvun puolella sotaorpoja esittävässä teoksissa.

Orvoksi nimetyissä taideteoksissa ei näyttäisi yleensä esiintyvän lasta ja vainajaa samassa tilassa. Kuolleisiin vanhempiin voidaan viitata hautakivellä, jonka ääressä lapset on kuvattu. Teoksissa, joissa pieni lapsi on kuolleen äidin kanssa, ei nimeämisessä yleensä viitata orpouteen. Niissä lapsi ei vaikuta tiedostavan tai ymmärtävän äitinsä kuolemaa. Lapsi nukkuu tietämättömänä kuolleen äitinsä sylissä tai vaikuttaa yrittävän imeä kuolleen äitinsä rintaa.

Eräänä orpo-motiivin ilmentymänä voidaan pitää katulapsen kategoriaan kuuluvaa *le petit savoyard*-motiivia. Kirjallisuutta ja visuaalista kulttuuria tutkinut Caroline Ferraris-Besso kirjoittaa teksteissä ja kuvissa esiintyneestä *le petit savoyard*-hahmosta artikkelissaan ”’Quelque chose de noir.’ Depicting the Petit Savoyard” (2018). Alppien länsipuolella sijaitseva Savoijin alue liitettiin lopullisesti Sardiniasta Ranskaan 1860-luvulla oltuaan jo aikaisemmin osa Ranskaa lyhyen hetken vuosina 1792–1815. Ranskassa aluetta kuitenkin pidettiin poliittisesti, kielellisesti sekä tavoiltaan vieraana, italialaisena, vielä senkin jälkeen, kun se oli liitetty Ranskaan. (Ferraris-Besso 2018, 256.) 1800-luvun kuluessa savoijilaista merkitsevää *savoyard*-sanasta tuli synonyymi maalaiselle, köyhälle, sivistymättömälle ja moukkamaiselle (Ferraris-Besso 2018, 274). Savoijilaisia lapsia lähetettiin pois kotoaan ja köyhältä alueelta paremman elämän toivossa, mutta määränpäässään Pariisissa heitä odotti kodittomuus ja kurjuus. Tästä savoijilaislasten kohtalosta muodostui kuitenkin vetoavien kuvausten aihe. (Ferraris-Besso 2018, 265.)

Vaikka *le petit savoyardit* työskentelivät monenlaisissa työtehtävissä, heitä kuvaamaan nostettiin todellisuudessa hyvin pientä osaa edustaneet nuohoojina työskennelleet *le petit ramoneur savoyardit*. Pienistä nuohoojakatulapsista tuli pittoreski ja koskettava aihe, joka säilytti suosionsa aina 1900-luvun puoliväliin asti. Aihetta kuvattiin maalauksissa, erilaisissa muissa kuvallisissa esityksissä, lauluissa ja jopa elokuvissa. (Ferraris-Besso 2018, 255–256.) Savoijilaiset oli alettu liittää nuohoojiin 1700-luvun lopulla, josta lähtien heitä oli alkanut muuttaa Pariisiin. *Le petit ramoneur savoyard*-motiivia määrittelevä piirre oli mustan noen ja viattomuutta ilmentäneen nuoren valkoisen ihon välinen kontrasti. (Ferraris-Besso 2018, 258.)

Pieniä nuohoojalapsia pidettiin toisaalta suloisina, mutta toisaalta heihin ei suhtauduttu täysin ihmisinä. Nuohoojiin liitettiin primitiivisinä pidettyjä piirteitä ja eläimellisyyttä. (Ferraris-Besso 2018, 268–269.) Kun Savoiji liitettiin Ranskaan vuonna 1860, *le petit ramoneur savoyard*-motiivi esiintyi laajalevikkisen *L'Illustration* lehden kuvituksessa kahtena kauttaaltaan noen mustaamana lapsena, joita Ranskan personifikaationa toimiva naishahmo pesi puhtaaksi. Samassa kuvituksessa Savoijin alue esitettiin sivistymättömänä seutuna, joka oli modernisoitava. (Ferraris-Besso 2018, 274–275.)

Vaikuttaa siltä, että taidehistorian alalla orpo-motiivia käsittelevää tutkimusta ei ole tehty. Taidehistorian piirissä on kuitenkin tutkittu lapsuuden kuvausta taiteessa. Taidehistorioitsija Anne Higonnet kirjoittaa artikkelissaan ”Picturing Childhood in the Modern West” (2013), kuinka lapsuuden kuvaus taiteessa syntyi omana kategorianaan 1700-luvun puolivälin Iso-Britanniassa. Nämä taideteokset esittivät herttaisen kuvan lapsuudesta. Niissä lapset, maisema ja vaarattomina pidetyt eläimet muodostivat yhdessä harmonisen komposition. Lasten silmät oli kuvattu suurina ja sädehtivinä ja kasvot tynninä ja kuulaina. Heidät maalattiin edustamaan viattomuutta. Osasta näistä lapsiaiheisista maalauksista tuli ”lapsuuden ikoneita”, jotka muovasivat sukupolvien ajan käsitystä lapsuudesta. Vielä 1800-luvulla ja 1900-luvun alussakin niitä massatuotettiin painotuotteina kotien seinille ripustettaviksi. Näin taiteeseen oli syntynyt romanttinen lapsen ideaali, joka 1700-luvun loppuun mennessä sai vastaparikseen myös kuvan epäoikeudenmukaisuutta ja kärsimystä kokevasta lapsesta, koska täydellinen lapsuuden viattomuus tarvitsi vastakohtan vakuuttaakseen. Kun lapsen tuli ideaalisesti olla söpö ja viaton, niin vastaparin surkeus mitattiin sillä, miten kaukana se oli viattomuuden ihanteesta. (Higonnet 2013, 425–426.)

Kuvituskuvat olivat vähemmän muodollisia kuin maalaukset, ja kuvituksesta tulikin Higonnet’in mukaan kenttä, jolla lapsen kuvasta tehtiin visuaalisia kokeiluja 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa. Vuosisatojen vaihteessa amerikkalaiset kuvittajat vahvistivat ideaaleja poikamaisista seikkailuista, kainosta hyveellisestä tyttömäisyydestä ja pyöreän ruusunpunaisista pikkulapsista. (Higonnet 2013, 427.)

Romanttinen lapsikuva puhkesi kukoistukseen valokuvan mediumissa. Valokuva oli juuri sopiva väline kuvaamaan lapsuuteen liitettyä hetkellisyyttä ja katoavaisuutta. (Higonnet 2005, 428.) Lavastettuihin valokuviin tallennettu suloinen lapsi tuli kulttuuriseksi ihanteeksi, johon lapsien tuli sovittaa itsensä tai johon heidät aikuisten toimesta sovitettiin. Ihmiset myös sisäistivät nuo valokuvat malleikseen. (Higonnet 2005, 431.) Higonnet väittää, että nykyisin

lapsuuden ja valokuvan suhde on syventynyt niin erottamattomaksi, että meidän voi olla jopa vaikeaa erottaa todellisia lapsuuden muistojamme lapsuutemme valokuvista. Lasten kuvia on joka puolella ympärillämme. Otamme itse lapsistamme arjen lomassa lukuisia valokuvia ja sen lisäksi lapsuuden valokuvia hyödynnetään esimerkiksi mediassa ja mainonnassa monenlaisten eri tunteiden herättämiseen. Higonnet´n mukaan näemme lapsuuden valokuvissa toivoa ja rajattomia mahdollisuuksia. Siten esimerkiksi sairautta käsitteleviin lehtien henkilöjuttuihin liitetyt lapsuuden valokuvat rinnastettuina sairauden merkitsemiin kuviin nykyhetkestä korostavat kärsimyksen paatosta vertaamalla sairasta aikuista turmeltumattomaan lapseen. (Higonnet 2013, 428–429.)

Taiteen alueella modernismi kannusti keskiluokkaisten arvojen kriittisempään tarkasteluun, jota kaupallisessa kuvastossa ei tapahtunut. Taidevalokuvauksessa onkin eri tavoin tutkittu ja kyseenalaistettu lapsen romanttista ideaalia (Higonnet 2013, 430–435). 1990-luvulta lähtien valokuvaajat ovat purkaneet siihen liitettyjä visuaalisia tunnuspiirteitä ja rakentaneet uusia näkemyksiä lapsuudesta. (Higonnet 2013, 438–441.) 1970-luvun lopulta alkaen lapsikuvien hyödyntämistä on alettu katsoa kriittisemmällä katseella. Esimerkiksi mainoskuviissa ja jopa viktoriaanisissa maalauksissakin on nähty lasten ruumiin seksualisoimista. 1980- ja 1990-lukujen kuluessa säädettiin ensimmäiset lapsipornografiaa koskevat lait. (Higonnet 2005, 436.)

Higonnet argumentoi, että romanttinen lapsikuva luonnollistaa ja perustelee aikuisten arvoja teeskennellen kumpuavansa suoraan viattomuudesta, vaikka se todellisuudessa on aikuisten rakentama kuva, joka mahdollistaa heille pakenemisen unelmien maailmaan. Luomme jyrkän rajan lapsuuden ja aikuisuuden välille, vaikka todellisuudessa muutos lapsesta aikuiseksi on liukuva. Kuvaamme nuoria ihmisiä siten kuin olisi olemassa yhtäkkäinen hetki, jolloin tuo muutos tapahtuu, ja näin luomme ”lapsen”. (Higonnet 2013, 429–431.)

2 Ole Kandelinin taide ja *Orpo*-maalaus (1943)

2.1 Surrealistis-metafyysinen kausi

Kandelin jaotteli oman taiteellisen kehityksensä kolmeen vaiheeseen: ensimmäinen kausi alkoi vuonna 1938, jolloin hän tunsu tehneensä ensimmäiset onnistuneet teoksensa. Toinen kausi alkoi vuonna 1942, ja lopulta hänen viimeinen lyhyeksi jäänyt taiteellinen kautensa alkoi vuonna 1946. (Savelainen 2008a, 83.) Tässä tutkielmassa tarkastelemani *Orpo*-maalaus (1943) (kuva1) kuuluu toiseen kauteen. Tuon kauden maalauksia on Kandelinin taidetta käsittelevässä kirjallisuudessa kutsuttu monin eri nimityksin. Savelainen kutsuu kautta metafyyksiseksi maalaukseksi (Savelainen 2008a, 83). Toisaalta hän kutsuu kauden teoksia myös surrealistis-metafyysiksi (Savelainen 2008a, 47). Rossi viittaa kauteen nimityksillä metafyyksinen ja surrealistinen maalaus (Rossi 1987, 31). Vihanta sen sijaan käyttää nimityksiä dadaistis-surrealistinen ja metafyyksinen taide (Vihanta 1993, 34). Tartun itse Savelaisen kuvailemaan ”surrealistis-metafyyksinen” termiin ja kutsun tässä tutkielmassa Kandelinin vuosien 1942–1945 välistä kautta surrealistis-metafyyksiseksi kaudeksi. Hänen taiteessaan on tällä aikavälillä havaittavissa surrealismien vaikutusta, mutta selkeimmin se on kuitenkin yhdistettävissä metafyyksiseen maalaukseen.

Nimitysten vaihteluista huolimatta selvää on, että vuoden 1942 aikana tapahtunut taiteellinen muutos näkyy omaperäisinä maalauksina, joissa on erikoislaatuinen mystifioiva tunnelma. Esimerkiksi teos *Lähtö* (1942, yksityiskokoelma) eroaa paljon vaikkapa saman vuoden teoksista *Mänty* (*Vanhakylä*, yksityiskokoelma) ja *Vuokko* (yksityiskokoelma), joiden lähtökohdat ovat selvästi vielä enemmän naturalistisessa maalauksessa. *Lähdössä* kuva-alan keskiössä on neljä ihmishahmoa, kaksi aikuista ja kaksi lasta. Hahmoilla on yllään raaputtamalla esiin piirretyllä koukeroisella jäljellä koristellut kaapumaiset vaatteet. Hahmojen kulmikas toteutustapa on kaavamainen. Kaikilla maalauksen hahmoilla on samanlaiset, joskin sävyiltään vaihtelevat hiukset, eikä kasvoissa ole nähtävissä hahmot toisistaan erottavia persoonallisia piirteitä. Teoksen kaksi aikuista Kandelin on maalannut kulkemaan niin vierekkäin, että hahmojen vartalot vaikuttavat sulautuvan yhteen. Hahmot kulkevat ohi rakennusten, jotka on maalattu litteinä pintoina ja kuvioitu paikoin raaputusjäljellä. Rakennusten ikkunoiden muodot tuovat mieleen islamilaisen arkkitehtuurin ja seinien nauhamainen kuviointi luo miellelyhtymiä antiikin maailmaan.

Lähdön tavoin monissa muissa surrealistis-metafyysisen kauden maalauksissa esiintyy voimakkaan pelkistetyksi kuvattuja, kaapumaisiin vaatteisiin puettuja ihmishahmoja. Hahmot on usein sijoitettu ympäristöihin, joita hallitsevat erilaiset rakennukset ja arkkitehtoniset rakennelmat sekä autiot, vuoristoiset maisemat. Maalauksissa esiintyy myös toisinaan koneita, omalaatuisia robottihahmoja sekä selkeinä erottuvia varjoja. Kuvapinnan elementit lähenevät usein geometrisia muotoja, mukaan lukien myös ihmishahmot, joissa on usein huomattavaa kulmikkautta. Kokonaisvaikutelmaa kuitenkin usein keventävät vaaleat ohuet esiin raaputetut viivat. Toisinaan Kandelin on käyttänyt niitä ääriäivoina ja toisinaan hän on luonut viivalla erilaisia kuvioiteja esimerkiksi kuvaamiensa rakennusten seinille. Värinkäyttö maalauksissa on paikoin herkkää ja vivahteikasta tuoden hieman mieleen Kandelinin ystävän, kuvataiteilija Elvi Maarnin (1907–2006) maalausten värinkäsittelyn. Useimpien tämän kauden maalausten maailma vaikuttaa olevan jossain toisessa todellisuudessa kuin maailma, jossa elämme. Se tuo mieleen fantasia- tai satumaailman, jossa voi aistia vivahteita vieraista kulttuureista, muinaisesta menneisyydestä, kaukaisesta tulevaisuudesta tai ajan kulumisen ulottumattomissa olevasta unen ja näkyjen maailmasta. Rossi, Vihanta ja Savelainen ovatkin tutkimuksissaan nähneet Kandelinin surrealistis-metafyysisen kauden maalausten viittaavan jonnekin arkitodellisuuden ulkopuolelle (Rossi 1987, 41–42; Savelainen 2008a, 83; Vihanta 1993, 29). Savelainen katsoo tämän kauden maalausten robotteineen ja eriskummallisine koneineen lähennelleen jopa tietefantasioita. (Savelainen 2008a, 83.) Kandelinin lukema saksannos *WUR. Werstands Universal Robots* (1921) tsekkiläisen kirjailija Karel Čapekin (1890–1938) robottiaiheisestä näytelmästä olikin innostanut Kandelinia. (Vihanta 1993, 28.)

Kandelinin surrealistis- metafyysisen kauden maalauksiin liitettiin aikalaiskritiikissä renessanssi-termi. Savelaisen mukaan sillä viitattiin tyyliin henkilöihin ja hieman italialaista renessanssiarkkitehtuuria muistuttavaan ympäristöön. (Savelainen 2008a, 28.) Rossi näkee Kandelinin oudossa renessanssiarkkitehtuurissa yhtäläisyyttä tämän opettajan Endre Nemesin maalausten prahalaisrakennuksiin (Rossi 1987, 32).

Kauden maalauksiin liitettiin myös mielikuva bysanttilaisuudesta. Savelaisen mukaan taiteilija itsekin kutsui tämän kauden töitään ja tyyliään bysanttilaisiksi. Kandelinilla oli Ernst Kühnelin kirja *Maurische Kunst* (1924), joka käsitteli ”maurilaista” eli islamilaisvaikutteista taidetta Espanjassa 1300–1500-luvuilla. ”Itämaisuus” kiinnosti Kandelinia, ja Savelaisen mukaan hänen viehtymyksensä bysanttiin ja ”maurilaiseen” taiteeseen näkyy erityisesti maalausten miljöissä. (Savelainen 2008a, 33–37.) Rossin mukaan ”bysanttilaisuuteen” oli helppo yhdistää Kandelinin maalausten vuoristomaisemat, kirkot, enkelinkaltaiset leijuvat

hahmot sekä hahmot, joilla oli sädekehä. Lisäksi siihen voitiin yhdistää myös hahmojen kaapumainen vaatetus, juhlalliset eleet ja kulkuesommitelmat. Teosten ornamenttiikka ja hienostuneet värit yhdistettiin mosaiikkitekniikkaan (Rossi 1987, 34–35.)

Orpo ei muistuta *Lähdön* kaltaisia surrealistis-metafyysiselle kaudelle leimallisimpia maalauksia, mutta maalaustapa siinä on kuitenkin samantapainen kuin muissa tuon kauden maalauksissa. Siitä kuitenkin puuttuu kuviointi ja koristeellisuus, jota yleensä sisältyi vaihtelevin määrin Kandelinin surrealistis-metafyysisen kauden maalauksiin. *Orpo* on kauden tyyppisimpiä maalauksia selvästi pelkistetympi ja karsitumpi.

Suomalaisten taiteilijoiden joukosta yksi Kandelinin erityisesti arvostamista oli surrealistina pidetty Otto Mäkilä (1904–1955). Rossi on nähnyt Kandelinin tyyliä vuodesta 1943 lähtien yhä enemmän yhteisiä piirteitä Mäkilän taiteen kanssa. Maisemat, arkkitehtuuri ja ihmishahmot olivat pelkistetympiä ja viitteellisempiä. Myös ornamenttiikan täyttämät pinnat hävisivät. (Rossi 1987, 36–37.) Savelainenkin on huomionut yhtäläisyydet Otto Mäkilän taiteeseen muutamissa Kandelinin vuoden 1943 maalauksissa. Hän kuitenkin huomioi, että Mäkilän vaikutus alkaa näkyä selvemmin Kandelinin taiteessa vasta vuonna 1946. (Savelainen 2008a, 29.) Toisessa näyttelyjulkaisun artikkelissaan ”Kandelinin teemoja 1946” (2008) Savelainen huomioi yhtäläisyyden Mäkilän *Ystävykset* maalauksen (1931, Kansallisgalleria) ja Kandelinin *Keskustelun* (1946, yksityiskokoelma) välillä. (Savelainen 2008b, 92).

Sekä Rossi että Savelainen mainitsevat Kandelinin taiteen Mäkilään yhdistäväksi piirteeksi voimakkaat varjot (Rossi 1987, 37; Savelainen 2008b, 92). *Orvossa* (1943) (kuva 1) keskeisenä kuvaelementtinä onkin voimakas varjo, jossa voi nähdä hieman samankaltaisuutta Mäkilän teoksen *He näkevät mitä me emme näe* (1939, Turun taidemuseo) varjoihin. Molemmissa teoksissa varjot vaikuttavat vääristyneiltä suhteessa ihmishahmoihin, joista ne ovat lähtöisin. Teokset ovat kuitenkin keskenään hyvin erilaiset ja Mäkilän maalauksessa ihmishahmot jo itsessään muistuttavat varjoja tai merkkejä. Kandelinin omassa tuotannossa teosten *Ajan rajalla* (1943, yksityiskokoelma) ja *Tunne ja ajatus* (1943, yksityiskokoelma) varjot muistuttavat tutkimani maalauksen varjoa, sillä nekin piirtyvät seinäpinnoille. Ne eivät kuitenkaan kaarru epäluonnollisen oloisesti kuten *Orvossa*. Erityisen mielenkiintoinen piirre varjoissa on se, että teoksiin ei ole maalattu näkyviin hahmoja, joista varjot olisivat lähtöisin. Varjot vaikuttavat näissä kahdessa maalauksessa objekteista irrallisilta, mikä lisää niihin salaperäistä ja uhkaavaa tunnelmaa.

Kandelinin vuoden 1943 maalaukset todella ovat keskimäärin pelkistetympiä ja osassa niistä on hyvin vähän tai ei lainkaan koristeellista kuvioitua pintaa. Tietämättä vuoden 1943 maalausten valmistumisjärjestystä on kuitenkin vaikea ottaa kantaa, kuinka lineaarinen tämän kaltainen kehitys ollut ollut. Maalausten pelkistymisessä saattaa olla Mäkilän vaikutusta, mutta yhteyttä on vaikea todistaa, enkä näe Kandelinin surrealistis-metafyysisen kauden teosten aihe maailmassa selkeitä yhtymäkohtia Mäkilän taiteeseen. Kandelinin *Orpo*-maalauksessakaan ei ole mielestäni havaittavissa selkeää Mäkilän taiteesta kumpuavaa innoitusta. Mäkilän *Ystävykset*-maalauksen (1931) ja Kandelinin myöhempää kautta edustavan *Keskustelun* (1946) välillä Mäkilän vaikutus on kuitenkin selkeästi nähtävissä.

Kandelinin surrealistis-metafyysisen kauden teoksissa on yleisimmin nähty vaikutteita italialaisen taidemaalarin Giorgio de Chiricon (1888–1978) taiteesta. Savelainen yhdistää Kandelinin maalausten unenomaisen tunnelman, klassiset arkkitehtuurimaisemat, tummat varjot ja ovisyvennykset sekä takaapäin kuvatun patsasmaisen hahmon de Chiricoon (Savelainen 2008a, 28). Rossi huomioi, että Kandelinilla samoin kuin de Chiricolla korostuvat rakennusten ikkunoiden ja ovien aukot (Rossi 1987, 28). Vihantakin mainitsee Kandelinin maalausten arkkitehtuurimaisemat, varjot ja ovisyvennykset de Chiricosta ja tämän metafyysisestä maalauksesta muistuttavina (Vihanta 1993, 29). Kandelinin surrealistis-metafyysisen kauden teoksissa onkin aistittavissa samankaltaista tunnelmaa kuin de Chiricon maalauksissa. Tämä koskee varsinkin niitä Kandelinin teoksia, joissa autio maisema on keskeisempänä kuvaelementtinä kuin ihmishahmot. *Orvossa* de Chiricon taiteeseen yhdistyvänä elementtinä voi selkeimmin nähdä teoksen tyhjän mustan oviaukon.

Rossi on tuonut ensimmäisenä esiin Kandelinia Vapaassa Taidekoulussa opettaneen Andre Nemesin merkityksen yhdistäjänä Kandelinin ja de Chiricon taiteen välillä. Nemesin taide läheni 1930-luvun lopussa ja 1940-luvun alussa de Chiricon metafyysistä maalausta. Ennen Rossia Nemesin ja Kandelinin metafyysis-surrealistisen kauden yhteyttä ei ollut ymmärretty. Hän katsoo, että Nemesin ja Kandelinin maalauksissa on liian paljon yhteneväisyyksiä ollakseen vain sattumaa. (Rossi 1987, 31–32.). Vihanta on arvellut, että Prahasta Nemesin kautta tulleiden vaikutteiden alkuperä olisi 1920-luvun tšekkiläisessä avantgardismissa ja ennen kaikkea Devětsil-ryhmässä. Muutenkin tšekkiläisen kulttuurin atmosfääri ja etenkin Franz Kafka kiinnostivat Kandelinia. (Vihanta 1993, 27.)

Nemesin taiteessa esiintyi jo 1930-luvulta lähtien piirustuksissa ja maalauksissa de Chiricon taiteesta muistuttava motiivi, jossa ihmishahmo tai ihmisen ruumiinosat yhdistyvät

rakennuksiin, esineisiin tai mekaanisiin konemaisiin osiin ja näissä rakennelmamaisissa hahmoissa voi joskus ikään kuin aueta kuvia kuvan sisällä. Rossi on huomionut tämän maiseman ja ihmishahmojen yhdistymisen tutkielmassaan (Rossi 1987, 32). Tähän Nemesin motiiviin voi huomata yhteyden etenkin Kandelinin robottiaiheisessa maalauksessa *Uudet palvelijat* (1943, yksityiskokoelma). Maalauksessa on samankaltaista sisäkkäisyyttä sekä rakennusmaisten elementtien ja ihmishahmon yhdistymistä kuin Nemesin taiteessa.

Orpo vaikuttaa sijoittuvan Kandelinin omaan elinaikaan. Sen maailma ei ole samalla tavalla mystifioitu fantasiamaailma kuin kaudelle ominaisempien teosten, mutta siinä on kuitenkin yliluonnollisuuden tuntua, jotakin todellisuuden tuolla puolella olevaa. Kandelin maalasi vuonna 1943 myös arkisempia aiheita. Esimerkiksi maalauksissa *Korttipeli (Pimennyksen aika, yksityiskokoelma)* ja *Tupakoitsijat (yksityiskokoelma)* hän kuvaa naishahmot arkipäiväisinä aikansa mukaisessa muodissa. (Savelainen 2008a, 37.) Näiden maalausten aiheet ovat selvästi tässä todellisuudessa eivätkä sen tuolla puolen. On vaikeaa löytää toista Kandelinin maalausta, jossa olisi *Orpoa* vastaava yhtäaikainen todellisen ja epätodellisen tunnelma. Ehkäpä tunnelmaltaan lähin teos on *Ruumishuone* (1943, yksityiskokoelma), jossa tosin ihmishahmoilla on yllään yhteneväiset valkoiset kaapumaiset asut ja ruumishuoneen oven kaarevan kolmiomainen muoto luo epämääräisen miellelyhtymän menneeseen aikaan. Nämä piirteet yhdistävät maalausta enemmän Kandelinin fantasiatodellisuutta läheneviin maalauksiin. *Ruumishuone* teoksessa kaikki ihmishahmot on kuvattu samankaltaisina, niin arkuissaan makaavat kuolleet kuin heitä hyvästelevät elävätkin. *Orvossa* sen sijaan on selkeämpi ero kahden ihmishahmon, kuolleen äidin ja lapsen, kuvaustavan välillä.

Orvon ollessa esillä Kandelinin yksityisnäyttelyssä Strindbergin Taidesalongissa vuonna 1944 arvostelussaan kriitikko Antero Rinne kuvaili sen olevan ”hieman rationaalisempi kuva jolle kauhu antaa mystillistä sisältöä”. (A. R-e. [Antero Rinne], ”Ole Kandelin”. SSd 28.4.1944.) Luonnehdinta on mielestäni varsin osuva. Siinä on huomioitu maalauksen poikkeavan ”rationaalisuudellaan” Kandelinin fantasiamaailmojen esitystavasta samalla kun sen kauhun sävyttämään psykologiseen kuvaukseen sisältyy kuitenkin jotakin salaperäistä. Yleisemminkin koko näyttelyn maalausten psykologinen ulottuvuus huomioitiin näyttelyarvosteluissa kiinnostavana piirteenä (E. R., ”Ole Kandelin”. HBL 7.5.1944; S. [Sigrid Schauman], ”Ole Kandelins utställning”, SvP 25.4.1944).

2.2 Sota, sairaus ja kuolema

Kandelinin taiteilijan urasta suurin osa sijoittui sota-aikaan. Sairautensa takia Kandelin ei koskaan joutunut rintamalle, mutta sodan synnyttämän uhan alla eläminen siviilinäkin on varmasti varjostanut koko elämänpiiriä. Asepalvelusaikana armeijan rankkuus ja mielivaltaisuus rasittivat Kandelinia. Tuolloin hän käytti kirjeissään usein dada-sitaatteja, jotka olivat peräisin Olavi Paavolaisen teoksesta *Nykyaikaa etsimässä* (1929). Savelainen tulkitsee dadan paradoksien ja irrationaalisuuden vedonneen Kandeliniin armeijaympäristössä ja vahvistaneen hänen uskoaan taiteen voimaan. (Savelainen 2008a, 17.) Taiteilijan kirjeissä ja teoksissa ei ole Savelaisen mukaan suoria viitteitä sota-aikaan (Savelainen 2008a, 47.) Kuitenkin teoksessa *Kymmenen taiteilijaa* (1962) Kandelin sivuaa sotaa kirjoituksessaan, jonka alkuperäistä ajoitusta ja kontekstia emme tiedä.

”Nykyinen aikakin jo panee ajattelemaan jotakin muuta kuin niitä sovinnaisia asetelmia ja kukkatauluja joita vuodesta vuoteen olemme tottuneet näkemään näyttelyissämme. On niinkuin maalarit olisivat ainoita joita sota ei ole koskenut vähimmässäkään määrässä. He jatkavat vanhaa tuttua latuaan ikään kuin ei mitään olisi tapahtunut. Luuleeko kukaan että voimme jatkaa siitä mihin lopetimme ennen sotaa. Usein ehkä tuntuu kuin aika olisi loppunut vuonna 1939 ja nämä sotavuodet olisivat kuin jotakin unta jonka voi pyyhkäistä pois, mutta niin ei ole asian laita.” (Kandelin 1962, 23.)

Tekstissään Kandelin kritisoi suomalaista maalaustaidetta menneisyyteen kiinni jäämisestä eikä varsinaisesti suoraan kirjoita sotaa koskevista mietteistään. Tekstissään hän kuitenkin tuo ilmi ajatuksensa siitä, että sota-ajan tulisi muuttaa taiteilijoiden ja kenties laajemminkin ihmisten ajattelua uuteen suuntaan. Kandelinilla vaikutti olevan kiihkeä halu jättää vanha taakseen ja mennä eteenpäin kohti uutta. Vaikka uudistuminen ja eteenpäin meneminen toisaalta liittyvät modernismiin, niin kenties pakottavan etenemisen halun mukana saattoi olla myös halua ikään kuin nopeuttaa ajan juoksua pois päin ahdistavasta pysähtyneestä ajasta, jota Kandelin eli. Viimeinen lause saattaa kertoa myös hänen omasta kokemuksestaan. On kuin aika olisi loppunut, pysähtynyt, sodan syttymiseen ja vuodet sodan keskellä ovat epätodellisuuden tunnussa kuin unta. Maalauksessaan *Ajan ratas* (1943, yksityiskokoelma) Kandelin esittää näkymän huoneesta, jossa sijaitsee suuri mekaaninen kone, ajan ratas, jonka alapuolella makaa käärinliinoihin sidottu ihmishahmo. Suuresta kaarevasta oviaukosta levittäytyy autio vuoristoinen maisema. Sota ja sairastuminen varmaankin vaikuttivat Kandelinin käsitykseen ajasta tai ainakin ne saivat hänet pohtimaan sitä uudella tavalla.

Kenties hänen suhteestaan aikaan tuli jopa ristiriitainen. Toisaalta modernistina hän varmaankin halusi kehityksen etenevän, mutta toisaalta vakava sairaus toi todennäköisesti ajan kulumiseen mukaan synkempiäkin sävyjä. Aikaan liittyvän teeman Kandelinin taiteessa ovat Savelainen ja Vihantakin huomioineet omissa tutkimuksissaan (Savelainen 2008a, 43; Vihanta 1993, 29). Aika ja mielestäni myös sota ovat liitettävissä Kandelinin surrealistis-metafyysen kauden aiheiltaan arkisempiin maalauksiin *Tupakoitsijat* (1943) ja *Korttipeli (Pimennyksen aika)* (1943). Oletan, että jälkimmäisen teoksen nimellä Kandelin saattaa viitata valojen pimentämiseen sodassa pommitusten aikana. Molemmissa maalauksissa on odottava tunnelma. Aikaa ”tapetaan” korttia pelaamalla ja tupakoimalla. Näissä maalauksissa voi aistia sota-ajan hermostuneen, pysähtyneen ja odottavan tunnelman.

Savelaisen mukaan sodan uhka ja siihen liittyvä epämääräinen pelko ja ahdistus ovat aistittavissa monissa Kandelinin surrealistis-metafyysisissä maalauksissa. Niihin yhdistyy samalla myös hänen oma sairastumisensa. Savelainen väittää, että maalauksessa *Punainen pyöveli* (1944, yksityiskokoelma) Kandelin viittaisi sairauden aiheuttamien tuskien ja pelon lisäksi myös Staliniin. *Punaisessa pyövelissä* punakaapuinen hahmo vetää narusta, joka on viritetty telineessä kulkevaan mekanismiin ja jonka toisessa päässä on punnus. Maassa makaa toinen hahmo, jonka pää lepää verilammikossa suoraan punnuksen alapuolella. Hahmot ovat niin pelkistettyjä, että ne muistuttavat melkein enemmän pelinappuloita kuin ihmisiä. Kandelin on kertonut teoksesta, että siinä makaa hän itse tuntemattoman kiduttajan vetäessä narusta (Savelainen 2008a, 47.) Savelainen ei viittaa lähteeseen, joka tukisi hänen tulkintaansa. *Punaisen pyövelin* valokuva sisältyy vuoden 2008 näyttelyjulkaisuun (Savelainen 2008a, 49). Mielestäni sen punaiseen kaapumaiseen asuun puetun äärimmäisen pelkistetyn ihmishahmon oletaminen juuri Staliniksi on puutteellisesti perusteltu väite.

Vihanta toteaa sodan ja sairauden vaikuttaneen Kandelinin taiteeseen ja liittää sairauden tuomat kivut *Punaiseen pyöveli*in (1944) sekä vuonna 1943 valmistuneeseen maalaukseen *Inkvisitio* (yksityiskokoelma) (Vihanta 1993, 34). Rossi mainitsee sodasta ja sairaudesta kumpuavan kuoleman läheisyyden toistuvana teemana Kandelinin taiteessa. Hänkin liittää *Inkvisition* ja *Punaisen pyövelin* ruumiilliseen tuskaan, mutta lisäksi hän mainitsee tässä yhteydessä myös sahaustaulun. (Rossi 1987, 44.) Rossin mainitsemaa sahaus-motiivi esiintyy Kandelin tuotannossa ensimmäistä kertaa jo vuosina 1938–1939. Tuolloin nuori Kandelin halusi Savelaisen mukaan käsitellä myös rajuja aiheita, kuten juopottelua ja turmelusta. Esimerkiksi maalaus *Brondalla* (1939, yksityiskokoelma) esitti juopuneita taiteilijoita. Savelaisen mukaan aiheenvalinnan taustalla vaikutti Kandelinin inho Hitlerin ”rappiotaide”-

politiikkaa kohtaan. (Savelainen 2008, 13.) Vuonna 1942 Kandelin palasi sahaus-motiiviin kubismin tyylikeinoja hyödyntäen ja maalasi teoksen *Sahaustaulu II*. Keuhkotautidiagnoosin myötä sahaus-motiivi oli saanut uutta henkilökohtaista sisältöä. Kandelin oli diagnoosin jälkeen nähnyt usein painajaisia, joissa häneen käytiin käsiksi ja häntä sahattiin. Savelainen yhdistää tämän yhtenä tuberkuloosin hoitokeinona käytettyyn rintakehänmuovausleikkaukseen. (Savelainen 2008a, 24.) Sairaus varjosti Kandelinin elämää ja selvästi aiheutti hänelle myös henkistä tuskaa. Hän tunsi ainakin vuonna 1944 olevansa kuin oman ruumiinsa vankina ja kiduttamana ja tuon vuoden maalauksissa pallot, kaasupallot ja ilmalaivat kuvastivat toivetta päästä pois, ylös ilmaan ja kauas omasta ruumiistaan. (Savelainen 2008a, 47.)

Vihanta kirjoittaa sisäkuvia koskevassa artikkelissaan ”Sisälle huoneeseen – syvälle ihmiseen” (2003) sotien vaikutuksesta suomalaiseen maalaustaiteeseen. Kun sodan myötä kestävinä pidetyt asiat murtuivat, se synnytti taiteilijoissakin tarpeen tutkia oman olemassaolonsa perusteita. Sodan keskellä rationaalinen ajattelu oli osoittautunut turhaksi, joten Vihannan mukaan käännyttiin irrationaliseen ja intuition avulla tavoitettavaan maailmaan. Tällaiset pyrkimykset näkyivät Turun koulun surrealistishenkisessä taiteessa. (Vihanta 2003, 26.)

Vihanta kirjoittaa sekä sodasta että myös Kandelinista Hämeenlinnan taidemuseon näyttelyn *Arvoituksellinen uni* (1993) näyttelyjulkaisussa. Hän toteaa sotavuosien merkinneen murrosvaihetta, jossa taiteilijat maalasivat nyt välittömämmin ja avoimemmin kokemaansa yksinäisyyttä, pelkoa ja tuskaa 1930-luvun henkisen ilmapiirin synnyttämän sisäisen ahdistuksen purkautuessa. 1940-luvun taiteilijoita yhdisti Vihannan mukaan heidän maalauksissaan esiin noussut henkinen sisältö. Hän näkee sota-aikana ja heti sen jälkeisinä vuosina toimineiden taiteilijoiden maalauksissa vastausten etsintää ”suuriin metafysiisiin kysymyksiin”, ennen kaikkea elämän ja kuoleman merkitykseen. Taiteilijat kyseenalaistivat tuolloin sekä traditionaalisen ajan että tilan, ja Vihannan melko dramaattisen tulkinnan mukaan näkivät vain kaksi pakotietä, unen ja kuoleman, ainoina todellisina vaihtoehtoina pyrkiessään pois ahdistavasta todellisuudesta. (Vihanta 1993, 88.) Nämä Vihannan kuvaukset sota-ajan vaikutuksesta suomalaiseen maalaustaiteeseen sopivat hyvin myös Kandelinin *Orpo*-maalaukseen.

Savelaisen mukaan Kandelin kiinnostui sairastumisen jälkeen yhä enemmän teosofiasta ja muusta ”itämaisesta ajattelusta”. Hän toistuvasti kuvasi myös omaa luonnettaan ”itämaiseksi”.

Hän uskoi enteisiin, enneuniin ja jälleensyntymiseen, mutta ei silti sulkenut pois kristinuskoakaan. (Savelainen 2008a, 43.) Hän arveli itse alitajunnastaan kumpuavien ajatustensa olevan peräisin edellisestä elämästä (Kandelin 1962, 23). Savelainen huomioi, että Kandelin otti vuoden 1943 teoksiinsa mukaan teosofisen käsitteistön ja kuvasi astraaliruumista sekä samankaltaisina esitettyjä kuolleita ja eläviä ihmishahmoja. (Savelainen 2008a, 43.) Vihannan mukaan kuitenkin Kandelinin suhde teosofiaan jäi pinnalliseksi. Hän ei ollut teosofi eikä muutenkaan halunnut kuulua mihinkään uskonnolliseen lahkoon. (Vihanta 1993, 77, viite 42.) Kandelinia voisi kenties kuvailla etsijyyden käsitteellä, josta taiteen ja uskonnon tutkija Nina Kokkinen on kirjoittanut väitöskirjassaan *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa* (2019). Etsijät ovat Kokkisen mukaan esoteerisen kentän keskeisiä toimijoita ja uskonnollisia individualisteja. He poimivat ja sekoittavat erilaisia uskonnollisia ja henkisiä aineksia sitoutumatta aktiivisesti mihinkään instituutioon. (Kokkinen 2019, 52–53.) Kandelinin etsijyys ja esoteeriset piirteet hänen taiteessaan voisivat olla kiinnostavia tutkimuksen kohteita, mutta en kuitenkaan koe, että juuri *Orpo*-maalauksesi olisi Kandelinin tuotannossa tässä suhteessa kaikkein hedelmällisin tutkimuskohde.

Orpo-maalauksen tunnelma on selvästi ahdistunut. Ahdistavuudessaan se on sukua *Sahaustaulu II:lle* (1942) ja *Punaiselle pyövelille* (1943). Vihanta muistuttaa painajaismaisten kuvien yhteydessä siitä, miten ensimmäisen maailmansodan kokeneet dadaistit ja surrealistit olivat pyrkineet voittamaan pelon ja kivun kuvaamalla niitä yksityiskohtaisesti (Vihanta 1993, 42). *Orvossakin* on tulkintani mukaan kyse kuoleman herättämän pelon ja ahdistuksen käsittelystä. Sota ei suoraan näkynyt Kandelinin taiteessa, mutta sen saattaa aistia osana uhkaavaa tunnelmaa, kuoleman uhkaa, jota synnyttämässä Kandelinin tapauksessa olivat samanaikaisesti sekä sota-aika että vakava sairaus. Voidaan sanoa sodan ja sairauden kietoutuvan yhteen Kandelinin taiteessa, syventäen toinen toisensa aiheuttamaa ahdistusta.

Kandelin käsitteli kuolemaa monissa maalauksissaan. Hautajaisia ja kuollutta ruumista hän oli kuvannut jo nuorena Porvoossa asuessaan. Hänen äitinsä musikaalinen suku soitti hautajaisissa, joten näinkin aihepiiri oli tullut hänelle tutuksi. Kuitenkin sota-aika toi kuoleman aivan uudella lailla lähelle ja vakava sairastuminen teki kuolemasta vielä henkilökohtaisemman aiheen. Itseironiseen sävyyn Kandelin totesi vuonna 1941 keuhkotautidiagnoosin saatuaan, että nyt hänellä oli mahdollisuus maalata paremmin kuolemaa ja sen läheisyyttä, jos hänen aikansa vain riittäisi. (Savelainen 2008a, 43.) Sitä hän juuri *Orpo*-maalauksessa tekee, käsittelee kuolemaa ja sen läheisyyttä, sen herättämää

ahdistusta. Sängyssä makaavan äidin kuolema on jo tavoittanut, mutta keskeisemmässä asemassa maalauksessa on orvon lapsihahmon yksinäisyys, pelko ja ahdistus äidin menettämisen ja tuntemattoman tulevaisuuden edessä.

3 Maalausten vertailu

3.1 Albert Gebhardin *Orpo* (1895)



Kuva 2. Albert Gebhard, *Orpo*, 1895. Öljy kankaalle. Kuva: Kansallisgalleria, Kari Soinio.

Albert Gebhardin (1869–1937) teos *Orpo* (1895) (kuva 2) on 52 x 66 cm kokoinen öljyvärimaalaus ja se kuuluu Kansallisgallerian kokoelmiin. Maalaus esittää hämärän saunan lauteella peitteen alla lepäävää nuorta tyttöä. Lauteella tytön jalkopäässä on pärekori ja hänen vieressään alemmalla lauteella pieni kiulu. Tytöllä on vaaleat hiukset, siniset suuret silmät ja suloiset lapsen piirteet. Tyttö on ristinyt kätensä, ehkä iltarukoukseen, ja hän katsoo yläviistoon, kuin saunan katon läpi kohti taivasta. Maalauksen yläreunassa saunan hämäryys on syventynyt täysin mustaksi pimeydeksi. Saunaa valaisee vain tulipesän valonkajo, mutta tytön valkoinen aluspaita ja suuri valkoinen tyyny, jolla hänen päänsä lepää, erottuvat hohtavina hämärässä.

Taidehistorioitsija Aimo Reitala kirjoittaa Gebhardista *Kansallisbiografiassa*: ”Gebhardin taiteen muistettavimmiksi teoksiksi jäivät 1890-luvun naturalistiset kansankuvat, joista ilmenee aito sosiaalinen myötätunto.” Näihin sisältyy myös *Orpo*, jota Reitala kuvaa mestariteokseksi. Maalaus toi Gebhardille hopeamitalin vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyssä. (Reitala 1997.)

Taidehistorioitsija Riitta Konttinen on kirjoittanut Gebhardista teoksessaan *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat* (2001), jossa hän käy läpi taiteilijoita, jotka kytkeytyivät *Päivälehd*en julkaisemaan *Nuori Suomi* -albumiin. Nuori Suomi-nimitys merkitsi Konttisen mukaan 1890-luvun kulttuurielämässä kahtia jakautuneen Suomalaisen puolueen nuorempaa sukupolvea, jonka vapaamielinen, mutta suomalaisuutta korostava aate ilmeni sekä *Päivälehd*en politiikassa että myös kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. (Konttinen 2001, 22.) *Nuori Suomi* -albumi (1891) oli *Päivälehd*en (1889) julkaisema joulualbumi. Sen välityksellä venäläistämistä vastustaneet kirjoittajat ja kuvataiteilijat toteuttivat passiiviseksi vastarinnaksi vähitellen muotoutunutta kansallista projektiaan läpi koko 1890-luvun. Kansallisessa projektissa pyrittiin määrittelemään Suomea ja suomalaisia. (Konttinen 2001, 15.) Kuvilla oli tässä suuri merkitys, koska niillä voitiin kertoa asioita kirjoituksia koskevan tiukan sensuurin ohi ja *Päivälehd*en perustaneet nuorsuomalaiset käyttivätkin tietoisesti kuvaa oman ideologiansa hyväksi. (Konttinen 2001, 21.) *Nuori Suomi* -albumissa kuvataide oli läsnä paitsi kuvituksissa myös kuvajäljennöksissä, joissa esiteltiin ajankohtaisia taideteoksia. Kuvataiteilijoilla on tärkeä osuus myös albumin toimitustyössä. (Konttinen 2001, 33.)

Gebhardilta oli *Nuori Suomi* -albumissa mukana sekä kuvituksia että taideteosten jäljennöksiä (Konttinen 2001, 43). Hän oli *Nuoren Suomen* keskeisten vaikuttajien kanssa paljon tekemisissä, mutta Konttisen mukaan vaikuttaa siltä, ettei hän päässyt kuitenkaan sen varsinaiseen sisäpiiriin. (Konttinen 2001, 107). Gebhardin kuvituksissa ei Konttisen mukaan ole juurikaan nähtävillä ohjelmallista paatosta eikä hän maalarinakaan ottanut voimakkaasti kantaa. Gebhard kuitenkin eläytyi maalaustensa aiheisiin ja Konttisen sanoin ”ikään kuin hienovaraisesti itse eli kuvaamansa hetken”. (Konttinen 2001, 111–112.)

Orpoa (1895) on pidetty Gebhardin päätyönä. (Konttinen 2001, 110.) Maalauksen valmistumisen aikoihin 1890-luvulla Gebhard koki voimakkaita isänmaallisuuden tunteita. Hän ihaili *Nuori Suomi*-albumissa myös vaikuttanutta Axel Gallénia ja pääsi avustamaan tätä Pariisin maailmannäyttelyn paviljongin freskojen maalaamisessa vuonna 1900. (Konttinen 2001, 107.) Konttisen mukaan Gebhardin 1890-luvun alun maalauksissa oli lähes

kansatieteellinen tekotapa. *Orvossa* (1895) hän näkee kuitenkin keskeisenä Gebhardin oman kokemuksen ja myötätunnon mallia kohtaan. (Konttinen 2001, 113.) Tällä hän viittaa Gebhardin omaan vaikeaan kokemukseen äidittömyydestä (Konttinen 2001, 109).

Gebhardin maalaus on valmistunut aikana, jolloin vaivaishuutokauppa-käytännöstä oli alettu kriittisesti keskustella (ks. Harrikari 2019, 119). Gebhardin maalauksen orpo voisi hyvin kuvata pienintä mahdollista avustusta vastaan vieraaseen taloon kaupattua huutolaislasta. Toisaalta hän saattaa myös olla ruotuhoidossa talosta taloon kiertävä lapsi. Joka tapauksessa, hänellä ei ole ollut pääsyä sisälle taloon nukkumaan, vaan hänet on sijoitettu saunaan, erilleen muusta talon väestä. Maalauksessa lapsen ihon, tyynyn ja aluspaidan vaaleuden rinnastus saunan mustaan pimeyteen tuo mieleen *le petit ramoneur savoyard*-motiivin mustan noen ja viattomuutta ilmentävän vaalean ihon välisen kontrastin (ks. Ferraris-Besso 2018, 258). Lapsen söpö olemus suurine silmineen muistuttaa myös romanttisesta lapsen ideaalista.

Maalauksen yläreunan peittävän saunan mustan pimeyden voi tulkita kuvastavan lapsen epävarmaan tulevaisuuteen liittyvää uhkaa. Ylhäältä puskeva pimeys voisi hetkenä minä hyvänsä nielaista lapsen sisäänsä. Valoisan ja pimeän, valkean ja mustan rajapinnalla rukoukseen ristittyjen käsien voi tulkita puolustavan lasta ja hänen sieluaan uhkaavaa pimeyttä vastaan. Olihan kristillinen kasvatus osa vaivaishoitoa, jonka piiriin orvotkin kuuluivat. (Harrikari 2019, 118). Maalauksessa esiintyy useampia suomalaisuuden merkkejä. Lapsen vaaleus ja siniset silmät, sauna sekä kiulu ja pärekoppa voidaan kaikki liittää mielikuviin suomalaisuudesta. Ehkäpä tästä suomalaisuuden näkökulmasta katsottuna orvon lapsen kohtalo ja epävarma tulevaisuus voidaan samaistaa venäläistämistoimien kohteena olleen Suomen asemaan.

Teatteritieteen tutkija Laura-Elina Aho käsittelee artikkelissaan ”Motherless Girls and the Orphan Myth in the Making of Nation: The Gendered Representation of a Nation in the Repertoire of the Finnish Theatre Company, 1872–1876” (2020) kirjallisen orpo-hahmon ja nationalismin välistä yhteyttä. Kansallisuusaate ei sovi kontekstina Kandelinin ja hänen taiteensa tarkasteluun, mutta kansallismielisen Gebhardin maalauksen tarkastelussa se löytää vastakaikua.

Aho on tutkinut orpo-hahmoa Suomalaisen Teatterin (1872) esittämässä draamakirjallisuudessa. Hän väittää, että monet orpouteen liitetyt piirteet ja asiat, kuten esimerkiksi muokattavuus, perheen idealisointi ja kehittyminen kohti ”omaa todellista identiteettiä” resonoivat vahvasti niiden käsitteiden kanssa, joita nationalistiset liikkeet

käyttivät 1800-luvulla (Aho 2020, 181.) Ahon mukaan naispuolista orpo-hahmoa käytettiin ilmentämään kuviteltuun suomalaiseen identiteettiin liitetyjä piirteitä ja hahmo kantoi mukanaan kansakunnan rakentajille hyödyllisiä merkityksiä. Aho pohjaa tutkimuksensa aikaisempaan nationalismia ja sukupuolta koskevaan tutkimukseen, joka on osoittanut vahvan ja monitahoisen yhteyden kansallisuuden ideaalien ja sukupuoliroolien välille. Aho argumentoi, että etenkin orpohahmojen äidittömyys tukee merkittävällä tavalla kansakunnan rakentamisen kuvastoa. (Aho 2020, 180–181.)

Suomi-neito on osa pitkää eurooppalaista traditiota esittää maantieteellisiä alueita tai kollektiivisia käsityksiä naispuolisen personifikaation hahmossa (Aho 2020, 180). Suomen personifikaation piirteitä olivat yleensä nuoruus, viattomuus ja haavoittuvuus. Orpoutta Suomen personifikaatiolle tunnusomaisena piirteenä ei ole Ahon mukaan analysoitu, vaikka se on jopa sen varhaisimpia piirteitä. Kun Suomi irrotettiin Ruotsista osaksi Venäjää, syntyi Ruotsissa Suomen ensimmäinen personifikaatio Aura. Aurassa viattomuus, avuttomuus ja nuoruus yhdistyivät juuri orpouteen, kun Aura-tyttö esitettiin erotettuna Ruotsista eli Moder Sveasta. (Aho 2020, 183–184.)

Ahon artikkelin valossa tulkittuna Gebhardin maalauksen orvon tyttöahmon on mahdollista nähdä jatkavan Suomen personifikaation, Aura-tytön tai myöhemmin Suomi-neidon, perinnettä. Vaikka Gebhard ei maalarina ottanutkaan voimakkaasti kantaa, on maalauksen syntyäikaan keskustelussa ollut huutolaiskysymys ehkä saanut hänet tarttumaan aiheeseen ja omien kipeiden kokemustensa vaikutuksesta maalaamaan koskettavan ja tunteisiin vetoavan orpouden tulkinnan.

Vaikka Kandelinin ja Gebhardin maalaukset esittävät molemmat orpoa tyttöä, ne ovat kuitenkin muutenkin kuin maalaustyyliensä eroavaisuuden vuoksi hyvin erilaiset orpouden tulkinnat. Gebhard esittää maalauksessaan suomalaiseen kansallisuusaatteeseen sointuvan suloisen suomalaistytön maaseudun yksityisessä saunaympäristössä. Kandelinin orpo tyttö sen sijaan on kuvattu modernin maailman laitoksessa. Kandelinin orpotyttöä ei voi helposti kuvailla suloiseksi toisin kuin Gebhardin teoksen hahmoa, joka vetoaa katsojaan suurilla silmillään ja viattomalla olemuksellaan. Gebhardin maalauksessa tytön kokemat tunteet pysyvät pinnan alla ja hän näyttäytyy traagisen tilanteen edessä päällisin puolin rauhallisena. Katsoja voi kuitenkin lukea hänen tunteitaan pienistä hienovaraisista kasvojen ilmeistä, kuten alahuulen alle puristuvasta ylähuulesta tai pienistä valokohdista poskilla ja silmien alla häivähdyksen omaisena näkyvästä punoituksesta. On kuin tyttö olisi juuri itkenyt. Kandelinin

maalauksen orvon kasvot eivät ole avoinna tulkinnalle. Orpo lapsi peittää kasvonsa, mutta juuri tuo peittämisen ele, joka maalauksessa esitetään teatraalisen korostetusti, toimii merkkinä lapsen tunteista. Molempien maalausten kuvatilaa hallitsee ylhäältä päin painava pimeys ja sen luoma uhkan tuntu. Gebhardin maalauksessa voi kuitenkin tytön hahmossa aistia jonkinlaista toiveikkuutta uhan edessä, kun taas Kandelinin maalauksessa ei tunnu jäävän tilaa toivolle.

3.2 Edvard Munchin *Døden og barnet* (1899)



Kuva 3. Edvard Munch, *Døden og barnet*, 1899. Öljy pohjustamattomalle kankaalle. Kuva: Munchmuseet, Ove Kvavik.

Edvard Munchin (1863–1944) teos *Døden og barnet* (1899) (kuva 3) on 104,5 x 179 cm kokoinen öljymaalaukseen pohjustamattomalle kankaalle. Se sijaitsee Oslon Munchmuseetin kokoelmissa. Maalaus esittää näkymää huoneesta, jossa sängyllä makaa kuollut ihmishahmo. Maalauksen etualalla, pois päin vainajasta kohti maalauksen katsojaa, seisoo lapsi. Lapsen ilme on kauhistunut. Hänen silmänsä ovat pyöristyneet suuriksi ja tuijottaviksi ja hänen suunsa on auki. Hän on nostanut kätensä korvilleen, kuin estääkseen itseään kuulemasta totuutta läheisensä kuolemasta. Huoneessa on vainajan ja lapsen lisäksi muita aikuisiksi tulkittavia ihmishahmoja, mutta siitä huolimatta maalauksen lapsi jää tilanteessa yksin. Kukaan

aikuisista ei ole lapsen kanssa, vaan lapsi joutuu kohtaamaan kuoleman herättämän kauhun yksin.

Huoneen takaosassa, kuolleen sängyn takana on viisi pelkistetysti kuvattua aikuista ihmishahmoa. Yksi mieshahmo istuu sängyn vieressä ja on painanut kasvonsa käsiinsä. Häneen päin kääntyneenä seisoo kaksi muuta mieshahmoa: vanhempi parrakas mies sekä nuorempi, joka seisoo kädet taskussa. Sänkyä vastapäätä on suljettu ovi, jonka vieressä seisoo nainen. Hän ojentaa kättään kuin olisi aikeissa juuri aukaista oven toiselle naishahmolle, joka on aivan sängyn jalkopään kohdalla, kuin kulkemassa kohti ovea. Tämä on nostanut toisen kätensä lähelle kasvojaan kuin hämmennyksen merkiksi. Sängyn lähellä seisovan naisen hahmo on mielenkiintoinen, sillä hän on pukeutunut valkoiseen asuun, kun muut taustalla esiintyvät ihmishahmot ovat pukeutuneet tummiin vaatteisiin. Valkoinen asu yhdistyy kuolleen vuoteeseen, mikä herättää jopa miettimään, onko nainen sureva omainen vai kuolleen henki, joka kulkiessaan kohti ovea on matkalla pois tästä maailmasta.

Munchista elämäkerran kirjoittaneen tietokirjailija Sue Prideaux'n mukaan kuolemanpelko piinasi terveyshuolista kärsinyttä taiteilijaa, joka oli myös kokenut perhepiirissään paljon kuolemaa. (Prideaux 2005, 19). *Døden og barnet* (1899) perustuu Munchin henkilökohtaiseen lapsuuden muistoon äidin kuolemasta. Maalauksen tyttö on taiteilijan vuotta vanhempi sisar Sophie. (Prideaux 2005, 211.) Heidän äitinsä sairasti tuberkuloosia, johon hän menehtyi Munchin ollessa vasta 5-vuotias. Äidin kuoleman jälkeen Munchista ja Sophiesta tuli hyvin läheisiä. (Prideaux 2005, 13, 16.) Kun Sophie sitten kuoli viisitoistavuotiaana, Munch ei koskaan täysin toipunut menetyksestä ja kaipaus säilyi läpi hänen loppuelämänsä (Prideaux 2005, 32).

Prideaux'n mukaan Munchin teoksissa näkyy pakkomielle kuolemasta ja hänen omasta perheestään, jota kuolemantapaukset seurasivat. Munch maalasi usein perheenjäsenensä kuolinvuoteen ympärille. Näissä kuvauksissa aikatasot sekoittuivat ja kuolinvuoteen ympärillä saattoikin olla jo kuolleita perheenjäseniä tai heidät saatettiin kuvata siinä iässä, jossa he olivat teoksen maalaamisen hetkellä, eikä siinä iässä, jossa he tapahtumahetkellä olivat todellisuudessa olleet. Munch myös toisinaan maalasi äitinsä seisomaan tämän oman kuolinvuoteen pätyyn. (Prideaux 2005, 154.)

Munchin maalauksessa on yllättävän paljon samaa Kandelinin maalauksen kanssa. Kandelinin tyttöhahmolla on punainen asu ja punaiset hiukset, niin kuin Munchin maalauksen lapsellakin. Myös maalausten kuolleet ihmishahmot muistuttavat toisiaan. Molemmissa maalauksissa

kuolleilla on tummat hiukset ja he makaavat sängyssä niin, että vain pää on näkyvässä. Molemmissa maalauksissa kuollut on maalattu läpikuultavaksi. Maalaukset rakentuvat samankaltaisista elementeistä. Jo mainittujen kuolleiden äitien ja lapsifiguurien lisäksi maalausten sängytkin muistuttavat pallomaisine päätykoristeineen hieman toisiaan. Molemmissa maalauksissa kuvataan myös huonetta näkökulmasta, jossa lattia nousee korkealle kuva-alassa. Selkeämmin tämä näkyy Munchin maalauksessa. Huoneiden värimaailmatkin muistuttavat hieman toisiaan, sillä molemmissa on punertava lattia ja vihertävät seinät. Molempien maalausten huoneissa myös korostuu ovi. Munchin maalauksessa suljettu ovi, jonne tummiin pukeutunut nainen viittaa kädellään ja Kandelinin maalauksessa pimeä oviaukko lapsihahmon takana. Maalauksissa on sen verran samankaltaisuutta, että se herättää jopa pohtimaan, olisiko mahdollista, että Kandelin olisi nähnyt Munchin maalauksen tai kuvan siitä.

Munchin ja Kandelinin maalauksia yhdistää ennen muuta se, että ne molemmat ovat sekä modernistisia että myös ennen muuta psykologisia kuvia. Molemmissa maalauksissa lapset ovat yksin kohtaamassa tilanteen herättämiä tunteita. Kandelinin maalauksen lapsi on konkreettisesti yksin huoneessa kuolleen äidin kanssa. Munchin maalauksen lapsi taas on henkisesti yksin, vaikka kohtaakin äidin kuoleman aikuisten läsnä ollessa.

Teoksessaan *Stange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930* (1995) historioitsija Carolyn Steedman tuo ilmi sen, miten lapsi alettiin 1700-luvun lopulta lähtien samaistaa aikuisen minuuteen. (Steedman 1995, ix.) Steedmanin mukaan samaan aikaan, kun moderni ajatus historiasta kehittyi, lapsifiguuria ja yleisemminkin ajatusta lapsuudesta alettiin käyttää eräänlaisena menneisyyden rakenteena, ilmaisemaan historiallisuuden syvyyksiä yksilössä. (Steedman 1995, 12.) Esimerkiksi Johan Wolfgang von Goethen (1749–1832) romaanissa *Wilhelm Meister* (1795–96) lapsihahmo Mignon, joka on lähtökohtana Steedmanin tutkimukselle, edustaa päähenkilö Wilhelmin omaa menneisyyttä ja lapsuutta (Steedman 1993, 156). Steedman myös toteaa, että 1800-luvun lapsuuden tutkimuksessa on oivallettu lapsen liitetyn valtavan affektiivisen voiman syntyneen siitä, miten lapsi voitiin nähdä yhä enemmän samankaltaisena aikuisten kanssa ja ymmärtää aikuisen minuuden osana ja jatkeena. (Steedman 1995, 18.) 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, kun käsitys ihmisen sisäisestä tilasta oli muodostunut, tehtiin teoretisointeja, joissa lapsuus liitettiin myös tiedostamattomaan (Steedman 1995, 158).

Steedmanin tutkimuksen valossa voidaan nähdä, miten käsitys lapsesta aikuisen minuuden osana toteutuu Munchin ja Kandelinin maalauksissa. Munch käsittelee maalauksessaan traumaa äidin kuolemasta. Hän kuvaa omaa traumaattista kokemustaan ja tunteitaan lapsi-motiivin, Sophien, avulla. Samoin Kandelinin maalauksen lapsen voi tulkita olevan taiteilija itse.

3.3 Kolme orpoa

Kaikissa kolmessa maalauksessa, Kandelinin *Orvossa* (1943) (kuva 1), Gebhardin *Orvossa* (1895) (kuva 2) ja Munchin teoksessa *Døden og barnet* (1899) (kuva 3), esiintyy orpo-motiivi. Yhteistä kaikille kolmelle maalaukselle on se, miten niissä orpouteen liittyy ahdistava yksin olemisen kokemus. Tässä suhteessa nämä kolme maalausta eroavat suuremmasta joukosta orpo-motiivin sisältäviä maalauksia, joita olen tutkielmaa varten tarkastellut. Orvot kuvattiin niissä usein ryhmässä ja kuolleen äidin kanssa olevat lapset eivät vaikuttaneet ymmärtävän omaa tilannettaan. Näissä kolmessa maalauksessa orvot lapset ovat tietoisia tilanteestaan. Gebhardin ja Kandelinin maalausten orvot ovat aivan konkreettisesti yksin, mutta myös Munchin maalauksen orpo on yksin, vaikkakaan ei fyysisesti vaan emotionaalisesti.

Kaikkia kolmea maalausta yhdistää myös se, että niiden voidaan nähdä ilmentävän Steedmanin esittämää käsitystä lapsen samaistamisesta aikuisen minuuteen. Gebhard äitinsä kuoleman kokeneena eläytyi ja ehkä jopa samaistui maalauksensa orpolapseen. Myös Munch käsitteli lapsuutensa traumaattiseen kokemukseen liittyviä tunteita lapsi-motiivin avulla. Munch ja Gebhard olivat molemmat kokeneet äitinsä kuoleman omakohtaisesti ja syvästi, mutta Kandelinilla ei ollut kokemusta vanhempansa menettämisestä. Orpo-motiivin avulla hän saattoi kuitenkin käsitellä ja ilmaista kuoleman uhan herättämiä eksistentiaalisia tunteita. Maalauksensa lapsen lailla Kandelin saattoi tuntea olevansa avuton ja yksin tilanteessaan. Vaikka hän oli itse kuoleman uhan alla, hän maalasi teokseensa kuolleen äidin. Kenties äidin kuoleman voi tulkita ilmentävän oman kuoleman hetkellä tapahtuvaa eroa rakkaista, joita äiti elämämme ensimmäisiin kiintymyksen kohteisiin kuuluvana voimallisesti ilmentää.

Munchin ja Kandelinin teoksissa lapset eivät ole suloisia siinä mielessä kuin Gebhardilla. Niissä ei ole nähtävissä romanttiseen lapsen ideaaliin sopivia piirteitä. Munchin maalauksen lapsen silmät on kyllä kuvattu suurina, mutta ei sädehtimässä viattomuutta vaan kuvastamassa paljasta kauhua. Gebhardin maalaus eroaa kahdesta muusta myös siinä, että siihen ei suoraan liity kuolemaa. Vaikka äidin kuollutta ruumista ei näytetä, taustalla voi kuitenkin nähdä

häilyvän uhan perheettömän lapsen tulevaisuudesta, jossa kuolemakin voi odottaa. Tuota uhkaa edustaa maalauksessa saunan pimeys, joka vertautuu Kandelinin maalauksen mustaan yläosaan. Munchin maalauksessa sen sijaan ei ole pimeyttä, vaan kauhu näyttäytyy siinä paljaassa valossa.

4 Saksalaisen elokuvan varjo

Tutkielmassani olen maininnut pariin otteeseen Kandelinin maalauksen orpo-motiivin tunteen ilmaisun korostuneella eleellä, joka tuo mieleen mykkäelokuvien näyttelemisen tai teatterin korostetun ilmaisun. Rossi on huomionnut Kandelinin saaneen innoitusta taiteeseensa myös elokuvista. Hänen mukaansa maalaus *Unissakävijä* (1944, Didrichsenin taidemuseo) voisi olla kuin suora still-kuva elokuvasta *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920). Kandelin kävikin paljon elokuvissa ja häntä kiinnostivat erityisesti saksalaiset ekspressionistiset elokuvat ja ranskalaiset elokuvat. (Rossi 1987, 44.) Tämän enempää elokuvan vaikutusta ei ole Kandelinin taiteen tutkimuksessa käsitelty. *Orpo*-maalauksessa (kuva 1) voi mielestäni nähdä selviä vaikutteita saksalaisesta ekspressionistisesta elokuvasta, etenkin maalauksen voimakkaassa kaartuvassa varjossa, mutta myös kulissimaisessa ja vääristyneessä ympäristössä sekä lapsihahmon liioittelussa eleessä.

Saksalaisesta ekspressionistisesta elokuvasta kirjoittaa elokuvatutkija Thomas Elsaesser artikkelissaan ”Expressionist Cinema- Style and Desing in Film History” (2016). Weimarin tasavallan ajalle, vuosien 1919–1933 välille, sijoittunutta saksalaista ekspressionistista elokuvaa pidetään usein maailmanlaajuisestikin yhtenä elokuvan kulta-aikana. Robert Wienen (1873–1938) ohjaama *Tohtori Caligarin kabinetti* (1920) on elokuvista tunnetuin. Nimitys saksalainen ekspressionismi on lainaa taiteen ja kirjallisuuden avantgarde-liikkeeltä. (Elsaesser 2016, 15.) Elsaesserin mukaan näissä elokuvissa ekspressionistisiksi identifioituja piirteitä olivat lavastuksen ja näyttelemisen tyyllittelemine, kulmikas estetiikka, klaustrofobiset sisätilat ja ennen kaikkea kammottava epätietoisuuden tunne siitä, mitä tapahtuu. (Elsaesser 2016, 18.) Niissä näkyi kiinnostus ihmisluonnon pimeään puoleen, ja niihin liittyi Elsaesserin mukaan myös eräänlainen yhtäkkinen, hetkellinen ja unohtumaton kauheuden välähdys. (Elsaesser 2016, 16.) Elsaesserin erittelemät saksalaisen ekspressionistisen elokuvan piirteet sopivat hyvin kuvaamaan myös tarkastelemaani Kandelinin maalausta.

Artikkelissaan ”Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema” (1980) elokuvatutkija James C. Franklin kirjoittaa varjosta saksalaisissa ekspressionistisissä elokuvissa. Hänen mukaansa varjolla viitattiin niissä toiseen todellisuuteen. (Franklin 1980,

178.) Esimerkiksi F. W. Murnau (1888–1931) elokuvassa *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), josta jatkossa käytän lyhennystä *Nosferatu*, varjo viestii katsojalle transendentista todellisuudesta, vampyyrin uhasta. *Nosferatussa* varjo muuttuu paha enteileväksi välineeksi, mikä näkyy selkeästi elokuvan kuuluisassa kohtauksessa, jossa vampyyrin varjo ”kiipeää” päähenkilön vaimon huoneeseen. Varjo korostaa jännitystä ja sen koon vaihtelut yhdistyvät vampyyrin aiheuttamaan uhkaan niin, että varjon kasvaessa myös vampyyrin läheisyys ja uhka kasvavat. Elokuvan lopussa taas rakennusten varjojen lyheneminen auringon noustessa liittyy vampyyrin uhkan häypymiseen ennustaen tämän kuolemaa. (Franklin 1980, 180.)

Kandelinin maalauksessakin suureksi kasvanut varjo tuntuu jotenkin pahaenteiseltä ja uhkaavalta. Varjo ei myöskään tunnu täysin yhtenevältä suhteessa tyttöön, josta se lankeaa. Varjon luonnottoman oloinen muoto ja sängyssä makaavan kuolleen äidin läpinäkyvä esitystapa luovat vaikutelmaa siitä, että maalauksessa ollaan tekemisissä jonkinlaisen transendentin todellisuuden kanssa.

Nosferatun varjoa on myös käsitellyt elokuvatutkija Elima Mušanonović artikkelissaan ”Nosferatu's Horror: Early Cinema's Fugitive Shadows” (2017) Mušanonović väittää, että ihmisruumiin langettama varjo on rajapinta, eräänlainen ihmisen ja ei-ihmisen sekoittumisen näyttämö ja että kauhun kokemus *Nosferatussa* saa voimaansa varjon vaikeasti tavoitettavasta luonteesta (Mušanonović 2017, 603). Nosferatun varjo toimii elokuvassa ikään kuin itsenäisenä toimijana irrotettuna sen alkuperäisestä objektista. Sitä, miten varjo hätkähdyttävästi yhtäkkiä jatkaakin toimintaansa alkuperäisen objektinsa ohi, Mušanonović pitää jopa barthesilaisena *punctumina*. (Mušanonović 2017, 610–611.)

Elokuvatutkija John S. Titford käsittelee antropomorfismia saksalaisessa ekspressionistisessä elokuvassa artikkelissaan ”Object-subject Relationship in German Expressionist Cinema” (1973). Antropomorfismi, jossa esimerkiksi objekteista tulee ikään kuin eläviä ja niihin liitetään ihmisen ominaisuuksia, on Titfordin mukaan tärkeässä osassa lajityypin elokuvissa. (Titford 1973, 18.) Ekspressionistisissä elokuvissa jako objektien ja elollisten olentojen välillä ei ollut aina selvä. Ihmisiä saatettiin esittää objektin kaltaisina ja toisaalta eloton objektien maailma saattoi ikään kuin herätä eloon uhkaavana, jolloin esimerkiksi rakennuksista tuli pahantahtoisen demonisia. (Titford 1973, 20.) Ekspressionistinen elokuva korosti objektimaailman uhkaavuutta etenkin lavastusten ja valaistuksen käytöllä. Esimerkiksi *Tohtori Caligarin kabinetin* lavastuksessa käytettiin diagonaalien ja vinojen kulmien

psykkistä vaikutusta katsojaan. Rakennukset ja kadut olivat siinä vääristyneitä ja aavemaisia. Elokuvat valaistiin usein käyttäen jyrkkää valon ja varjon rajaa, vääristyneitä varjoja ja suuria pimeitä alueita. Titfordin mukaan valo tai valon puute vaikuttavat tilan todellisuuteen ja ne voivat myös vaikuttaa muutokseen konkreettisesta abstraktiin, elävästä kuolleeseen ja päinvastoin niin, että alamme epäilemään aistejamme ja jopa hahmon ja taustan erottelu saattaa hämärtyä. Varjosta voi tulla elävä, kuten jo mainitussa *Nosferatun* kuuluisassa kohtauksessa. (Titford 1973, 21.) Kandelinin *Orvossa* sängyn pallomaiset päätykoristeet sijoittuvat maalauksessa varjon päälle ikään kuin suuriksi keltaisiksi silmiksi. Varjo ei yhdisty alaosaan kovin selkeästi tyttöön, mikä synnyttää hienovaraisen epävarmuuden tunnun varjon alkuperästä. Nämä kaksi yksityiskohtaa yhdessä aiheuttavat sen, että varjo on mahdollista nähdä myös pimeästä oviaukosta hiipivän olennon kaltaisena. Varjo herää Kandelinin maalauksessa siis eloon saksalaisen ekspressionistisen elokuvan varjon lailla. Se on merkittävä uhkaavan tunnun synnyttäjä maalauksessa, ja se myös yhdistää maalauksen henkilöt, tytön ja kuolleen äidin.

5 Kammottava orpo, kammottava lapsi

5.1 Kammottava (*unheimlich*)

Toistuvasti tutkielmani edetessä eteeni on tutkimuskirjallisuutta lukiessa tullut kammottavaa tai epämukavaa tarkoittava käsite, saksaksi *unheimlich*, englanniksi *uncanny*. Väitän, että kammottavuus on läsnä Kandelinin maalauksessa *Orpo* (kuva 1) ja että sitä voi pitää avaimena maalauksen tulkintaan. Väitän myös, että Kandelinin maalaus on mahdollista tulkita kuvaukseksi kammottavan kokemuksesta.

Kammottava on ollut pohdinnan kohteena vähintään 1800-luvun puolivälistä aina nykyhetkeen asti (Royle 2003, 2). Viimeisimpien parin vuosikymmenen aikana kammottavan käsite on herättänyt paljon kiinnostusta eri tieteenaloilla ja laajemmin humanistisissa tieteissä (Trigg 2020, 553). Taidehistoriassa kammottavasta on kirjoittanut Hal Foster. Hän on liittänyt kammottavuuden käsitteen surrealismiin kirjassaan *Compulsive Beauty* (1995). Foster pitää kammottavaa keskeisenä surrealistiselle käsitystavalle. Hän kirjoittaa siitä, miten kammottavuuden vaistonneet surrealistit usein vastustivat sitä, mutta sen ilmentymät kuitenkin siitä huolimatta vetivät heitä puoleensa. Kammottavaa ei Fosterin mukaan suoraan ajateltuna ole missään surrealismissa, mutta toisaalta sitä kuitenkin käsitellään kaikkialla. Hän väittää, että se pysyy enimmäkseen surrealismien tiedostamattomassa. (Foster 1995, xvii–xviii.) En kuitenkaan käsittele Kandelinin maalauksessa esiintyvää kammottavaa surrealismien viitekehyyksessä, vaikka taiteilijan tuotantoon onkin liitetty surrealistisia piirteitä. Tarkastelen sitä pääasiassa psykoanalyysin perustajan Sigmund Freudin (1856–1939) esseen ”Das Unheimliche” (1919) sekä filosofi Dylan Triggin kammottavuutta koskevan ajattelun valossa. Lisäksi tartun kirjallisuudentutkija Laura Petersin ajatukseen orvosta kammottavana sekä jo aikaisemmin mainitun historioitsija Carolyn Steedmanin esittämiin ajatuksiin lapsen ja äitiyteen liittyvistä kammottavan piirteistä. Sivuan lisäksi myös kirjallisuudentutkija Nicholas Roylen käsityksiä kammottavaan liittyvästä liminaalisuudesta ja brechtiläisestä vieraannuttamisesta.

Unheimlichia käytti käsitteenä ensimmäisen kerran 1900-luvun alussa saksalainen psykiatri Ernst Jentsch (1867–1919), mutta se on tullut tunnetuksi aiemmin mainitusta Freudin esseestä ”Das Unheimliche” (1919) (Trigg 2020, 553–554). Freud kuvaa *unheimlichia* vastakohtaksi sanalle *heimlich*, jonka merkityksiä ovat muun muassa kotiin ja taloon kuuluva, tuttu, kesy,

viihtyisä, kodikas ja mukava (Freud 2005 [1919], 31–32). Freud kuitenkin tuo esiin sen, että sana *heimlich* on saanut saksan kielessä myös *unheimlichia* läheneviä merkityksiä kätkeystä ja salaisesta, jopa vaarallisesta. (Freud 2005 [1919], 38–40.) Tähän Freudin tekstin kohtaan viittaa kirjallisuudentutkija Laura Peters viktoriaanisen ajan orpoutta käsittelevässä teoksessaan *Orphan Texts: Victorian Orphans, Culture and Empire* (2000). Hän rinnastaa orvon kodin ulkopuolisena *unheimlichin* käsitteeseen. Petersin mukaan orvon kammottavuuden syy piilee orvon ja perheen välisessä suhteessa. Orvon melankolinen hahmo on jo pelkällä läsnäolollaan perheen menettämisen ruumiillistuma. (Peters 2000, 26.)

Freudin mukaan kammottavan tai epämukavan käsitteeseen kuuluu pelon, ahdistuksen ja kauhun tunteita (Freud 2005 [1919], 29.) Kammottavassa on hänen mielestään kyse paluusta ihmisen aikaisempiin kehitysvaiheisiin, jolloin ego ei vielä ollut erottunut selvästi ulkomaailmasta eikä muista ihmisistä (Freud 2005 [1919], 50–51). Freud liittää kammottavan animismiin ja arvelee, että olemme kaikki yksilökehityksessämme käyneet läpi animistisen vaiheen, josta meihin on jäänyt jälkiä tai jäänteitä. Hänen mukaansa sellaiset asiat, jotka aiheuttavat kammottavan kokemuksen, koskettavat jollain tavoin noita jäänteitä ja tuovat ne pintaan. Noiden jäänteiden paluu aiheuttaa meissä ahdistusta. Kammottavassa ei siis Freudin tulkinnan mukaan ole pohjimmiltaan kyse mistään uudesta ja vieraasta, jonka ilmestyminen aiheuttaa ahdistusta, vaan jonkin sellaisen paluusta, joka on kauan sitten ollut meille tuttua mutta joka on torjuntaprosessin vaikutuksesta muuttunut vieraaksi. (Freud 2005 [1919], 55.)

Freud viittaa tekstissään Jentschiin, jonka mukaan epämukava tai kammottava tunne syntyy erityisen helposti silloin, jos herää epävarmuus siitä, onko jokin kohde eloton vai elollinen. Näin voi olla esimerkiksi silloin, jos eloton muistuttaa elävää liian läheisesti. Freud yhdistää tämän kokemuksen varhaiseen lapsuuteen, jossa lapsi ei vielä erottele selvästi elollista ja elotonta toisistaan. Lapsi kohtelee esimerkiksi nukkeaan kuin elävää ja uskoo sen muuttuvan eläväksi vaikkapa silloin, kun sitä katsoo tietyllä tavalla. Freudin mukaan siis tällaisessa tapauksessa jotakin tuosta lapsuuden uskosta palaa meihin. (Freud 2005 [1919], 47–48.)

Kuoleman ja kammottavan välisestä suhteesta Freud kirjoittaa, miten monet ihmiset kokevat kammottavimmaksi kaiken, joka liittyy kuolemaan ja ruumiisiin tai ajatukseen kuolleiden paluusta esimerkiksi henkinä tai kummituksina. Hänen mukaansa ajattelumme ja tunteemme ydin kuolemaa kohtaan on ohuen kuoren alla säilynyt muinaisista ajoista varsin muuttumattomana, vaikka emme tavallisesti myönnä uskovamme esimerkiksi vainajien sielujen ilmestymiseen. Freudin mukaan tätä säilymistä selittää sekä alkuperäisten

tunnereaktioidemme voimakkuus että myös kuolemaa koskevien tieteellisten tietojemme epävarmuus. Tiedostamattomassamme ei myöskään Freudin käsityksen mukaan ole sijaa oman kuolevaisuutemme mielteelle. (Freud 2005 [1919], 56–57.)

Nämä kammottavan puolet, jotka liittyvät elottoman ja elollisen väliseen epäselvyyteen sekä kuolemaan, kuolleisiin ruumiisiin ja henkiin, ovat läsnä Kandelinin teoksessa. Maalaus jättää katsojan epävarmuuteen siitä, makaako sängyssä kuolleen ruumis vai tämän henki.

Epäselväksi jää myös, onko peitteen alla vartalo vai onko äitihahmosta sängyssä vain irrallinen pää. Lisäksi lapsihahmon nukkemaisuudesta tai mekaanisuudesta muistuttava kulmikas esitystapa synnyttää epävarmuutta myös hänen elollisuudestaan. Lapsen ihon vihertävä sävy herättää jopa miellelyhtymän elävästä kuolleesta ja sen yhdistyminen seinän väriin muistuttaa ruumiin katoavaisuudesta ja hajoamisesta.

Kirjallisuudentutkija Nicholas Roylen mukaan kammottava häiritsee tuntua siitä, mikä on sisällä ja mikä ulkona. Siihen liittyy rajojen ja rajanylitysten outous, liminaalisuuden kokemus. (Royle 2003, 2.) Liminaalisuuteen liittyvää tilannetta Kandelinkin maalauksessaan kuvaa: siirtymistä elävien maailmasta kuoleman maailmaan. Riisuttu laitostila, jossa kuolema tapahtuu, voidaan jo itsessään nähdä liminaalisena. Royle myös vertaa kammottavalle ominaista tutun muuttamista vieraaksi teatteriohjaaja Bertolt Brechtin (1898–1956) näytelmissään ja teoretisoinneissaan hyödyntämään vieraannuttamiseen (Royle 2003, 5). Myös Kandelin vieraannuttaa maalauksensa todellisuutta vääristymillä, ympäristön kulissimaisuudella ja lapsifiguurin geometrisella kulmikkuudella. Lisäksi hänen maalauksessaan kuolema muuttaa tutun äidin vieraaksi kuolleeksi ruumiiksi tai aineettomaksi henkiolennoksi.

Carolyn Steedman käsittelee kammottavaa jo aikaisemmin mainitussa lapsuutta koskevassa tutkimuksessaan, jonka keskiössä on Goethen *Wilhelm Meisterista* (1795–96) peräisin oleva Mignon-niminen lapsihahmo. Myöhemmin Mignonin hahmo kirjoitettiin ja kuvattiin uudelleen monissa eri taiteenalojen esityksissä. (Steedman 1995, 21.) Goethen romaanissa Mignon on outo, kituliaasti kasvanut, mutta samalla myös huomattavan kaunis lapsiakrobaatti. (Steedman 1995, viii.) Mignon on myös hylätty lapsi (Steedman 1995, 26) eli hänet voidaan määritellä orvoksi. Hänen nimensä yksi merkityksistään on ”löytölapsi” (Steedman 1995, 27). Goethen romaanissa Mignonin hahmossa on selvää kammottavuutta. Hänessä tuntuu olevan jotakin väärää ja omituista, mutta mitä, sitä ei sanoin osata kuvailla. (Steedman 1995, 24.) Steedman ei suoraan mainitse kammottavaa, kuvaillessaan lapsia

biologisina olentoina, mutta kammottavan voi selvästi aistia Steedmanin tekstissä, kun hän kirjoittaa, miten lapset ovat ”toisen ruumiin verisiä fragmentteja, toisesta erotettuja pieniä liha- ja luupaketteja” (Steedman 1995, ix). Tämän olemassaolomme liittyvän puolen tuominen esiin tai sen tutkiminen aiheuttaa meissä Steedmanin mukaan levottomuutta. Freudin *unheimlichin* suoraan viitaten Steedman myös huomioi, että kaikkein oudointa ja kammottavinta on oikeastaan elämämme alkuun liittyvä kaikkein kotoisin paikka eli naisen ruumis. (Steedman 1995, 160). Freud väittääkin käsitellessään elävältä hautaamisen pelkoa, jota hän mainitsee monen pitävän kaikkein kammottavimpana mahdollisena asiana, tuon pelon olevan muuntuma äidin kohdussa olemisesta, missä ei alun perin ole mitään kammottavaa. (Freud 2005 [1919], 58).

Kandelinin maalaukseen tuntuu kasaantuvan paljon kammottavia aineksia. Liminaalinen elämän ja kuoleman välinen hetki liminaalisessa laitostilassa kuolemaan liittyvine hiipuvan elämän ruumiille aiheuttamine muutoksineen ja mahdollisine hengen irtaantumisineen yhdistyy äidin ja orvon lapsen hahmoihin, jotka ovat jo itsessään määriteltävissä kammottaviksi. Kandelinin maalauksessa on kuitenkin mielestäni keskeistä erityisesti kammottavan kokemus, jota hän teoksessaan käsittelee.

5.2 Kammottavan kokemus

Filosofi Dylan Trigg on kirjoittanut kammottavan kokemuksesta fenomenologian viitekehyksessä. Yleisemmällä tasolla hän käsittelee kammottavaa artikkelissaan ”The Uncanny” (2020), jonka lisäksi hän on kirjoittanut myös paikkaa ja kammottavaa käsittelevän teoksen *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny* (2012).

Triggin mukaan suurimman osan nykyaikaisen kammottavaa ruumista koskevan fenomenologisen tutkimuksen lähtökohtana on Freudin käsitys torjutun ja *unheimlichin* välisestä suhteesta. Fenomenologiassa Freudin ajatteluun on lisätty Martin Heideggerin käsitys kammottavasta ahdistuksen varianttina, mutta Triggin mukaan kuitenkin kaikkein keskeisintä fenomenologisessa lähestymistavassa on Maurice Merleau-Pontyn ajattelu ruumiista. Merleau-Pontyn ajattelussa ruumis on erityislaatuinen entiteetti. On olemassa nimeämätön ruumiillisen kokemuksen taso, joka ei vastaa tavallisesti vallitsevaa mielikuvaamme siitä, miten ruumiimme on vain meidän omamme. Merleau-Pontyn ajattelussa meillä ei koskaan ole täyttä hallintaa itsestämme eikä ruumiimme ole koskaan täsmälleen me itse. (Trigg 2020, 559.)

Trigg kuvaa kammottavan kokemuksen voivan tuntua siltä kuin menettäisi tuntuman maailmaan kotoisena ja tutuna paikkana. Saatamme aistia sen vieraantumisen tunteena itsestämme ja ympäristöstämme. (Trigg 2020, 553.) Jokapäiväisen elämämme maailmassa asioilla on oma paikkansa ilman että meidän tarvitsisi sitä ajatella. Tämä kokemus maailmasta voi kuitenkin häiriintyä, jolloin maailman tuttuus vaarantuu. (Trigg 2012, 25.) Kammottavan maailma on tarpeeksi lähellä normaalina pitämäämme kokemusta maailmasta tullakseen tunnistetuksi suurin piirtein tutuksi näkymäksi maailmaan. Kammottava vain hienovaraisesti manipuloi tavanomaista kokemustamme maailmasta, mikä aiheuttaa kammottavan värisyttävän tunteen. Tuon tunteen saa aikaan tuntu siitä, että asiat tai objektit, joita olemme tavallisesti pitäneet olemisen tavassaan huomaamattomina, latautuvat nyt kammottavalla vieraudella. Triggin mukaan kammottava täytyy ymmärtää kokemuksena, joka häiritsee ruumiillista olemassaoloamme ja josta seuraa poikkeama jokapäiväisestä tutusta maailman kokemisen tavasta. (Trigg 2012, 27.)

Triggin mukaan kammottava ”esittelee meille subjektiivisuuden ulottuvuuden, joka heikentää ajatusta minästä rationaalisenä ja täysivaltaisena” (Trigg 2020, 555). Toisinaan ruumiimme voi näyttäytyä meille kaukaisena ja vieraan objektin (”se”) kaltaisena. Tällaisen kokemuksen voi aiheuttaa esimerkiksi sairaus, vamma, kipu, uupumus, ikääntyminen tai ahdistus. Silloin ruumis peittää identiteetin, jonka olemme rakentaneet sen ajatuksen ympärille, että ruumiimme on aina jakamattomasti meidän omamme. Tämä johtaa siihen, että voimme kokea ruumiin irrallisena siitä tunnusta, joka meillä on omasta itsestämme. Trigg siis argumentoi, että sairaus tuottaa tuntemuksen ruumiista, joka toimii omin päin. Syntyy kokemus ruumiin ja minän erottumisesta toisistaan. Triggin mukaan tunne siitä, että ruumis on erottamattomasti meidän omamme, on meille kaikista tuntemuksista kotoisin (*heimlich*). Tuntemus siitä, että ruumiimme ikään kuin erkaantuu meistä, johtaa kammottavan tunteeseen (*unheimlich*). (Trigg 2020, 560.)

Trigg puhuu myös kammottavan yhteydessä ruumiin muistista ja siitä, miten ruumis, joka tekee muistityötä, ottaa automaatin muodon. Ruumis voi esimerkiksi alkaa tuoda esiin asioita menneisyydestä, joista itse olemme olleet tietoisia vain ohimennen. Tämä muistuttaa traumaattista muistia, mutta Triggin mukaan tällainen ruumiin toiminta ei koske vain pelkästään traumatisoitumista. (Trigg 2012, 34.) Trigg väittää, että ruumiin muistin automatisoituneen ilmaantumisen valossa siirtymä *heimlichistä unheimlichiin* voidaan ymmärtää liikkeenä, jossa tulemme tietoiseksi ruumiista ”olentona”, jolla on oma itsenäinen historiansa ja kokemuksensa. Tämä saattaa Triggin mukaan johtaa meidät syvään ristiriitaan

ruumiinkuvamme kanssa, jolloin ruumis erottuu meille itsemme suhteen toisena. (Trigg 2012, 35.)

Triggin mukaan sellaisia teoksia, joissa kammottava ilmenee, yhdistää se, miten niissä tuttua jokapäiväistä maailmaa heikentää hienovaraisen levoton ja hermostunut ilmapiiri. Maailma ei ole niissä enää tavallinen ja lähtökohtaisen itsestään selvä. Tällaisissa teoksissa kammottavuudelle ominainen ahdistus on esitetty tunnepitoisen vaikuttavasti. Esimerkkinä hän mainitsee muun muassa David Lynchin elokuvat, Edgar Allan Poen kirjalliset teokset sekä kuvataiteen alalta Léon Spilliaertin ja Gregor Schneiderin taiteen. (Trigg 2020, 556.)

Väitän, että Kandelinin *Orpo*-maalauksen voidaan nähdä ilmentävän kammottavan kokemusta, joka teoksessa kumpuaa sodan ja sairauden herättämistä kuoleman uhasta sekä eksistentiaalisista ajatuksista. Maalauksen maailma on periaatteessa arkielämästä tuttu maailma, mutta poikkeamat siellä täällä herättävät siinä vierauden tunnetta. Onko huoneen katto epätavallisesti mustan värinen vai onko huoneessa kattoa lainkaan? Onko oviaukon takana pimeä huone vai ammottava tyhjyys? Onko huone todellinen huone lainkaan vai pelkkä kulissi? Huoneen seinissä ja lattiassa on hienovaraisia vääristymiä ja varjon alkuperä jää epävarmaksi. Lisäksi äidin ruumiin aineellisuus herättää kysymyksiä ja lapsen kulmikkaassa esitystavassa sekä sairaalloisessa, jopa kuolleelta vaikuttavassa ihon värissä on vierautta herättävää tuntua. Maalauksen todellisuudessa ei ole selvää, tapahtuuko kuolleen äidin kohtaaminen todella vai onko kyse ennemmin unesta, harhanäystä tai muistosta. Maalauksen maailma näyttäytyy epätodellisen ja vieraan tuntuiseena kuten se kammottavan kokemuksessa näyttäytyy.

Sotatilanteessa kotirintamalla ihmiset jatkavat arkeaan mahdollisuuksien mukaan mahdollisimman samanlaisena kuin ennenkin. Maailma ympärillä ei kuitenkaan ole siitä huolimatta sama. Se näyttäytyy todennäköisesti silloin hieman eri näkökulmasta, jota leimaa elämään levittäytyvä kuoleman ja menettämisen uhka. Kandelinin maalauksessa tämä näyttäytyy kuolleen äitihahmona ja tämän puoleen uhkaavasti kaartuvana lapsen vääristyneenä varjona, jonka elottomuus jää yhtä epäselväksi kuin kuolleen äidin aineettomuus. Myös vakava sairaus voi aiheuttaa samankaltaista muutosta tuntumaan maailmasta sekä lisäksi myös sairastuneen omasta ruumiista. Ruumiista voi tulla vieraan tuntuinen ja ahdistava niin kuin Kandelinilla, joka *Orpo*-maalauksen valmistumista seuraavana vuonna tunsivat olevansa oman ruumiinsa vankina ja kiduttamana. (Ks. Savelainen 2008, 47.)

6 Johtopäätelmiä

Tutkielmassani olen verrannut Kandelinin maalausta *Orpo* (1943) (kuva 1) hänen surrealistis-metafyysisen kautensa muihin maalauksiin ja todennut, että se eroaa niistä aiheeltaan ja tunnelmaltaan. Olen myös käsitellyt taiteilijan surrealistis-metafyysisen kauden maalausten kuolema-teemaa ja siihen liittyvää ahdistusta, jossa kuolemanpelkoon kietoutuivat sairaus ja päällä ollut sotatila. Kandelin tuli akuutin tietoiseksi ruumiillisen olemassaolon rajallisuudesta ja pohti tätä ihmisenä olemisen perustavaa ehtoa monitasoisesti teoksessaan.

Olen verrannut Kandelinin maalausta kahteen muuhun orpo-motiivin sisältävään maalaukseen, jotka ovat Albert Gebhardin *Orpo* (1895) (kuva 2) ja Edvard Munchin *Døden og barnet* (1899) (kuva 3). Vaikka maalauksissa on keskenään eroavaisuutta, voidaan niiden kaikkien kuitenkin nähdä Carolyn Steedmanin tutkimuksen valossa ilmentävän käsitystä lapsen samaistamisesta aikuisen minuuteen. Kandelininkin maalauksen orpo lapsi voidaan täten liittää Kandeliniin itseensä. Munchin ja Kandelinin maalauksissa on lähemmin tarkasteltuna yllättävän paljon samankaltaisia elementtejä ja niissä molemmissa korostuu kuoleman herättämä eksistentiaalinen kauhu, jonka teosten lapsihahmot joutuvat yksin kohtaamaan. Kaikissa kolmessa maalauksessa yhteistä onkin myös yksin olemisen kokemus. Kandelinin ja Gebhardin maalausten orvot ovat aivan konkreettisesti yksin, kun Munchin maalauksen orpo kokee emotionaalisen yksin olemisen kokemuksen muiden seurassa.

Olen tässä tutkielmassa käsitellyt myös Kandelinin maalauksen yhteyttä elokuvaan ja todennut, että Orvossa on samankaltaisia piirteitä saksalaisen ekspressionistisen elokuvan kanssa. Erityisesti tässä yhteydessä voidaan mainita varjo-motiivi. Se ikään kuin herää eloon ja toimii merkittävänä uhkaavan tunnun synnyttäjänä maalauksessa, ja myös yhdistää maalauksen keskeiset henkilöt, tytön ja kuolleen äidin.

Lopulta olen tutkielmassani tullut siihen johtopäätökseen, että freudilaisen kammottavan käsitteen (*unheimlich*) voi nähdä toimivan avaimena Kandelinin *Orvon* tulkinnessa ja että maalaukseen vaikuttaa suorastaan kasautuneen kammottavan aineksia. Orpo hahmona voidaan jo itsessään nähdä erillisyydessään kammottavana, mutta myös lapsen biologisena olentona voidaan liittää kammottava kuten myös äitiin, joka lapsen ruumiissaan kantaa. Kuolema, joka Kandelinin teoksessa on näkyvästi läsnä, on myös hyvin keskeinen

kammottavan lähde. Kuitenkin mielestäni keskeistä maalauksessa on kammottavan kokemus, joka voi muuttaa sekä ympäröivän maailman että myös kokijansa ruumiin oudoksi, vieraaksi ja pelottavaksi.

Käsittääkseni tutkielmani on ensimmäinen Kandelinin *Orpo*-maalauksesta tehty tutkimus. Uskon, että jatkossakin Kandelinin taiteessa riittää vielä paljon tutkittavaa suomalaisen taidehistorian alalla. Hänen lyhyeksi jääneen uransa aikana syntynyt taiteellinen tuotantonsa on siinä määrin laaja ja monipuolinen. Esimerkiksi esoteerisuus Kandelinin taiteen yhteydessä voisi tarjota mielenkiintoisen tutkimusaiheen. Myös elokuvat innoituksen lähteenä on aihe, joka on Kandelinin taiteen tutkimuksessa tähän mennessä jäänyt lähes kokonaan pimentoon.

Kuvaluettelo

Kuva 1. Kandelin, Ole, *Orpo*, 1943. Öljy pahville, 35 x 50,5 cm. Kansallisgallerian kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Helsinki. [Kuva: Hannu Pakarinen] www.kansallisgalleria.fi (25.11.2025).

Kuva 2. Gebhard, Albert, *Orpo*, 1895. Öljy kankaalle, 52 x 66 cm. Kansallisgallerian kokoelma, Ateneumin taidemuseo, Helsinki. [Kuva: Kari Soinio] www.kansallisgalleria.fi (25.11.2025).

Kuva 3. Munch, Edvard, *Døden og barnet*, 1899. Öljy pohjustamattomalle kankaalle, 104,5 x 179 cm. Munchmuseet, Oslo. [Kuva: Ove Kvavik] www.munch.no (25.11.2025).

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisgallerian kirjasto

Muistonäyttely. Ole Kandelin. Minnesutställning 1948. 28.II. – 21. III. 1948.

[Taidehallin näyttelyn teosluettelo]. Helsinki: Taidehalli.

Gulin, Åke 1962. Ole Kandelin, Teosten näyttelyn avajaiset Strindbergin

Taidesalongissa 11.5.1962. [Strindbergin Taidesalongin näyttelykutsu]. Käänt.

Vuokko (Kandelin) Lindholm.

Painamattomat opinnäytteet

Helsingin yliopisto, Helsinki

Rossi, Leena-Maija 1987. *Ole Kandelinin yksinäinen murtautuminen modernismiin – tapaus 1940-luvun suomalaisessa taiteessa*. Taidehistorian pro gradu-tutkielma.

Kirjallisia tietoja antanut

Huusko, Timo, Ateneumin taidemuseon intendentti. Sähköposti Kirsikka Kaukolle 24.2.2026.

Sanomalehdet

Hufvudstadbladet (HBL) 1944

Suomen Sosialidemokraatti (SSd) 1944

Svenska Pressen (SvP) 1944

Uudenmaan Sanomat (Uudenmaan S) 1944

Internet-lähteet

Kansallisgalleria (KG) www-sivu. <https://www.kansallisgalleria.fi> (25.11. 2025).

Munchmuseet www-sivut <https://www.munch.no> (25.11.2025).

Kirjallisuus

Aho, Laura-Elina 2020. "Motherless Girls and the Orphan Myth in the Making of Nation. The Gendered Representation of a Nation in the Repertoire of the Finnish Theatre Company, 1872–76". *Nineteenth Century Theatre & Film* 47:2, 179–208.

<https://doi.org/10.1177/1748372720942774>.

Elsaesser, Thomas 2016. "Expressionist Cinema- Style and Design in Film History".

Expressionist Cinema – Style and Design in Film History. Toim. Olaf Brill & Gary D. Rhodes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 15–40.

<https://doi.org/10.1515/9781474403269-005>.

Ennew, Judith 2005. "Prisoners of Childhood. Orphans and Economic Dependency". *Studies in Modern Childhood*. Toim. Jens Qvortrup. London: Palgrave Macmillan, 128–146.

https://doi.org/10.1057/9780230504929_8.

Ferraris-Besso, Caroline 2018. "'Quelque chose de noir.' Depicting the Petit Savoyard"

Nineteenth-century contexts, 2018-05, Vol.40, 255–280.

<https://doi.org/10.1080/08905495.2018.1466612>.

Franklin, James C. 1980. "Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema". *The German Quarterly* 53:2, 176–188.

<https://doi.org/10.2307/405629>.

Freud, Sigmund 2005 [1919]. "Das Unheimliche – Epämukavuuden elämyksestä". *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Käänt. Markus Lång. Tampere: Vastapaino, 29–68.

Harrikari, Timo 2019. *Lastensuojelun historia. Tutkielma oikeussäätelystä, kulttuurisista kerrostumista ja hallinnan murroksesta*. Tampere: Vastapaino.

Higonnet, Anne 2013. "Picturing Childhood in the Modern West". *The Routledge History of Childhood in the Western World*. Toim. Paula S. Fass. Abingdon, Oxon: Routledge, 423–443.

<https://doi.org/10.4324/9780203075715-19>.

Kandelin, Ole 1962. [Päiväämättömiä Kandelinin kirjoituksia, joita ei teoksen esipuheen mukaan ole muutettu.] *Kymmenen taiteilijaa*. Toim. C.-J. af Forselles & L.-G. Nordström. Helsinki: Otava, 21–23.

Karjalainen, Tuula 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.

Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät. vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto.

<https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7607-2>.

Konttinen, Riitta 2001. *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.

Kruskopf, Erik 1990. ”Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960”. *Ars. Suomen taide* 6. Toim. Markku Valkonen. Helsinki: Otava, 76–119.

Mattila, Tiinaliisa 1985. ”Ole Kandelin”. *Suomen taide. Vastakohtien aika*. Toim. Markku Valkonen & Olli Valkonen. Helsinki: WSOY, 132–134.

Meinander, Henrik 2014[2006]. *Suomen historia. Linjat, rakenteet, käännekohtat*. Käänt. Paula Autio. Uusi, tarkistettu laitos. Helsinki: Schildts & Söderströms.

Mušanonović, Elima 2017. “Nosferatu's Horror: Early Cinema's Fugitive Shadows”. *Monatshefte*. vol.109, no 4. Madison: University of Wisconsin Press, 597–615.
<https://www.jstor.org/stable/26448893>.

”Orpo” 2025. *Suomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. Päivätty 16.10.2025. [Viitattu 25.11.2025].
Saatavissa <https://kaino.kotus.fi/suomenetymologinensanakirja>.

- Pallasmaa, Juhani 2025. ”Taiteiden ykseys – kuvataiteet arkkitehtuurissa ja arkkitehtuuri kuvataiteessa”. *Vapaa Taidekoulu. Taidemaalauksen opetusta 90 vuotta*. Toim. Pirkko Tuukkanen. Helsinki: HAM Helsingin taidemuseo, 20–31.
- Peters, Laura 2000. *Orphan Texts. Victorian Orphans, Culture and Empire*. Manchester & New York: Manchester University Press.
<https://doi.org/10.7765/9781526130594>.
- Prideaux, Sue 2005. *Edvard Munch: Behind The Scream*. New Haven & London: Yale University Press.
- Reitala, Aimo 1997. ”Gebhard, Albert”. *Kansallisbiografia-verkkójulkaisu*. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-003373>.
- Royle, Nicholas 2003. *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Savelainen, Hannele 2008a. ”Ole Kandelin 1920–1947. ’Kaikki tai ei mitään’”. *Ole Kandelin. Abstraktio, kukka ja kuolema*. Toim. Hannele Savelainen & Tiina Penttilä. Espoo: EMMA –Espoon modernin taiteen museo, 6–86.
- Savelainen, Hannele 2008b. ”Kandelinin teemoja vuonna 1946”. *Ole Kandelin. Abstraktio, kukka ja kuolema*. Toim. Hannele Savelainen & Tiina Penttilä. Espoo: EMMA –Espoon modernin taiteen museo, 87–99.
- Steedman, Carolyn 1995. *Stange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930*. London: Virago Press.
- Tihinen, Juha-Heikki 2025. ”90-vuotias vapaa maalaus koulu”. *Vapaa Taidekoulu. Taidemaalauksen opetusta 90 vuotta*. Toim. Pirkko Tuukkanen. Helsinki: HAM Helsingin taidemuseo, 118–139.
- Titford, John S. 1973. ”Object-subject Relationship in German Expressionist Cinema”. *Cinema Journal* 13:1, Austin: University of Texas Press, 17–24.

<https://doi.org/10.2307/1225056>.

Trigg, Dylan 2020. "The Uncanny". *The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotion*.
Toim. Thomas Szanto & Hilge Landweer. Abingdon, Oxon: Routledge, 553–563.

<https://doi.org/10.4324/9781315180786-53>.

Trigg, Dylan 2012. *The Memory of Place. A Phenomenology of the Uncanny*. Athens: Ohio
University Press.

<https://muse.jhu.edu/pub/184/monograph/book/14350> (15.1.2026)

Valkonen, Markku 2008. "Kuin paratiisilintu". *Ole Kandelin. Abstraktio, kukka ja kuolema*.
Toim. Hannele Savelainen & Tiina Penttilä. Espoo: EMMA – Espoon modernin
taiteen museo, 4.

Vieru, Elina 2003. "Kohti abstraktia ilmaisua". *Pinx. Maalaustaide Suomessa*.
Siveltimenvetoja. Toim. Helena Sederholm, Saara Salin, Raakel Kallio & Veikko
Kallio. Espoo: Weilin+Göös, 62–69.

Vihanta, Ulla 2003. "Sisälle huoneeseen – syvälle ihmiseen". *Pinx. Maalaustaide Suomessa*.
Siveltimenvetoja. Toim. Helena Sederholm, Saara Salin, Raakel Kallio & Veikko
Kallio. Espoo: Weilin+Göös, 24–29.

Vihanta, Ulla 1993. "1940-luku. Taide on suuri paradoksi – elämä ja kuolema".
Arvoituksellinen uni. Toim. Taina Lammassaari. Hämeenlinna: Hämeenlinnan
taidemuseo, 27–35.

Quaife, Magnus & Stewen, Riikka 2025. "Pedagogiikka, yhteisö ja opetus Vapaassa
Taidekoulussa". *Vapaa Taidekoulu. Taidemaalauksen opetusta 90 vuotta*. Toim.
Pirkko Tuukkanen. Helsinki: HAM Helsingin taidemuseo, 56–67.