

KALLE PIHLAINEN

Akseli Gallen-Kallelan *Kalman kukka*

Akseli Gallen-Kallelan *Kalman kukka* pidetään suomalaisen taidegrafiikan esikoisteoksena. Puupiirros on syntynyt surutyönä vuonna 1895, taiteilijan nelivuotiaan Marjatta-tyttären kuoleman jälkeen. Juuri tämän voimakkaan elämäkerrallisen kontekstinsa vuoksi teosta on totuttu tulkitsemaan hyvin yksioikoisesti kiintymyksen, surun ja kaipuun ilmauksena sekä Gallen-Kallelaa henkilökohtaisesti lohduttaneena runollisena kertomuksena siitä, kuinka ”kuolema katkaisee kukan”. Huomiota ei ole kiinnitetty niihin tapoihin, joilla teos tuottaa tällaisia merkityksiä.



Akseli Gallen-Kallela, *Kalman kukka* 1895 (Gallen-Kallelan museon arkisto).

”Mustan lammen reunalla, kasvoi kaunis kalpea kukka; unessani poimin sen, vaan unesta en herää – se oli Kalman kalpea kukka...”

Keskeisenä elementtinä *Kalman kukassa* on Gallen-Kallelan kirjoittama ja kuvan rinnalle asettama runo. Runon poistaminen myöhemmistä, myyntiin tarkoitetuista vedoksista on Heikki Malmeen (1996, 92) esiinnostaman arvioon mukaan ollut seurausta Gallen-Kallelan halusta välttää teoksen joutuminen hänen vastustamansa painosensuurin alaiseksi. Jo Gallen-Kallelan elämäkerran kirjoittaja Onni Okkonen (1949, 376) kuitenkin toteaa, että teos näyttää selvästi ”tyhjemmältä” näin. Oman tarkasteluni kannalta runo on merkittävässä asemassa; se toimii oppaana, joka kuljettaa lukijaa kohti *Kalman kukan* yksityiskohtaisempaa tulkintaa.¹ Lähestymiseni taustalla olevaa Michael Riffaterren runosemioottista teoriaa (*Semiotics of Poetry*, 1978) käytän *Kalman kukan* tarkasteluun kokonaisteoksena pyrkien soveltamaan sitä myös kuvamateriaaliin. Näin – vaikka puhunkin teoksen ”lukijasta” – puhun jo teorian esittelyn yhteydessä selvyiden vuoksi ”teoksesta” siinä, missä Riffaterre käyttää runon ja tekstin käsitteitä.

Riffaterren mukaan jokainen teos on yhden *hypogrammin* julkilausuma. Hypogrammin käsitteellä hän tarkoittaa tutkittavaan teokseen piilotettua *infra*-tekstiä, siis ajatusta, joka jäsentää teoksen useinkin ristiriitaiset elementit yhtenäiseksi merkitykseksi mutta joka ei ole välittömästi havaittavissa. Koska eri elementtien yhdessä rakentama merkitys voidaan kuitenkin tavoittaa vasta hypogrammin avulla, sen löytäminen on teoksen ymmärtämisen kannalta välttämätöntä. Hypogrammi taas on löydettävissä, koska se tuottaa teoksen suorasanaisen eli mimeettisen merkityksen tasolla ongelmia, joihin lukija ei löydä vastausta ilman yksityiskohtaisempaa selvitystyötä. (Näitä ongelmia Riffaterre nimittää ”kieliopinvastaisuusiksi” tarkoittaen ”kieliopilla” lähinnä lukijan teoksen ilmaisutapaan kohdistamia odotuksia.) Ongelmien avulla teos siis tavallaan pakottaa lukijan etsimään siitä muutakin kuin välittömästi havaittavan suorasanaisten merkityksen. Toisin kuin tiukemmin formalistisessa perinteessä, teoksen tuottamat ongelmat eivät Riffaterren käsityksen mukaan synny ainoastaan kieliopillisten sääntöjen, loogisten merkitysten tai diskurssimuodon oman perinteen luomien odotusten kieltämisestä vaan ilmenevät myös poikkeamisena teoksen itsensä tuottamista odotuksista. (Riffaterre 1978, 4–13.)

Riffaterre sanoo hypogrammin lopullisen paljastumisen olevan teoksen yksityiskohtaisessa tarkastelussa väistämätöntä, sillä vaikka se yhtäällä ”tukahdutetaankin” ohittamalla jokin tulkinnassa vähäpätöiseltä vaikuttava ongelma, se toisaalla nousee entistäkin korostuneemmin esille. Osuvasti hän vertaa sitä sairauteen ihmiskehossa: yhdessä paikassa tukahdutetut oireet tulevat esiin muualla, toisessa muodossa. (Riffaterre 1978, 19.) Huolimatta siis hypogrammin antamista vihjeistä paljastuminen riippuu kuitenkin siitä, että lukija havaitsee teoksessa sijaitsevat ongelmat ja ymmärtää ne tulkintaohjeina. Jokai-

¹ Artikkelini perustuu kotimaisen kirjallisuuden laudaturtutkielmaani ”Gallen-Kallelan *Kalman kukka* Michael Riffaterren runosemiotikan kautta tarkasteltuna” (Turun yliopisto 1995).

sen lukijan ”kieellinen kykeneväisyys” (hänen kykynsä ymmärtää esimerkiksi lyyrissä tai kirjallisessa diskurssimuodossa käytettyä kieltä) on kuitenkin rajallinen ja lukijan kulloinenkin kykeneväisyys tai kykenemättömyys on seikka, joka on hyväksyttävä sellaisenaan. ”Kieellinen kykeneväisyys” on Riffaterren teoriassa merkittävää lähinnä siksi, että se korostaa lukijan vastuuta pyrkiä ratkaisemaan teoksen esittämät ongelmat ja seuraamaan sen tekemiä viittauksia. Lukijan on oltava aktiivinen osa tulkintaprosessia. (Riffaterre 1978, 4–6.)

Riffaterren käsitystä lyriikasta on moitittu yksinkertaistavaksi, koska se tuntuu johtavan ajatukseen yhden ainoan ”oikean” tulkinnan mahdollisuudesta. Nähdäkseni käsitteistö ja perusajatukset luovat pohjan tulkinnan toteuttamiselle; tämän jälkeen lukijan tekemät tulkinnat kuitenkin toimivat itsenäisesti, ainoastaan tarkastelukohteen mahdollistamista yhteyksistä riippuen. (Vrt. esim. Scholes 1982, 48; Lyytikäinen 1995, 44–47.) Lukijan tietoisuudelle ja tulkinnolle sekä toisaalta teoksen ohjaavuudelle suomansa voimakkaan painotuksen vuoksi teoria on luonteeltaan taustalle jäävä.

Läheistyessään teosta Riffaterren teorian pohjalta lukija asettaa lukemisensa ehdoksi tulkintakehyksen, jonka hän olettaa jäsentävän teoksen elementtejä. Koska lopullisen tulkintakehyksen oletetaan rakentuvan teoksen hypogrammin ympärille, myös alustava tulkintakehyks on luontevaa kiteyttää yhteen – tai useampaan – kliseistä, tunnetuista sitaateista tai jostakin muusta vakiintuneesta esitys- tai ajattelutavasta koostuvaan lauseeseen. (Vrt. Riffaterre 1978, 23–26 ja 61–63.) Käytännön tasolla tulkintakehyksenä voi aluksi toimia yksinkertaisesti käsitys siitä, millainen tietyn tyyppisen teoksen ylipäätään tulisi olla. Koetellessaan tämän ”oletus-hypogramminsa” soveltuvuutta kohteeseen lukija jatkuvasti muuntaa käsitystään sen sisällöstä korjaten oletuksiaan sitä mukaa kuin teos lisää tulkintaan uusia elementtejä. Näin lukeminen on dialektinen prosessi, jossa lukijan oletus toistuvasti kumoutuu ja hän muodostaa uusien vihjeiden pohjalta aina uuden, paremmin soveltuvan teesin. Lopulta, kun teoksen sisältämät näennäiset ristiriidat sulautuvat kattavassa tulkinnassa yhdeksi merkitykseksi, lukija pääsee suorasanaisten tarkastelun ongelmista teoksen todellisen merkityksen ymmärtämiseen. (Riffaterre 1978, 1–2 ja 63–80.) On huomattava, ettei paljastuva hypogrammi välttämättä ole sisällöllisesti tärkeä (vrt. esim. De Man 1987, 38–39) vaan sen piilottamisesta syntyvän monimutkaisen rakennelman yhtenäisyyden havaitseminen on se seikka, joka tuottaa tulkinnan merkityksen ja myös nautinnon (Riffaterre 1978, 166).

1. Elämäkerrallisten tietojen käyttö

Kalman kukan synnyn todetaan usein olevan suoraa seurausta Gallen-Kallelan Marjatta-tyttären kuolemasta. Esimerkiksi Eija Kämäräinen (1994, 64)

tulkitsee tämän yhteyden hyvin yksioikoisesti sanoen, että Gallen-Kallelan unet ”loihtivat hänelle näkyjä Marjatasta”. Nämä unet ”myös viimein vapauttivat hänet: vuoden lopulla hän leikkasi unikuvaan vanhaan honkapuuuhun ja vedosti siitä ensimmäisen grafiikanlehtensä Kalman kukka”. Näin suoraviivainen yhteys teoksen synnyin ja elämäkerrallisten tapahtumien välillä houkuttelee luonnollisesti tekemään myös suoria sisällöllisiä rinnastuksia.

Gallen-Kallela kertoo teoksen syntyyn vaikuttaneesta unestaan (ks. Martin-Sivén 1990, 129):

Kävelin täyteen kukoistukseen puhjenneessa puistossa, jossa oli valtavia vaaleanpunaisia rhododendroneja, ja ilmassa kevättä ja elämäniloa. Minusta tuntui kuin saisin nähdä jälleen Marjattani. Kuulin hänen lähehtävän äänensä puitten takaa, ja hänen äidinäitinsä sanoi: tuolla tulee isä. Jo häämöttivät hänen pukunsa, hänen paljaat käsivartensa – ja heräsin, raukka!

Kalman kukan sanat ”vaan unesta en herää” saavat lainauksen lopussa olevan huudahduksen valossa lohduttavan, positiivisen sävyn. Tällainen rinnastus ei kuitenkaan tarjoa Riffaterren hahmottamissa puitteissa pätevää tapaa tulkita teosta, vaikka se omalla tavallaan onkin valaiseva. Koska Riffaterren lähestyminen perustuu ”kielellisten” (siis jälleen tarkoittaen myös diskursiivista perinnettä) ja rakenteellisten merkitysten sekä lukijan tiedossa oletettavissa olevien intertekstuaalisten yhteyksien hahmottamiseen, se ei anna mahdollisuutta käsitellä teoksen ulkopuolista tietoa. Riffaterre myöntää elämäkerrallisten tietojen helposti houkuttelevan teoksen tuottamiin tulkintaongelmiin törmännyttä lukijaa puoleensa mutta sanoo näiden pikemminkin sekoittavan tulkintaa kuin auttavan lukijaa annettujen vihjeiden merkityksen selvittämisessä (Riffaterre 1978, 13). Toisaalta elämäkerralliset ja historialliset yhteydet voivat mielestäni harkitusti käytettyinä myös edistää Riffaterren lähestymisen puitteissakin toimivaa tulkintaa. Tätä on selvintä perustella esimerkin avulla.

Soveltamalla elämäkerrallisia tietoja suoraviivaisesti teoksen tulkintaan olisi luontevaa kysyä, miksi Gallen-Kallela on kirjoittanut runon minä-muodossa (”unessani poimin sen, vaan unesta en herää”), kun kuvassa oleva tyttö on kuitenkin se, jonka *tiedämme* poimineen ”kuoleman kukan”. Vaikka näin suoraviivainen rinnastus vaikuttaa jo esimerkkinäkin hieman liian kärjistetyltä, se osoittaa, kuinka elämäkerrallisten tietojen kritiikitön soveltaminen saattaa viedä tulkintaa vääriin suuntiin. Esimerkki on tärkeä myös siksi, että se korostaa Riffaterren lähestymisen keskeisintä ongelmaa. Myös täysin Riffaterren teorian mukaisesti teosta lähestyvä lukijakin saattaisi tarttua kysymykseen runon minästä, sillä siihen näyttää sisältyvän looginen ristiriita: runossa puhuva kertoo olevansa kuollut. Riffaterren luonnehtima ”kielellisesti kykenevä” lukija ei todennäköisesti kuitenkaan kokisi tätä merkittävänä ongelmana, sillä minä-muodon voisi yksinkertaisesti olettaa kytkevän *Kalman kukan* pidempään epigrammien tai muistokirjoitusten perinteeseen, jossa tekstin minä on eloonjääneille kohtalostaan kertova vainaja (ks. esim. Viikari 1994, 205–

208). Mikäli lukija ei tunne diskurssiperinteen kuolleelle tarjoamaa mahdollisuutta puhua myös kuoleman jälkeen, hän saattaa pitää tätä runossa ilmenevää poikkeamista arkitodellisuudesta merkitseväenä, tulkintaa suuntaavana ongelmana.

Juuri tämä ongelma tulkitsijan ”kielellisen kykeneväisyyden” riittämättömydestä perustelee mielestäni parhaiten teoksen ulkopuolisten tietojen harjittua käyttöä. Koska teos rakentaa merkityksensä pitkälti intertekstuaalisten yhteyksien avulla, siis suhteessa muihin teoksiin ja ajankohdan yleisiin ajatuksiin, se sijoittaa itsensä kiinteästi sekä aikansa käytänteisiin että pidempään perinteeseen. Riffaterren ajattelusta poiketen en erityisesti pyri välttämään näihin käytänteisiin ja tähän perinteeseen viittaamista, kunhan viittaus mielestäni kertoo *Kalman kukan* antamien vihjeiden pohjalta tehtyjen johtopäätösten uskottavuudesta tai muulla tavoin selittää osoitettujen yhteyksien merkitystä. Edellytyksenä siis on, että laajemmat yhteydet täydentävät puutteita ”kielellisessä kykeneväisyydessäni”. Näin esimerkiksi historiallisen lähestymisen kannalta kiintoisat neljä *Kalman kukkaa* varten tehtyä luonnosta (ks. Gallen-Kallela 1924/1955, 161; Okkonen 1949, 382) eivät siis ole tarkastelussa läsnä, eivät myöskään Gallen-Kallelan muut runot. (Nämä runot ovat ajallisesti, tyyllisesti ja temaattisestikin hyvin kaukana *Kalman kukasta*; vrt. Okkonen 1949, 784–796.)

Silmiinpistäväintä tarkasteltaessa niitä keinoja, joilla *Kalman kukka* ohjaa lukijan tulkintaa, on runon sommittelu. Runon lopussa, tekstin muodostaman suppilon kärjessä, sanat on tavutettu niin, että lukemisen rytmi hidastuu – lähes rikkoutuu – kukan merkityksen paljastumisen kohdalla: ”Se oli Kalman kal - pea kuk - ka . . .” Kolme pistettä jatkavat rytmiä lukijan mielessä synnyttäen mielikuvan elämän hiekasta, joka valuu loppuun. Kuten Okkonen (1949, 375) toteaa, runo päättyy ”sammuen vähitellen alaspäin kuin etenevä kaiku”. Kuoleman ajatuksen korostuneisuus on teoksessa muutenkin selvää. Niinpä perinteinen tulkinta *Kalman kukasta* olisi kai luonteva ensivaikutelma myös ilman tietoa elämäkerrallisesta kontekstista: teos kertoo, kuinka kuolema katkaisee kukan, joka toimii vertauksena kuvassa olevasta nuoresta työstä. (Vrt. esim. Okkonen (1949, 302), joka yksiselitteisesti otsikoi Marjattattären kuolemaa ja *Kalman kukan* syntyä käsittelevän osuutensa: ”Kuolema katkaisee kukan”.)

Näin yksioikoinen tulkinta tuottaa kuitenkin merkittäviä jännitteitä teoksen hyödyntämien metaforien tasolla, sillä *Kalman kukka* käyttää sisältämiään elementtejä traditiosta poikkeavalla tavalla. Erottaahan teos kukan ja tytön selvästi toisistaan ja antaa jopa ymmärtää tytön olevan runon minä, kukan poimija. *Kalman kukan* ero perinteisempään asetelmaan näkyy erittäin selvästi, kun sitä verrataan Gallen-Kallelan vuotta myöhemmin tekemään puupiirroksen *Kuolema ja kukka* (ks. esim. Martin-Sivén 1990, 135), jossa kuolema todellakin pitelee taittamaansa kukkaa.

Vertaus, joka lukijan kokemuksessa rinnastaa tytön kukkaan ("hän on kaunis kuin kukka"), asettuu siis *Kalman kukassa* outoon valoon, samoin totunnaiset ajatukset kuolemasta "niittäjänä" ja kukasta ihmisen kuolevaisuuden symbolina ("kuin kukka hän avautuu ja kuihtuu"). Jos tytön ajatellaan olevan runon minä, joka taittaa "Kuoleman kukan", olisi ehkä luontevampaa lukea teosta jonkinasteisena lohduttavana vertauskuvana ylösnousemuksesta tai kuoleman torjumisesta ("vapahtaja, joka hävittää synnin uhrillaan"). Koska kukan, veden, unen ja kuoleman ajatusten ympäriltä on kuitenkin löydetävissä lukemattomia erilaisia vakiintuneita vertausmahdollisuuksia ja *Kalman kukan* sisältämä asetelma luo miellelyhtymiä aina Gilgameš-myytissä olevasta kuolemattomuuden kasvusta monissa tarinoissa esiintyvään velkaantumisen teemaan (tytön henki vastalahjana kuoleman kukan kauneudesta), ei tällaisten yleisten yhtäläisyyksien tarkastelu ilman teoksesta saatavia konkreettisia vihteitä kuitenkaan ole perusteltua.

Kukkaan ja kuolemaan liitettävien vastakkaisten tulkintayhteyksien tuottama ristiriita voimistuu *Kalman kukassa* teoksen asettaessa kuvaamansa tapahtumat uneen. Teoksessa uni ei ole osa elämää, vaan se on olotila, johon elämästä siirrytään (tämä vahvistuu runon sanoissa "vaan unesta en herää"). Vaikka unen ja kuoleman rinnastaminen on yleinen käytäntö, josta Gallen-Kallelakin on luonnollisesti ollut tietoinen (ks. esim. Gallen-Kallela 1924/1955, 168–169), ja unen ja kuoleman kytkeminen kukkaan (erityisesti unikkoon) on sekä kirjallisuuden että kuvataiteen "kielen" mukaista, on unella erikoinen asema *Kalman kukassa*. Teoksessa kuvatut tapahtumat sijoittuvat kaikki uneen (ja siis kuolemaan), mutta kukan poimiminen symboloi kuolemista, joka johtaa tilaan, jossa jo ollaan. Näin kuoleman ja kukan suhde rakentuu tavalla, jossa yhden elementin yksioikoinen tulkinta johtaa väistämättä toisen negaatioon. Tämä selvä ongelma suorasanaisen tulkinnan loppuunsaattamisessa pakottaa teosta tarkastelevan lukijan etsimään perinteisestä tulkinnasta poikkeavaa selitystapaa teoksen elementeille.

2. Yhteydet Aleksis Kiven *Seitsemään veljekseen*

L. Wennervirta (1914, 78) viittaa yhtäläisyyteen *Kalman kukan* ja Aleksis Kiven "Sydämeni laulun" välillä. Vaikka molemmissa on jokseenkin samanlainen tunnelma, poikkeaa Kiven runo kuitenkin *Kalman kukasta* merkittävällä tavalla. Siinä missä "Sydämeni laulu" keskittyy rakentamaan kaunista, lohdullista kuvaa Tuonelasta (vrt. esim. Viljanen 1953, 161), *Kalman kukka* vaikeine korostetusti tuonpuoleisesta.

Kuten aiemmin totesin, *Kalman kukka* on yhdistetty myös Gallen-Kallelan uneen keväisestä, kukkia täynnä olevasta puistosta, jossa hän oli näkemäissillään kuolleen Marjatta-tyttärensä. Ajatus puistosta tai keväisestä putar-

hasta nousee siis luontevasti esiin *Kalman kukan* käsittelyn yhteydessä. Puutarhan ajatus tuo kuitenkin jo sellaisenaan lähes rajattoman määrän intertekstuaalisia yhteyksiä. Uskottavammin kuin ajatukseen tuonpuoleisesta onnelasta (vrt. Kiven runossaan kuvaama ”Tuonen viita, rauhan viita!”) on *Kalman kukka* liitettävissä ”kärsimysten puutarhaan” (ks. esim. Kuusiston kirkon alttaritaulu, Suominen–Pennanen 1989, 181). Puisto tai puutarha symboloi tällöin nimenomaan välitilaa, jossa sielu puhdistautuu jatkaakseen siten matkaansa. *Kalman kukan* korostettu vaikeneminen tuonpuoleisesta tukeen välitilan ajatusta ja puutarhan käyttö välitilan kuvaamisessa on myös aikalais-taiteesta tuttua. Hugo Simbergin mukaan hänen kuvaamansa *Kuoleman puutarha* (1896) on ”paikka minne sielut joutuvat ennen taivaaseen pääsyään”. (Ks. Saarikivi 1971, 249.) Riffatterren esittämien ajatusten mukaan tämänkaltaiset yhteydet, vaikkakin ne ovat mielenkiintoisia, eivät auta perustellun tulkinnan tekemisessä.

Välitilassa odottamisen ajatusta vahvistaa *Kalman kukan* kohdalta kuitenkin se, että Gallen-Kallelan temperamaalausta *Adorante* (1894) voidaan pitää esikuvana vuotta myöhemmin syntyneelle *Kalman kukalle*. Jo molemmissa teoksissa kuvatus samankaltaisen kukan täsmälleen samanlainen sijoittaminen yhdistää ne toisiinsa (vrt. *Adorante*, esim. Sarajas-Korte 1966, 294). Teoksesta käytetään kahta nimeä: *Adorante* ja *Kalvea impi*. Jälkimmäinen nimitys liittyy tietenkin Kiven *Seitsemässä veljeksessä* olevaan kalvean immen tarinaan, jonka Aapo veljeksille kertoo. Tämän yhteyden vahvistaa vuosina 1906–08 valmistunut *Seitsemän veljeksien* kuvitus, jossa Gallen-Kallela on kalvean immen tarinan rinnalle liittänyt vastaavanlaisen kuvan lumotun immen ylösnousemuksen hetkestä (ks. Kivi 1873/1958, 167). Vaikkei kuvien samankaltaisuus osoitakaan Gallen-Kallelan alun perin yhdistäneen *Adorantea* Kiven kertomukseen, on yhteys luultavasti ollut läsnä jo teoksen syntyvaiheissa (ks. Sarajas-Korte 1966, 295). Gallen-Kallela ei jätä epäilyksiä Kiven merkityksestä ajattelulleen:

Hän oli minulle jumalallisen suuri ilmestys. Oma maailmani tulvaili hänen teoksistaan vastaani. Hänen merkeissään olin elänyt siihenastisen elämäni, etsinyt luonnosta ja kansasta samaa kuin hänkin, ja nyt hän antoi minulle kaiken uudestaan runoutensa väkevässä kirkastuksessa, syventäen sisäis-maailmaani ja avaten uusia polkuja etsinnälleni. (Gallen-Kallela 1924/1955, 57.)

Kalman kukka kytkee itsensä kalvean immen tarinaan myös suoraan. Aapon kertomuksen kalvea impi seisoo vuodesta toiseen öiseen aikaan vuoren rinteellä (sydämessään toivo ylösnousemuksesta) asennossa, jonka Kivi on kuvannut kahteen kertaan täsmälleen samoin sanoin: ”*Verettömänä, lumivalkeana ja kuin kuva, niin liikkumattomana, äänetönnä hän seisoo, kädet rinnoilla ja pää kallistuneena rinnoille alas.*” (Kivi 1873/1958, 165 ja 166.) Vaikka *Kalman*

kukassa oleva tyttö onkin kumartunut kukkaa kohti, sopii kuvaus hämmästyttävän tarkasti myös häneen. Ottaen huomioon Gallen-Kallelan ihastuksen Kiven tuotantoon sekä Kiven antaman poikkeuksellisen painoarvon immen asennolle tätä käsittelevässä kertomuksessaan on suoran viittaussuhteen mahdollisuus helppo hyväksyä. Näin kuvausten välinen samankaltaisuus muodostaa *Kalman kukan* unen maisemasta välitilan korostamalla ylösnousemuksen odotusta.²

Yllättävällä tavalla V. A. Koskenniemi yhdistää Kiven kalvean immen tarinan suomalaisessa kirjallisuudessa harvoin käsiteltyyn Persefone-myyttiin, vaikkakaan, kuten hän itse toteaa, ”Kalvea impi ei joudu väkivalloin viedyksi, vaan hänet kiehtoo lumoihinsa metsän salaperäinen haltia – – ” (Koskenniemi 1934, 268–269). *Adorantessa* ja *Seitsemään veljekseen* tekemässään kalvean immen kuvassa Gallen-Kallela ei kiinnitä lumoutumiseen huomiota, kun taas *Kalman kukassa* siihen viittaa ajatus unesta sekä tätäkin selvemmin kuvan vasemmassa alalaidassa oleva kukka, jonka päälle tyttö on (lumoutuneena) kulkiessaan tallannut. Myös *Kalman kukan* tapahtumat liittyvät teoksen Persefone-taruun, johon sieppauksen lisäksi sisältyy ajatus kukkien poiminnasta: ”Persefone näki ihmeellisen narsissia muistuttavan kukan. Hänen aikoessaan poimia sen maahan syntyi yhtäkkiä aukko, josta Pluton [Hades] tempaisi hänet kultaisiin vaunuihinsa.” Kukka oli afodilli, tuonelan kasvi. (Lempiäinen 1992, 23.) Vaikkei voidakaan osoittaa Gallen-Kallelan yhdistäneen Persefonesta kertovaa tarua *Adoranteen*, tai edes Kiven kalveaan impeen, on tarun yhtäläisyys *Kalman kukkaan* jo sinänsä merkittävä.

Yhdistämällä *Kalman kukka* Persefone-taruun tulkinta voidaan kytkeä entistä kiinteämmin ylösnousemukseen, sillä tarun mukaan luonto saa elinvoimansa takaisin Persefonen päästessä vuosittain puoleksi vuodeksi maan päälle (ks. esim. Henrikson 1963, 342–344). Sen käyttöön sisältyy siis ”vertauskuva luonnon näennäisestä kuolemasta ja elpymisestä” ja, ainakin Koskenniemen tuotannossa, myös ajatus kuolemanjälkeisestä elämästä (Mattila 1954, 50).

Adoranten rakentamat yhteydet *Kalman kukan* ja ylösnousemusajatuksen välille vahvistuvat myös toisella taholla, sillä *Kalman kukan* lisäksi *Adorante* on suorassa yhteydessä Gallen-Kallelan tunnettuun, symbolistiseksi luokiteltuun maalaukseen *Ad Astra* (1894). (Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 293.) *Ad Astra* (toiselta nimeltään *Ylösnousemus*) on mahdollista nähdä samaan aikaan syntyneen *Adoranten* toisintona, ja kuvallisesti se liittyy vielä tätäkin kiinteämmin Gallen-Kallelan myöhemmin *Seitsemään veljekseen* tekemään kalvean immen kuvaan.

² Lähes vastaaviin tuloksiin olisi mahdollista päästä rinnastamalla *Kalman kukka* Kiven runoon ”Eksynyt impi”. Tämä runomuotoinen kertomus kuvaa nuoren, eksyneen tytön matkaa metsässä, jossa tyttö saa näyn lunastuksesta. Kotona hänelle ommellaan valkoinen (morsius)puku. Runon lopussa sairauden heikentämä tyttö nukkuu pois. (Ks. Kivi 1866/1944, 24–35.)

Gallen-Kallela toteaa *Ad Astran* kuvaavan ylösnousemusta sanoen, että sen syntyyn on ”kertomus ristinnaulitusta vaikuttanut huomattavalla tavalla”. Hän kuitenkin jatkaa kysymyksellä: ”Maailman vapauttajan asento ristinpuulla, eikä se voisi symboloida myöskin sitä mitä ihminen, joka on kaiken kärsinyt ja kaikesta vapautunut, tuntee?” (Ks. Suominen–Pennanen 1989, 194.) Ylösnousemuksen ajatuksen kohdistuminen eksistentiaalisesta tuskasta vapautumiseen onkin *Kalman kukassa* luontevampaa, sillä myös teos itse kyseenalaistaa perinteiseen ylösnousemusajatteluun perustuvan tulkinnan kristillisen aineiston silmiinpistäväällä puuttumisella – etenkin myöhempään samanaikaiseen etsaukseen verrattuna (vrt. *In Memoriam Impi Marjatta Gallén*, esim. Martin–Sivén 1990, 136). Ylösnousemusajatuksen yhteyttä on siis etsittävä toisaalta.

3. Suhde *Kalevalaan*

Lukijan lähestyessä *Kalman kukkaa* hänen lukutapaansa suuntaa voimakkaasti Gallen-Kallelan asema kalevalaisen uusromantiikan luojana. Kuten Eero Tarasti (1990, 171) toteaa, tämä kansallistaiteilijan maine on niin merkittävä, että Gallen-Kallelan teokset väistämättä liitetään *Kalevalan* ”arkaaiseen maailmaan”. Kuitenkin lukija, joka postuloi alustavaksi lukukehyksekseen *Kalevalan* tai kalevalaisen maailman, huomaa teoksen kiistävän tämän yhteyden lähes välittömästi. Ainoa *Kalevalaan* viittaava elementti *Kalman kukassa* on mustan veden yhdistäminen kuoleman ajatukseen. Vaikka tämä viekin lukijan ajatukset ”Tuonen mustahan jokehen, / Manalan ikivetehen” (Kaukonen 1956, 110), *Kalman kukan* musta vesi ei mimeettisellä tasolla ole Tuonelan virta vaan ainoastaan pieni korpilampi.

Kalevalan merkitys tulkintayhteydessä on niin voimakas, ettei lukijan mielessä muodostunutta viittaussuhdetta voi sen synnyttyä kuitenkaan enää kieltää. Tästä hyvänä esimerkkinä on Yrjö Hirn (1939, 224–225), joka yhdistää Gallen-Kallelan Juseliuksen mausoleumiin maalaaman *Tuonelan joella* -maalauksen kalevalaisromantiikkaan, ”vanhaan kansanrunouteen”, lähinnä mustan veden perusteella. Tässäkin viittaus mustaan veteen tuo mukanaan koko kalevalaisen kuolemankäsittelyperinteen ja rakentaa myös yhteyden Gallen-Kallelan muuhun tuotantoon. Rajatessaan mustan vesistön lammeksi *Kalman kukka* rikkoo tätä laajempaa viitekehystä vastaan muodostaen merkityksensä voimakkaan negaation kautta. Runo siis alkaa viittauksella mustaan veteen mutta kieltää laajemman kalevalaisen yhteyden. Mikäli kiellosta huolimatta seurataan herätettyä ajatusta *Kalevalaan* asti, ovat luonnollisimmat yhteydet Gallen-Kallelan maalaukseen *Lemminkäisen äiti* (1897) sekä tietenkin Lemminkäisen kohtaloon. Toisin kuin kertomus Lemminkäisestä *Kalman kukka* kuitenkin torjuu myös henkiin heräämisen mahdollisuuden selvästi sanoilla: ”vaan

unesta en herää”. Kuolema on peruuttamaton, eikä tarkastelun hypogrammina toimiva ”ylösnousemuksen” ajatus saa tältäkään suunnalta vahvistusta.

Synnyttämällä ja samalla tarkasti kieltämällä luomansa tulkintayhteydet Tuonelan virtaan *Kalman kukka* korostaa lammen keskeisyyttä. Gallen-Kallelan muussa tuotannossa esiintyvät vesistöt eivät ole yhtä eksplisiittisesti rajattuja, eikä kuvista useimmiten voi edes sanoa, onko kyseessä meri, joki, järvi vai lampi. *Kalman kukassa* lampi sen sijaan osoittautuu lammeksi myös kuvan tasolla. Seuraamalla Riffaterren esittämää ajatusta lukijan odotusten torjunnan merkityksestä voidaan siis olettaa, että lammella on teoksen tulkinnassa keskeinen sija. Gallen-Kallelan taiteen ”aatteellisuuden” – erityisesti kansallisaatteen korostuksen – kannalta on luontevaa etsiä merkitystä tälle perinteestä poikkeamiselle *Kalevalan* lisäksi myös muusta kansanperinteestä.

4. Tämän- ja tuonpuoleisen symmetria

Metsässä yksin oleminen ja metsään eksyminen on perinteisesti liitetty ajatukseen maahisista ja haltijoista sekä näiden kyvystä lumota ihmisiä. Kuten Kiven kalvean immen tarina myös kansanperinteestä löydettävät lumousta käsittelevät esimerkit osoittavat Uno Harvan mukaan, ”ettei tällöin, varsinkin kun näin voi sattua aivan kotinurkilla, ole kysymys suureen metsään eksymisestä, vaan outoon olotilaan joutumisesta, jossa kaikki on toisin kuin meidän maailmassamme”. Erilaisuus on ensisijaisesti siinä, että kaikki nähdään nurinpäin. (Harva 1948, 293.) Kuten Harva toteaa, tällainen uskomus liittyy selvästi peilikuvan ajatukseen. Lisäksi uskomuksissa kuitenkin sanotaan, että maanalaisessa maailmassa, manalassa, ihmiset ”kulkevat jalat meidän jalkojamme vastaan”. Näin peilikuvan ajatus saa uuden ulottuvuuden, sillä peilikuvista varhaisin on ”tietenkin veden kalvossa nähty, jossa maanpäälliset maisemat esiintyvät ylösalaisin ja jossa vasen puoli on oikea ja oikea vasen”. (Harva 1948, 296–297.) Tältä pohjalta ei kuitenkaan vielä ole osoitettavissa, että *Kalman kukan* lampi tarkoituksellisesti viittaisi ajatukseen kuoleman valtakunnasta ja sen läheisyydestä.

Peilautumisen ajatus saa kuitenkin tukea *Kalman kukan* runosta, sillä teksti jakautuu kahteen tasoon. Ylhäällä on ihmisten maailman konkreettinen todellisuus: ”Mustan lammen reunalla, kasvoi kaunis kalpea kukka”; alhaalla taas on unimaailman tai manalan lumous: ”unessani poimin sen, vaan unesta en herää”. Osaltaan jo puolipiste, joka erottaa nämä tasot toisistaan, saa aikaan tällaisen vastakkainasettelun. Vielä tärkeämpi erottava tekijä on kuitenkin tekstin sisältämien sanojen viittaussuhteiden erilaisuus. Puolipistettä edeltävät sanat ovat konkreettisia, reaalista todellisuutta kuvailevia, kun taas puolipistettä seuraavat käsittelevät unta ja kuolemaa. Näin myös alkusoinnun toi-

siinsa yhdistämät kohdat ”kaunis kalpea kukka” ja ”Kalman kalpea kukka” ikään kuin peilaavat toisiaan.

Kuten kalevalaisen kuolemanperinteen torjumisessa on merkityksenmuodostus tässäkin yhteydessä *Kalman kukan* tarkkaan ohjaamaa. Vaikkei rakenteellinen kahtiajako tekstissäkään vielä riittäisi osoittamaan peilautumistulkinnan pitävyyttä, on kuvan tarkastelun kautta todettavissa, miten elämä ja kuolema asettuvat samanlaiseen symmetriseen heijastussuhteeseen kuin kansanperinteessä. *Kalman kukan* kuvassa on tyttö, joka seisoo lammen rannalla, ja kuolema, joka seisoo vastarannalla. Vaikkei lampi teoksessa heijastakaan mitään, se toimii eräänlaisena maailmojen jakajana: mikäli lammen poikki kuvitellaan raja, ovat tyttö ja lammen toisella puolella seisova Kuolema asennoiltaan lähes identtiset. Ainoa ero on Kuoleman ojennettu käsi, joka varjonomaisesti kannustaa tyttöä poimimaan kukan. Mikäli tyttö asettaisi kätensä samaan asentoon, se melkein koskettaisi ”Kalman kukkaa”.

Mielenkiintoisesti Heikki Malme (1996, 92) kiinnittää huomiota siihen, miten Gallen-Kallela onkin myöhemmässä vaiheessa muuttanut *Kalman kukkaa* tähän suuntaan lisäten työlle puuttuvan, kukkaa kohti kurottavan käden. Ajatus, että Gallen-Kallela olisi tehnyt tämän lisäyksen korvatakseen poistettun runon on uskottava. Lisäys mielestäni myös osoittaa taiteilijan olleen tietoinen *Kalman kukkaa* jäsentävästä periaatteesta.

Kalman kukan kuva ei ensisilmäyksellä paljasta tätä heijastusta tai edes asentojen samankaltaisuutta, koska Kuolema näyttää ”kurkkaavan” puun takaa. Kuoleman ja katsojan välissä oleva puu on kuitenkin lammen tällä puolella, kun taas Kuolema on samalla etäisyydellä vieressään olevasta puusta kuin tyttö itsestään vasemmalla olevasta puusta. Mikäli tyttö katsoisi lammen yli hän näkisi omaa hahmoaan vastaavassa asennossa olevan Kuoleman katselemassa häntä. Kuoleman edessä oleva puu sekä se, ettei Kuolema ole peilikuvana vaan samassa asennossa kuin tyttö, voidaan selittää liian selvän symboliikan välttämiseksi.

Tarjoamalla mahdollisuuden kohdistaa *Kalman kukan* tarkastelu uuteen, konkreettisempaan hypogrammiin heijastuksen havaitseminen johtaa oletuksena toimineen ”ylösousemuksen” hypogrammin täsmentymiseen. Elämän ja kuoleman symmetria nimittäin kytkee teoksen kiinteästi Magnus Enckellin maalaukseen *Poika ja pääkallo* (1893). Maalauksessa nuori poika mietteliäänä tuijottaa pitelemäänsä pääkalloa, ”kuin ajattomassa ja paikallistamattomassa tilassa, pysähtyneenä elämän ja kuoleman mysteerin eteen”. (Sarajas-Korte 1966, 184.) Vaikka maalaus voi *Kalman kukan* ”esitekstinä” alustavasti vaikuttaa kaukaa haetulta, kyseessä ei ole pelkkä rakenteellinen ja temaattinen samankaltaisuus, vaan yhteyden mahdollisuus on perusteltavissa myös historialliselta ja aatteelliselta pohjalta. Samoin kuin tutustumisensa Aleksis Kiven tuotantoon Gallen-Kallela on todennut Enckellin töiden näkemisen vuonna 1893 olleen hänelle merkittävä kokemus (ks. Sarajas-Korte 1966, 185–186).

5. *Minuuden lampi: Kalman kukkan modernit piirteet*

Uno Harva kertoo, että perinteisesti ”painajaisen ahdistamaa on pyritty suojelemaan kuvastimen avulla, joka on asetettu ahdistelupaikan ääreen”. Näin on tehty siksi, että nähdessään kuvansa painajainen pakenee. (Harva 1948, 262.) Tällainen ajatus voisi osaltaan selittää lammen sijainnin tytön ja kuoleman välissä. Mikäli ajatellaan, että tällaisena peilinä toimiva, huolenpitoa edustava lampi samalla symboloisi myös rakkautta, syntyy kuitenkin aivan toinen mielikuva, joka kuljettaa lukijan takaisin Kiven *Seitsemään veljekseen*. Saatuaan Venlalta rukkaset Juhani kuvaa rakkauden ja menetyksen tunteitaan sanoen: ”Sydämeni hurmeinen lammikko lainehtii vielä, lainehtii kauan.” (Kivi 1873/1958, 48.)

Vaikka musta sydämen lampi kertoisikin kuvaavasti siitä surusta, joka *Kalman kukkaan* liittyy, eivät elämäkerralliset tiedot eivätkä aiemmin osoittamani yhteydet Kiven *Seitsemään veljekseen* tietenkään sellaisinaan riitä tällaisen tulkinnan perusteluksi. *Kalman kukka* kuitenkin myöntää tulkinnan – vaikei vahvistakaan kulkemaani reittiä – esittämällä lammen selvästi sydämen muotoisena. Se on kuvattu ylösalaisin, ja sitä peittävät tyttö ja puu. Katsottuna kuvatun maiseman yläpuolelta perspektiiviin piirretty lampi muodostaa kuitenkin virheettömän sydämen. Muodon tarkoituksellisuutta on vaikea kieltää. Sydämen sijainti tytön ja kuoleman välissä palauttaa lammen myös tulkintaan elämän ja kuoleman symmetriasta sikäli, että ainoastaan sydän voi yhdistää nämä kaksi kokemuspiiriä säilyttämällä muistoja. Samalla kun sydän merkitsee selvän rajan kahden maailman välillä, se myös edustaa kaipuuta.

Kun palataan lähemmäs Riffaterren viitoittamaa tarkastelutapaa, on kannustavaa huomata, kuinka myös uusi hypogrammi, Enckellin *Poika ja pääkallo*, ohjaa tulkintaa samaan suuntaan. Tapio Suominen ja Tapani Pennanen (1989, 194) tarkastelevat *Poikaa ja pääkalloa* Narkissos-myytin avulla todeten, että maalauksen esittämässä tilanteessa kaikki ristiriidat ”katoavat ja minä sulautuu itseensä. Sosiaalisista ja yhteiskunnallisista viittaussuhteistaan riisutun ihmisen peilikuvaksi paljastuu kuolema”. Maalauksen yhteydet Narkissokseen ovat selvät. Vaikka näin syntyvä rinnastus kuvaansa rakastuneeseen Narkissokseen saattaa aluksi vaikuttaa kummalliselta *Kalman kukkan* yhteydessä, Viktor Rydbergin esittämä myytin tulkinta – jonka Salme Sarajas-Korte toteaa vaikuttaneen ainakin Enckelliin – soveltuu myös *Kalman kukkaan*:

Narkissos ei merkinnyt itserakkautta. Peilikuva, johon hän rakastui, oli ihanne, ja lähde todellisuuden kylmä aalto, joka tuli vastaan heti ihannetta lähestyttäessä. Narkissoksen ilme oli siksi kaipaus. Hän ei saavuttanut ihannetta, ennen kuin kaipaus oli kalvanut kaiken maallisen hänen olemuksestaan. (Sarajas-Korte 1966, 171.)

Eri muunnosten mukaan Narkissos joko riutui kuoliaaksi katsellessaan heijastustaan tai hukkui pyrkiessään sen läheisyyteen. Hänen kuoltuaan jumalat

muuttivat hänet kukaksi. (Vrt. Henrikson 1963, 319–320; Bowra 1967, 48.) Ajatuksen korostunut ylösnousemusodotus vie lukijan takaisin Kiven kalvean immen tarinaan. Toisaalta kuvatun kaltaisessa kaipuussa on samanaikaisesti kyse myös henkisestä kypsymisestä, siis sen tilan saavuttamisesta, jota Gallen-Kallela kuvaa kirjoittaessaan *Ad Astran* yhteydessä ihmisestä, joka on ”kaiken kärsinyt ja kaikesta vapautunut”. (Ks. Suominen–Pennanen 1989, 194.)

Poikaa ja pääkalloa on ymmärrettävästi tulkittu modernin maailmankuvan ilmentäjäksi. Aikalaisarvostelijat löysivät siitä useita aikakaudelle merkittäviä ajatussuuntia: ”siinä nähtiin Schopenhauerin pessimismistä, elämän turhuuden vertauskuva tai nuori filosofi, Hamletin alku.” (Sarajas-Korte 1966, 185.) Tällaisen vaikutelman luomisessa on tietenkin tärkeä sija Enckellin tavalla kuvata kohteitaan arkielämästä irtautuneina. Kuten Sarajas-Korte (1966, 184) toteaa, myös muut Enckellin poikahahmot kuvaavat universaalia ihmistä ”ajattomassa, paikallisesti jäsentymättömässä olevaisuudessa, vaipuneena omaan syvähenkiseen, mystiseen olemassaoloonsa”. *Kalman kukan* yksityiskohtaisesti kuvattu dekoratiivinen maisema ei näytä millään tavalla liittyvän Enckellin maalausten vähäeleiseen ympäröivän todellisuuden kuvaukseen. Siinä on kuitenkin näihin rinnastettava piirre. Käsitellessään Gallen-Kallelan maisemamotiiveja Yrjö Hirn (1939, 202) sanoo, että ”liiaksi naturalisti maalataksaan uneksittuja maisemia, hän sen vuoksi sijoitti henkilönsä sellaiseen maisemaympäristöön, joka tosin oli todellinen, mutta kuitenkin herätti katselijassa jonkin kaukaisen, oudon ja saavuttamattoman mielikuvan”. *Kalman kukan* metsän sadunomaisuus todistaa tästä taipumuksesta, ja syntyneen vaikutelman sinetöi maiseman sijoittuminen ueneen.

Metsällä on *Kalman kukassa* oleellinen merkitys, jonka voisi kuvitella paljastuvan Gallen-Kallelan luonnoskirjaansa vuonna 1894 luonnehtimassa taidekäsitelyksessä:

Taide on suuri iankaikkinen metsä, jossa puita on niin harvassa ja niin taajassa kuin tahtoo. Kuu, aurinko ja kaikellaiset kiiltävät tähdet nousevat ja laskevat tahdon mukaan ja kun tulet korpijärven rannalle niin se on pohjaton jos tahtoo ja erinomaiset mehevät ulpukat ja ihanat punakarvaiset vesilinnut uivat mustassa vedessä. (Ks. esim. Okkonen 1949, 325.)

Jos *Kalman kukan* maiseman oletetaan kuvaavan tällaista taiteen metsää, se ei voi toimia niin konkreettisena välitilana, kuin unen ajatus ja aiemmat rinnastukset ylösnousemukseen ovat antaneet ymmärtää. Metsä ei myöskään enää ole palautettavissa yksinomaan romanttisiin käsityksiin paratiisista, vaan siihen kytkeytyy symbolismin myötä keskeiseksi noussut pyrkimys puhtaiden ideoiden maailman kuvaamiseen (vrt. Sarajas-Korte 1966, 173). Sitäkin selvemmin lainauksessa esiintyvä tahdon korostuneisuus on suhteessa Nietzscheen, jonka ajatuksista Gallen-Kallelan tiedetään *Kalman kukan* synnyn aikaan olleen erityisen kiinnostunut (ks. Sarajas-Korte 1966, 320). Riippumatta siitä, mistä vaikutteet ovat tulleet, tällainen korostunut subjektiivisuus ja siihen

liittyvät identiteetin ongelmat ovat kiistattomasti moderneja teemoja.

Korostamalla taide-elämystä unenkaltaisena arjesta erotettavana mielentilana kuvaus taiteen metsästä auttaa myös selittämään *Kalman kukassa* olevaa elämän ja kuoleman symmetristä vastakkainasettelua. Riikka Stewen (1989, 170) on kauniisti kiteyttänyt tämän symbolisille keskeisen teeman:

Esteettisen elämyksen nyt-hetki sisällyttää itseensä subjektin koko historian, syntymän ja kuoleman, jotka katsovat toisiaan peilialissa. Esteettisen elämyksen kokija on selviytynyt samasta uroteosta kuin Nervalin Akvitanian prinssi: hän on ylittänyt elävänä Akheronin, manalan virran.

Kyseessä on siis puhtaiden ideoiden kautta saavutettu jatkumo yksilön identiteetin ja maailman välillä. Riffaterren teorian puitteissa tällainen yhteys ei enää ehkä kuuluisi teoksen varsinaiseen tarkasteluun. Toisaalta, hypogrammin havaitsemisella ei ole merkitystä, ellei sen luomia yhteyksiä ymmärretä. Koska *Poika ja pääkallo* -hypogrammi selvästi avaa vielä yhden (joskin jo ehkä liian historiallisen) oven, on houkuttelevaa viedä *Kalman kukan* tulkinta askelta pidemmälle.

Kasimir Leino luonnehtii Gallen-Kallelan vuonna 1894 viimeistelemää korostetun symbolistista maalausta *Tuonelan matkalla* (ks. esim. Martin-Sivén 1990, 111) tavalla, jonka Annamari Sarajas (1961, 39) epäilee olevan peräisin Gallen-Kallelalta itseltään:

[Leino kuvaa taulussa esiintyvää mieshahmoa nykyajan lapseksi,] joka on tuntenut aikamme horjuvan sisällyksettömyyden ja kaipaa jonkunlaista pysyvää maaperää jalkojensa alle. Mutta järki on häneltä varman perustuksen kaatanut ja ijäisyys, kuoleman valta ja tyhjyyden ammottava kuilu aukeaa äärettömänä hänen sisäisen silmänsä eteen. – – vähitellen selvenee hänelle yksilön merkitys kaikkeudessa eikä *ijänkaikkisuus pelota häntä enää tyhjyydellään, sillä ihmisen sielu on osa ijäisyyttä*. Sankarina, pelkäämättömänä on totuutta etsivän, vapaa-aatteisen täys-ihmisen käytävä armotonta kohtaloansa, kuolemaa kohti.

Jos pyritään Enckellin *Poika ja pääkallo* -hypogrammista vieläkin rajatumpaan hypogrammiin, ei näiden ajatusten pohjalta tarjoutu enää muuta vaihtoehtoa kuin moderni käsite ”itserefleksio”. Voidaan nähdä, että *Kalman kukka* johdattaa lukijan mustan lammen reunalle, elämän ja kuoleman kysymysten äärelle, luvaten vastausten löytyvän, jos lukija on valmis ”kaikesta vapautuneena” katsomaan peiliin, tutkimaan sydäntään.

Tällainen tulkinta *Kalman kukasta* itsetietoisena, modernina teoksena vaikuttaa elämäkerrallisen yhteyden valossa uskottavalta. On helppo kuvitella sureva isä, jonka on heijastuksessaan jatkuvasti kohdattava itsensä ja muistonsa. Tyttärensä kuoleman jälkeen Gallen-Kallela kirjoittaa tunteistaan sanoen: ”[Kun] hänen [Marjatta-tyttären] olemassaolonsa ennen oli minulle elämän ilon uskonto, on se nyt tuskan ja ahdistuksen. Tietoisuudessani hän on vielä olemassa, mutta kurkkuni kuristuu kokoon ajatelllessani tätä yhtäkkistä

muutosta olosuhteissa.” (Ks. Gallen-Kallela 1992, 267.) Kuvaamalla sydämen, joka muistaa, *Kalman kukka* rakentaa sillan elämän ja kuoleman välille. Okkonen (1949, 375) kirjoittaa taiteilijan kokemasta tuskasta:

[Se] olikin ihmeenomaisesti synnyttänyt tämän runollisen aiheen, joka oli kohonnut lohduttavan kauneuden piiriin. – – Niin kärsimyksen maaperästä kuin se onkin kasvanut, ei siinä ole mitään jäljellä ahdistuksesta ja julmuudesta; se on pisara kirkastunutta tunnetta, jossa kaikki on sopusoin-tuista kauneutta.

Taideteoksen yhteyttä kuoleman kokemuksiin on luonnollista selittää näin (vrt. esim. Kunnas 1989, 72). Raili Elovaara ilmaisee tämän suhteen tavalla, joka myös palauttaa tulkinnan Riffaterren teoriaan. Elovaaran mukaan runoilija on valmiissa runossa ”selvittänyt välinsä jonkin elämyksen, tapauksen tai tilanteen kanssa. Selvitys on synnyttänyt joukon asenteita, joilla elämystä on pyritty kohtaamaan. Kehittelyn tuloksena on asenteiden hierarkia”. (Elovaara 1982, 139.) Vaikka tämä asenteiden hierarkia olisi helposti liitettävissä ajatukseen teosta jäsentävästä hypogrammista, Riffaterre ei vie analyysiaan niin pitkälle vaan johdonmukaisella tavalla välttää kysymystä taiteilijan ajatusten ja tunteiden merkityksestä. Hän vain toteaa tulkinnan palautuvan alkuunsa, kun hypogrammi löytyy ja lukija havaitsee, kuinka teoksen elementit saavat lopullisen merkityksensä. Alkuun palaamisen jälkeen teos avautuu toisenlaiselle tulkinnalle. (Vrt. Riffaterre 1978, 166.) Viimeistään tässä vaiheessa on semioottiselta pohjalta lähtenyt tarkastelukin mielestäni liitettävä laajempaan kontekstiin. Vaikka teos kantaakin oman historiallisuutensa mukanaan, ei tulkinnan merkitystä voida arvioida enää siitä itsestään käsin.

6. *Kalman kukka* elämän peilinä

Samoin kuin Gallen-Kallelan yksityisessä elämässä *Kalman kukka* ajoittuu ratkaisevaan murrokseen myös hänen taiteensa kehityksessä. *Kalman kukkaa* välittömästi seurannut puupiiirros *Sammon puolustus* (1895) on nähty Gallen-Kallelan tuotannossa käännteentekevänä teoksena. Siinä Gallen-Kallelan sanotaan saavuttaneen uuden syntetistisen sommittelutaiteensa ensimmäisen suuren voiton (vrt. esim. Okkonen 1949, 379–381). Vaikka puupiirostekniikka ja erityisesti siihen liittyvät japanilaisvaikutteet ovat luonnollisesti olleet tärkeässä asemassa syntetistisen tekniikan omaksumisen kannalta (vrt. Hagelstam 1904, 44; Malme 1996, 92), voidaan uudistuneen ilmaisutavan todeta olevan myös symbolismin mukanaan tuomaa. Tyyliintutkimukseen pohjaavan kysymyksenasettelun kannalta väite *Sammon puolustuksen* erityislaaduisuudesta on oikeutettu. Tekemäni ”kirjallisen” analyysin valossa *Kalman kukka* näyttää kuitenkin kuvastavan rinnakkaista ja mahdollisesti jopa merkittäväm-

pää murrosta, nimittäin Gallen-Kallelan symbolismikäsitteissä tapahtunutta huomattavaa syventymistä.

Kuten jo *Kalman kukan* tarkastelun yhteydessä mainitsemistani ajatuksista on ollut havaittavissa, symbolismiin liitettävät periaatteet kiehtoivat Gallen-Kallelaa. Toisaalta realistinen, isänmaallisiin tunteisiin liittyvä esitystapa oli hänelle hyvin tärkeä; olihan kansallinen realismi nostanut suomalaisen taiteen vihdoinkin kansainväliselle tasolle. Palatessaan symbolismin lumoissa olevasta Pariisista vuonna 1892 Gallen-Kallela joutui ”tekemään tiliä uuden ja vanhan, oman ja vieraan, isänmaallisen vetoomuksen ja hiljalleen voimistuvien uusien mystisten viehtymysten välillä” (Sarajas-Korte 1966, 249).

Koska tällaisia symbolismiin rinnastettavia viehtymyksen kohteita tarjoutui useilta eri suunnilta, ei niiden välillä tarvittavaa erottelua ole tässä mahdollista tehdä. Yhteistä näille erilaisille ”moderneille” aatteille voidaan kuitenkin sanoa olleen pyrkimys pois objektiivisen naturalismin ajatuksesta, siis sama pako järjen ylivallasta kuin symbolistien keskeisillä esikuvilla. (Ks. Sarajas-Korte 1966, 18, 31; Stewen 1989, 164; Huuhtanen 1978, 72–73.) Subjektiiivisten mielteiden, unien ja näkyjen asema taiteessa voimistui siirryttäessä naturalistisesta ilmaisutavasta symbolismiin. Toisaalta symbolismi korosti taiteilijan mahdollisuutta saavuttaa perimmäinen todellisuus, platonilainen idea-maailma, taiteellisen luomistyön kautta. (Vrt. Stewen 1989, 164.) Taiteilijan asema palautettiin tavallaan siihen romanttiseen luovan geniuksen myyttiin, jonka 1800-luvun aikana kehittyneet positivistiset tendenssit olivat syrjäyttäneet. Lisänä tähän taiteilijakuvaan tuli ajatus taiteilijan alitajunnan ja viettien keskeisyydestä, jonka mystiikan, ja erityisesti unimaailman, korostunut asema toi mukanaan. (Vrt. Sarajas-Korte 1966, 11–23.)

Siinä symbolismissa, johon Gallen-Kallela vähitellen suuntautui, oli voimakkaassa asemassa nuorsuomalaisen piirin pyrkimys luoda uutta aikakautta, suomalaista renessanssia (Sarajas-Korte 1966, 258). Näin symbolismi ja ajan voimakas kansallistunne löysivät – erityisesti Gallen-Kallelan tuotannossa – molemmille sopivan yhteisen ilmaisutavan 1890-luvun kansallisromanttisesta taiteesta. Sarajas-Kortteen mukaan tämä sopeutuminen on ymmärrettävää, sillä symbolismin periaatteet oli Suomessa alusta alkaen ymmärretty väärin. Sarajas-Korte sanoo Kasimir Leinon tekemien vaikutusvaltaisten tulkintojen johtaneen taiteilijamme eri suuntaan kuin ranskalaisessa taiteessa: ”sen sijaan että Leino olisi käyttänyt symbolistien *ideasta* sen alkuperäistä platonismiin liittyvää termiä – hän käänsi sanan suomenkielisellä vastineella *aate*. Muuta ei tarvittu: symbolistisesta runoudesta tehtiin usein *aaterunoutta*, symbolistisesta maalauksesta *aatemaalausta*”. Gallen-Kallela oli hänen mukaansa ”yksi tämän harhakäsityksen uhri”. (Sarajas-Korte 1966, 25; vrt. myös Hirn 1939, 227.) Vaikka tulkinta ”aatemaalauksesta” on uskottava suhteessa Gallen-Kallelan tapaan ratkaista symbolismin ja realismin vastakkainasettelun aiheuttama kriisi omassa kansallisromanttisessa taiteessaan, se ei kuitenkaan

ole ulotettavissa Gallen-Kallelan selvemmin symbolistisiin pyrkimyksiin.

Mikäli symbolismi ymmärretään Sarajas-Kortteen tapaan ”oikeaoppisemmin”, vastareaktion naturalismille ja positivistiselle ajattelulle, jollaisena se ranskalaisten 1800-luvun lopun runoilijoiden, erityisesti Stéphane Mallarmén, runoissa ja teoreettisissa kirjoituksissa esiintyi, on kansallisromanttinen ”aatemaalaukseen” sille vierasta. Mallarmé ”kirjoitti *tunnetilan* synnyttämisen välttämättömyydestä. Idea oli piirrettävä esiin vähitellen, musikaalisesti, *evokaation* kautta”. (Stewen 1989, 166.) Tällaisen määrittelyn pohjalta Sarajas-Kortteen kuvaaman periaatteellisen väärinkäsityksen merkittävyyttä kyseenalaistaa symbolististen maalausten saama vastaanotto.

Käsitellessään Gallen-Kallelan maalausta *Conceptio artis* (1895) Wennervirta toteaa maalauksen tulkinnan vaativan siinä piilevän ”aatteen, idean tuntemista”. Wennervirta sanoo maalausta Gallen-Kallelan ainoaksi teokseksi, ”jonka sisällys on kokonaan vertauskuullinen eli symbolinen”. (Wennervirta 1914, 75.) Huolimatta siitä, että tällainen symbolismin luonnehdinta on hyvin yksinkertaistava, ei ole kyse ”aatemaalauksesta” vaan nimenomaan merkityksen vähittäisestä paljastamisesta, ”suggereeramisesta”, kuten Kasimir Leino Mallarméta käänsi (ks. Sarajas 1961, 23). Parhaiten suhtautumista keskeisiin symbolistisiin maalauksiin kuvaa kuitenkin Taiteilijaseuran vuoden 1894 syysnäyttelyn jälkeisessä lehtikirjoittelussa esiintynyt kommentti: ”Muutamat taiteilijoi-stamme ovat huvitelleet esittämällä meille kuva-arvoituksia, joita me yksinkertaiset ihmiset emme koskaan onnistune ratkaisemaan, elleivät he itse tule meille avuksi, ja ehkä ei silloinkaan.” (Ks. Okkonen 1949, 282.) Tällainen vastaanotto vaikuttaa ymmärrettävältä, sillä ainakin Gallen-Kallelan esillä olleiden teosten (*Symposion* ja *Tuonelan matkalla*) symboliikka on verraten kypsytöntä. Tätä symposion-piirin toteuttamaa symbolismia on osuvaa luonnehtia ”vertauskuulliseen mystiikkaan” perustuvaksi (ks. Sarajas 1961, 48) muttei kuitenkaan symbolismin periaatteita kokonaan väärymmärtäneeksi.

Mainitsemieni maalausten sisältämien ”kuva-arvoitusten” pinnallisuuden vuoksi symbolismi on Gallen-Kallelan taiteessa nähty lähinnä muodin oikuksi ja symbolistisia elementtejä on pidetty karkeina lisäyksinä muuten yksiselitteisiin kuva-aiheisiin. Ajatus symboleista koristeellisena rekvisiittana on keskeinen lähes kaikissa luonnehdinnoissa, joissa käsitellään Gallen-Kallelan maalausten suhdetta ajan taidevirtauksiin:

Hänen taiteensa teho ei riipu niistä [symbolistisista elementeistä]; päinvastoin tulevat symbolismin, tuon epämaalauksellisimman taidesuunnan suggestiiviset lisäykset vastaisuudessa tekemään häiritsevän vaikutuksen. Ne ovat jotakin hetkellistä ja satunnaista maalauksen pysyvien taidearvojen rinnalla. (Wennervirta 1914, 101.)

Vastaavalla tavalla Gallen-Kallelan symbolismia on kutsuttu ainoastaan ”ulkonaiseksi lisäkkeeksi” tai sen on sanottu olevan läsnä peittämässä muotoku-

vien näköisyydessä esiintyviä puutteita (Hirn 1939, 200; Hagelstam 1904, 28). Pirjo Hämäläinen-Forslund sanoo symbolismin merkinneen ”pääkalloja, kuningaskruunuja, kulta-aarteita, sieltä täältä haalittua eksoottista rekvisiittaa – ja äidin kasvattamia valkoisia liljoja, joita hän halukkaasti sirotteli teoksiinsa” (1994, 194).

Kalman kukassa havaittava tarkoituksellisuus merkityksen muodostuksen ohjaamisessa ei välttämättä siis ole yllättävää. Sen sijaan teoksen elementtien poikkeuksellisen hillitty esittäminen ja niiden harkittu käyttö merkityksen aikaansaannissa tuottaa ongelman laajemman kontekstin kannalta. Näin hienostunut käsitys symbolismista ei sovi yleiseen kuvaan Gallen-Kallelan symbolististen kokeilujen pinnallisuudesta eivätkä hänen muusta tuotannostaan tehdyt tulkinnat tue sen mahdollisuutta. Verrattaessa symbolismin keskeisiä periaatteita *Kalman kukan* tapaan ohjata merkityksen muodostumista ja estää sisältämiensä yhteyksien yhtäaikainen paljastuminen ei yhtäläisyyttä kuitenkaan voi olla hämmästelemättä. *Kalman kukka* voisi melkein toimia malliesimerkkinä Mallarmén Suomessakin jo vuonna 1891 tutuksi tulleesta ajatuksesta, jonka mukaan taiteen tehtävä on herättää mielteitä ja saada lukija aktiivisesti osallistumaan tulkintaan:

Kohteen *nimeäminen* riistää yleisöltä kolme neljäsosaa nautinnosta. Kohteiden identiteetti olisi paljastettava vähitellen. Arvailujen tulisi astua kuvaan. *Johdattaa mieleen* – siinä tulisi olla runoilijan haave. Johdattelemalla hän parhaiten hyödyntää tuota salaperäistä olentoa, symbolia. (Ks. Russell 1985, 74; vrt. Sarajas 1961, 22–23.)

Voidaanko tämän ajatuksen soveltuvuus *Kalman kukasta* tekemääni tulkintaan selittää ainoastaan siten, että Mallarmén käsitys lyriikan luonteesta on myös Riffaterren teorian taustalla (ks. Scholes 1982, 48), vai onko mahdollista nähdä teos merkinä murroskohdasta Gallen-Kallelan taidekäsitysten kehityksessä, symbolismin sisäistymisenä pikemminkin kuin siitä luopumisena? Selvää ainakin on, että juuri *Kalman kukan* ja *Sammon puolustus* -puupiirroksen valmistumisen jälkeen Gallen-Kallelan työ lähti vauhtiin ”valtavalla paineella, aivan kuin luomisvoimaa kahlinneet padot olisivat murtuneet ja vapautunut hyökyaalto tempaissut sitä malttamattomana odottaneen taiteilijan mukaansa”. (Martin-Sivén 1990, 131.)

LÄHTEET

- BOWRA, C. M. 1967: *The Heritage of Symbolism*. St Martin's Press, New York.
 DE MAN, PAUL 1987: *The Resistance to Theory*. Theory and History of Literature, Volume 33. University of Minnesota Press, Minneapolis.
 ELOVAARA, RAILI 1982: Uskriteikistä vielä kerran. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 34*. Toim. AULI VIKARI. Helsinki.
 GALLEN-KALLELA, AKSELI 1924/1955: *Kallela-kirja. Iltapuhdejutelmia*. Toinen, uusittu painos. Porvoo.

- GALLEN-KALLELA, KIRSTI 1992: *Isäni Akseli Gallen-Kallela*. Toim. KAARI RAIVIO. Juva.
- HAGELSTAM, WENTZEL 1904: *Axel Gallén. Tutkielma*. Suomentanut HELMI SETÄLÄ. Helsinki.
- HARVA, UNO 1948: *Suomalaisten muinaisusko*. Porvoo.
- HENRIKSON, ALF 1963: *Antiikin tarinoita I*. Suomentanut MAIJA WESTERLUND. Porvoo.
- HIRN, YRJÖ 1939: *Matkamiehiä ja tietäjiä. Tutkielmia suomalaisesta sivistyksestä ja Kalevala-romantiikasta*. Suomentanut MAJALISA AUTERINEN. Helsinki.
- HUUHTANEN, PÄIVI 1978: *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*. Helsinki.
- HÄMÄLÄINEN-FORSLUND, PIRJO 1994: *Seitsemän tietä taiteeseen: maalareiden kehityskertomuksia*. Juva.
- KAUKONEN, VÄINÖ 1956: *Elias Lönnrotin Kalevalan toinen painos*. SKS:n toimituksia 247. osa. Helsinki.
- KIVI, ALEKSIS 1866/1944: *Kanervalan Runoelmia*. Helsinki.
- 1873/1958: *Seitsemän veljestä. Kertomus*. Suomentanut AKSELI GALLEN-KALLELA. Porvoo.
- KOSKENNIEMI, V. A. 1934: *Aleksis Kivi*. Porvoo.
- KUNNAS, TARMO 1989: Kuoleman teema kirjallisuudessa. *Synty ja kuolema: 1.6.–10.9.1989*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XVII. Tampere.
- KÄMÄRÄINEN, EJA 1994: *Akseli Gallen-Kallela. Katsoin outoja unia. Artist and visionary*. Juva.
- LEMPIÄINEN, PENTTI 1992: *Sano se kukkasin. Kasvit vertauskuvina*. Juva.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1995: Muna vai Kana. Erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana. *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. MERVİ KANTOKORPI. Helsinki.
- MALME, HEIKKI 1996: Grafiikka. *Akseli Gallen-Kallela. Ateneum 16.2.–26.5.1996. Turun Taidemuseo 26.6.–1.9.1996*. Toim. JUHA ILVAS. Helsinki.
- MARTIN, TIMO – SIVÉN, DOUGLAS 1990: *Akseli Gallen-Kallela. Elämäkerrallinen rapsodia*. Helsinki.
- MATTILA, PEKKA 1954: V. A. Koskenniemi lyyrillisenä taiteilijana. *Tutkimus hänen symboleistaan, kielestään ja rytmistään*. Porvoo.
- OKKONEN, ONNI 1949: *A. Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. Porvoo.
- RIFFATERRE, MICHAEL 1978: *Semiotics of Poetry*. Advances in Semiotics. Indiana University Press, Bloomington.
- RUSSELL, JOHN 1985: *The Meanings of Modern Art*. Thames and Hudson, London.
- SAARIKIVI, SAKARI 1971: [Johdanto ja asiatiedot kuvista]. RÁCZ, ISTVÁN (toim.), *Suomen taiteen kultakausi 1860–1930*. Helsinki.
- SARAJAS, ANNAMARI 1961: *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista*. Porvoo.
- SARAJAS-KORTE, SALME 1966: *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maa-laustaiteesta 1891–1895*. Helsinki.
- SCHOLES, ROBERT 1982: *Semiotics and Interpretation*. Yale University Press, New Haven and London.
- STEWEN, RIIKKA 1989: Reunamerkinä ja kauneuden kokemuksen historiaan. Symbolismin estetiikasta. *Synty ja kuolema: 1.6.–10.9.1989*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XVII. Tampere.
- SUOMINEN, TAPPIO – PENNANEN, TAPANI 1989: Syntymän ja kuoleman esitystavoista Suomen taiteessa. *Synty ja kuolema: 1.6.–10.9.1989*. Tampereen taidemuseon julkaisuja XVII. Tampere.
- TARASTI, EERO 1990: *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Helsinki.
- WENNERVIRTA, L. 1914: *Akseli Gallen-Kallela*. Porvoo.
- VIHKARI, AULI 1994: Minä kirjoitan kaikki! Mistä ääni meissä tulee. *Runoja ja tulkintoja*. Toim. SATU GRÜNTAL ja KIRSTI MÄKINEN. Porvoo.
- VILJANEN, LAURI 1953: *Aleksis Kiven runomaailma*. Porvoo.

KALLE PIHLAINEN: *Akseli Gallen-Kallela's Kalman kukka (The Flower of Death)*

In the article, I examine the woodcut *Kalman kukka (The Flower of Death)* made in 1895 by the Finnish artist Akseli Gallen-Kallela (1865–1931). The picture is accompanied by a poem composed by the artist and set in the work in such a way that it converges to a single point: "On the black lake's / edge / grew a beautiful / pale flower; / in my dream I pick- / ed it, / but from the dream / I will not wake – / it was death's pale flower..." The last words, revealing the significance of the flower, are presented over four progressively shortening lines and rhythmically punctuated by alliteration and hyphenation.

In addition to the work's apparent simplicity, the fact that it has been given relatively little attention can be explained in light of its direct connection to the artist's life: it most evidently refers to the death of the artist's four-year-old daughter. Any attempt at further interpretation must regard this strong meaning as given, while assuming that other levels of signification are to be found. Rather than studying the work with reference to its biographical and historical context, I apply the theory of poetic meaning laid out by Michael Riffaterre in his *Semiotics of Poetry* (1978). This is a fruitful approach since, while the analysis points out several central elements in the picture itself, the work's complexity seems to unfold more readily through the detailed study of the poem. I attempt to combine Riffaterre's theory with the judicious use of historical and biographical detail to back up the arguments that the more formal analysis leads to. Although not entirely in keeping with Riffaterre's thoughts, this type of examination serves in my view to ensure against misunderstandings that are likely to occur if the reader's linguistic or literary competence is made the sole standard of assessing the validity of conclusions based on the intertextual "hints" that the work provides.

Following the reading procedure outlined by Riffaterre, I approach the work attempting to trace and decipher the various anomalies that it presents on the level of a straightforward mimetic interpretation. According to Riffaterre, the unravelling of these apparent contradictions provides the means to understanding the work as a reference to an earlier work or to some "hypogrammatic" sentence.

In the dialectical interpretative process that ensues from Riffaterre's theory, the structuring matrix of *Kalman kukka* is traced from the general idea of resurrection, through a traditional and Christian conception of life-after-death to a modern view of introspection and memory. In addition to providing a greater understanding of the work itself, this examination demonstrates the need to re-evaluate *Kalman kukka* in the context of Gallen-Kallela's work as a whole. By revealing its refined and carefully considered use of structural aspects and intertextual references the analysis links the work firmly to the influences of the symbolist movement. This is somewhat surprising as symbolism has been considered more an affectation in Gallen-Kallela's work than a serious pursuit.

Attempting to briefly situate the work in the context of Gallen-Kallela's oeuvre, I argue that *Kalman kukka* – in which the artist, in a demonstrably Mallarméan way, constructs a complex structure of reference for the viewer to puzzle out – marks a significant change in his relationship to symbolist ideas. In contrast to the works that are more commonly termed symbolist, *Kalman kukka* is in no way obvious about the references it contains. Yet the deliberateness implied by the structure of signification contained in the work points to an overcoming by Gallen-Kallela of his "symbolist crisis" through an interiorization of symbolist thinking rather than through a lack of understanding of its nature and its final abandonment. In my view, this is important in forming a better understanding of the development leading up to his major works, the synthetic paintings based on the Kalevala-epic.