



TIMO HUUSKO

*Luontosuhde ja kansanuskomukset
taiteen käyttövoimana*

*Nature and Folklore as
a Motive Power for Art*

”K en paljon elää ja raataa ulkona luonnossa, hän lopulta saavuttaa ympäristöönsä niin mieskohtaisen suhteen, että saattaa tavata itsensä melkein puhelemassa metsän puille – samoin kuin lapsen kuulee niityn kukkasille haastelevan. Syvä eläytyminen luontoon on ollut erikoista meille suomalaisille, niin kuin kansanrunoutemme todistaa. Meillä taitaa olla erikoista taipumusta personifioimiseen, mikä niin voimakkaana ilmenee vielä uudemmassa taide-lyriikassamme ja novellistiikassamme.”

Yllä oleva Akseli Gallen-Kallelan siteeraus hänen 1924 julkaistusta *Kallela*-kirjastaan¹ on hyvä johdanto tälle kirjoitukselle. Käsittelen siinä läheisen luontosuhteen merkitystä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkuvuosien taiteelle Suomessa ja osin Norjassakin. On hyvin ilmeistä, että taiteessamme ilmenevä läheinen suhde luontoon synnytti Pariisissa ja muuallakin manner-Euroopassa, kuten esimerkiksi Saksassa, sellaisen käsityksen, että pohjoiset taidekansat Skandinaviassa ja Suomessa ovat jotenkin turmeltumattomampia ja lähempänä symbolistien vaalimaa kosketusta alkuperäiseen elämään ja sieltä saatavaan alkuperäiseen tietoon kuin ne seudut, joissa sivistyselämällä oli pidempi - ja joidenkin mielestä rappeuttavampi - historia takanaan. Suomessa ja Norjassa taiteilijat ottivat teoksiinsa mielellään aineksia kansanperinteestä ja myyteistä, koska näin oli ensinnäkin mahdollista saada vastakaikua taiteen keskuksissa vallitsevalle alkuperäisyyden

“W hoever lives and toils in the great outdoors, he will finally achieve such a particular relationship with the environment that he may find himself almost talking to the trees of the forest – just as one can hear a child conversing with flowers of the field. A deep identification with nature has been peculiar to us Finns, as attested to by our folk poetry. We appear to have a special bent towards personification, which so powerfully manifests itself even in our more recent art lyricism and literary short stories.”

The above quotation from Akseli Gallen-Kallela's 1924 book *Kallela*¹ is an apt introduction to this chapter in which I discuss the significance of the close relationship between nature and fine art in late-19th and early-20th century Finland, and also Norway. It is quite obvious that the manifestation of that contact in art gave rise, in Paris and elsewhere in Continental Europe, Germany included, to a belief that the northern peoples of Fenno-Scandia were somehow less corrupt and in closer contact with the traditional life of their ancestors and thereby with primeval knowledge – a state championed in Symbolism – than people in regions where culture had a longer, and, according to some, a more corrupting history. Artists in Finland and Norway liked to include elements of folk tradition and myths in their work, partly as a response to the longing for originality that prevailed in the art centres of the time, partly because the enthusiasm for national romanticism in both countries encouraged the recording and visualisation of folklore. It was natural for

21 HALFDAN EGEDIUS *Lauantai-ilta, Telemark*, yksityiskohta | *Saturday Evening, Telemark*, detail, 1893



22 AKSELI GALLEN-KALLELA *Palokärki* | *The Great Black Woodpecker*, 1893

kaipuulle, mutta myös siksi, että kansallisromanttinen innostus molemmissa maissa piti yllä kiinnostusta kansanperinteen tallentamiseen ja visualisoimiseen. Luonnollista on, että nämä kaksi motiivia kutoutuivat toisiinsa, mistä oli seurauksena se, että kansallisina pidetyillä aiheilla oli omaperäinen ja moderni kansainvälinen muotokieli.

Naiivi ja sentimentaalinen taiteilija

Maiseman ja yleensäkin elinympäristön kuvaamisessa on vanhastaan tehty ero naiivin ja sentimentaalisen suhtautumistavan välille. Tällaisen jaottelun teki alun perin vuosina 1795–96 saksalainen filosofi-runoilija Friedrich von Schiller. Sen mukaan naiivi runoilija (tai kuvataiteilija) näkee itsensä ja ihmiset osana luonnon kokonaisuutta, kun taas sentimentaalinen on huomannut ihmisen ja luonnon välisen eron.² Niin sanottu naiivi suhtautumistapa sai paljon kannatusta Ranskassa 1800-luvun lopulla, kun Charles Baudelairen runokokoelma *Paban kukkia* (*Fleurs du mal*, 1857) nousi kulttisuosiin. Sonetissa *Vastaavuuksia* (*Correspondances*) puhutaan puista, jotka muodostavat ”symbolimetsiä” ja runossa *Majakat* (*Les Phares*) luodaan maiseman ja muotokuvan välille merkityksellinen vastaavuus. Näin luotu vastaavuus on perustavanlaatuinen tekijä symbolistisessa estetiikassa, kuten Rodolphe Rapetti on todennut. Käsitös ihmisen ja maailmankaikkeuden välillä vallitsevasta vastaavuudesta juontaa juurensa myös uusplatonismin estetiikkaan ja aiheuttaa samaten vastaavuuden luonnon muotojen ja ihmisen sielunelämän, mielen tilan, välille.³ Tunnetuin pohjoismaalainen maalari, jolla tämä vastaavuus korostuu, on tietenkin Edvard Munch. Hän perehtyi jo 1880-luvun lopussa Pariisissa Emile Bernardin ja Paul Gauguinin taiteeseen, missä pyrkimyksenä oli vahvistaa värin emotionaalista tunnevoimaa tarkkaavaisen luonnonjäljittelyn kustannuksella.⁴

Romantiikan ajalta periytyvät käsitykset, joiden mukaan on olemassa henkistynyt suhde luontoon sekä vastaavuus luonnonhengen ja ihmisen henkisen olemuksen välillä, saivat Suomessa vahvaa kannatusta jo 1800-luvun puolivälistä lähtien

these two motifs to become interlinked, giving rise eventually to a distinct and modern international vocabulary for subjects considered to be national.

The Naïve and the Sentimental Artist

There is a traditional distinction in art between a naïve and a sentimental attitude towards the landscape and the environment. Originally made by the German philosopher-poet Friedrich von Schiller in 1795–96, it says that a naïve poet (or artist) sees himself and other people as part of nature, whereas a sentimental person is cognisant of the difference between man and nature.² The naïve attitude became popular in France in the late 19th century, when Charles Baudelaire’s *Fleur du mal* (1857) acquired a cult status. The sonnet *Correspondances* speaks about trees that make up ‘forests of symbols’, while the poem *Les Phares* (‘The Beacons’) establishes a semantic parallel between a landscape and a portrait. Such a correspondence is a fundamental element in symbolist aesthetics, as Rodolphe Rapetti has observed. The idea of a correspondence between humanity and the universe can be traced back to neo-Platonic aesthetics, and it also implies a correspondence between natural forms and the human mind.³ The most famous Nordic painter to make extensive use of this is of course Edvard Munch. As early as the late 1880s, he studied the works of Emile Bernard and Paul Gauguin in Paris, where his aim was to strengthen the emotional power of colour at the expense of careful imitation of nature.⁴

The idea, inherited from the Age of Romanticism, that there exists a spiritual relationship between us and nature, a correspondence between the spirit of nature and human spirituality, was eagerly adopted in Finland from the mid-19th century onwards, following the example of Elias Lönnrot, Zachris Topelius and J. L. Runeberg. In *Kalevala* (1849), Lönnrot reproduced the Finno-Karelian oral tradition in which the cosmology and the world view are in many places magical and contain all kinds of metamorphoses.

Elias Lönnrotin, Zachris Topeliuksen ja J. L. Runebergin vaikutuksesta. Lönnrot välitti *Kalevalassa* (1849) suomalaisille suomalais-karjalaisen kansanrunoperinteen, jossa maailmanselitys ja maailmankuva esiintyivät monin paikoin maagisena ja erilaisia metamorfooseja sisältävänä. Runeberg (1804–77) oli runoilija ja pedagogi. Hän yhdisti luonnon ja isänmaantunteen toisiinsa – Topelius popularisoi tätä käsitystä sittemmin tehokkaasti – ja juuri Runeberg esitti Suomessa ensimmäisenä ajatuksen koskemattoman luonnon pyhyydestä.⁵ Näin tällainen alkuperäisyyttä vaalinut ajatus oli saavuttanut kannatusta Suomen eri kansankerroksissa jo ennen kuin sen korostaminen tuli puheeksi taiteilijapiireissä.

On myös todettu, että ajatus suomalaisen koskemattoman luonnon pyhyydestä liittyy kansalliseen mentaliteettiin, jolle on tunnusomaista taipumus sisäänpäin kääntyneisyyteen ja yksityisyyden korostamiseen. Metsässä tuntee olevansa osa luontoa ja kokonaisvaltaista luonnonkokemusta. Tiedetään, että määreellä ”pyhä” on alun perin kuvailtu metsäluontoa, metsässä olevaa paikkaa, joka erottaa oman ja vieraan toisistaan.⁶

Olipa kansallisesta mentaliteetista mitä mieltä tahansa, voidaan joka tapauksessa todeta, että suomalaisista taiteilijoista ainakin Axel Gallén (vuodesta 1907 Akseli Gallen-Kallela) ja Pekka Halonen kokivat luonnon voimauttavana ja pyhänä paikkana. Gallén perehtyi Runebergin kirjoituksiin ja ajatusmaailmaan jo 1880-luvulla oleskellessaan Keuruulla Ekolan torpassa, ”alkuperäisen talonpoikaissään luona”, kuten hän itse sanoi.⁷ Pekka Halonen, joka oli myöhemmin Väinö Blomstedtin kanssa Paul Gauguinin oppilaana Pariisissa vuonna 1894, oli puolestaan omaksunut kunnioittavan suhteen luontoon jo talonpoikaisilta vanhemmiltaan. Norjalaisista taiteilijoista vastaava läheinen suhde luontoon oli ainakin Theodor Kittelsenillä ja Christian Skredsvigillä.

Pekka Halosella suhde luontoon oli välistä todella intiimi ja ruumiillinen. Riikka Stewen on todennut, että Halosen luontofragmenteissa taiteilijasubjekti ja maisemaobjekti sulautuivat yhteen maisemakokemuksessa samalla tavalla kuin Paul Cézannella Mont Sainte-Victoire -vuoren edessä.

Runeberg (1804–1877) was a poet and an educator. His combination of nature and patriotism was subsequently effectively popularised by Topelius, and he was also the first to introduce the idea of the sanctity of pristine nature in Finland.⁵ The idea of a cherished originality had thus gained ground in different sectors of the Finnish population long before it was taken up by the art community.

A link has also been noted between the idea of the sacredness of pristine Finnish nature and the national psyche, which tends to emphasise introversion and privacy. In a forest, one becomes part of a holistic experience of nature. It is a known fact that the attribute of being ‘sacred’ was originally used to denote a place in the forest that separates ‘ours’ from ‘theirs’.⁶

Notwithstanding one’s view of national psyche, we know that, among Finnish artists, Axel Gallén (from 1907 Akseli Gallen-Kallela) and Pekka Halonen at least saw nature as an empowering and sacred place. Gallén had studied Runeberg’s writings and philosophy back in the 1880s when he was staying at Ekola crofter’s cottage in Keuruu, ‘among genuine peasant folk’, as he said himself.⁷ Pekka Halonen, who together with Väinö Blomstedt studied under Paul Gauguin in Paris in 1894, had learned a respectful attitude towards nature from his peasant parents. Among Norwegian artists, Theodor Kittelsen and Christian Skredsvig also had a similar close relationship with nature.

Pekka Halonen’s experience of nature was at times extraordinarily intimate and corporeal. Riikka Stewen has pointed out that Halonen’s nature paintings represent a merging of the artist-as-subject and the landscape-as-object, just as in Paul Cézanne’s experience of Mont Sainte-Victoire. This is a later manifestation of the idea, originating in the Renaissance and cherished by the symbolists, that the mystery of God is hidden in the details of the universe.⁸

A similar experience provided the starting point also for many evocative landscape paintings that were typical in late-19th and turn of the century art in Finland and particularly in



23 HARALD SOHLBERG *Iltahehku* | *Evening Glow*, 1893



21 HALFDAN EGEDIUS *Lauantai-ilta, Telemark* | *Saturday Evening, Telemark*, 1893

Kokemus on jatkoa renessanssista peräisin olevalle ja symbolistien vaalimalle ajatukselle, jonka mukaan jumalan mysteeri on kätkeytynä maailmankaikkeuden yksityiskohdissa.⁸

Vastaavan sukuinen kokemus oli pohjana myös monissa tunnelmamaisemissa, jotka olivat tyypillisiä Suomen ja varsinkin Skandinavian 1800-luvun lopun ja vuosisadanvaihteen taiteessa. Ylhäältä nähty maisema sitoi ihmisen patrioottiseen ja metafyyssiseen luonnonkokemukseen.⁹ Erinomaisia esimerkkejä tunnelmamaisemista ovat Harald Sohlbergin maalaukset *Talviyö Rondanessa* (1914, nro 4, s. 27) ja *Kukkaniitty pohjoisessa* (1905,

Scandinavia. A landscape seen from above linked the viewer to a patriotic and metaphysical experience of nature.⁹ Superb examples of such landscapes are Harald Sohlberg's *Winter's Night in Rondane* (1914, Cat. 4, p. 27) and *Flower Meadow in the North* (1905, Cat. 86, p. 175). It is customary to make a distinction between evocative landscapes on the one hand, and mental landscapes on the other; the latter were also an important element in the common history of Symbolism and Nordic art. Mental landscape, or mindscape, is a symbolic representation of a state of mind, as exemplified by Edvard Munch's *The Scream* (1893), in which

nro 86, s. 175). Usein on tapana erottaa tunnelmamaisemasta mielenmaisema, joka sekin oli tärkeä osa symbolismin ja pohjoismaiden taiteen yhteistä historiaa. Tällöin puhutaan maisemista ihmisen mielentilan kuvina Edvard Munchin *Huuto*-maalauksen (1893, Nasjonalgalleriet, Oslo) tapaan ja subjektiivinen näkemys, tai muistinvarainen tunnekokemus, on hallitsevampi kuin tunnelmamaisemassa. Rajanveto näiden kahden maisematyyppin välillä on monesti keinotekoinen, mutta esimerkiksi Harald Sohlbergin läpimurtoteosta *Iltabekku* (1893, nro 23, s. 73) tai Väinö Blomstedtin maalausta *Auringonlasku* (1898, nro 79, s. 166) voinee pitää tyypillisinä mielenmaisemina.

Joissakin tunnelmamaisemissa on kiinnostavaa pohtia sitä, kuinka ehjistä tai ”naiivista” luontoyhteydestä niissä on kysymys. Tällainen maalaus on esimerkiksi Halfdan Egediuksen *Lauantai-ilta, Telemark* (1893, nro 21). Niityllä kulkijat ovat selvästikin lumoutuneet illan kauneudesta, mutta ovatko he enemmänkin sen satunnaisia tarkkailijoita ja haltuunottajia? Monissa tuon aikaisissa luontoa ja kansaa kuvaavissa maalauksissa voidaankin havaita, että kansaa kuvataan osana luontoa ja luonnon kiertokulun ja sen antimien armoilla elävinä, kun taas sivistyneistöön kuuluvat ihmiset nähdään ympäristöään tarkkailevina erittelijöinä. Eroa voidaan luoda kulttuurista statusta osoittavilla piirteillä, kuten pukeutumisella, tai rajaamalla analyttinen osapuoli sisätilaan luonnosta erilleen, kuten esimerkiksi suomalaisen Albert Edelfeltin maalauksissa on monesti tehty, tai kuten tunnelmamaalaus-termin (stämning-måleriet) lanseeranneen ruotsalaisen Richard Berghin¹⁰ maalauksessa *Pohjolan kesäilta* (1899–1900).

(Mies-)taiteilijan suhde elämään ja luonnonvoimiin oli erityisen ajankohtainen pohdinnan aihe Berliinissä alkuvuonna 1895, kun Munch ja Gallen-Kallela viettivät siellä aikaa muun muassa Stanislaw Przybyszewskin ajatusten vaikutuspiirissä. Taiteellinen luominen vertautui Przybyszewskillä sukupuoliseen ekstaasiin. Hänen mukaansa paratiisillisen alkutilan androgyyni sukupuoli-suutta edustanut ihminen oli sittemmin jakaantunut naiseksi ja mieheksi, joista jälkimmäinen

subjective vision or recollected emotion occupies a more dominant position than in an evocative landscape. The distinction between these two types of landscape painting is often an artificial one, yet we may consider Harald Sohlberg's breakthrough work *Evening Glow* (1893, Cat. 23, p. 73) or Väinö Blomstedt's *Sunset* (1898, Cat. 79, p. 166) as typical landscapes of the mind.

In the case of some evocative landscapes, it is interesting to consider how pristine or 'naïve' a view of nature they actually reflect. One such painting is Halfdan Egedius's *Saturday Evening, Telemark* (1893, Cat. 21). The figures in the meadow are clearly enchanted by the beauty of the evening, but might they not be more just incidental observers? In many of the nature and genre paintings of this period, people belonging to the lower classes are depicted as elemental parts of nature, at the mercy of its seasons and its produce, whereas representatives of the cultured classes tend to be depicted as analytical observers of the landscape. The difference is indicated through elements denoting cultural status, such as dress, or by placing the analytical motif in an interior, separate from nature, as in many of the paintings of the Finnish artist Albert Edelfelt, or in *Nordic Summer Evening* (1899–1900) by the Swedish artist Richard Bergh,¹⁰ inventor of the term *stämning-småleriet*, evocative or atmospheric painting.

The issue of the (male) artist's relationship with life and the forces of nature was a particularly topical issue in Berlin in early 1895, when Munch and Gallen-Kallela, while staying there, came into contact with the ideas of Stanislaw Przybyszewski, who compared artistic creation to sexual ecstasy. According to him, the human being, who had been androgynous in its original state before the fall, had since then been cleft into man and woman, the first of which represented reason, the latter access to the spring of life.¹¹ The idea must have been of great importance to Munch, who began constructing his *Frieze of Life* around the idea of sexual drive¹² and whose picture of a man in a state of melancholia, the favourite mindset among the symbolists (see *Melancholy*, 1892, Cat. 25, p. 77), can be considered



24 EDVARD MUNCH *Valkea yö* | *White Night*, 1901



25 EDVARD MUNCH *Melankolia* | *Melancholy*, 1892

edusti järkeä ja edellinen pääsyä elämän lähteelle.¹¹ Ajatuksella on varmasti ollut suuri merkitys Munchille, jonka *Elämän friisi* alkoi rakentua sukupuolivietin ympärille¹² ja jonka omakuvana voidaan pitää symbolistien lempimielentilan eli melankolian vallassa vaeltavaa miestä. (ks. *Melankolia*, nro 25). Maalauksen mies on mukana luonnonkaikkeudessa sykkivässä elämässä, mutta kuitenkin sen ykseydestä erillään.¹³

Eräs Pohjoismaiden taiteelle leimallinen piirre ovat talvimaaisemat. On ymmärrettävää, että niitä maalattiin sekä Norjassa että Suomessa runsaasti 1890-luvulta lähtien. Lumivaipan peittämä maisema, jonka alle elämä kätkeytyi, tarjosi luontevan lähtökohdan syntetistiselle käsitte-lylle, missä tunnevoimainen vaikutelma välittyi

a self-portrait. While participating in the throbbing life of the natural universe, the man is nevertheless isolated from its unity.¹³

One of the characteristic genres in Nordic art is the winter landscape. The genre was quite popular in Norway and Finland from the 1890s onwards, and for a good reason: a landscape resting under a mantle of snow, with life hidden underneath, was a natural motif for symbolist treatment, a powerful emotional effect communicated harmoniously by the image. Many of these pictures show influences of Japanese art, as well as application of the stylistic vocabulary of Art Nouveau. Norwegian winter scenes in particular allude to cosmological moods, experiences of the Self merging with the universe, such as Edvard

kuvakokonaisuudesta tasapainoisena. Monissa teoksissa on löydettävissä kiinnostusta yhtä hyvin Japanin taiteen ihailuun kuin art nouveauun muotokielen omaksuntaan. Varsinkin norjalaisissa talvimaisemissa on lisäksi koettavissa kosmologisia tunnelmia, kokemuksia oman minän sulautumisesta avaruuteen, kuten Edvard Munchin teoksessa *Valkea yö* (1901, nro 24, s. 76), Harald Sohlbergin *Talviyö Rondanessa* -maalauksessa ja Lars Jorden *Kuutamoiden Nordseterissä* -teoksessa (1903, nro 88, s. 177). Ei ole suinkaan sattumaa, että teokset ovat yömaisemia, koska yö ja eritoten tähtien tai kuutamon valaisema yö ruokkivat mielikuvitusta.¹⁴ Talven reflektointiin, eli oman mielen ja talvisen luonnon olemuksen vastaavuuksien tuntemiseen, antoi oman lisänsä se seikka, että talvi oli luontaistaloudessa eläville ihmisille perinteisesti hiljentymisen ja itsetutkiskelun aikaa.

Taide ja kansanuskomukset

Luonnonläheisen elämän arvostamiseen liittyi olennaisesti kansanperinteen ja kansanuskomusten käyttö taiteen aiheistona. Toisaalla tämän kirjan artikkeleissa on jo käsitelty esimerkiksi *Kalevalan* innoittavaa vaikutusta sekä sitä, minkä takia kansantarut ja mytologiset uskomukset tulivat keskeiseksi osaksi symbolismiin kuvastoa ja symbolistien tiedekäsitystä.¹⁵ Tässä haluan kuitenkin vielä osoittaa joitakin toistuvia suomalaisessa kansanperinteessä ilmeneviä piirteitä, joiden heijastumia voidaan nähdä myös näyttelyn taideteoksissa.

Yksi keskeinen elementti on puiden käyttö teosten aiheena. Puu oli kaiken alun symboli yhtä hyvin assyrialaisien elämänpuuna kuin *Kalevalan* suurena tammena.¹⁶ Hedelmällisyyden ohella puulla on ajateltu olevan kohtalonyhteyttä alleviivaava merkitys. Ihmisten tulevaisuus on kirjoitettu sen lehtiin. Valtava maailmanpuu toimii myös yhdyssiteenä maan ja taivaan välillä. Suomalaisessa kansanperinteessä puut ovat toimineet lisäksi välittäjinä elävien ja kuolleiden yhteyden siirrossa.¹⁷ Vastaava puulle annettu perinteen jatkuvuutta korostava merkitys saattaa olla löydettävissä myös norjalaisen Christian Skredsvigin maalauksessa *Poesie norvégienne* ("Norjalainen

Munch's *White Night* (1901, Cat. 24, p. 76), Harald Sohlberg's *Winter's Night in Rondane* or Lars Jorde's *Moonlight at Nordseter* (1903, Cat. 88, p. 177). It is no coincidence that the paintings are nocturnal views, as the night, in particular a starry night, with perhaps a moon, offers food for the imagination.¹⁴ A noteworthy aspect of artists' reflections on winter – exploring the correspondences between one's mind and the essence of nature in winter – was that, for a people living off the land, winter was traditionally a time of isolation and introspection.

Art and Folklore

An integral aspect of the high regard for nature in art was the use of folklore and popular beliefs as motifs. Other essays in this volume discuss the *Kalevala* as a source of inspiration and the reasons why folklore and myths became central components in symbolist imagery and its conception of science.¹⁵ In this section, I want to point out a few more recurring features of Finnish folklore that are reflected in the exhibited artworks.

One important feature is the use of trees as a subject. The tree as a symbol for the origin of the world is present in the form of the Assyrian Tree of Life as well as the large oak in the *Kalevala*.¹⁶ Apart from fertility, trees were also associated with fate; a person's future was inscribed on its leaves. A gigantic world tree links heaven with the earth. In Finnish folklore, trees have also served as intermediaries between the living and the dead.¹⁷ A similar meaning, one that emphasises the continuity of tradition, can also be found in the painting *Poesie norvégienne* (1897, Cat. 17, p. 42) by the Norwegian artist Christian Skredsvig, respectively. The Finnish artist Pekka Halonen regarded the rowan as a sacred tree, and, in folklore, it is a sign of protection of the house and its surroundings.¹⁸ In stories, a spruce forest is both a protective and a scary place, the abode of gnomes and elves. In daylight, the forest seems safe, but in the dark it is fraught with danger.¹⁹ These sentiments can also be read in Edvard Munch's *Winter* (1899, Cat. 90, p. 179) as well as *The Fairytale Forest*



26 HUGO SIMBERG *Pelko metsässä* | *Fear in The Woods*, 1896

runonäky", 1897, nro 17, s. 42). Suomalaistaiteilijoista Pekka Haloselle pihlaja oli pyhä puu ja se on myös kansanuskomuksissa pihapiiriä suojeleva merkki.¹⁸ Kuusimetsä on kansantaruiissa sekä suojeleva että pelottava. Sen suojassa viihtyvät myös peikot ja maahiset. Päivänvalossa kuusimetsä näyttää turvalliselta, mutta pimeyden tullen siellä uhkaavat vaarat.¹⁹ Nämä tunnot voi aistia myös Edvard Munchin maalauksessa *Talvi* (1899, nro 90, s. 179) ja lasten pään sisään sukeltavassa teoksessa *Satumetsä* (n. 1903, nro 69, s. 154). Myös Hugo Simbergin maalauksissa *Näky* (1895, nro 67, s. 151) ja *Pelko metsässä* (1896, nro 26) kuusimetsää on käytetty merkitsemään pelottavaa tunnelmaa.²⁰

(c. 1903, Cat. 69, p. 154), a glimpse into a child's mind. The spruce forest conveys a sense of scariness also in Hugo Simberg's *Vision* (1895, Cat. 67, p. 151) and *Fear in the Woods* (1896, Cat. 26).²⁰ The tree motif is often used as a symbol for loneliness as well but, as far as I know, such a meaning does not have a basis in folklore. An interesting example of a painting of a single tree is Akseli Gallen-Kallela's *The Broken Pine* (1906, Cat. 87, p. 176), which can be seen as an allegory of the social unrest of its time. A general strike spreading from Russia to Finland had undermined the idealised image of the common people cherished by the educated classes, and Albert Edelfelt, who

Puuaihetta on käytetty monesti myös yksinäisyyden symbolina, mutta tällainen merkityssuhde ei tietääkseni liity kansanuskomuksiin. Kiinnostava yksittäistä puuta kuvaava teos on Akseli Gallen-Kallelan *Murtunut bonka*, (1906, nro 87, s. 176). Sitä voidaan pitää allegoriana ajan yhteiskunnallisesta murroksesta. Venäjältä Suomeen levinnyt suurlakko oli juuri murentanut sivistyneistön vaalimaa ihanteellista kuvaa kansasta ja Albert Edelfelt, joka oli tehnyt paljon korvaamattomia tekoja suomalaisen taidekulttuurin edistämiseksi, oli vastikään kuollut. Maalauksen ikihonka ei ole enää jaksanut pitää yllä pysyväksi ja sukupolvet ylittäväksi kuviteltuja arvoja.

Eläimet, pirut ja muut olennot

Symbolistiselle taiteelle oli tavanomaista antaa inhimillisiä piirteitä eläimille ja luonnonilmiöille sekä tuoda esiin myös taruolentoja ikään kuin merkkeinä ikiaikaisesta tajunnastamme ja paratiisillisesta yhteydestä kaikkeen elolliseen. Tällaiset olennot ja niiden oletetut kotipaikat saattoivat olla samalla pelottavia ja houkuttavia.²¹ Ihmisen tai eläimen hahmon ottaneiden haltioiden, kuten kodinhaltian ajateltiin osallistuvan talon töihin ja metsänhaltia saattoi tarvittaessa auttaa metsänkävijöitä. Haltioihin suhtauduttiin kunnioituksella, koska ne saattoivat aiheuttaa onnettomuuksia, kuten vedenhaltia Näkki, joka on kuvattu Savonlinnan ohittavaan virtaan jo 1555 julkaistussa kuvassa Olaus Magnuksen kirjassa *Pohjoisten kansojen historia*.²²

Norjan ja Suomen taiteessa omaperäisiä olennot on eniten Theodor Kittelsenin ja Hugo Simbergin teoksissa. Kittelsen käyttää usein tehokeinona animismejä, eli sitä että tietty luonnonmuoto inhimillistyy olennon kaltaiseksi. Kittelsenin tuotannolla on kiinteä yhteys paikallisiin kansantarinoihin. Simberg on puolestaan tunnettu keskiaikaisen luurankohahmon inhimillistämisestä, mutta myös muotoaan muuttavan piruhahmon kehittelystä. Vaikka Simbergin piru on kuvallisesti omintakeinen luomus, sillä on kuitenkin juuret kansanperinteessä siinä mielessä, että haltiat, pirut ja vainajat näyttäytyivät vielä

had done invaluable services for the promotion of Finnish artistic culture, had died around that time. The ancient pine tree was no longer able to uphold values deemed permanent and trans-generational.

Animals, Devils and Other Creatures

It was common in symbolist art to ascribe human features to animals and natural phenomena, and to present mythical creatures as signs of our primeval consciousness and paradisiacal connection with all living things. Such creatures and their assumed dwelling places could be simultaneously frightening and fascinating.²¹ There were spirits that had assumed the shape of a human being or an animal, such as household deities that were believed to take part in household chores, or forest deities that might help people in the woods. Such spirits were treated with respect because they could cause accidents to happen, such as the water deity *Näkki/Nøkken* or “River Sprite”, which is depicted in the river flowing past St Olaf’s Castle in an illustration published in 1555 in Olaus Magnus’s *History of the Northern Peoples*.²²

In Norwegian and Finnish art, creatures of the imagination are most frequently encountered in the works of Theodor Kittelsen and Hugo Simberg. Kittelsen often uses animism as a device, giving an anthropomorphic shape to some natural formation. Kittelsen’s works are closely linked to local folk stories, whereas Simberg is famous for his passionate depiction of the medieval skeleton figure of Death, as well as for developing the changeable figure of a poor devil. Although Simberg’s devil is a visually distinctive creation, it has its roots in folklore in the sense that, as late as the 19th century, Finnish peasants who possessed a mythical world view would see apparitions of sprites, devils and dead people. Simberg certainly heard such stories in his native region in Karelian Isthmus, as well as in Ruovesi in Central Finland when he studied there under Akseli Gallen-Kallela. In the stories, the devil could sometimes be ascribed gentle and human features. In the Savo province, at least, the devil was an important supernatural being in folklore,²³ often cast in the



27 THEODOR KITTELSEN *Jääkarhukuningas Valemon* | *White Bear King Valemon*, 1912

1800-luvulla myyttisen maailmankuvan omaa-ville suomalaisille kansanihmisille. Simberg kuuli näitä tarinoita yhtä hyvin kotiseudullaan Karja-lan kannaksella kuin Keski-Suomessa Ruovedellä ollessaan siellä Axel Gallénin oppilaana. Myös piru saattoi saada tarinoissa lempeitä ja inhimil-lisiä piirteitä. Ainakin Savossa piru oli kansanpe-rinteen keskeinen ylikuonnollinen olento.²³ Piru on tarinoissa usein moraalinvartijan roolissa. Taval-linen tyyppi on myös tyhmä ja helposti huijat-tavissa oleva piru. Piru saattoi lisäksi olla inno-kas soittaja tai tanssija.²⁴ Simbergin kotiseudulla tunnettiin tarinoita auttavasta pirusta, tai pirun rinnakkaishahmosta, vaurautta tuovasta *parasta*. Simbergin luoman piruhahmon kuvaan sopii yli-päättään hyvin se kansanperinteelle ominainen käsitys, että kaikkiin henkiolentoihin sisältyy itsessään mahdollisuus sekä hyvään että pahaan.²⁵

Tietyt eläinhahmot esiintyvät kansanperin-teessä osittain samassa roolissa kuin taiteessa. Kiinnostava on tässä yhteydessä tarina karhun ja ihmisen liitosta. Se on sukua Theodor Kittel-senin *Jääkarhukuningas Valemon* -teoksen (1912, nro 27, s. 81) taustalla olevalle kertomukselle, kuten myös Simbergin teokselle *Satu I* (1895, nro 10, s. 23). Pohjois-Ruotsalaisen Lyckselen kirkkoherran 1775 muistiin keräämässä tarinassa korpeen paennut nuori tyttö meni uupuneen karhun pesään lepäämään, ja uroskarhu otti hänet aviopuolisokseen ja siitti hänelle pojan. Myöhem-min karhu tahtoi kuolla, mutta pyysi vaimoaan laittamaan karhun otsalle vaskirenkaan, jotta sen oma poika tuntisi sen, eikä tappaisi isäänsä. Sur-mattuaan kaksi vaimonsa ilkeää veljeä vaskiren-gasta pitänyt karhu kantoi vaimonsa selässään kolmannen veljen luo, joka surmasi karhun.²⁶ Tari-naa ja taideteoksia yhdistää eläinhahmon viisaus, luonnonolennon ja naisen välinen seksuaalisuus sekä eläimen kyky luotsata nainen siirtymäriitin läpi.²⁷

Symbolismi ja mielikuvituksen mahti

Kyseinen tarina on tyypillinen osoitus siitä, miten myyttiset kansansadut ovat siirtyneet eri-laisina mukaelmina eri maiden ja mantereiden

role of a moral guardian. Another frequent type is a foolish and gullible devil. The devil can also be portrayed as a musician or a dancer.²⁴ Stories circulated in Simberg’s home region of a helpful devil or its parallel, a wealth-bringing *para*. The devil created by Simberg is usually in line with the common folklore idea that all spirits contain the possibility for both good and evil.²⁵

Certain animals partially occupy the same role in folklore as in art. The story of a union between a bear and a human is interesting in this regard. It relates to the narrative, recorded by the vicar of Lycksele in the north of Sweden in 1775, that underlies Theodor Kittelsen’s *White Bear King Valemon* (1912, Cat. 27, p. 81), and also Simberg’s *Saga I* (1895, Cat. 10, p. 23). In the story, a young girl fleeing into the wilderness enters a bear’s den to rest, and the bear takes her to be his wife and they have a son. Later, the bear asks his wife to place a brass ring on his forehead so that his son will know him and not kill his father. After kill-ing the wife’s two evil brothers, the bear with the brass ring carries the wife on his back to her third brother, who kills the bear.²⁶ Motifs shared by the story and the works of art are the wisdom of the animal, the sexual tension between the wild crea-ture and the woman, and the animal’s ability to steer the woman through the rite of passage.²⁷

Symbolism and the Power of the Imagination

The above story is a typical example of how myth-ical folk stories have spread in different varia-tions across countries and continents. However, such stories could also become disseminated among the intelligentsia who had an interest in Symbolism. Riikka Stewen has described how Sergei Diaghilev heard Oscar Wilde tell his story of a wood-nymph and a faun, which Diaghilev, in turn, reproduced in an art theoretical manu-script that was published in the Finnish *Ateneum* magazine in 1898 in Swedish translation under the title ‘Complex Issues’ (*Invecklade spörsmål*). However, Magnus Enckell had heard the story even earlier from Diaghilev himself, in 1894.

halki. Mutta sadut saattoivat levitä myös sym-bolismista kiinnostuneen sivistyneistön keskuu-nessa. Riikka Stewen on todentanut, miten Sergei Djagilev kuuli Oscar Wilden kertomana Wilden sepittämän sadun metsänymfeineen ja fauneineen ja Djagilev toisti sen taideteoreettisessa käsikir-joituksessaan, joka julkaistiin myös suomalaisessa *Ateneum*-lehdessä 1898 ruotsinkielisenä nimellä ”Mutkikkaita kysymyksiä” (Invecklade spörsmål). Magnus Enckell ehti kuulla sadun kuitenkin jo 1894 itseltään Djagilevilta. Wilden essee *The Decay of Lying*, eli ”Valehtelun rappio” (1891), missä valeh-teluna pidettiin liiallista takertumista faktoihin, ja minkä mukaan taiteen voima saa mantelipuun kukkimaan keskellä talvea, saavutti myös Hugo Simbergin, joka kirjoitti 1895 veljelleen, kuinka todellinen taideteos voi siirtää katsojansa kyl-mästä talvipäivästä keskelle ihanaa kesäaamua.²⁸ Simberg on varmaankin kuullut tämän viisau-den oppi-isältään Akseli Gallen-Kallelalta, jonka 1894 maalatussa *Jean Sibelius Sadun säveltäjänä* -teoksessa (Ainola-säätiö, Järvenpää) näkyy mieli-kuvituksen mahtia korostavina merkkeinä esimer-kiksi kultaisia hedelmiä ja koristeellisia lumihii-taleita.

Suomen kulttuuri- ja aatehistorian näkökul-masta on myös kiinnostavaa tuoda esille, että satukirjailija Anni Swan (1875–1958) otti metsään sijoittuviin satuihinsa aineksia kansantarinoi-den vapaan mukailun ohella myös kansainvälisen symbolismin ajatuksista. Swan tunsi Suomen uus-romantiikan ja symbolismin keskeisiä hahmoja, kuten Väinö Blomstedtin, Magnus Enckellin, Axel Gallénin ja Pekka Halosen sekä kirjailijoista Eino Leinon, Juhani Ahon ja Joel Lehtosen.²⁹ Taide saattoi toisin sanoen muokata myös tarinoita, eikä päinvastoin, kuten tavallisesti oli ollut laita siihen mennessä.

Wilde’s essay *The Decay of Lying* (1891), wherein lying is presented as a healthy disregard for fact and how the power of art can make an almond tree blossom in winter, also caught the eye of Hugo Simberg, who, in 1895, wrote to his brother about how a real work of art can transport its viewer from a cold winter day into a wonderful summer morning.²⁸ Simberg must have heard this piece of wisdom from his mentor, Akseli Gallen-Kallela, whose painting *Jean Sibelius, Composer of En Saga* from 1894 (in Ainola Foundation, Järvenpää) features golden fruit and ornamental snowflakes as emblems indicating the power of the imagination.

From the perspective of Finnish history of culture and ideas, it is also interesting to note that the fairy-tale writer Anni Swan (1875–1958) borrowed for her forest-related stories elements adapted freely from folk stories, and also ideas from international Symbolism. Swan knew key figures of Finnish neo-Romanticism and Symbolism, such as Väinö Blomstedt, Magnus Enckell, Akseli Gallen-Kallela and Pekka Halonen, as well as the writers Eino Leino, Juhani Aho and Joel Lehtonen.²⁹ Art could also affect stories, not just the other way round, as had been the case earlier.

- 1 Akseli Gallen-Kallela, *Kallela-kirja I. Ilta puhdejutelmia* (Porvoo: WSOY, 1924), 87.
- 2 Esim. Pauline von Bonsdorff, ”Huomioita ihmisen ja ympäristön suhteesta”, *Tunne maisema*. Toim. Pauline von Bonsdorff, Seija Heinänen ja Virpi Kaukio (Helsinki: Maahenki, 2011), 125.
- 3 Rodolphe Rapetti, ”Landscapes and Symbols”, *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*, toim. Frances Fowles (Brussels: Mercatorfonds, 2012), 30–31.
- 4 Esim. Rapetti, ”Landscapes and Symbols”, 33.
- 5 Seija Heinänen, ”Matkoja maisemaan – Akseli Gallen Kallela ja Pekka Halonen Keski-Suomessa”. *Tunne maisema*, 75.
- 6 V. Anttonen, ”Erä- ja metsäluonnon pyhyys”. *Metsä ja metsän viljaa*. Kalevalaseuran vuosikirja 73, toim. P. Laaksonen ja S-L. Mettomäki (Helsinki: SKS,1994), 24–33.
- 7 Esim. Heinänen, ”Matkoja maisemaan – Akseli Gallen-Kallela ja Pekka Halonen Keski-Suomessa”, 53 ja 75. Kirjesitaatti on vuodelta 1887. Ks myös Nina Kokkinen, ”Taiteilija vihittynä mestarina”. *Ota sielusi täyteen. Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen* (Espoo: Gallen-Kallela museo, 2011), 52.
- 8 Riikka Stewen, ”Keskenäinen omakuva maiseman edessä”. *Pekka Halonen* (Helsinki: Ateneum, 2008), 108–112.
- 9 Ks. esim. Michelle Facos, *Nationalism and Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890’s* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press,1998). Myös Peter Nørgaard Larsen, ”Stämningslanskap. *Naturens spegel. Nordiskt landskapsmåleri 1840–1910*. Stockholm: Nationalmuseum, 2006), 128–137.
- 10 Ks. Larsen, ”Stämningslandskap”, 132.
- 11 Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor. Den tidiga symbolismen i Finland 1890–1895*. (Jacobstad: Jacobstads tryckeri och tidnings AB:s förlag, 1981), 294–300, varsinkin 296–297.
- 12 Elämän friisin ensimmäisen, 1893 Berliinissä esitellyn kuusiosaisen teossarjan nimenä oli ”Rakkaus”.
- 13 On mielenkiintoista että Munchin aikalainen Knut Hamsun asetti *Pan*-romaanissaan (1894) miehen edustamaan luonto-yhteyttä ja naisen kulttuurin häiritsevää vaikutusta.
- 14 Mielikuvituksen ja psykoanalyttisen alitajunnan yhteydestä ks. Marja Lahelman artikkeli tässä julkaisussa.
- 15 Ks. Marja Lahelman ja Vibeke Waallann Hansenin artikkeleita.
- 16 Esim. Anna-Maria von Bonsdorff, ”Pekka Halosen taiteen maailma. Ihmisen ja luonnon harmonia.” *Pekka Halonen*, 51.
- 17 Esim. Ritva Kovalainen ja Sanni Seppo, *Puiden kansa* (Oulu: Pohjoinen, 1997), 10–11 ja 110.
- 18 von Bonsdorff, ”Pekka Halosen taiteen maailma. Ihmisen ja luonnon harmonia”, 51 ja Marjut Hjelt, *Taikametsä. Tarinoita ja taikoja suomalaisesta metsästä* (Helsinki: SKS 2000), 15.
- 19 Hjelt, *Taikametsä*, 13 ja Sirpa Kivilaakso, *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923* (Jyväskylä: Atena, 2008), 78–79.
- 20 *Pelko metsässä* -teoksen puut eivät ole tarkkaan ottaen tunnettuja puita, mutta niiden oksat muistuttavat kuusenhavuja.
- 21 Ks. Marja Lahelman artikkelia tässä julkaisussa.
- 22 Anna-Leena Siikala, ”Kansanusko ja arkielämän käytännöt”. *Savo ja sen kansa*. Toim. Riitta Räsänen (Helsinki: SKS 2008), 163–165. Myös Pekka Hakamies, ”Arvot ja mielenlaatu”. *Savo ja sen kansa*, 435–436.
- 23 Siikala, ”Kansanusko ja arkielämän käytännöt”, 165.
- 24 Marja Leppälahti, *Vahvaa väkeä. Kotimaisia uskomus- ja fantasiaolentoja* (Helsinki: Finn Lectura, 2012), 104–109. Myös Lauri Simonsuuri, *Myytillisiä tarinoita* (Helsinki: SKS, 1975), 227–305.
- 25 Pasi Klemettinen, *Mellastavat pirut. Tutkimus kansanomaisista*

- 1 Akseli Gallen-Kallela, *Kallela-kirja. I. Ilta puhdejutelmia* (Porvoo: Wsoy, 1924), 87.
- 2 For example, Pauline von Bonsdorff, “Huomioita ihmisen ja ympäristön suhteesta”, in *Tunne maisema*, ed. Pauline von Bonsdorff, Seija Heinänen and Virpi Kaukio (Helsinki: Maahenki, 2011), 125.
- 3 Rodolphe Rapetti, “Landscape and Symbols”, in *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscapes in Europe 1880–1910*, ed. Frances Fowle (Brussels: Mercatorfonds, 2012), 30–31.
- 4 For example, Rapetti, “Landscapes and Symbols”, 33.
- 5 Seija Heinänen, “Matkoja maisemaan – Akseli Gallen Kallela ja Pekka Halonen Keski-Suomessa”, in *Tunne maisema*, 75.
- 6 V. Anttonen, “Erä- ja metsäluonnon pyhyys”, in *Metsä ja metsän viljaa*. Kalevala Society Yearbook 73. ed. P. Laakkonen and S-L. Mettomäki (Helsinki: SKS 1994), 24–33.
- 7 For example, Heinänen, “Matkoja maisemaan – Akseli Gallen Kallela ja Pekka Halonen Keski-Suomessa”, 53 and 75. The quotation from the letter is from 1887. See also Nina Kokkinen, “Taiteilija vihittynä mestarina”, in *Ota sielusi täyteen. Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen* (Espoo: Gallen-Kallela Museum 2011), 52.
- 8 Riikka Stewen, “An unfinished self-portrait set in a landscape”, in *Pekka Halonen* (Helsinki: Ateneum 2008), 108–112.
- 9 See, e.g., Michelle Facos, *Nationalism and Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890’s* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998). Also Peter Nørgaard Larsen, “Stämningslanskap”, in *Naturens spegel. Nordiskt landskapsmåleri 1840–1910* (Stockholm: Nationalmuseum, 2006), 128–137.
- 10 See Larsen, “Stämningslandskap”, 132.
- 11 Salme Sarajas-Korte, *Vid symbolismens källor. Den tidiga symbolismen i Finland 1890–1895* (Jacobstad: Jacobstads tryckeri och tidnings AB:s förlag, 1981), 294–300, esp. 296–297.
- 12 The first, six-part series of the *Frieze of Life*, presented in Berlin in 1893, was entitled “Love”.
- 13 It is interesting to note that Munch’s contemporary Knut Hamsun in his novel *Pan* (1894) had the man represent nature and the woman the disruptive influence of culture.
- 14 On the connection between imagination and the psychoanalytical unconscious, see Marja Lahelma’s essay in this volume.
- 15 See essays by Marja Lahelma and Vibeke Waallann Hansen.
- 16 For example, Anna-Maria von Bonsdorff, “The world of Pekka Halonen’s art: harmony between man and nature”, in *Pekka Halonen*, 51.
- 17 For example, Ritva Kovalainen and Sanni Seppo, *Puiden kansa* (Oulu: Pohjoinen 1997), 10–11 and 110.
- 18 von Bonsdorff, ” The world of Pekka Halonen’s art: harmony between man and nature”, 51 and Marjut Hjelt, *Taikametsä. Tarinoita ja taikoja suomalaisesta metsästä* (Helsinki: SKS 2000), 15.
- 19 Hjelt, *Taikametsä* 2000, 13 and Sirpa Kivilaakso, *Lumometsän syli. Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923* (Jyväskylä: Atena, 2008, 2nd ed.), 78–79.
- 20 Strictly speaking, the trees in *Fear in the Woods* are not known species, but their branches do bear a resemblance to the branches of spruce trees.
- 21 See Marja Lahelma’s essay in this volume.
- 22 Anna-Leena Siikala, “Kansanusko ja arkielämän käytännöt”, in *Savo ja sen kansa*, ed. Riitta Räsänen (Helsinki: SKS 2008), 163–165. Also Pekka Hakamies, ”Arvot ja mielenlaatu”, in *Savo ja sen kansa*, 435–436.
- 23 Siikala, “Kansanusko ja arkielämän käytännöt”, 165.
- 24 Marja Leppälahti, *Vahvaa väkeä. Kotimaisia uskomus- ja*

paholais- ja noituuskäsityksistä Karjalan kannaksen ja Laatokan Karjalan tarinaperinteessä (Helsinki: SKS, 1997), 144–147.

26 Kovalainen ja Seppo, *Puiden kansa*, 79. Vastaava tarina tunnetaan Pohjois-Amerikassa ja Kreikassa saakka.

27 Vrt. Riikka Stewen, *Hugo Simberg. Unien maalari* (Helsinki: Otava, 2004 [1989]), 69–80. Valemon-tarinassa jääkarhu on eläimeksi noiduttu kuningas ja hänen vaimollaan on kaksi ilkeää siskoa.

28 Riikka Stewen, ”Symbolistien satumailmat”. *Satuja ja myyttejä. Kertomusten kultakausi Akseli Gallen-Kallelasta Martta Wendeliniin* (Otava: Kouvolan taidemuseo, 2007), 16–18.

29 Kivilaakso, *Lumometsän syli*, 63.

fantasiaolentoja (Helsinki: Finn Lectura 2012), 104–109. Also Lauri Simonsuuri, *Myytillisiä tarinoita* (Helsinki: SKS 1975), 227–305.

25 Pasi Klemettinen, *Mellastavat pirut. Tutkimus kansanomaisista paholais- ja noituuskäsityksistä Karjalan kannaksen ja Laatokan Karjalan tarinaperinteessä* (Helsinki: SKS, 1997), 144–147.

26 Kovalainen and Seppo, *Puiden kansa*, 79. A similar story is known as far away as North America and Greece.

27 Cf. Riikka Stewen, *Hugo Simberg. Unien maalari* (Helsinki: Otava 2004, originally published 1989), 69–80. In the Valemon story, the polar bear is a king magically turned into an animal, and his wife has two evil sisters.

28 Riikka Stewen, “Symbolistien satumailmat”, in *Satuja ja myyttejä. Kertomusten kultakausi Akseli Gallen-Kallelasta Martta Wendeliniin* (Otava: Kouvolan taidemuseo 2007), 16–18.

29 Kivilaakso, *Lumometsän syli*, 63.