

Liini Laes

# Painajaisia ostosparatiisissa

Dekadenssia yleisöille

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Kulttuurituottaja (AMK)

Kulttuurituotannon koulutusohjelma

Opinnäytetyö

3.3.2014

Tekijä(t) Otsikko	Liini Laes Painajaisia ostosparatiisissa. Dekadenssia yleisöille.
Sivumäärä Aika	20 sivua + 2 liitettä 3.3.2014
Tutkinto	Kulttuurituottaja (AMK)
Koulutusohjelma	Kulttuurituotannon koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	-
Ohjaaja(t)	Lehtori Laura-Maija Hero
<p>Opinnäytetyö on kehittämishanke. Tarkoituksena on mallintaa prosessit ja verkostot, joita nykytaiteenmuseo Kiasman yleisötyön toteuttaminen projektiluontoisesti Kampin kauppakeskuksessa vaatisi. Tavoitteena on myös kehittää yleisötyöhön innovatiivisia sisältöjä. Työn keskiössä on dekadenssi ja sen ilmeneminen nykypäivänä. Työn tekijällä on paljon hiljaista tietoa taidemuseoalalta koulutuksen, työkokemuksen ja työharjoittelun ansioista.</p> <p>Nykytilan kartoitus tehtiin desk-top -työskentelynä. Aivoriihessä ideoitiin monialaisessa ryhmässä uusia yleisötyön muotoja, joita opinnäytetyön tekijä kehitti eteenpäin. SWOT -analyysillä kartoitettiin Kiasman ja Kampin kauppakeskuksen mahdolliseen yhteistyöhön liittyviä seikkoja. Lopuksi laadittiin palvelun blueprint. Se on prosessikaavio, joka kuvaa yksityiskohtaisesti palveluprosessia kokonaisuudessaan.</p> <p>Työn tuloksista käy ilmi, että taideorganisaation ja kaupallisen tahon yhteistyö voi olla haastavaa. Tahojen toimintakulttuurit, arvot ja tavoitteet saattavat poiketa rajusti toisistaan. Onnistuessaan yhteistyö voi olla molempia tyydyttävää. Kauppakeskuksen tyhjiin liikehuoneistojen käyttö työpajatoimintaan pyrki aktivoimaan yleisöä osallistumaan ja vaikuttamaan. Tulevaisuudessa luominen, tuottaminen ja kuluttaminen sekoittuvat yhä enemmän toisiinsa. Yleisön ja asiakkaan rooli kehittyi passiivisesta aktiivisemmaksi. Näin ollen on syytä löytää eri alojen välille uusia yhteistyömalleja, kontakteja ja innovaatioita. Kulttuurituottajan rooli on olla mahdollistaja ja törmäyttävä tässä verkostossa.</p>	
Avainsanat	dekadenssi, yleisötyö, innovaatio, blueprinting

Author(s) Title Number of Pages Date	Liini Laes Nightmares in Shopping Paradise. Decadence to the Audiences. 20 pages + 2 appendices 3 March 2014
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Cultural Management
Specialisation option	-
Instructor(s)	Laura-Maija Hero, Lecturer
<p>Bachelor's thesis is a development project. The aim of the project is define processes and networks required for audience work production for Kiasma Museum of Contemporary Art in Kamppi Shopping Center. Goal was also to develop innovative contents for audience work. Thesis is focused on decadence and it's forms in the present day. Author has gained tacit knowledge in the field of art museum due to education and practical training and work experience.</p> <p>Present stage definition was done as desk-top work. In multi-branch brain-storming session new audience work forms were developed and these ideas were re-developed by author. SWOT-analyses was used to define different variables for possible co-operation between Kiasma and Kamppi Shopping Centre. Based on these findings a service blueprint was done. Service blueprint is a process flowchart which describes overall service process.</p> <p>Results of the work show, that co-operation between commercial and artistic organizations can be challenging. Values, goals and procedures can vary dramatically between organizations, although when co-operation is successful it pleases both organizations. Use of empty business premises in shopping centre for workshops would activate audience have more active role. Creating, producing and consuming will mix more and more in the future. The role of audience and customer will evolve to more active role. This requires new co-operation models, networks and innovations between different branches. Role of cultural manager is to work as enabler and collider in this network.</p>	
Keywords	decadence, audience work, innovation, blueprint

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Keskeiset käsitteet ja lähestymistapa	2
2.1	Dekadenssi ennen ja nyt	2
2.2	Nykytaiteen peruspiirteitä	3
2.3	Taideorganisaatioiden yleisötyö	4
2.4	Innovaatioiden tuottaminen	5
3	Kehittämiskohteen kuvaus	6
4	Kehittämisprosessi	8
5	Tulokset	9
5.1	Nykytila, SWOT ja yhteistyöverkosto	9
5.2	Kuluttavaa taiteilijaelämää	11
5.3	Kiasman yleisötyön blueprinting	14
6	Kehittämissuhteet ja pohdinta	16
	Lähteet	19

## Liitteet

Liite 1. Pro gradu -tutkielma ”Paratiiseja ja painajaisia – viisi näkökulmaa suomalaisen kuvataiteen dekadenssiin 1890-luvulla.”

Liite 2. Aivoriihen runko

## 1 Johdanto

Valmistuin taiteen maisteriksi vuonna 2005. Pro gradu-tutkielmani aihe oli dekadenssi suomalaisessa kuvataiteessa 1800-luvun lopussa. Työssäni vertailin kuvataiteen ja kirjallisuuden dekadenssin erityispiirteitä, yhtäläisyyksiä ja eroja. Analysoin tekstejä ja taideteoksia. Keskiössä oli dekadenssin käsite. Dekadenssi mielletään rappioksi, mutta se on paljon muutakin. Se ei ole varsinainen tyyliuunta, kuten esim. symbolismi eikä se ole ajallinen termi. Vaikka dekadenssista puhutaan nimenomaan 1800-luvun lopun ilmiönä, voidaan dekadenssia todeta tänäkin päivänä. Ilmenemismuodot vaihtelevat vuosisadasta ja kymmenestä riippuen. Tulkinnat dekadenssista ovat moninaiset.

Vaikka rappio mielletään yleisesti negatiiviseksi ilmiöksi, se sisältää myös muutoksen mahdollisuuden. Vaikka muutos ei ole aina kehitystä ja edistystä, se tuo mukanaan mahdollisuuden näihin. Vieraat vaikutteet tulkitaan usein rappiollisiksi ja omaa kulttuuria vahingoittaviksi. Joissakin taideteoksissa, esim. kuvataiteessa ja kirjallisuudessa, ilmenevät paheellisten elämäntapojen kuvaukset voidaan tulkita koko yhteiskunnan tilasta kertoviksi tarinoiksi. Tällöin ne pyritään torjumaan ja kieltämään.

Mitä on dekadenssi nykypäivänä ja miten se ilmenee? Onko se talouden taantumaa ja ylivaltaa? Näkyykö se markkinahumussa tehtynä tekotaiteena? Onko ääri liikkeiden toiminta vahingollista koko yhteiskunnalle? Nämä ajatukset päässäni poikkesin pimeyttä pakoon Kampin kauppakeskukseen viime syksynä. Muutama liiketila oli tyhjillään, muutama epämääräisesti teippien peitossa ja muutoksen kourissa. Asiakkaat kulkivat alakuloisina kenkiinsä katsellen. Olin tulossa Kiasmasta, jossa suoritin kulttuurituottajan opintoihin kuuluvaa harjoitteluani. Henkilökunta oli saanut tiedon, että museo menee seuraavana vuonna remonttiin ja rakennus suljetaan yleisöltä pitkäksi aikaa. Sain idean ja tarinan alun. Voisiko Kiasmalla olla yhteistyötä kaupallisen ja yksityisen tahon, kuten kauppakeskuksen kanssa? Miten dekadenssin voisi esitellä yleisölle innovatiivisella tavalla?

Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta: pro gradu -tutkielmastani (Liite 1) ja siihen liittyvästä lisäosasta. Tämä lisäosa on kehittämishanke, jonka tarkoituksena on kartoittaa prosessit ja verkostot, joita Kiasman yleisötyön tuominen Kampin kauppakeskukseen vaatisi. Tarkoitus on myös kehittää luovia ratkaisuja yleisötyön toteuttamiseen. Keskiössä on dekadenssi ja sen ilmeneminen nykypäivänä. Aion myös pohtia, mitä

haasteita kaupallisen tilan käyttäminen taiteen esittelypaikkana liittyy. Tulevaisuudessa kulttuurituottajana tulen olemaan kehittäjä-innovaattori, joka törmäyttää eri aloja toisiinsa. Kulttuurituottajan roolini on olla taiteen ja talouden välimaastossa osana monialaista työyhteisöä. Luominen, tuottaminen ja kuluttaminen sekoittuvat tulevaisuudessa yhä enemmän toisiinsa.

## 2 Keskeiset käsitteet ja lähestymistapa

### 2.1 Dekadenssi ennen ja nyt

Sanakirjamerkityksessään dekadenssi tarkoittaa rappiota ja turmiota. Etymologisesti sana muodostuu latinan etuliitteestä de-, ”alas” ja verbistä cadere, ”pudota”. Dekadenssi oli etupäässä Ranskan kirjallisuudessa 1800-luvun lopulla esiintynyt tyyliuunta, jonka tunnetuimpiin edustajiin kuului runoilija Charles Baudelaire (1821-1867). Dekadentit tahtoivat esittää sitä, mikä on yksilöllistä, poikkeuksellista, vaistomaista. He myös etsivät rajoja uudessa tilanteessa (vuosisadan loppu) ja valitsivat boheemin ja sovinmaisesta moraalista riippumattoman elämäntavan. (Wikipedia 2013: Dekadenssi.)

Dekadenssi voidaan kuitenkin tulkita yleisemminkin. Se on laaja ja moniselitteinen ilmiö ja sen merkitys vaihtelee yhteydestä riippuen. Dekadenssilla voidaan tarkoittaa kulttuurien rappiota ja vanhenemista. Se voi myös viitata yhteiskunnan moraaliseen, aatteelliseen tai sosiaaliseen alennustilaan. Dekadenssi voi ilmetä myös yksilön heikkoutena ja moraalittomuutena. Rappio kuuluu luontoon ja ihmisen elämään osana luontoa, syntymisenä ja kuolemisena, kasvuna ja rappeutumisenä. Yleensä rappio ja luhistuminen koetaan negatiivisiksi, mutta dekadenssiin liittyy myös myönteisiä piirteitä. Myönteisenä ilmiönä dekadenssi voidaan tulkita käännekohtaksi, vanhan yhteiskuntajärjestyksen tai tyylin väistymiseksi uuden tieltä, sekä äärimmillään aktiiviseksi toiminnaksi yhteiskunnan muuttamiseksi. (Konttinen & Laajajoki 2000, 79.)

Nykypäivänä esim. yksilökeskeisyys, hedonismi, narsismi, omantunnon kieltäminen ja yleinen välinpitämättömyys ja aatteettomuus voidaan tulkita signaaleiksi dekadenssista. Uhkakuvissa koko yhteiskunta eriarvoistuu, kiire ja suorittaminen lisääntyvät, kulttuurit pirstaloituvat tunnistamattomaksi mössöksi, talouden jatkuva epävarmuus lamaannuttaa väestön ja globalisaatio koetaan ahdistavaksi. Pelätään, että fundamenta-

listiset ääri liikkeet terrorisoivat arkeamme yhä voimakkaammin ja markkinavoivat määräävät, miten meidän kuuluu elää ja toimia. Jotkut saattavat kokea, että vapaamielisyyden lisääntyminen uhkaa normeja ja perinteisiä arvoja.

Dekadenssi kiehtoo ja kuumottaa. Rappiotarinat puhuttavat ja rentuista tehdään sankareita, joiden elämää seurataan mediassa. Kurjuus kiinnostaa, kunhan siihen ei itse joudu liian syvälle. Katri Halosen (2011) tutkimuksesta löytyy esimerkki, jonka mukaan turisteilla on mahdollisuus töllistellä faveloiden elämää turvallisesti panssaroidusta buseista käsin. Faveloissa on tuoteistettu toinenkin tapa elää rappion ja kurjuuden keskellä. Henkilö voi osallistua vapaaehtoistyöhön ja saada näin erilaisen ja monivivahteisemmän kuvan slummielämästä. (Halonen 2011.)

Dekadenssi voi olla myös impulssi, joka saa yksilön kyseenalaistamaan nykytilan ja vaikuttamaan siihen teoillaan. Kansalaisaktiivisuuden lisääntyminen, yhteisöllisyys eri kaupunginosissa, yhteisrahoitetuiden projektien lisääntyminen ja nimien kerääminen kansalaisadresseihin ovat hyviä esimerkkejä vaihtoehtoisesta toiminnasta rappiota vastaan.

## 2.2 Nykytaiteen peruspiirteitä

Nykytaide on taidetta, jota tehdään nyt, tässä ajassa ja hetkessä. Olen huomannut, että yhä useammin teoksen muoto on muuta kuin maalaus, veistos tai vedos. Nykytaiteelle on tyypillistä, että se on käsitteellistä, intertekstuaalista ja moniulotteista. Nykytaideteos voi olla esim. kommentti, tunnetilan visuaalinen muoto tai tiettyyn tilaan tai paikkaan rakennettu kokonaisuus. Taidenäyttelyissä ja gallerioissa olen pannut merkille, että nykytaiteen tyypillisimpiä muotoja ovat installaatiot, mediataideteokset, performanssit ja yhteisötaide. Nykytaiteelle tyypillistä on voimakkaiden ja epämiellyttävienkin teemojen käsittely. Nykytaide on harvoin yksiselitteistä. Se on monitulkintaista ja -merkityksellistä. Nykytaide voi olla poliittista ja kantaaottavaa, esim. feministinen taide. Teosten avulla taiteilija voi kiinnittää huomiota yhteiskunnan epäkohtiin. Toisaalta teosten materiaalivalinnat voivat olla epäsovinnaisia ja hyviä arvokeskustelun lähtökohtia. Taidemuseot ovat perinteisesti esitelleet nykytaidetta rakennuksissaan. Yhä useammin taide kuitenkin pyritään saamaan esille museorakennuksen ulkopuolelle. Toisaalta myös museoihin halutaan muutakin toimintaa kuin näyttelyitä. Museot ovat avautumassa kohti muuta yhteiskuntaa.

Helena Sederholm (2000) on todennut, että yhteisötaide on vastakohta perinteiselle julkiselle monumenttitaiteelle. Se ei ole maalaamista, kirjoittamista tai laulamista. Sitä ei esitetä konserteissa, teattereissa tai gallerioissa. Sitä ei esitetä lainkaan. Yhteisötaiteessa olennaista ovat ihmiset, ihmissuhteet, kommunikaatio, vuorovaikutus ja mukana oleminen. Kysymyksessä on tilanteiden mukaan jatkuvasti muuttuva ja vaihteleva taide. Yleisö muodostuu osallistujista eikä niinkään taiteen tarkastelijoista. Taiteilija on organisaattori, jokaideoi ja järjestää edellytykset toiminnalle. (Sederholm 2000, 113.) Yhteisötaiteellisia teoksia ovat mm. Minna Heikinahon *Ilmainen aamiainen* (1994), Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen *Valituskuoro* (2006-) sekä IHME-nykytaidefestivaalin tuottamat teokset.

### 2.3 Taideorganisaatioiden yleisötyö

Yleisötyö on taideorganisaatioissa tapahtuvaa toimintaa, jonka tarkoituksena on lisätä taiteiden saavutettavuutta. Yleisötyön luonteesta vallitsee erilaisia käsityksiä. Sitä voidaan tarkastella katsojalähtöisesti, jolloin päämääränä on edesauttaa taiteesta tai museon muusta sisällöstä nauttimista ja siitä oppimista. Yleisötyötä voidaan ajatella myös instituution kannalta instrumentaalisesti, jolloin tarkoituksena on saavuttaa uusia yleisöjä ja sitouttaa nykyiset yleisöt yhä paremmin. Yleisötyössä taideorganisaatio laajentaa toimintaansa muuhunkin kuin varsinaisen taiteen tuottamiseen. Siinä pyritään luovaan ja monimuotoiseen vuorovaikutukseen ihmisten kanssa. Yleisötyössä käytetään usein osallistavan taiteen metodeja.

Kaija Kaitavuori (2007) toteaa, että museoiden ensimmäinen tehtävä on kerätä, säilyttää ja tallentaa. Ilman kokoelmia ei ole museoita. Museo on yhteiskunnan muisti. Toinen vähintään yhtä tärkeä tehtävä on esitellä kokoelmaa ja asettaa se näytille. Näin museo tuottaa tietoa, elämyksiä, virkistystä ja esteettistä mielihyvää. Toiminta näiden kahden tehtävän ristivedossa voi olla jokapäiväistä tasapainoilua. (Kaitavuori 2007, 279-280.) Yleisötyön suunnittelusta ja toteutuksesta museo-organisaatiossa vastaa yleensä museolehtori ja/tai tuottaja. Käytännössä taidemuseon yleisötyö voi olla esimerkiksi elämyksellinen esittelykierrros, joissa organisaatiota tehdään tutuksi. Yleisötyötä voi olla myös osallistava työpaja, jossa syvennetään taideteoksesta saatavaa kokemusta tai projekti, jossa taideorganisaatio tekee pitkäjänteistä yhteistyötä esimerkiksi kummikoulun kanssa.



Taide-lehden numerossa 4/2011 olevassa haastattelussa entinen Kiasman vastaava museolehtori Kaija Kaitavuori toteaa, että ihmisten osallistumisessa taidemuseoon ja sen toimintaan on nähtävissä monta tasoa. Kevyin taso on se, että ihminen tulee museoon katsomaan taidenäyttelyä, sekin on osallistumista kulttuuriin. Tämän lisäksi katsoja voi kommentoida teoksia, ja osallistua sisällön rakentamiseen sitä kautta, että ne tulkinnat jaetaan muille. Yksi suunta museopedagogiassa onkin, että luodaan kanavia näiden reaktioiden, assosiaatioiden, tulkintojen ja kysymysten julki ja jaetuksi tulemiselle. Kaitavuoren mukaan ihmisillähän on paljon asiantuntemusta erilaisista asioista, usein jopa enemmän kuin museon henkilökunnalla tai jopa taiteilijoilla itsellään. Hänen mukaansa museot ja kulttuurilaitokset ovat hirvittävän huonoja hyödyntämään sitä tietoa ja elämyspohjaa, jota ihmisillä on. (Sarva 2011.)

Yleisötyössä ja museopedagogiikassa on myös riskejä. Yleisötyö ja markkinointi voidaan sekoittaa liikaa toisiinsa. Nähdään uhkana, jos suuret taideorganisaatiot viihteellistyvät ja kaupallistuvat liikaa ja antautuvat markkinavoimien armoille halutessaan lisää asiakkaita. Museopedagogiikalle ominaista ovat mm. hienovaraisuus, haastavuus ja kriittisyys. Markkinoinnin intressit ovat toisenlaiset, rahoittajat vaativat kasvua, näyttävyyttä ja suuria massoja. Markkinoinnin ja museopedagogiikan sekoittumisesta Kaija Kaitavuori on todennut, että:

Minusta tässä tullaan ongelmalliselle alueelle, koska on vaikea pitää erossa, puhutaanko markkinoinnista vai pedagogiasta. Markkinointihan on voimakas ja sillä on paljon valtaa, koska sen tehtävänä on saada lisää maksavia ihmisiä. Toki pedakin niitä haluaa, mutta se ei ole johtomotiivi. Pedan tavoitteet on laadullisia. Ja kuitenkin, osa pedan ja markkinoinnin toimintamuodoista on yhteisiä. Molemmat jaottelevat yleisöjä, mutta on niissä toimintamuodoissa erojakin. Näissä menevät puurot ja vellit helposti sekaisin. (Sarva 2011.)

## 2.4 Innovaatioiden tuottaminen

Innovaatiot ovat luovuuden, uudistumisen, talouskasvun, kilpailukyvyyn ja hyvinvoinnin moottoreita. Innovaatio voi olla uusi palvelu, tuote, prosessi, toimintamalli tai vastaava, jolla tuotetaan taloudellista tai muuta hyötyä. Uusi idea, keksintö tai tutkimustulos ei ole sellaisenaan innovaatio vaan kehitystyön tulokset pitää pystyä kaupallistamaan tai ottamaan käyttöön. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 72.)

Valitsin tämän opinnäytetyön lähestymistavaksi innovaatioiden tuottamisen. Se sopii Ojasalo, Moilanen & Ritalahden mukaan lähestymistavaksi silloin, kun tavoitteena on tuottaa jotain täysin uutta, esim. palvelutuote- tai järjestelmä, uudenlainen toimintamalli tai tuotantoprosessi, ja ottaa kehitystyön tulokset käyttöön. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 74.)

Innovaatioiden tuottaminen voidaan kuvata innovaatioprosessina, joka sisältää seuraavat vaiheet:

- tiedon keruu ja sen analysointi
- ideoiden tuottaminen ja etsiminen
- ideoiden arviointi ja valinta jatkokäsittelyyn
- konseptointi, alustavan ratkaisun muodostaminen ja edelleen kehittäminen
- kaupallistaminen tai toteuttaminen (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 75).

Innovaatiot ovat ainutlaatuisia, ne eivät synny hetkessä, innovaatio voi vielä kehittyä markkinoille tulemisen jälkeen eikä siitä tule koskaan täysin valmis. Innovaation kehitysprosessiin voi osallistua laaja joukko erilaisia yksilöitä. Erilaisten ajatusten törmäyttäminen ja monialaisuus ovat tärkeitä. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 76-77.)

Tässä opinnäytetyössä kehitetään uusia ideoita ja otetaan ne toivottavasti käyttöön myöhemmin. Ideoita kehitetään yhdessä monialaisen joukon kanssa. Kehittämiskohteena on nykytaiteen museo Kiasman yleisötyö remontin aikana dekadenssin viitekehksessä.

### **3 Kehittämiskohteen kuvaus**

Kehittämiskohteeni on nykytaiteen museo Kiasma ja erityisesti sen yleisötyö. Kiasma on Suomen ja lähialueiden johtava nykytaiteen museo. Se tekee tunnetuksi ja kerää oman aikamme taidetta. Kiasma järjestää näyttelyitä ja tapahtumia, kartuttaa kansallista nykytaiteen kokoelmaa ja tuottaa esitystaiteen ohjelmistoa. Tavoitteena on tehdä nykytaide tutuksi mahdollisimman monelle ja tarjota sen kautta elämyksiä ja uusia näkökulmia elämään. Kiasman arkeen kuuluu jatkuva vuoropuhelu yleisön, ympäröivän yhteiskunnan, taiteilijoiden ja taidemaailman kanssa. Kiasma on monenlaisten kohtaamisten paikka. Se on areena mielipiteiden vaihdolle sekä taiteen ja kulttuurin uudelleenmäärittelylle. (Tietoa Kiasmasta 2014.)

Kiasma oli osa Valtion taidemuseota yhdessä Ateneumin ja Sinebrychoffin taidemuseon kanssa. Vuoden 2014 alusta Valtion taidemuseosta (virasto) tuli Suomen Kansallisgalleria (säätio). Kansallisgalleria on itsenäinen julkisoikeudellinen säätio, jonka tehtävänä on huolehtia Kansallisgallerian kokoelman ylläpidosta, harjoittaa näyttely- ja tutkimustoimintaa, sekä osallistua taidemuseoalan asiantuntijana museoalan kehittämiseen. Museon taidekokoelma on valtion omituksessa olevaa kansallisomaisuutta. (Wikipedia 2013: Suomen Kansallisgalleria.) Säätioityminen toivotaan helpottavan mm. museon varainkeruuta ja lahjoitusten vastaanottamista. Katsotaan myös, että sen on säätionä helpompi solmia yhteistyösopimuksia eri tahojen kanssa.

Kiasmassa tulee tapahtumaan myös väliaikaisia muutoksia vuoden 2014 aikana. Talo menee syksyllä remonttiin ja suljetaan yleisöltä mahdollisesti jopa puoleksi vuodeksi. Kiasman johtaja Pirkko Siitari kirjoitti Kiasma-blogissa syyskuussa 2013, että remontti on Kiasmalle ja nykytaiteelle mahdollisuus tulla ulos rakennuksesta. Hän pohti, voisiko taidetta esitellä sisäseinien sijaan seinien ulkopinnoilla. Siitari yllytti myös yleisön mukaan ideointiin: ”Kiasmaattinen taidenäyttely voi näyttää aivan joltain muulta kuin perinteinen museonäyttely. Vaihtoehtoja on valtavasti, ja uusi tilanne mahdollisuus tarkastella Kiasmaa ja nykytaidetta uusin silmin. Tähän tarkasteluun ja ideointiin toivotamme myös yleisömme tervetulleeksi. Kerro meille miten haluaisit Kiasman toimivan syksyllä 2014.” (Siitari 2013)

Kiasma pyrkii aktiiviseen vuoropuheluun ympäröivän yhteiskunnan kanssa mm. erilaisien projektien ja yhteistyösopimusten avulla. HEIMO oli Kiasman ja kansalaisaktivismiin erikoistuneen School of Activism in yhteinen hanke, joka kannusti nuoria ja nuoria aikuisia toimimaan oman ympäristönsä ja elinpiirinsä hyväksi. Heimo jatkoi Kiasman aikaisempaa valtakunnallista toimintaa, jossa nykytaide viedään ulos rakennuksesta, ihmisten ilmoille. Keväällä 2013 Heimo vastaanotti kymmeniä nuorten lähettämiä ehdotuksia, joista valikoitui kuusi eri puolilla Suomea toteutettavaa projektia. Kukin projekti sai oman nykytaiteilijan tai taiteilijat. Projektin aikana Heimo työllisti yhteensä seitsemän nykytaiteilijaan. Heimo pyrki myös kehittämään sellaisia toimintatapoja, joilla olisi mahdollisuus jatkua vuoden 2013 jälkeenkin. Opetus- ja kulttuuriministeriö rahoitti ja tuki hanketta. Heimon omia nettisivuja, [www.heimo.fi](http://www.heimo.fi), päivitetään ainakin vuoden 2014 loppuun.

Kiasma tekee yritys yhteistyötä monien yritysten kanssa. Yhteistyön kautta yritysten on mahdollista kehittää myönteistä julkisuuskuvaa, sitouttaa ja palkita henkilökuntaa sekä tarjota omille sidosryhmilleen ainutkertaisia kokemuksia. Lähimpien yhteistyökumppaneiden kanssa Kiasma toteuttaa myös luovuuteen ja kulttuuriseen monimuotoisuuteen liittyviä projekteja. Yritys yhteistyö on tärkeä osa Kiasman strategista toimintaa ja yritys-kumppanit ovat näkyvä osa Kiasman arkea. Kiasman rooli yhteiskunnallisena keskustelijana ja monien erilaisten ihmisten ja tahojen kohtauspaikkana mahdollistaa myös yhteistyöyritysten dynaamisen ja monitahoisen verkostoitumisen Kiasman avulla. (Yritys yhteistyö 2014)

#### 4 Kehittämispöessi

Hankkeeni tarkoituksena on kehittää Kiasman yleisötyöhön museon remontin ajaksi uusia toimintatapoja ja sisältöjä. Kyseinen yleisötyö tapahtuisi Kampin kauppakeskuksessa. Keskiössä on dekadenssin käsite, se toimii alkuimpulssina ja kontekstina koko kehittämisspöessille. Alla on esitetty kysymykset, joihin on tarkoitus saada vastaukset.

Pääkysymys:

- Miten dekadenssi esitetään yleisölle innovatiivisella tavalla?

Alakysymyksiä:

- Millainen verkosto tähän tarvitaan?
- Millainen palvelupöessi on?

Kehittämistyössä käytän neljää eri menetelmää:

**Desk top -työnä** teen nykytilakartoituksen Kiasman ja Kampin kauppakeskuksen yleisötyöstä.

**Palvelupöessin mallintaminen eli blueprintig.** Menetelmässä luodaan pöessi-kaavio, joka havainnollistaa pöessin eri vaiheet ja vaiheiden ongelmat sekä ehdotetut ratkaisut ongelmiin. Palvelun blueprintingin tarkoituksena on kuvata palvelupöessi objektiivisesti niin, että henkilöstä, asiakkaat ja johtajat ymmärtävät kaikki samalla tavalla, millainen palvelun kokonaisuus on. Näin on helpompaa keskustella palvelun kehittämisestä. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 158-159.) Opinnäytetyöni blueprint pohjautuu pitämäni aivoriiheen ja hiljaiseen tietoon.

**Aivoriihi** on yksi luovan ongelmanratkaisun standardimenetelmä, jolla tuotetaan uusia ideoita (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009, 145). Aivoriihen perussäännöt ovat: älä arvioi tai tuomitse ideoita, kannusta villien ja liioiteltujen ideoiden keksimistä, määrä on tärkeämpää kuin laatu, kehitä muiden ideoita, jokainen osallistuja ja jokainen idea on yhtä arvokas. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009). Kutsuin aivoriiehen kolme eri aloilla toimivaa henkilöä: Sakari Rautiainen (markkinointi), Kirsi Piironen (nuorisotyö) ja Antti Kettunen (muotoilu). Valitsen heidät, koska heidän koulutus- ja kulttuurikäyttätymistaustat ovat hyvin erilaiset. Osa heistä vierailee usein Kiasmassa, yksi ei ole käynyt siellä koskaan. Kampin kauppakeskus on kaikille tuttu ja he kaikki ovat kulttuuri- ja kehitysmuotoilijoita. Aivoriihi toteutettiin sunnuntai 16.2.2014 Sakari Rautiaisen kotona.

**SWOT-analyysi** (Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats) on Albert Humphreyn kehittämä nelikenttämenetelmä, jota käytetään strategian laatimisessa, sekä oppimisen tai ongelmien tunnistamisessa, arvioinnissa ja kehittämisessä. Se on hyödyllinen ja yksinkertainen työkalu yrityksen toiminnan, hankkeiden ja projektien suunnittelussa. SWOT-analyysin kohteena voi olla jonkin yrityksen toiminta koko laajudessaan, jonkin tuotteen tai palvelun asema ja kilpailukyky tai esimerkiksi kilpailijan toiminta ja kilpailukyky. SWOT-analyysissä kirjataan ylös analysoidun asian: sisäiset vahvuudet, sisäiset heikkoudet, ulkoiset mahdollisuudet ja ulkoiset uhat. (Wikipedia 2014: SWOT-analyysi.)

## 5 Tulokset

### 5.1 Nykytila, SWOT ja yhteistyöverkosto

Kiasman yleisötyöstä vastaa tällä hetkellä neljä henkilöä. Vastaavana museolehtorina toimii Minna Raitmaa, museolehtoreina Sanna Hirvonen ja Tuija Rantala sekä tuottajana Maria Rantamäki. Vuoden 2014 aikana ennen remonttia yleisötyö tuottaa tapahtumia (mm. Perhepäivä maaliskuussa, Opiskelijapäivä huhtikuussa ja Kimpassa - tapahtuma kesäkuussa), seminaareja, työpajoja, kursseja ja opastettuja näyttelykiertokierroksia.

Vuonna 2006 maaliskuussa valmistunut kauppakeskus Kamppi sijaitsee aivan Helsingin keskustassa (Urho Kekkosenkatu 1). Keskeisen sijaintinsa vuoksi Kamppiin pääsee suoraan kaikilla kulkuvälineillä. Kampissa asioi viikoittain jopa 700 000 asiakasta. Ko-

konaiskävijämäärä vuonna 2011 oli 34 miljoonaa. Myynti samana vuonna oli 239 400 000 euroa. (Yrityksille 2014.) Kampin kauppakeskus tuottaa erilaisia tapahtumia ja pyrkii osallistamaan asiakkaitaan mm. saamalla heitä mukaan asiakaslehden toteuttamiseen ja tapahtumien sisällöntuottamiseen. Kauppakeskusympäristö on näkyvä paikka markkinoida tuotteita. Liiketilojen lisäksi myös käytävämyyntipaikkoja voi vuokrata mm. kausiluontoiseen myyntiin, tuotelanseeraukseen, näytteiden jakoon tai vaikkapa myyntipromootioihin. Kampissa myyntipaikkoja on kaikissa kuudessa kerroksessa. (Tapahtumat 2014.)

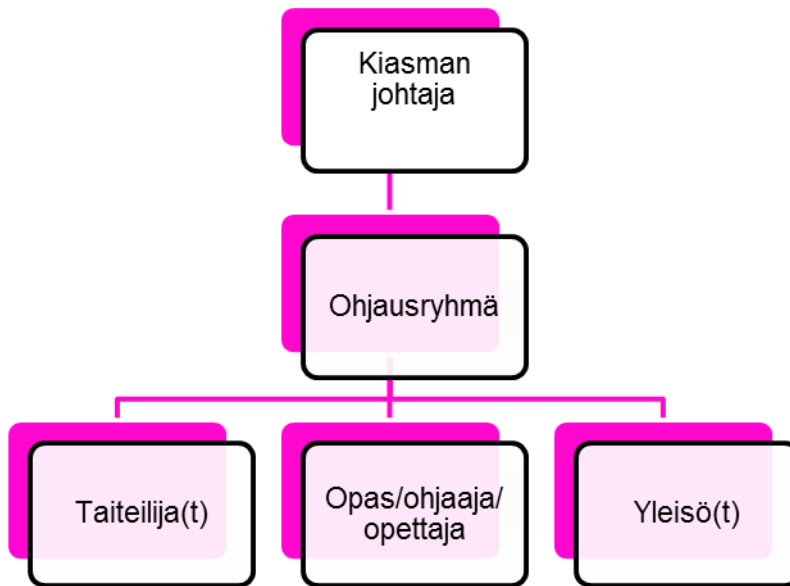
Selvitin Kampin kauppakeskuksen tyhjiillään olevien liiketilojen vuokraamiseen liittyviä seikkoja Kampin kauppakeskuspäälliköltä Heli Vainiolta sähköpostitse. Hän vastasi, että liiketiloja vuokrataan myös epäkaupallisiin tarkoituksiin. Näistä esimerkkeinä mm. Suomen karikatyrastien ja pilapiirtäjien kiltä Skarppien näyttely tammikuussa 2014 ja Pop Up Ilo Mesta nuorille, joka avautui elokuussa 2013. Tiloja ei vuokrata poliittisille ja uskonnollisille järjestöille. Tiloja ei myöskään anneta vuokralle epämääräisille tahoille, joilta puuttuu taustaltaan projektijohtoa, yhdistystä tai muuta organisaatiota. Vuokra-aika voi olla lyhyt, kuukaudesta useampaan. Hinnat vaihtelevat liiketilan koosta ja sijainnista sekä vuokra-ajasta riippuen. Tällä hetkellä on kaksi tilaa, jotka mahdollisesti oavt vapaina vielä syksyllä 2014.

Olen hahmotellut SWOT-analyysin avulla Kiasman yleisötyön ja Kampin kauppakeskuksen yhteistyön sisäiset vahvuudet, sisäiset heikkoudet, ulkoiset mahdollisuudet ja ulkoiset uhat. Sisäisellä ympäristöllä tarkoitan molempien organisaatioiden kuvitteellista yhdistelmää. Ulkoisella ympäristöllä viittaan toimintaympäristöön, joka tällaisella organisaatiolla olisi.

- Vahvuudet: oman alan osaaminen, vahva brändi ja imago, palveluhalukkuus, yleisön kehittäminen, pyrkimys saavutettavuuden lisääntymiseen, kauppakeskuksen keskeinen sijainti, potentiaaliset asiakkaat
- Heikkoudet: toimintakulttuurien erilaisuus, tavoitteiden ristiriitaisuus,
- Mahdollisuudet: uudet sponsorointi- ja yhteistyömallit, innovatiiviset markkinointitavat, uudet yleisöt, matala kynnys yleisölle osallistua, positiivisten mielikuvien lisääntyminen, avoimuuden lisääntyminen
- Uhat: yleisötyö kaupallistuu liikaa, asiakkaiden mielikuvat yleisötyöstä kääntyvät negatiivisiksi, asenteelliset esteet, kontekstin epäkiinnostavuus,

Tämän jälkeen SWOT -analyysin pohjalta voidaan tehdä päätelmiä, miten vahvuuksia voidaan käyttää hyväksi, miten heikkoudet muutetaan vahvuuksiksi, miten tulevaisuuden mahdollisuuksia hyödynnetään ja miten uhat vältetään. Tuloksena saadaan toimintasuunnitelma siitä, mitä millekin asialle pitää tehdä.

Yhteistyöverkosto ja organisaatio:



Ohjausryhmään kuuluisivat Kiasman vastaava museolehtori, Kiasman amanuessi, Kampin kauppakeskuksen päällikkö ja kulttuurituottaja.

Kuva 1: Kiasman ja Kampin yhteistyöverkosto ja organisaatiokaavio

## 5.2 Kuluttavaa taiteilijaelämää

Pitämässäni aivoriihessä ideoitiin uusia yleisötyön muotoja ja sisältöjä dekadenssin kontekstissa. Rappion merkeiksi mainittiin mm. likaisuus, köyhyys, halpuus ja rumuus. Yleisesti voidaan todeta, että erilaiset osallistavat yleisötyön muodot, kuten työpajat, koettiin mielekkäinä. Yleensä avoimet työpajat on suunnattu lapsille ja lapsiperheille, mutta aikuisille niitä on tarjolla ainakin Kiasmassa vähemmän. Yksi työpajakategoria voisi olla sinkuille suunnatut ”Yhden illan työpajat”, jossa osallistujat pääsisivät tutustumaan toisiinsa ja nykytaiteeseen uudella tavalla. Työpajojen tulisi olla ilmaisia ja helposti saavutettavia, esim. ilman ennakoilmoittautumista. Toiminta olisi eräänlaista kansalasiaktivismia henkistä rappiota vastaan. Työpajatoiminta tapahtuisi Kampin

kauppakeskuksen tyhjillään olevissa liiketiloissa. Liiketiloissa voisi toimia myös väliaikainen anti-materiaalinen ja kulutusta kritikoiva Uudenlainen Museokauppa.

Koska kauppakeskus ei täytä museaalaisia kriteerejä, perinteisten taideteosten esittäminen kauppakeskuksessa on haastavaa ja jopa mahdotonta. Esimerkiksi lämpötila ja ilmankosteus vaihtelevat eikä teosturvallisuutta voida taata. Ideoimme kuitenkin erilaisia lyhytaikaisia ja pop up -tyylisiä taidekatsauksia, joilta toivottiin nopeaa vaihtuvuutta ja yllätyksellisyyttä. Interaktiivinen mediataide voisi sopia tällaiseen ympäristöön loistavasti. Teoksia nuorilta ja vielä tuntemattomilta taiteilijoilta toivottiin myös. Avainsanoja, joita ideoinnissa nousi esiin, olivat yhteiskunnallisuus, rohkeus, aktivoiminen, osallistuminen, hauskuus ja kyseenalaistaminen.

Yksi yleisötyön perustelu on yleisömäärän kasvattaminen. Halutaan tavoittaa potentiaaliset uudet yleisöt. Kelpaako museoille kaikki uudet asiakkaat? Ovatko äänekkäät ja häiritsevästi käyttäytyvät nuoret, kiireiset yritysjohtajat, laiskat reunalla eläjät, varattomat, syrjäytyneet, todellisuudesta vieraantuneet ja muut marginaalissa elävät tervetulleita ottamaan osaa yleisötyöhön vai koetaanko heidät liian vaikeina ja tuottamattomina. Voisiko esim. työpajatoiminta toimia sulatusuunina erilaisille ihmisille ja olla yleisöjä, aatteita ja kulttuureita yhdistävää? Voisiko nykytaidekriittinen perussuomalainen toimia yhdessä maahanmuuttajan kanssa, vaikka yhteistä kieltä ja taustaa ei ole? Dekadenttinen työpaja voisi avata arvokeskustelua yli puolue- ja kulttuurirajojen.

Taiteilijoihin liitetään usein rappiollinen taiteilijaelämä. Tämä taiteilijamyytti pitää enää harvoin paikkansa. Taiteilijat ovat usein virka-ajan puitteissa omaa työtään tekeviä yrittäjiä, joiden pitää pystyä kilpailemaan median, gallerioiden ja muiden taideinstituutioiden huomiosta. Taiteilijan rooli voi yhteisötaideprojektissa lähennellä sosiaalityöntekijän roolia tai lasten kanssa toteutettava taiteilijavetoinen työpaja voi muistuttaa päiväkodin askarteluhetkeä. Kampin kauppakeskus lähtökohtana voisi saada mielenkiintoisia taideprojekteja aikaan. Se toimisi hyvin suurena näyttämönä esim. erialisille performansseille, joihin yleisö saisi osallistua haluamallaan määrällä. Kauppakeskuksen suuret led-näytöt ja muut monitorit voisi hetkellisesti omia nykytaiteen käyttöön. Dekadenssi antaisi moniulotteisen viitekehäyksen taiteilijoiden teoksille. Houkuttelevaa olisi käyttää yhteisötaiteen muotoja ja osallistaa yleisöjä ottamaan kantaa ja kommentoimaan. Erilaiset yleisötapahtumat, kuten nykytaideseminaarit ja -luennot voisivat tuoda uutta näkökulmaa kauppakeskuksen perusarkeen. Se, että taiteilija on paikalla teke-



mässä yhteistyötä yleisön kanssa, saattaisi houkutella potentiaalisia asiakkaita ottamaan osaa ja kantaa.

Kuluttamista, kaupallisuutta ja yhteiskuntaa kyseenalaistavia, kommentoivia ja pohtivia taiteilijoita on useita. Esimerkiksi kuvataiteilija Pilvi Takala tekee performansseja ja videoteoksia, jotka ovat performatiivisia ja usein yhteisöllisiä. Performanssissa *Bag Lady* (2007-10) taiteilija liikkuu ostoskeskuksessa, kädessään läpinäkyvä muovipussi täynnä rahaa. Taiteilija käyttäytyy täysin normaalisti, katselee tuotteita ja kävelee kaupasta toiseen. Interventio toteutettiin ensimmäistä kertaa Berliinissä, jossa ostoskeskuksen vartijat johdattelivat Takalan loppujen lopuksi ulos kaupasta – “oman turvallisuutensa vuoksi”. Hakalalta kysyttiin, miksi hänen mielestään ostoskeskuksessa ei saanut näyttää rahaa konkreettisina seteleinä. Täysien ostoskassien kantaminenhan on periaatteessa sama asia: näytät, että sinulla on rahaa. Takala vastaa:

Rahakassi on varkaalle houkuttelevampi saalis kuin jonkun muun valitsemat ostokset. Seteliläjä läpinäkyvässä muovipussissa näyttäytyy riskialttiina varkauden mahdollisena kohteena ja luo ei haluttua vaaran ilmapiiriä ostoskeskukseen jossa vapauden ja turvallisuuden täydellinen balanssi on perustavan tärkeää. Koska ostoskeskus ei ole julkinen vaan yksityinen tila, se saa määrittää myös sen, miten asiakas siellä kantavat rahojaan. Paradoksaalista on, että juuri ostoskeskuksen kaltaisessa valvontakameroin varustetussa paikassa kaikkien nähtävillä oleva raha tukku on hyvässä turvassa. Tasku- ja myymälävarkaan työ perustuu siihen että varastamista ei sen tapahtumishetkellä huomata. Äkkinäisen mielivaltaisen ryöstön mahdollisuus on aina olemassa, mutta se on ostoskeskuksessa huomattavasti epätoden näköisempi kuin missä tahansa muualla. Rahakassin aiheuttama absurdi “vaaratilanne” on sukua Lumikiksi pukeutuneen henkilön aiheuttamalle vaaralle Disneylandin portilla. (Thitz 2014.)

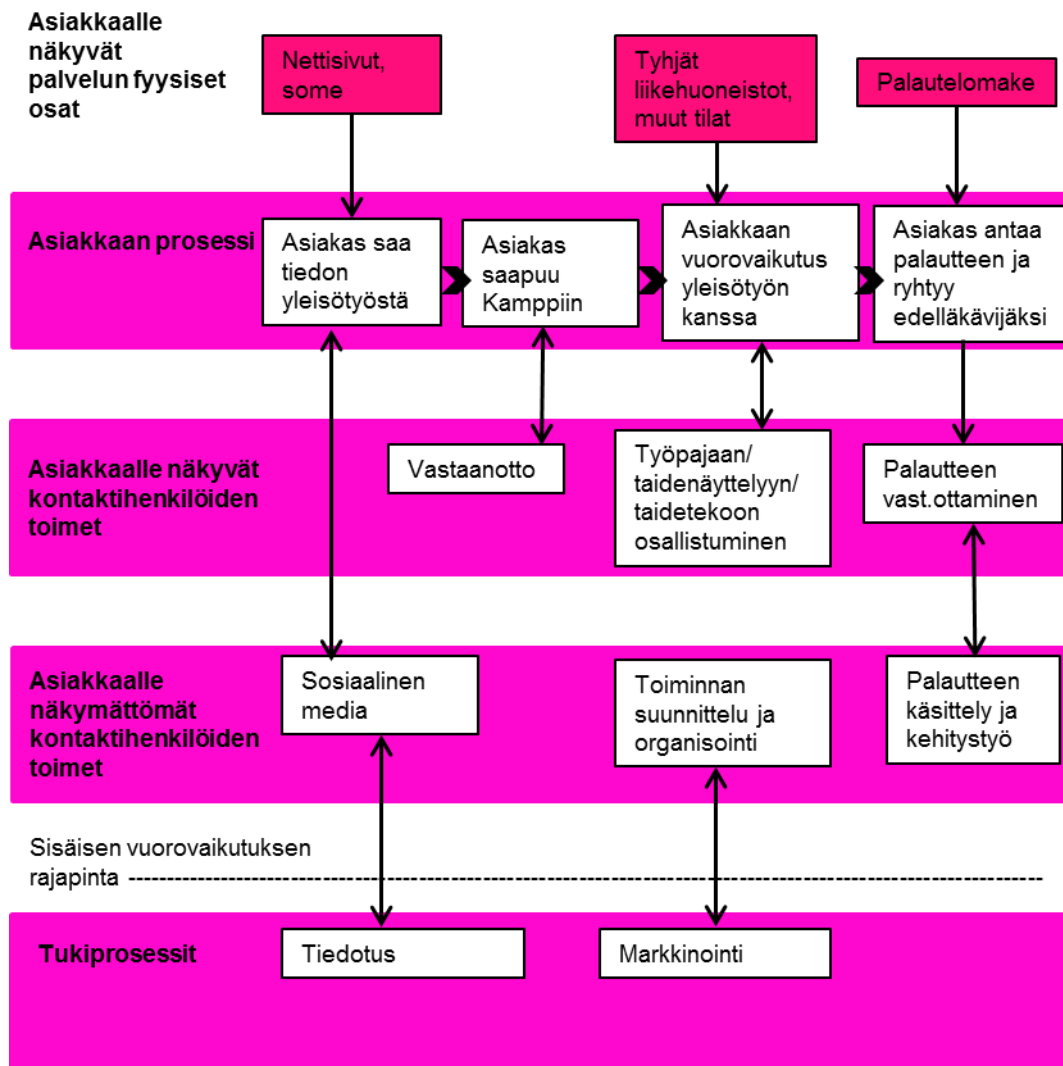
Kuvataiteilija Jani Leinosen tavaramerkkinä taiteilijana on ollut muokata valmiita kuvia ja luoda niihin uusia merkityksiä sitä kautta. Hän leikittelee kulutushyödykkeillä, markkinointistrategioilla ja kuuluisuudella. Leinonen sanoo haluavansa tehdä mm. teoksen, joka varastetaan museosta, sekä teoksen, joka päättyy piraattituotantoon Shanghaihin. Leinonen on ollut paljon julkisuudessa taiteilijana, Mäntän kuvataideviikkojen vuoden 2007 kuraattorina sekä Taidetuunaamo-projektin vetäjänä. Hänen teoksiinsa kuuluvat muun muassa *Undress Me* (2007), jossa hän on maalannut vaatteita pornolehdistä otettujen naistenkuvien päälle sekä kohuakin herättänyt Hyllytetyt Elovena -mainokset, jossa hän käytti teosten materiaalina Elovena-tyttöä. Elovena valmistava Raisio Oyj

katsoi tavaramerkkiään käytetyn luvatta. Vuonna 2012 Leinonen ja kaksi muuta henkilöä tuomittiin 60 päiväsakkoon petoksesta ja väärennöksestä heidän varastettuaan McDonald's-ravintolasta Ronald McDonaldia esittävän muovipatsaan, jonka he sittemmin tuhosivat. Ryhmän tarkoituksena oli kyseenalaistaa McDonald's-yhtiön etiikkaa ja tuotteiden alkuperää. (Wikipedia 2013: Jani Leinonen.)

### 5.3 Kiasman yleisötyön blueprinting

Palvelun blueprintingejä voidaan tehdä eri tasoilla ja niistä voidaan tehdä enemmän tai vähemmän yksityiskohtaisia. Usein kohteeksi valitaan jonkin laajan prosessin osa, jolloin on määritettävä kohteena olleen prosessin alku- ja loppukohta. Erilaisten asiakasryhmien tarpeet ovat erilaiset, jolloin myös palveluprosessit ovat erilaiset. Jokaista erilaista asiakassegmenttiä varten olisi hyvä tehdä oma blueprintig. (Ojasalo, Moilanen & Ritalahti 2009.)

Alla oleva Kiasman yleisötyön blueprintig on yksinkertaistettu malli siitä, millainen yleisötyön palveluprosessi voisi olla Kampin kauppakeskuksen kontekstissa. Sitä voidaan soveltaa erilaisiin vuorovaikutus- ja palvelutilanteisiin. Blueprintig on laadittu yleistäen asiakkaan profiili, siinä ei ole otettu huomioon esim. asiakkaan ikää, sukupuolta, koulutusta tai muuta taustatietoa. Lähtökohtana on kuitenkin asiakas, joka ei tule vuorovaikutustilanteeseen sattumalta, vaan ennako-olettamuksen ja -tiedon kanssa.



Kuva 2: Yksinkertaistettu ja sovellettu palvelun blueprintig Kiasman yleisötyöstä Kampin kauppakeskuksessa. (Mukaeltu Ojasalo, Ritalahti & Moilanen 2009.)

### Asiakkaalle näkyvät palvelun fyysiset osat:

- Kampin kauppakeskuksen tyhjät liiketilat, muut tilat, esim. käytävät, hissit, bus-siterminaali
- Kiasman ja Kampin kauppakeskuksen omat nettisivut, muu sosiaalinen media mahdollinen sissi- ja viraalimarkkinointi, edelläkävijöiden suositukset
- Palautelomake, joko sähköinen tai printti. Mahdollisuus ruveta Kiasman ystäväksi ja edelläkävijäksi. Voi olla myös esim. kilpailuun osallistuminen, kummiksi tai lahjoittajaksi ryhtyminen

**Asiakkaan prosessi:** Tässä palveluprosessissa asiakkaan rooli on osallistuva, toimiva, vaikuttava ja aktiivinen. Vuorovaikutuksen taso voi olla muuttuva. Tulee kuitenkin muistaa, ettei mikään toiminta ole varsinaisesti passiivista. Taideteon tai -teoksen kohtaaminen ei ole passiivista, vaikka se ohitettaisiin. Välinpitämättömyys on valinta ja asiakas on aina osa jotakin verkostoa.

**Asiakkaalle näkyvät kontaktihenkilöiden toimet:** Henkilö, jonka asiakas kohtaa, voi olla taiteilija, opas, opettaja, toinen (osallistuva) asiakas. Kontaktihenkilön rooli voi olla myös näiden yhdistelmä ja monialainen. Toimet liittyvät opastamiseen, työpajan ohjaamiseen, informaation jakamiseen, taideteoksen tekemiseen ja siihen vaikuttamiseen, tarvittavista materiaaleista huolehtimiseen, palautteen vastaanottamiseen ja muihin edellä mainitun kaltaisiin vuorovaikutustilanteisiin.

**Asiakkaalle näkymättömät kontaktihenkilöiden toimet:** Näitä ovat mm. nettisivujen päivittäminen ja aktiivinen esiintyminen sosiaalisessa mediassa. Toiminta on suunniteltu ja organisointi monialaisessa ryhmässä yhteiseen visioon ja strategiaan nojaten. Palautteen pohjalta toimintaa kehitetään ja arvioidaan jatkuvasti.

**Tukiprosessit:** Tiedotus- ja markkinointitoimenpiteet tukevat yleisötyön toimintoja. Mukana on sekä Kiasman että Kampin kauppakeskuksen viestinnän- ja markkinoinnin henkilökuntaa.

## 6 Kehittämisehdotukset ja pohdinta

Taide ja kulttuuri edistävät henkistä ja fyysistä hyvinvointia. Taiteen parissa saadaan elämyksiä, jotka virkistävät. Yhdessä koetut taide-elämykset luovat yhteenkuuluvuuden tunnetta. Oman luovuuden vapauttaminen tuo merkittävän lisän arkeen. Mutta kun tähän kaikkeen yhdistetään raha ja talousmarkkinat, miten käy taiteelle? Ikuinen väittely siitä, miten rahan ja taiteen voisi yhdistää, jatkuu aina vaan. Kulttuurituottajalle tämä keskustelu on tuttua. Missä määrin sponsoriyhteistyö on järkevää? Kärsiikö sisältö, jos maksajana on ylikansallinen taho? Voiko taiteilija säilyttää vapauden, jos palkan maksaa iso instituutio? Jotkut taiteilijat vierastavat taideteoksen ajattelua tuotteena, mutta kansainväliset myyntimessut kyllä kiinnostavat. Aika harvoin taiteilija on kieltäytynyt miljoonien myyntivoitoista. Saako taiteilija nauttia rahasta ja tuhoaako raha taideteoksen laadun? Jos taidetta esitetään muualla kuin taideinstituutiossa, onko se uskottavaa

tai hyväksyttävää? Luksuslaukkumerkki teki äskettäin sopimuksen kolmen merkittävän katutaiteilijan kanssa. Jotkut tahot paheksuvat tätä. Katutaidetta on pitkään pidetty yhteiskuntakritiikin näyttämönä, eikä tekijät ole monestakaan syystä halunneet esiintyä omalla nimellään saati pyrkineet taloudelliseen menestykseen.

Kuten muutkin julkiset yhteisöt ja instituutiot, museot ovat avautumassa kohti ympäröivää yhteiskuntaa niin, että viimeiset pölyt kokoelmista pöllähtävät ihmisten ilmoille. Museon rooli yhteiskuntakeskustelun herättäjänä korostuu ja sen uskotaan ryhtyvän erilaisiin projekteihin niin sosiaalitoimen kuin muidenkin sidosryhmien kanssa. Kiasma menee remonttiin ja tarvitsee uudet väliaikaiset tilat. Kampin kauppakeskus tien ja Narinkatorin toisella puolella voisi olla oivallinen paikka yleisötyölle ja nykytaiteen esittämiselle. Tyhjien liiketilojen täyttäminen erilaisilla taideteoilla on innovatiivisuutta, toimintaa, jota ei aikaisemmin ainakaan pitkäjänteisesti ole tehty. Erilaiset pop up -ilmiöt ovat nyt trendikkäitä ja Kiasma voisi hyödyntää myös tätä toiminnassaan. Nykypäivän dekadentteja teemoja pohtiva ja esille tuova yleisötyö voisi pitää sisällään esimerkiksi mediataidetta esittelevän installaatiomaisen näyttelyn. Teoksia projisoitaisiin eri puolille kauppakeskusta. Nykyään asiakas joutuu pakostakin törmäämään erilaisiin markkinointiviesteihin. Miksei viesti voisi pitää sisältää nykytaidetta? Kaupalliset kuulutukset ärsyttävät monia, voisiko niitä kehittää nykytaiteilijan toimesta taideprojektin suuntaan?

Avainsana Kiasman yleisötyössä Kampin kauppakeskuksessa olisi yhteisöllisyys. Taide ei olisi pelkästään objektimuotoista ylhäältä saneltua ja määrättyä tietyssä formaatissa olevaa perinnettä. Yleisölle voisi antaa hetkeksi kuraattorin roolin ja kannustaa yleisöä vierailemaan yhdessä perustetussa verkkogalleriassa. Marras-joulukuussa kulutushysterian piinaamat joululahjaostajat voisivat ottaa osaa Joulukalenteriin, interaktiiviseen yhteisötaideteokseen. Se voisi olla päivittäin vaihtuva taideteos tai muu akti. Yhteisöllisyys tulisi ilmi myös Roskaruokaa kaikille aisteille -työpajoissa, joissa esim. marketin pois heittämät syötäväksi kelpaavat elintarvikkeet kokisivat renessanssin ja niistä valmistettaisiin yhdessä kulinaristisia elämyksiä.

Tällä hetkellä Kiasma tekee yhteistyötä mm. Marimekon kanssa. Yritysyhteistyötä on myös muiden voittoa tavoittelevien yhteisöjen kanssa. Säätömuotoisuus voi antaa Kiasmalle vapaammat valtuudet toimia kaupallisella sektorilla. Yritysyhteistyön tulee olla laadukasta ja Kiasman strategian mukaista. Rahan liikkuminen tililtä toiselle ei käsitteäkseni automaattisesti tee yleisötyöstä arveluttavaa, epäeettistä tai huonolaatuista. Yhteistyö voi olla kevyttä tai syvää, yksisuuntaista tai moniulotteista, sponsorointi pai-

notteista tai laaja-alaista yhteistyötä. Haasteena ovat tosin taideinstituution ja kaupallisen tahon mahdolliset erialiset intressit ja halu pysyä tutussa ja turvallisessa. Kehittämismyönteisiä henkilöitä tarvitaan organisaation sisällä.

Dekadenssi voisi antaa oivan kontekstin yleisötyölle. Dekadenssi on rappiota, mutta se pitää sisällään myös vastapuolen, uudistumisen ja muutoksen. Dekadenssi voi olla liian rohkea ja torjuttu metafora, koska se pitää sisällään kuoleman, poikkeavuuden, mädännäisyyden, rappiotilan ja marginaalissa elämisen. Siksi se onkin oivallinen konteksti kehittämistyölle ja nykytaiteelle. Uudet innovaatiot eivät useinkaan synny tutuista ja turvallisista lähtökohdista, vaan törmäyttämällä vierasta ja outoa keskenään. Ihmisenä oleminen muutenkin rakentuu erilaisten vastakohtaisuuksien varaan ja välille. Ilman pahaa ei ole hyvää, ilman rumaa ei ole kaunista, ei outoa ilman tuttua, ei todellisuutta ilman haaveilua. Eikä ilman rappiota voi olla kukoistusta.

## Lähteet

Halonen, Katri 2011. Kulttuuri katalysoi. Megatrendien tärähtäminen kulttuurituotannon kentälle. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu

Kaitavuori, Kaija 2007. Museo ja yleisö. Teoksessa: Museologia tänään. Toim. Pauliina Kinanen. Jyväskylä: Gummerus.

Konttinen, Riitta & Laajajoki, Liisa 2000. Kaarina Turtia (toim.): Taiteen sanakirja. Keuruu: Otava

Ojasalo, Katri; Moilanen, Teemu; Ritalahti, Jarmo 2009. Kehittämistyön menetelmät. Uudenlaista osaamista liiketoimintaan. Helsinki: WSOYpro Oy

Sarva, Sanna 2011. Taide-lehti [http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide\\_4-11/artikkeli\\_4-11](http://www.taidelehti.fi/arkisto/taide_4-11/artikkeli_4-11). Luettu 19.2.2014

Sederholm, Helena 2000. Tämähkö taidetta? Porvoo: WSOY

Siitari, Pirkko 2013. Kiasma on kiinni – Kiasma on auki!  
<http://blog.kiasma.fi/blog/?p=1083>. Luettu 25.9.2013

Tapahtumat 2014. <http://www.kamppi.fi/tapahtumat>. Luettu 20.2.2014

Thitz, Riikka 2014. Haastattelu: Pilvi Takala tekee näkymättömän näkyväksi  
<http://www.finncult.be/pilvi-takala-interview/?lang=fi> Luettu 22.2.2014

Tietoa Kiasmasta 2014. <http://www.kiasma.fi/tietoa-kiasmasta>. Päivitetty 21.2.2014.  
Luettu 22.2.2014

Yrityksille 2014 <http://www.kamppi.fi/yrityksille>. Luettu 20.2.2014

Yritysyhteistyö 2014. <http://www.kiasma.fi/yritysyhteistyö>. Päivitetty 21.2.2014.  
Luettu 22.2.2014

Wikipedia 2013: Dekadenssi <http://fi.wikipedia.org/wiki/Dekadenssi> Päivitetty  
17.3.2013. Luettu

Wikipedia 2013: Jani Leinonen. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Jani\\_Leinonen](http://fi.wikipedia.org/wiki/Jani_Leinonen). Päivitetty  
2.4.2013. Luettu 23.2.2013

Wikipedia 2014: Suomen Kansallisgalleria.  
[http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen\\_Kansallisgalleria](http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen_Kansallisgalleria) Päivitetty 5.2.2014. Luettu  
22.2.2014.

Wikipedia 2014: SWOT-analyysi. <http://fi.wikipedia.org/wiki/SWOT-analyysi>. Päivitetty  
3.2.2014. Luettu 19.2.2014





Liite 1. Pro gradu -tutkielma ”Paratiiseja ja painajaisia – viisi näkökulmaa suomalaisen kuvataiteen dekadenssiin 1890-luvulla.”

## PARATIISEJA JA PAINAJAISIA

– viisi näkökulmaa suomalaisen kuvataiteen dekadenssiin 1890-luvulla.

Liini Laes

Pro gradu –tutkielma

Kuvataidekasvatus

Syksy 2005

## Sisällys

1. JOHDANTO .....	2
Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset .....	5
Tutkimuksen näkökulma, aineisto ja tutkimusmenetelmät .....	6
Aikaisemmat tutkimukset ja keskeiset lähteet .....	7
Keskeiset käsitteet.....	8
2. BOHEEMIELÄMÄÄ PARIISISSA .....	14
Pariisin ihanuus ja kurjuus .....	14
Bohemia vastaan porvaristo .....	18
Toulouse-Lautrec dekadenssin kuvaajana.....	20
Munch ja vuosisadanlopun ahdistus .....	23
3. SYMBOLISMIN ALKUVAIHEET .....	25
Platonista Swedenborgiin.....	25
Lyriikan pahapoika Baudelaire .....	28
Kuvataiteen symbolistit .....	30
4. SUOMALAINEN SYMBOLISMI .....	35
Vuosisadanlopun kulttuurinen tilanne Suomessa.....	35
Symbolismin vaikutukset kuvataiteeseen .....	38
Ydinjoukko Montmartren kaduilla.....	40
Kansainvälisyys kohtaa Kalevalan.....	42
Naivisti fantasiamaailmassaan .....	44
Varovaiset kokeilijat .....	45
5. RAPPION TUNNUSMERKIT .....	48
Dekadenssin suhde symbolismiin .....	48
Nihilistinen elämänasenne .....	51
Kirjallisuuden dekadenssi .....	54
Turmiollinen nainen.....	60
Ihanteena androgyyni.....	64
Melankolinen maailmankuva .....	67
Narkissos kauneuden lähteellä .....	69
6. DEKADENTIT KUVAT .....	71
Rappiolliset sävyt kuvataiteessa.....	71
Lumouksen ja unen vallassa .....	74
Elämän ja kuoleman liepeillä .....	77
Hypnoosissa .....	80
Narkoottiset näyt.....	84
Hullan vaara .....	88
7. LOPUKSI .....	91
LÄHTEET .....	95
Liitteet.....	104

# 1. JOHDANTO

Pelko, epävarmuus ja pysähtyneisyys. Odotus, edistys ja muutos. Varmasti kaikkea tätä kokee ihminen, joka minkä tahansa vuosisadan vaihtuessa seuraavaan tähyilee kohti tulevaa. Ovatko edessä katovuodet ja routainen maa vai yltäkyläiset ajat vailla murhetta ja melankoliaa? Vuosisadan vaihtumiseen on helppo ladata odotuksia, epäilyksiä ja toiveita. Entinen ei voi enää jatkua samanlaisena vaan jotain tuntematonta on todennäköisesti tulossa.

Kulttuurihistorian professori Hannu Salmi on todennut, että 1800-luvun lopulla eurooppalaiset alkoivat kutsua meneillään olevaa aikakautta nimellä *fin de siècle*, vuosisadan loppu. Termin käyttö yleistyi jo 1880-luvulla, mutta ennen kaikkea se muistetaan Eduard Dujardinin samannimisestä lehdestä, jonka ensimmäinen numero ilmestyi Ranskassa vuonna 1890. *Fin de siècle* viittasi yleensä huonoihin ennusmerkkeihin, jonka mukaan länsimaisen kulttuurin katsottiin etenevän kohti rappeutumistaan, eikä uudelta vuosisadalta odotettu juurikaan mitään positiivista.<sup>1</sup>

Kirjallisuudentutkija Pirjo Lyytikäisen mukaan siirtyminen 1900-luvulle konkretisoi ihmisten ajan tajun ja tunteen kulttuurisesta murrosvaiheesta. Ilmapiiri oli yleensä pessimistinen. *Fin de siècle* piti sisällään modernisaation synnyttämän ahdistuksen ja tulevaisuuden pelon<sup>2</sup>.

Teollistumisen aiheuttama sosiaalinen murros oli taustalla pessimistiselle tunnelmalle. Kaupungistuminen oli voimakkainta juuri 1880- ja 1890-luvuilla. Liikaväestön ongelma näyttäytyi irtolaisuutena, jonka arveltiin johtavan ennen pitkää siveettömään käytökseen. Moraalinen paniikki oli tästä väistämätön seuraus. Muutosten keskellä oli mahdotonta arvioida tulevaisuutta ja olosuhteiden kehitystä. Myös teollistumisen ympäristölliset vaikutukset, kuten metsänhakuut ja saastuttavat tehtaanpiippujen päästöt,

---

<sup>1</sup> Salmi 2002, 156.

<sup>2</sup> Lyytikäinen 1996b, 8.

olivat todettavissa. Suhde teknologian kehittämiseen ei ollut enää yhtä valoisa kuin vielä muutama vuosikymmen aikaisemmin. Teollisuus muokkasi yhteiskuntaa ja kulttuuria ja edellytti väestön vapaata liikkumista, mutta samanaikaisesti vanha sääty-yhteiskunta oli yhä edelleen voimassa. *Fin de siècle*n kulttuurin taustana oli tämä vastakohtaisuus, joka näkyi moraalikäsitteen, arvojen ja aatteiden välisenä ristiriitana.<sup>3</sup>

Tieteellisteknologisen maailmankuvan kyseenalaistumisen rinnalle 1800-luvun lopulla kiinnostus kasvoi myös yliluonnollisia ilmiöitä kohtaan. Näistä ajalle tyypillinen oli okkultismi, salainen tieto, joka voitiin tulkita vastavetona rationalismin pitkään jatkuneelle valta-asemalle. Yleensä okkultismin piiriin laskettiin spiritismi, demoni- ja noitauskko, alkemia, henkien manaaminen ja taikuus. Erityisesti spiritistinen liike saavutti *fin de siècle*n ilmapiirissä laajaa kannatusta. Siihen kytkeytyi myös Helena Petrovna Blavatskyn (1831–91) perustama teosofinen liike.<sup>4</sup>

Kulttuurinen ilmapiiri oli monella tapaa vastakohtainen. Tieteen, tekniikan ja talouden kehitys oli rajua, mutta toisaalta teollistuminen nähtiin uhkana ja vastauksia etsittiin myös perinteisten tieteiden ulkopuolelta. Eri elämänalueet modernisoituivat nopeaan tahtiin. Antiikkia, keskiaikaa ja kalevalaisuutta ihannoitiin ja kuvattiin tavalla, joka kuitenkin sisälsi modernismin kieltämisen. Pyhä ja maallinen, hyvä ja paha, Kristus ja paholainen, kaunis ja ruma sekä elämä ja kuolema kietoutuivat yhteen toisiaan tukien ja tukahduttaen.<sup>5</sup>

Kuvataiteissa ja kirjallisuudessa elivät rinnakkain kaksi toisistaan poikkeavaa mielialaa. Lopun aikojen tunnelmat, kuten väsymyksen, pessimismin ja melankolian kuvaukset, peilautuivat vahvan uuden aikakauden tuntuun. Taiteiden alueella eli unelma uudesta kauneudesta, muodosta ja uudesta sisäisyydestä ja mahdollisuudesta uuteen

---

<sup>3</sup> Salmi 2002, 156–157.

<sup>4</sup> Salmi 2002, 174.

<sup>5</sup> Lyytikäinen 1996b, 7.

esittämistapaan realismin jälkeen. Kuvataide, musiikki, arkkitehtuuri ja kirjallisuus kokivat uuden nousun, ja eri taiteen alojen keskinäinen yhteys symbolismin hengessä oli kiinteämpi kuin ehkä koskaan.<sup>6</sup>

Taidehistorioitsija Mirka Mattheiszen osoittaa, että kansainvälisesti voidaan nimetä suuri määrä teoksia, jotka ilmentävät yleistä pessimismia ja 1800–1900 -luvun vaihteelle tyypillisistä ajatusta kulttuurien rappiosta.

Dekadenssin kansainväliseksi yleispiirteeksi voidaan nimetä kulttuuriväsymys ja yleinen pessimismi, syklinen historiakäsitys, uskonmenetyks kaikkiin arvoihin, tuonpuoleiseen ja yhteiskuntaan sekä arvojen menetyksestä seuraava sisäinen tyhjyys ja sen täyttämine aistinautunnoilla. Suppeimmillaan dekadenteilla tarkoitetaan pientä ranskalaista taiteilijaryhmää, jotka kutsuivat itseään tällä nimellä. Dekadenssi-termi on vakiintuneimmassa käytössä eurooppalaisessa kirjallisuushistoriassa. Laajemmin dekadenssitaiteella voidaan tarkoittaa ennen muuta keskieurooppalaista kuvataidetta, jonka perustavimmiksi tyypillisiksi piirteiksi muodostui myyttien ja antiikin tarujen käyttö, vahvat kirjalliset aiheet, pornografisuus ja perversiot sekä naisvihaisuus.<sup>7</sup>

Kirjallisuuden ja kuvataiteen dekadenssi syntyi Ranskassa, mutta ajattelutapa ja maailmankuva levisivät nopeasti muualle Eurooppaan, jopa Suomeen asti. Täällä dekadenssi pyrittiin torjumaan, sillä se koettiin kansallisen kehityksen uhaksi. Nuori kansakunta ei kaivannut rappiota. Myöhemminkään ei ole haluttu nähdä suomalaisen kulttuurin dekadenssi-ilmiöitä, sillä dekadentti kirjallisuus ja kulttuurin rappio näyttivät kytkeytyvän toisiinsa. Kuvataiteessakin dekadenssi on sivutettu lähes täysin, kun on keskitytty symbolismiin ja kansallista identiteettiä kohottavan taiteeseen. Joidenkin tunnettujen maalausten avoin dekadenssin esitys edellyttää kuitenkin sen tutkimista.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Lyytikäinen 1996b, 8.

<sup>7</sup> Mattheiszen 2004, 13.

<sup>8</sup> Lyytikäinen 1998, 13–14.

Kyseinen vuosisadan vaihde on kiinnostava tutkimuskohde juuri kaksijakoisuutensa takia. Taidehistorian suuret linjat ovat perinteisesti kiinnittäneet huomiota valtavirtaan, ja ehkä jättäneet taka-alalle ja tulkitseematta sen, mikä ei ole yhtä ilmeistä. Vasta viime vuosikymmeninä taiteentutkimus on ottanut huomioon pienet tarinat ja poikkeavat tulkinnat. Vaikka taidehistoriankirjoitusta pidetään muuttumattomana ja ikuisena, uudet tulkinnat ja esitykset muokkaavat sitä jatkuvasti. Menneisyyden tarkastelu on jatkuvaa vuorovaikutusta ja vuoropuhelua menneen ja nykyisyyden välillä. Historia ei siis ole jähmeää ja pysyvää, muuttumatonta.

Tiede ja kulttuuri synnyttävät jatkuvasti uusia kysymyksiä ja ongelmia. Siksi tiedettä pidetään nimenomaan uutta tietoa hankkivana prosessina eikä valmiiden ja pysyvien totuuksien systeeminä. Tiede nähdään erityisesti toimintana, joka etsii uutta tietoa ja ratkaisuja sekä vanhoihin että uusiin ongelmiin. Tutkimuksen edistyessä vanha tieto voi osoittautua epäpäteväksi. Tiede tulee siis nähdä tuloksiaan täydentävänä ja korjaavana prosessina.<sup>9</sup>

### ***Tutkimuksen tavoite ja tutkimuskysymykset***

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, miten dekadenssi ilmeni 1800-luvun lopun suomalaisessa kuvataiteessa. Tarkoitukseni on etsiä ja määritellä dekadenssin tunnuspiirteitä. Lähtökohtana on 1890-luvun Ranska ja Pariisi. Symbolismi ja dekadenssi ovat olleet samaan aikaan vaikuttavia ilmiöitä, joten näiden kahden käsitteen vuorovaikutus tulee selvittää. Pyrkimykseni on valottaa 1800-luvun lopun tunnelmaa ja tuoda esille uusia tulkintoja tuon ajan suomalaisesta kuvataiteesta. Lähitarkasteluun olen valinnut viisi suomalaista taiteilijaa, joiden taustat ja urakehitykset ovat varsin erilaiset. Magnus Enckell (1870–1925), Beda Stjernschantz (1867–1910), Ellen Thesleff (1869–1954), Axel Gallén (1865–1931) ja Hugo Simberg (1873–1917) edustavat suomalaista symbolismia ja he kaikki ovat saaneet vaikutteita ulkomailta, lähinnä Pariisista, Italiasta ja Berliinistä. Keskeisin tutkimuskysymykseni on: onko dekadenssiin viittaavia tulkintoja kyseisten taiteilijoiden maalauksista tehty ja millaisia nuo tulkinnat ovat.

---

<sup>9</sup> Aaltola 2001, 11–12.

## ***Tutkimuksen näkökulma, aineisto ja tutkimusmenetelmät***

Tutkimukseni näkökulma rajautuu siten, että keskityn valikoituun otokseen edellä mainittujen taiteilijoiden tuotannosta. Kultakin taiteilijalta olen valinnut yhden maalauksen, jossa ennako-olettamuksen perusteella voidaan löytää dekadenssin piirteitä. Tutkimukseni aineiston ydin muodostuu niistä tulkinnoista ja analyyseistä, joita Magnus Enckellin *Narkissos* (1896–97), Beda Stjernschantzin *Pastoraali* (1897), Ellen Thesleffin *Thyra Elisabeth* (1892), Axel Gallénin *Symposion* (1893) ja Hugo Simbergin *Halla* (1895) ovat tuottaneet. Tämä aineisto koostuu kirjallisuudesta, kritiikeistä ja artikkeleista.

Tarkoitukseni on verrata kirjallisuuden ja kuvataiteen dekadenssin yhtäläisyyksiä ja mahdollisia eroja. On myös syytä pohtia, näkyykö dekadenssi kirjallisuus kyseisissä maalauksissa. Kirjallisuustieteessä dekadenssia on tutkittu enemmänkin ja aikomukseni on selvittää, voisiko näitä tutkimustuloksia hyödyntää ja kehittää kuvataiteeseen soveltuvaksi.

Tässä tutkimuksessa keskeisin tutkimusmenetelmä on teoriasidonnainen sisällönanalyysi. Tutkijat Jouni Tuomi ja Anneli Sarajärvi luonnehtivat kyseistä analyysimallia toteamalla, että analyysissa on teoreettisia kytkentöjä, mutta se ei suoraan perustu teoriaan. Teoria toimii apuna analyysin etenemisessä. Teoriasidonnaisessa analyysissa aikaisempi tieto ohjaa tai auttaa analyysia. Analyysista on tunnistettavissa aikaisemman tiedon vaikutus, mutta aikaisemman tiedon merkitys ei ole teoriaa testaava vaan pikemminkin uusia ajatussuuntia luova. Teoriasidonnaisen analyysin päättely on abduktiivista. Ajatteluprosessissa vaihtelevat aineistoläheisyys ja valmiit mallit. Sisällönanalyysi on tekstianalyysia, kuten diskurssianalyysikin. Ne eroavat siten, että sisällönanalyysissa etsitään tekstin merkityksiä ja diskurssianalyysissa analysoidaan, miten näitä merkityksiä tekstissä tuotetaan.<sup>10</sup> Sisällönanalyysin lisäksi aion käyttää

---

<sup>10</sup> Tuomi & Sarajärvi 2002, 98, 105, 106.



taideteosten analyysissa yleistä taideteoksen analyysimallia. Analyysi jakaantuu kolmeen eri vaiheeseen: deskriptioon, interpretaatioon ja arviointiin. Analyysillä pyritään tuomaan taideteoksesta esille mahdollisimman seikkaperäisesti siihen liittyvä tietoaines, jota voidaan käyttää edelleen muussa tutkimuksessa. Analyysissa selvitetään taideteos materiaalisen objektina, teoksen esteettinen muotorakenne, taideteoksen sisältö sekä teoksen funktio ja merkitys. Tässä tutkimuksessa keskityn erityisesti kyseisen taideteoksen sisältöön ja merkitykseen

### ***Aikaisemmat tutkimukset ja keskeiset lähteet***

Aivan viime vuosia lukuun ottamatta dekadenssin olemassaolo Suomessa on pyritty kieltämään. Sitä ei ole juurikaan näkynyt taide- ja kirjallisuushistoriassamme. Mattheiszenin mukaan varhaisemmissa tutkimuksissa dekadenssilla on tarkoitettu yksinkertaistavasti lähinnä viehtymystä pahaan, sairaaseen ja keinotekoiseen. Eurooppalaiseen dekadenssiin kuuluu olennaisesti dandyismi, huumausaineet, paheellisuus, perversiot ja *mal du siècle* eli ”vuosisadan pahoinvointi”. Näiden piirteiden vuoksi dekadenssi on yleensä todettu keskieuropallaiseksi ja suomalaiseen kulttuuriin sopimattomaksi ilmiöksi. Suomessa dekadenssi on voimakkaasti pyritty piilottamaan kansallisen kehityksen tieltä. Rappioilmiöt ja niiden esiin tuominen taiteessa eivät ole olleet edullisia nuoren kansakunnan identiteetin rakennuksessa. Rappiota ei ole oikeastaan haluttu nähdä myöhemminkään suomalaisessa kulttuurissa.<sup>11</sup>

Kuvataiteen kontekstissa kirjoitettua suomenkielistä dekadenssikirjallisuutta ei juuri ole. Vieraskielistä kirjallisuuttakin on niukasti. Joudunkin tekemään tulkintani niiden tekstien pohjalta, joissa käsitellään symbolismia, koska dekadenssi on useissa yhteyksissä liitetty tiiviisti juuri symbolismiin. Kirjallisuustutkimuksen piirissä dekadenssia on tutkittu enemmänkin, joten otan huomioon myös nämä pohdinnat.

---

<sup>11</sup> Mattheiszen 2004, 13.

1800-luvun lopulla vaikuttaneesta symbolistisesta taidesuuntauksesta on tehnyt merkittävää tutkimusta taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte. Vuonna 1966 ilmestyi hänen laaja tutkimuksensa *Uuden taiteen lähteillä, suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa*. Sarajas-Korte esittelee teoksessaan kansallisen suuntauksen lisäksi sen, miten muun Euroopan vaikutteet kulkeutuivat Suomeen taiteilijoiden mukana. Taidehistorioitsijat Markku ja Olli Valkonen ovat julkaisuissaan *Suomen taide 3, Kultakausi* (1984), *Kultakausi* (1989) sekä *Kauneuden jäljillä, Suomen taiteen vuosituhanne* (1999) käsitelleet Suomen taidetta 1800-luvun lopussa. Taidehistorioitsija Riikka Stewen on myös kirjoittanut lukuisissa yhteyksissä symbolismista.

Lyytikäinen on julkaissut useita kirjallisuustieteeseen liittyviä artikkeleita koskien symbolismia ja dekadenssia. Hän on toimittanut kaksi teosta koskien dekadenssin ilmenemistä eri taidemuodoissa, *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa* (1998) sekä *Katsomuksen ihanuus, kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista* (1996). Mattheiszenin julkaisema *Rappio ja Renessanssi* (2004) on ensimmäinen laajempi suomenkielinen tutkimus dekadenssista Suomen kuvataiteessa ja kirjallisuudessa.

## **Keskeiset käsitteet**

Tutkimukseni keskiössä on *dekadenssin* käsite. Taidehistorioitsijat Riitta Konttinen ja Liisa Laajajoki määrittelevät Taiteen sanakirjassa dekadenssin yksinkertaistaen rappioksi. Esimerkiksi keskiaikainen ja varhaisrenessanssin taide korostivat henkisyyttä rappiollisen lihallisuuden sijaan.<sup>12</sup> Dekadenssi on kuitenkin laaja ja moniselitteinen ilmiö ja sen merkitys vaihtelee yhteydestä riippuen. Dekadenssilla voidaan tarkoittaa kulttuurien rappiota ja vanhenemista. Se voi myös viitata yhteiskunnan moraaliseen, aatteelliseen tai sosiaaliseen alennustilaan. Dekadenssi voi ilmetä myös yksilön heikkoutena ja moraalittomuutena. Rappio kuuluu luontoon ja ihmisen

---

<sup>12</sup> Konttinen & Laajajoki 2000, 79.

elämään osana luontoa, syntymisenä ja kuolemisena, kasvuna ja rappeutumisenä. Konttinen ja Laajajoki jatkavat, että yleisesti rappio ja luhistuminen koetaan negatiiviseksi, mutta dekadenssiin liittyy myös myönteisiä piirteitä. Myönteisenä ilmiönä dekadenssi voidaan tulkita käännekohdaksi, vanhan yhteiskuntajärjestyksen tai tyylin väistymiseksi uuden tieltä, sekä äärimmillään aktiiviseksi toiminnaksi yhteiskunnan muuttamiseksi.<sup>13</sup>

Kirjallisuuden professori Tarmo Kunnas on todennut, että historiallisen ajan ihminen on kokenut dekadenssin eri aikoina eri tavoin. Vanha myytti kadonneesta kulta-ajasta tunnetaan niin egyptiläisistä kuin roomalaisistakin lähteistä. Raamatun syntiinlankeemuskertomus on yksi sen variaatioista. Keskiaikainen latinan kieli tunsikin sanan *dekadentia*. Sana on ollut pohjana myöhempien eurooppalaisten kielten dekadenssi sanalle. Keskiaika ymmärsi termin ennen kaikkea teologisesti ja liitti sen syntiinlankeemusoppiin, helvettiin ja taivaan ilojen menettämiseen. Kristityistä myöhäisen Rooman sotaisuus, poliittiset levottomuudet, tapainturmelus ja raakuus olivat rappiollisia ilmiöitä, joista pyrittiin pääsemään eroon.<sup>14</sup>

Useille 1600- ja 1700-luvun eurooppalaisille taiteilijoille ja kirjailijoille antiikki oli ylittämätön esikuva, jonka tasolle heidän oma aikakautensa ei yltänyt. Dekadenssi koski tuolloin ennen kaikkea taiteen ja kulttuurin huonovointisuutta. Myöhemmin romantiikan aikaan suhtautuminen tulevaisuuteen oli myönteinen, tosin menneisyys koettiin nostalgiseksi. Romantiikan kirjailijat kokivat olevansa myös jyrkässä ristiriidassa oman aikansa kanssa. Romantiikan myötä eurooppalaisen ihmisen tulevaisuuden horisontti tummui. Tämä valmisti maaperää dekadentille elämäntunteelle.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> sama.

<sup>14</sup> Kunnas 2000, 432.

<sup>15</sup> Kunnas 2000, 432.

Mattheiszen määrittelee dekadenssi-sanan tarkoittamaan rappiota ja rappeutumista, mutta myös hajaantumista ja suvustaan huonontumista. Hänen mukaansa tämä kertoo dekadenssitaiteen ja sen ajatusmaailman keskeisimmistä teemoista. Dekadenssin estetiikka on mädännäisyyden, rappion ja tuhon nostamista kauneuden yläpuolelle ja sen estetisoimista. Tematiikka on kuitenkin paljon monimuotoisempaa kuin pelkästään rappion ja mädännäisyyden ihannoimista tai yleistä kulttuuripessimismistä. Keskeisimmin siihen liittyy ajatus yksilöiden, kulttuurien ja yhteiskuntien elinkaaresta, joka noudattelee biologisen organismin elinkaarta. Tällainen ajattelu yhdistää monia vuosisadanvaihteen taideilmiöitä, filosofioita ja ajatusmalleja. Dekadenssille on ominaista se, että rappiovaihe näyttäytyy väistämättömänä seurauksena siitä, että kulttuuri ja ihminen ovat hienostuneet ja herkistyneet huippuunsa. Tunnelmaa luonnehtii melankolinen ajatus väistämättömyydestä.<sup>16</sup>

Mattheiszen lisää, että dekadenssiajatteluun kuuluu käsitys kulttuureista organismeista, joiden vaiheet ovat syntymä, kasvu, kukoistus ja rappio ja kuolema. Kukoistushetki on dekadenssissa ohimenevää ja sitä seuraa väistämättä rappiokehitys. Dekadenssia määrittää paradoksi. Vaikka rappio on väistämätöntä ja johtaa kuolemaan, se valmistaa maaperää, jolla voi syntyä uutta kasvua.<sup>17</sup> Dekadenssin tiloja voidaan ajatella olevan kahdenlaisia. Yhtäältä se on välitila, jossa ollaan irrallaan kahden aikakauden välissä ilman sidettä menneisyyteen ja ilman kosketusta tulevaisuuteen. Toisaalta dekadenssia kuvataan myös siirtymävaiheena, jossa mennyt aikakausi on tullut tiensä päähän ja uudesta aikakaudesta on olemassa ainakin aavistus.<sup>18</sup>

Taide- ja kirjallisuushistoria ovat kaikkien historioiden tavoin kertomuksia, jotka yritetään kirjoittaa yhtenäiseen muotoon. Syntyneitä kertomusta jäsennellään erilaisten käsitteiden ja otsikoiden avulla. Tyyllilliset tai ajalliset termit, kuten realismi ja symbolismi, ovat lokeroita, joiden sisään

---

<sup>16</sup> Mattheiszen 2004, 48.

<sup>17</sup> Mattheiszen 2004, 13.

<sup>18</sup> Mattheiszen 2004, 130

suljetaan tekijöitä ja teoksia. Ne näyttävät muodostavan tyyllillisesti ja sisällöllisesti yhtenäisen joukon. Dekadenssia ei ole saatu kunnolla määriteltyä minkään joukon yhteyteen. Pikemminkin kuin varsinainen tyyliuuntaus tai ajallinen termi, se on laajempi temaattinen verkosto eli tietynlaisten rappioteemojen monimerkityksistä esiintymistä taiteessa sekä yhteiskunnallisessa keskustelussa. Kun dekadenssia käytetään temaattisena terminä, sillä voidaan yhdistää tiettyjä taideteoksia samaan joukkoon kuuluviksi.<sup>19</sup>

Dekadenssin määrittely on osoittautunut tutkijoille ongelmalliseksi. Yleistäen voidaan sanoa, että englantilaiset tutkija liittävät dekadenssin romantiikkaan, kun taas ranskalaiset käsittelevät sitä symbolismiin liittyvänä suppeana suuntauksena ja italialaiset lähes synonyymisenä modernismille. Dekadenssi ajoitetaan myös vaihtelevasti 1800-luvun puolivälistä 1880–1890 -luvulle tai pelkästään vuosisadan kahden viimeisen vuosikymmenen ilmiöksi. Suomalaisessa kulttuurissa dekadenssiteemat elävät kuitenkin vielä vahvasti 1900 -luvun puolellakin.<sup>20</sup>

Tässä tutkimuksessa tarkoitan dekadenssilla 1800-luvun lopun kulttuuriseen ilmapiiriin liittyvää ilmiötä. Tarkastelen dekadenssia suhteessa kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen ja tähän liittyen pohdin symbolismin suhdetta dekadenssiin. Lyytikäinen lainaa Wolfdietrich Raschia, joka on todennut, että dekadenssin estetiikka alkaa siitä, kun rappio ja kuoleminen nostetaan kasvun ja syntymisen edelle. Huipentuminen tapahtuu, kun rappiota ja kuolemaa aletaan nähdä nuoruudessa ja kauneudessa, ja kun aletaan palvoa sairautta, mädännäisyyttä ja keinotekoisuutta.<sup>21</sup>

Toinen tärkeä ja dekadenssia määrittävä käsite tutkimuksessani on *fin de siècle*, vuosisadan loppu. Se viittaa nimenomaan juuri 1800-luvun loppuun ja 1800/1900-lukujen taitekohtaan. *Fin de siècle* kiteytti tunteen länsimaisen

---

<sup>19</sup> Mattheiszen 2004, 13

<sup>20</sup> Mattheiszen 2004, 48

<sup>21</sup> Lyytikäinen 1998, 7, Raschn´ mukaan.

kulttuurin sairaalloisen hienostuneesta väsähtäneisyydestä.<sup>22</sup> Käsitteenä *fin de siècle* levisi yleiseen käyttöön Euroopassa 1800-luvun lopussa. Sillä viitattiin tunteeseen kulttuurin vanhenemisesta ja henkisten voimavarojen loppumisesta sekä modernisaation aiheuttamaan arvotyhjiöön. Ilmaisuu syntyi merkinä väsyneen ironian, lievän epäilyn ja hienostuneen nautinnonhalun leimaamasta asenteesta olemassaoloon.<sup>23</sup>

Modernisoitumisprosessin tuottama muutoksen ja kaiken pysyvän romahtamisen tuntu näyttäytyi kulttuurin ylikehittymisenä. Kehitys ei enää ollut edistystä, vaan se koettiin rappion ja dekadenssin hengessä.<sup>24</sup> Taidehistorioitsija Amy Dempsey on todennut, että sekä kirjallisuus että kuvataide ilmaisivat *fin de siècle* -ajatteluun liitettyä pahanolontunnetta ja ikävystyneisyyttä. Näille esityksille oli tyypillistä romantisoitu käsitys pahuudesta, groteskit ilmiöt, sensaation tavoittelu ja näkemys elämästä näytelmänä.<sup>25</sup>

Taidehistorioitsija Riikka Stewenin luonnehtii *symbolismia* taidesuuntaukseksi, jonka edustajia ja rajoja on hankala määritellä. Käsitteet siitä, ketkä kuuluvat symbolistien joukkoon vaihtelevat. Yksinkertaisimman ja samalla laajimman määritelmän symbolismille voi antaa negaation kautta, toteamalla, mitä symbolistit vastustivat. Kaikki symbolisteina pidettävät taiteilijat suhtautuivat varsin kriittisesti 1800-luvun lopulla vallitsevan aseman saaneeseen luonnontieteelliseen ihmis- ja maailmankuvaan sekä naturalistiseen taiteeseen. He näkivät luonnontieteen tyypistävän käsitystä maailman ja ihmisen olemuksesta. Siksi he tunsivat vetoa metafyyssiseen ja uskonnollisävyiseen ajatteluun ja esoteerisiin traditioihin. Poliittisesti symbolistit olivat yleensä lähimpänä sosialistisia ja anarkistisia ajattelutapoja mutta eivät toimineet aktiivisesti näissä liikkeissä, vaikka he saattoivat puolustaa edellä mainittujen aatteiden näkemyksiä.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Taiteen pikkujättiläinen 2001, 149.

<sup>23</sup> Tietojätti 1993, 253.

<sup>24</sup> Lyytikäinen 1996b, 8.

<sup>25</sup> Dempsey 2003, 30.

<sup>26</sup> Stewen 2000, 125.

Taidehistorian professori Sixten Ringbom toteaa, että kyseisen taidesuuntauksen muotoutuessa 1800-luvun lopulla ja varsinkin myöhemmin käsite symbolismi tulkittiin usein väärin. Suuntauksen ohjelmanjulistuksesta ei ole helppo erottaa sen pohjimmaisia pyrkimyksiä. Liike oli joka tapauksessa muuta kuin symboleiden ja symboliaiheiden käyttöä kirjallis-mystisten aiheiden yhteydessä. Sellaisenakin se esiintyi, mutta toisaalta symbolistinen kuvataide ei tarvinnut symboleja lainkaan. Näkyvän, aineellisen todellisuuden objektiivisen kuvauksen sijasta taidemaalarit ryhtyivät puolustamaan omaa vapauttaan tuon todellisuuden suhteen. Sydämen tuli hallita silmää, tunteen järkeä ja hengen materiaa.<sup>27</sup>

Vaikka symbolismia onkin mahdotonta määritellä kattavasti, voidaan todeta, että symbolismia on kaikki se, mikä asettuu joko kriittiseen tai passiiviseen vastarintaan suhteessa 1800-luvun moderniin positivismiin ja porvarillisten arvojen johtoasemaan. Niin kansainvälinen suuntaus kuin symbolismi olikin, sen keskus oli kuitenkin 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteellinen pääkaupunki Pariisi.<sup>28</sup>

Vuosisadanvaihteen aikalaiset alkoivat nähdä symbolismissa muutakin kuin vain kirjallisen ja taiteellisen tyyllisuuntauksen. Se oli taiteellinen vastine uudelle elämäkatsomukselle, uudelle maailmankaikkeuden käsitykselle, uudelle uskonnolle, joka vaatii koko tuntemis- ja ajattelutavan perinpohjaista muutosta. Koettiin, että oli olemassa yhteys maailmankaikkeuden ja ihmisen minuuden välillä. Musiikki, runous ja taide olivat syvimmältä olemukseltaan ihmisen metafysisen tunteen ilmausta. Symbolismi levittäytyi näin kaikille taiteen aloille. Taiteen päämääränä oli yhden ainoan henkisen olemassaolon, yhden kauneuden tavoittaminen.<sup>29</sup> Tässä tutkimuksessa viitataan symbolismilla sekä taiteen tyyllisuuntaan, että siihen edellä mainittuun laajempaan yhteyteen ja ilmapiiriin, joka symbolismin ympärille muodostui.

---

<sup>27</sup> Ringbom 1998, 216.

<sup>28</sup> Stewen 2001, 237.

<sup>29</sup> Sarajas-Korte 1966, 28-29.

## 2. BOHEEMIELÄMÄÄ PARIISISSA

### ***Pariisin ihanuus ja kurjuus***

Pariisi on ollut kautta aikojen taiteilijoiden kaupunki, sinne on matkustettu hakemaan koulutusta ja inspiraatiota. Useat taiteen tyyliuunnat ja virtaukset, kuten impressionismi ja symbolismi, ovat saaneet alkunsa juuri Pariisista. Soili Sinisalon mukaan 1800-luvun suurkaupungeista erityisesti Pariisissa taiteilijat omaksuivat boheemin elämäntavan. Pariisi on ollut erityisen merkityksellinen myös suomalaisille taiteilijoille. Kaupunki akatemoineen, erilaisine näyttelyineen, museoineen ja kansainvälisine taiteilijayhteisöineen on ollut hyvin tärkeä pienen, pohjoisen rajamaan kulttuurin elinvoimaisuudelle ja uudistumistarpeelle.<sup>30</sup>

Kirjallisuuden professori Jyrki Nummi on todennut, että aikaisemmin Italia edusti taiteilijoille ja arkkitehdeille inspiraation lähdettä, mutta 1800-luvun lopulla Pariisista oli tullut pakollinen matkakohde niin eri alojen taiteilijoille kuin kirjailijoillekin. Kaupungin museot, näyttelyt ja elämää pursuavat bulevardit tarjosivat runsaasti virikkeitä ja akatemit oppejaan. Sen lisäksi, että Pariisi oli toistuvien maailmannäyttelyiden sijaintipaikka, se oli itsessään näyttämiselle, näyttäytymiselle ja näyttelyille omistettu elävä tila. Kaupunki oli uusien ideoiden ja muotioikkujen, tieteen ja taiteen näyttämö, jossa saattoi loputtomiin kuljeskella ja ihastella näkemäänsä. Pariisi tarjosi taiteilijoille ja kirjailijoille mahdollisuuden muuntaa todelliset paikat, ihmiset ja kadun draama kirjallisuudeksi ja taiteeksi.<sup>31</sup>

Pariisi oli nopeasti muuttunut 1800-luvun puolivälin jälkeen. Georges Haussman (1809–1891), ranskalainen virkamies ja paroni, oli pääsuunnittelijana Pariisin kaupunkikuvan muutostöissä. Tarkoituksena oli purkaa lukuisat pienet kapeat kujat, ja rakentaa tilalle leveitä bulevardeja, puistoja ja avaria aukioita. Vuodesta 1863 järjestettävä *Salonki* esitteli

---

<sup>30</sup> Sinisalo 2000, 11.

<sup>31</sup> Nummi 2002, 15.



taiteen merkkiteoksia Louvressa ja runsas galleriatoiminta antoi taiteilijoille mahdollisuuden esitellä teoksiaan. Kansainvälinen kiinnostus kohdistui Pariisiin ennen kaikkea vuosien 1889 ja 1900 maailmannäyttelyiden ansiosta. Taide, taideteollisuus ja tekniset keksinnöt olivat tällöin näyttävästi esillä.<sup>32</sup>

Metropoli, jonne taiteilijat 1890-luvun alkaessa saapuivat, oli mystiikan, symbolismin ja dekadenssin kaupunki. Spiritualistinen liikehdintä muodosti Pariisin taide-elämän taustan. Tuolloin heräsi voimakas kiinnostus uskonnollis-mystisiä kysymyksiä kohtaan. Okkultismi, magia ja spiritismi saivat suosiota. Lisäksi katolinen mystiikka ja teosofia kiehtoivat ihmisiä. Teosofia toi kuuluviin vanhan intialaisen filosofian pyhän tietämyksen. Uskottiin, että vihdoinkin oli tavoitettu kosketus siihen alkutietoon, joka selitti maailmankaikkeuden rakenteen, hengen primäärisyyden sekä olevaisuuden ja kaiken inhimillisen henkisen toiminnan syvän ykseyden.<sup>34</sup>

Erilaiset esoteeriset ajattelutavat olivat suosittuja etenkin taiteilijoiden keskuudessa 1800-luvun viimeisellä vuosikymmenellä. Eksoteeriset opit ovat julkisia, periaatteessa kaikkien tiedettävissä, mutta esoteerinen tieto sen sijaan on kätkeytyä ja paljastuu vain valikoiduille initioiduille, salaisuuteen vihityille. Taiteilijat lukivat esoteerisia tekstejä, kuten Madame Blavatskyn teosofisia kirjoituksia. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa vaikuttaneet taiteilijat kokivat, että heidän tehtävänä on tuonpuoleisen paljastaminen. Taiteilijan on tultava initioiduksi nähdäkseen maailman ja ihmisen syvimmän olemuksen salaisuuden.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Felbinger 1999, 16.

<sup>34</sup> Sarajas-Korte 1966, 27.

<sup>35</sup> Stewen 2000, 20.

Runoilija Charles Baudelaire on kuvannut Pariisia teoksessaan *Pariisin ikävä* (1982) seuraavasti:

Kaikki eivät pysty nauttimaan joukossa kylpemisestä: joukosta nauttiminen on taito; ja elinvoimasta kykenee ihmissuvun kustannuksella huumaantumaan ainoastaan se, johon haltijatar on puhaltanut hänen kehossaan ollessaan mieltymyksen valepukuihin ja naamioihin, vihan kotiliettä kohtaan ja matkustusvimman.<sup>36</sup>

Baudelairelle ”joukoissa kylpeminen” oli kaupunkilaisuutta, Pariisin kaltaisessa metropolissa kulkemista. Kaupunkikulttuurin murros oli aikalaisista havahduttavaa, julkinen tila hallitsi ja vain ne, jotka Baudelairen sanoin tunsivat mieltymystä ”valepukuihin ja naamioihin” kykenivät sulautumaan urbaaniin roolileikkiin. Baudelairen tuntemukset olivat ristiriitaisia. Toisinaan hän ylistää joukkoa, kaupunkien anonyymejä massoja, toisinaan hän kaipaa yksinäisyyteen, joka lopultakin löytyy vain ”omassa hiljaisuudessa”.<sup>37</sup> Proosarunossa *Yhden aikaan aamulla* runoilija toteaa:

Vihdoinkin yksin! Kuuluu enää vain joittenkin myöhäisten ja uupuneitten ajurinvaunujen kolinaa. Muutamien tuntien ajan on omanamme hiljaisuus, joskaan ei lepo. Vihdoinkin! On kadonnut ihmiskasvojen tyrannia, enkä enää kärsi muusta kuin itsestäni.<sup>38</sup>

Salmi lisää, että Baudelairen tekstit on usein nimetty modernin kaupunkikokemuksen kiteytyksinä. Muutos oli epäilemättä kokemuksellinen: se merkitsi yksilön ja yhteisön suhteen uudenlaista erottelua, yksityisen ja julkisen tilan rajanvetoa, kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelua.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Baudelaire 1982, 28.

<sup>37</sup> Salmi 2002, 106.

<sup>38</sup> Baudelaire 1982, 23.

<sup>39</sup> Salmi 2002, 107.

Kirjailija Juhani Ahon romaani *Yksin* (1890) kuvaa kertojaminän kokemuksia vuoden 1889 Pariisissa, maailmannäyttelyä juhlivassa suurkaupungissa. Pariisi sykkii ja säkenöi, sen bulevardit täyttyvät ihmispaljoudesta ja humusta. Kirjan päähenkilö kokee sekä iloa että ahdistusta, tunteukset ovat usein ristiriitaisia. Hän on kokenut kotimaassaan pettymyksiä rakkaudessa, ja hakee lohtua kaupungin kaduilta. Pariisi on täynnä mahdollisuuksia, mutta myös surumielisyyttä ja epätoivoa.

Ja toiseksi alkaa ympäristö, Pariisin taivas niin sanoakseni, uurtautua yhä syvemmälle mieleeni, tuoden mukanaan uusia haluja ja mielitekoja. Kun esimerkiksi kävelen iltasilla noilla suurilla loistavilla bulevardeilla, missä koko maailma karkelee ja pitää soidintaan, huolettomana, iloisena ja kevytmielisenä, niin herää minussakin halu yhtyä seuraan. Mikä oikeastaan estäisi minuakin kiinnittämästä käsipuoleeni tuollaista keveää, välkehtelevää katuperhosta, joka suhajaa silkissä ja sametissa ja melkein viattoman näköisenä nakkaa niskaa kaiken maailman ennakkoluuloille? Eiköhän tuollainen olento saisi unohtumaan entisyyttä, painumaan kiinni kaikkia haavoja? Eiköhän se saisi himmenemään vesileimaa, astumalla itse sen sijalle? Miksi en minäkin sekoitu yhteen mylläkkään, miksen astu noihin kahviloihin, joissa mustat knallit ja naisten vaaleat puvut sekoittuvat toisiinsa?<sup>40</sup>

Romaanin päähenkilö käy kahviloissa, tilaa absinttia ”tuota unhotuksen ja haaveitten juomaa”, ihmettelee sähkövaloa ja Eiffel-tornia. Hän on samaan aikaan kaiken kehityksen ja elämän keskipisteessä, mutta toisaalta hän on etäinen tarkkailija, jota surumielisyyys painaa.

Koko Pariisi on siinä edessäni yön hämärässä. Minä en näe sitä nyt, mutta sähköllä valaistujen boulevardien kajastuksessa ja eri haaroilla tuikkivista tulista aavistan sen suuruuden. Ei kuulu hiiskahdustakaan lähimmästä ympäristöstä. Mutta tuolla etäämpänä on alituinen uhkaava ääni, niin kuin se nousisi kaukaisesta koskesta, jonka kohina illan tullen kuuluu metsän sisästä

---

<sup>40</sup> Aho 2003, 65.

mäkikyliin. Siellä sohisee, välistä paukkuu, kirahtaa ja ulvahtelee, niin kuin ahdistaisi sitä alinomainen tuska. Kuulen joka ilta samat äänet, mutta en osaa selittää niiden tulopaikkaa. Toiset äänet luulen kuitenkin tuntevani. Tuo on juna, joka vinkuu tullessaan lähimmälle asemalle. Nuo ovat ihmisten huutoja. Joku laulaa.<sup>41</sup>

## ***Bohemia vastaan porvaristo***

Dosentti Irmeli Hautamäki on todennut, että bohemialla tarkoitetaan suurkaupungeissa, erityisesti 1800-luvun lopun Pariisissa, eläneiden taiteilijoiden omaksumaa elämäntapaa, jolla he erottautuivat valtakulttuurista eli porvaristosta. Boheemien luokan teki mahdolliseksi modernin kulttuuriteollisuuden synty, joka lisäsi taiteilijoiden ja taidetyöntekijöiden kysyntää.<sup>42</sup>

Ranskankielisellä bohème -sanalla ryhdyttiin 1400-luvun tienoilla tarkoittamaan mustalaista eli romania. Sana juontuu käsityksestä, että mustalaiset olisivat joko böömiläistä alkujuurta tai saapuneet Ranskaan Böömin maakunnasta, johon heidän ajateltiin Eurooppaan saavuttuaan ensin asettuneen. Ensimmäiset mustalaiset saapuivat Ranskaan 1400-luvulla, ja 1800-luvun puolivälissä heidän lukumääränsä kasvoi huomattavasti Itä-Euroopan maiden lakkautettua mustalaisorjuuden.<sup>43</sup>

Myytti taiteilijaboheemista muotoutui romantiikan ja realismin murrosvaiheessa 1830–1870-luvuilla. Romantiikan ajan tyypillisesti yksilön kokemusta ja riippumattomuutta korostavat ranskalaiset taiteilijat tutustuivat kiehtovaan, vaeltavaan mustalaiskansaankotikaupungissaan Pariisissa sekä matkoillaan muualla Euroopassa. Mustalaisten primitiivinen vaelluskulttuuri näyttäytyi kadehdittavan luonnollisena ja vapaana taiteilijalle, joka etsi paikkaansa teollistuvassa markkinayhteiskunnassa. Mustalaisten

---

<sup>41</sup> Aho 2003. 67-68.

<sup>42</sup> Hautamäki 2003, 11.

<sup>43</sup> Kivimäki 1996, 8.

vaelluselämässä ja yhteiskunnallisessa sopeutumattomuudessa taiteilija saattoi tunnistaa oman juurettomuutensa. Ihailulla tätä vallatonta kansanosaa kohtaan taiteilija osoitti myös tyytymättömyytensä valtion, taidekauppiaiden ja yksityisten suojelijoiden säätelemää taidekoneistoa kohtaan.<sup>44</sup>

Taidekaupasta tuli 1800-luvulla tärkeämpi tulonlähde taiteilijalle kuin aateliston ja julkisten laitosten tarjoama suojelu. Tällöin uusi taideyleisö, kaupunkien porvaristo, saneli omat esteettiset tarpeensa, joihin taiteilijan piti vastata. Vastalauseeksi vahvistuvalle ja säännöt sanelevalle keskiluokalle ja sen esineellisille arvoille syntyi boheemi-myytti vapaasta ja hallitsemattomasta taiteilijasta. Porvaristoon kuuluvaa pienkauppiasta, tehtaanohtajaa, yliopiston professoria tai muuta virkamiestä yhdistivät elämän ja toimeentulon vakaus, turvallisuus ja säännöllisyys. Boheemin tunnusmerkkejä olivat taasen aivan päinvastaiset. Näitä olivat mm. sopeutumattomuus, kurittomuus ja säädyttömyys.<sup>45</sup>

Järjestyneen yhteisön laitamalla elävä bohemia koostui yhtä monimuotoisesta joukosta ihmisiä kuin porvaristokin. Mustalaisten lisäksi siihen kuului epäonnistuneita taiteilijoita, taivaanrannanmaalareita, kevytkenkäisiä naikkosia, kiertäviä sirkustaiteilijoita, kerjäläisiä, katupoikia, ryöväreitä ja huijareita. Taiteilijaboheemit etsivät käyttäytymismalleja näiltä aidoilta boheemeilta, vaikka olivatkin usein kotoisin porvarisperheistä. Heidän boheemisuutensa oli nuoruuden elämäntapa, keino ottaa etäisyyttä ja luoda näkökulmaa omaan yhteiskunnalliseen identiteettiin. Taiteilijaboheemimyytti oli jo syntyessään hyvin samansisältöinen kuin nytkin. Siihen liitettiin epäsäännöllisyys, yhteiskunnan sääntöjen laiminlyöminen, seksuaalinen vapaamielisyys, päihteet monissa muodoissaan, riippumattomuus ja vähävaraisuus.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Kivimäki 1996, 8.

<sup>45</sup> Kivimäki 1996, 8-9.

<sup>46</sup> sama.

Vaikka edellä mainittuja piirteitä on Hautamäen mukaan yhdistetty taiteilijoihin aikaisemminkin, porvariston hyveisiin verrattuna ne saivat kuitenkin myytin muodon. Porvarillisen enemmistön oletettiin kontrolloivan halujaan ja elävän lainkuuliaisesti. Porvaristo on kadehtinut boheemien kykyä nauttia vapaasta ja kielletystä elämästä. Taiteilijan vapaus oli kunnan porvarille haave samoin kuin mustalaisten vapaus oli taiteilijan haave. Boheemit ja porvaristo ovatkin olleet alusta asti toistensa vastakohtat ja kääntöpuolet. Ne ovat edellyttäneet toisiaan ja vetäneet toisiaan puoleensa.<sup>47</sup>

### ***Toulouse-Lautrec dekadenssin kuvaajana***

Yksi tunnetuimmista Pariisin yöelämän tuntijoista on kiistatta Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901). Hänen kabareekuvauksensa, prostituoituja esittävät maalauksensa sekä yleistä kiihkeää juhlahumua esittävät piirrookset herättivät aikanaan suurta kohua. Kuinka joku julkeaa paljastaa kaiken noin todenmukaisesti, ehkäpä kuitenkin hieman liioitellen? Toulouse-Lautrec tiesi aina, missä minäkin iltana olisi hameen helman heilahduksia ja vietteleviä katseita. Elämä oli ihanan hirveää. Todennäköisesti hän vain halusi elää jokaisen hetken toisinaan peläten ja toisinaan toivoen, että se olisi viimeinen.

Toulouse-Lautrec oli alle 20-vuotias kun hän jätti suojatun aateliskotinsa ja oli valmis lähtemään Pariisiin kuuluisaan huvimaailmaan. Hän joutui kahteen onnettomuuteen ollessaan 13- ja 14 -vuotias, eikä raajoihin tulleet murtumat koskaan kunnolla parantuneet. Perinnöllinen luusairaus vaikeutti toipumista, ja Toulouse-Lautrecin pituus jäi 152:en senttimetriin. Ennen Pariisin lähtöä hän pohdiskeli: ”Miksi minulla on vammautuneet jalat ja aina vain rumentuvat kasvot, joiden punaisia ja turpeita huulia ja liian pientä leukaa nyt alkaa niukasti orastava parta peittää.” Huolimatta epävarmuudestaan niin ulkonäköä kuin lahjakkuuttaan kohtaan, hän halusi taiteilijaksi ja pääsikin vuonna 1882 muotimaalari Léon Bonnat’n Pariisiin ateljeehen saamaan oppia.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Hautamäki 2003, 30.

<sup>48</sup> Arnold 1989, 7, 11, 15.

Montmartren kaupunginosan oli vielä 1800-luvun lopussa Pariisin ulkolaitaa. Se oli kuitenkin tunnettu huvituksistaan; kuten sirkuksista, musiikkikahviloista ja tanssipaikoista: *L'Elysée Montmartre*, *Circus Medrano*, *Chat Noir* ja *Le Lapin Agile* olivat suosittuja. Montmartre oli kuuluisa myös taiteilijoistaan. Kyseiselle kukkulalle hakeutui lukuisa joukko kansainvälisiä taiteilijanalkuja, jotka viehättyivät ympäristön kauneudesta ja boheemista tunnelmasta. Montmartrelta taiteilijat hakivat aiheita, jotka olivat vähemmän arvostettuja, kuten illanviettokuvaukset ja bulevardinäkymät. Epätavallisilla aiheilla oli tarkoitus järkyttää porvaristoa.<sup>49</sup>

1800-luvun puolivälin jälkeen Montmartren kaupunginosa oli muuttunut pienestä kylästä suosituksi iltaelämän keskuksiksi, ja sen epämuodollinen boheemielämä viehätti erityisesti nuoria. Toulouse-Lautrec vieraili usein kaupungin yöelämässä ja tutustui henkilökohtaisesti tanssijattariin ja muihin esiintyjiin. Eräs taiteilijan suosikkipaikoista oli *Le Mirliton*, jonka omistaja Aristide Bruant esiintyi siellä esittäen prostituoiduista, parittajista ja muista alamaailman ilmiöistä kertovia laulelmiä. Myös *Moulin de la Galette* oli Toulouse-Lautrecin suosiossa ja vierailut siellä saivat hänet maalaamaan tanssisalien elämää.<sup>50</sup>

Taustastaan johtuvasta ulkopuolisuuden tunteesta huolimatta Toulouse-Lautrec koki Montmartren boheemielämän, huvittelupaikat, spontaanit tapaamiset ja sitoutumattomuuteen perustuvat rakkaussuhteet omakseen. Erikoisuuksien ja nähtävyyksien keskellä Toulouse-Lautrec herätti vähemmän huomiota kuin oman luokkansa joukossa, joka oli hyvinkin luokkauskollisia ja konservatiivisia. Perheensä valheellisen elämän hän asetti vastakkain oikean, triviaalin ja brutaalin todellisuuden kanssa. Varsinkin tanssipaikat kiehtoivat häntä. Toulouse-Lautrec oli Montmartren yöelämästä niin lumoutunut, että hän vuodesta 1884 asui tässä kaupunginosassa, kuviensa teemojen lähteillä. Perheensä julkeutta ja

---

<sup>49</sup> Valkonen 1987, 76.

<sup>50</sup> Feldinger 1999, 26-27.

omahyväisyyttä vastaan hän asetti Montmartrella viettiensä mukaan elävien, kaikkien yhteiskuntaluokkien edustajien tavallisuuden ja jäljittelemättömyyden. Taiteilija seurasi sivusta kun terveet ja varakkaat huvittelivat, nauttivat nuoruudestaan ja rahastaan ja markkinoivat ruumistaan. Toulouse-Lautrec vieraili alueen ravintoloissa myös unohtaakseen ja huumautuakseen. Ristiriita oman kykenemättömyyden ja ympäristön eläväisyyden välillä oli toisinaan liian ahdistava.<sup>51</sup>

Koska Toulouse-Lautrec oli valinnut kabaree-elämän pääteemakseen, hän vahvisti kuvallista muistiaan joka ilta imemällä itseensä ärsykeitä ja vaikutelmia, eläen tapahtumien keskipisteessä. Hänen todellinen luontonsa paljastui vasta päihtyneenä ja tanssin huumassa. Toulouse-Lautrec nautti elävän liikehtimisen, kauniiden naisten, keinotekoisien, mutta syvemmissä merkityksessä ehkä aidoimman ja estoista vapaan maailman valo- ja värivälkkeen katselemisesta. Heti avaamisen jälkeen vuonna 1889 *Moulin Rouge*, ”punainen tuulimylly”, kohosi suosituksi huvittelupaikaksi. Tämä menestys perustui esiintyjien vetovoimaan ja omintakeiseen sisutukseen. Tanssihallissa oli aina pöytä varattuna Toulouse-Lautrecille, ja useina iltoina taiteilija saapuikin paikalle. Hän nautti tarjolla olevasta taiteen, hienostuneisuuden ja aistillisuuden sekoituksesta. *Moulin Rouge* olikin tanssijattarineen pohjaton inspiraation lähde monelle Toulouse-Lautrecin työlle, kuten maalaukselle *Moulin Rougen käytävällä* (1892) (liite 1) ja kuuluisalle julisteelle *Moulin Rouge: La Goulue* (1891).<sup>52</sup>

Toulouse-Lautrec kuvasi Pariisin yöelämää ja ihmisiä intensiivisesti. Elämä oli hänelle teatteria, kabareeta, sirkusta ja markkinoita. Ne olivat hänelle paikkoja, joissa hän kohtasi elämän moninaisuutta, viettien valtaa, typeryyttä ja nerokkuutta sekä itsensä näytteille asettamisen halua ja sisäänpäin kääntyneisyyttä. Esillä oli voimakkaita vastakohtaisuuksia, kuten hyvyttä ja pahuutta, nuoruutta ja vanhuutta sekä onnea ja alakuloisuutta. Vuosisadanvaihteen Pariisi jäi elämään maalauskankeille ja julisteisiin

---

<sup>51</sup> Arnold 1989, 24, 49.

<sup>52</sup> Arnold 1989, 50, 52.



kaikessa irvokkuudessaan ja ihanuudessaan. Toulouse-Lautrecin vuosia viettämä boheeminen elämänmuoto alkoi kostautua. Itsetuhoisen käyttäytymisen lisäksi häntä vaivasi syfilis, jota ei osattu parantaa. Alkoholisoitunut taiteilija joutui huonoon seuraan. Prostituoitunut käyttivät häntä hyväkseen ja rikollisista miehistä tuli hänen lähipiiriään. Lahjakas ja älykäs taiteilija antoi lopulta itsensä vajota ja aiheutti enemmän tai vähemmän tietoisesti oman tuhoutumisensa.

## ***Munch ja vuosisadanlopun ahdistus***

Norjalainen taiteilija Edward Munch (1863 -1944) on esittänyt kuuluisimmassa maalauksessaan *Huuto* (1893) (liite 2) kärjistetyn kuvauksen vuosisadanlopun tunnelmasta. Munch lähti Norjasta vuonna 1889 opiskelemaan Pariisiin, jossa hän imi vaikutteita sekä impressionisteilta että van Goghilta ja Gauguinilta. Pohjimmiltaan taiteilija kuitenkin kuului pohjoisen synkkään, painostavan itsetutkiskelun ja neuroottisten pakkomielteiden maailmaan. Munchille oli myös tuttua Ibsenin ja Strindbergin näytelmien syvän pessimistinen, fatalistinen elämänasenne. Hänen maalauksensa ja litografiansa ilmentävät vahvoja mielentiloja, usein tasapainottomia ja patologisuutta hipovia.<sup>53</sup>

Taiteilija totesi *Huuto* teoksestaan: ” Siinä minä seisoin pelosta vapisten ja kuulin luonnon läpi tunkevan, loputtoman huudon.” Maalauksen etualalle sijoittuvan hahmon epätoivo ja kauhu on aistittavissa maisemassa ja taivaassa, jotka vääntelehtivät mielivaltaisen värisissä tuskanjuonteissaan. Huuto kiirii kaikkialle neuroottisen, sokean pelon aaltoina.<sup>54</sup>

Tutkija Pekka Suhonen esittää artikkelissaan kysymyksen, kuuluuko *Huudossa* oikeastaan ääntä. Eikö huuto ole mykkää tuskaa? Munchin päiväkirjamerkintä tammikuun lopulta 1892 liittyen Huutoon, kertoo auringonlaskusta. Taiteilija on kävelyllä ystävien kanssa, tuntee melankoliaa, yhtäkkiä taivas muuttuu verenpunaiseksi. Taiteilija pysähtyy,

---

<sup>53</sup> Honour & Fleming 1992, 620.

<sup>54</sup> Honour & Fleming 1992, 620.

nojaa kuolemanväsyneenä kaiteeseen, ystävät jatkavat matkaa. Hän kuulee huudon tai paremminkin tunsi sen ja sen värit sielullisesti. Aistimukset solmiutuivat toisiinsa eikä ole varmaa, että verenpunainen taivas ja sinimusta lahti ja kaupunki loivat mielentilan, yhtä hyvin päinvastoin.<sup>55</sup>

*Huuto* on osa maalaussarjaa *Elämänfriisi*, jonka teemana on rakkauden aiheuttama kärsimys. Tämä vahvan subjektiivinen kuvasarja käy yhä uudestaan läpi ihastumisen, yhtymisen, pettymisen, mustasukkaisuuden ja toivottomuuden tunnetilat.<sup>56</sup> Valkonen lisää, että maalaussarja syntyi keskusteluista ja elämyksistä boheemiaikana 1880-luvun lopun Oslon Gran Cafén pöytien ääressä ja vaelluksilla kaupungin yössä. Munch oli liittynyt radikaaliin kirjailija- ja taiteilijapiiriin, jota kutsuttiin ”Kristiania-boheemeiksi” tämännimisen romaanin mukaan. Kyseinen teos takavarikoitiin heti ilmestymisensä jälkeen anarkististen ja sukupuolikuria mielipiteitten vuoksi. Munch pysytteli sivummalla boheemiin sosiaalisesta radikalismista, mutta omaksui sen ohjelmasta vaatimuksen ehdottomasta yksilöllisyydestä, vapaasta rakkaudesta ja sukupuolielämästä sekä todellisuuden kuvaamisesta vain oman elämyksen kautta.<sup>57</sup>

1890-luvulla Munch asui niin Pariisissa kuin Berliinissäkin, molempien kaupunkien boheemielämä tuli tutuksi. Pariisissa 1896 hän työskenteli Charles Baudelairin *Pahan kukkien* kuvituksessa. Saksassa Munch ajautui kansainväliseen boheemiseuraan, sen keskeinen henkilö oli Stanislaw Przybyszewski, vuosisadan lopun henkisten virtausten, sen dekadenssin, mystismin ja okkultismin intohimoinen edustaja. Suomalainen kirjailija Adolf Paul kuului piiriin jäseniin ja houkutteli Axel Gallénin mukaan. Paul tutustutti hänet erityisesti Munchiin.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Suhonen 1999, 31.

<sup>56</sup> Honour & Fleming 1992, 620.

<sup>57</sup> Valkonen O. 1999, 17-18.

<sup>58</sup> Valkonen O. 1999, 17-18.

### 3. SYMBOLISMIN ALKUVAIHEET

#### ***Platonista Swedenborgiin***

Symbolismin teorian platoninen perusta oli Sarajas-Kortteen mielestä harvinaisen selvä ja yleisesti tiedostettu. Platonin (427–347 eKr) luolavertaus sisälsi symbolismin ytimen. Taiteilijalle haluttiin näyttää näennäisyyksille rakentuvan aistimaailman takaa näkymät henkiseen olevaisuuteen eli platoniseen ideoiden maailmaan. Symbolismin mukaan taiteen ainoa päämäärä oli tosiolevaisen ilmaiseminen. Platonin esittelemä *idea* merkitsi symbolisteille juuri sitä tosinta olevaisuutta, sitä mikä maailmassa oli korkeinta, jumalallisinta ja viime kädessä ainoata olemassa olevaa. Idea oli olemukseltaan henkistä ja muuttumatonta. Jumala oli luonut ideamaailman täydellisen harmoniseksi. Maanpäällisellä esinemaailmalla oli vain suhteellinen olemassaolonsa ihmisen tajuntakyvyn mukaisena heijastuksena tosiolevaisesta.<sup>59</sup>

Platonin dialogeista symbolistit rakastivat eniten *Faidrosta*, dialogia, jossa Sokrates ja nuori Faidros -niminen mies keskustelevat Ateenan maaseudulla rakastamisen olemuksesta. Sokrates kuvailee Faidrokselle inhimillisen sielun kohtaloita myytin muodossa. Ennen kuin sielu sitoutuu maalliseen, fyysiseen ruumiiseen, se elää ideoiden ja tosiolevaisen valonhehkuisessa maailmassa kaukana tähtien kiertoratojen takana. Kun sielu inkarnoituu fyysiseen hahmoonsa, se unohtaa alkuperäisen kotinsa, ideoiden hohtavat sfäärit. Maisessa elämässään sielu voi tavoittaa aavistuksenomaisen muiston ideoiden maailman kauneudesta silloin, kun se kohtaa maallista kauneutta ja katsoo sitä itsensä unohtaen. Ideoiden maailman kauneus hohtaa varjona maisessa kauneudessa. Kauneus syntyy yhteydessä ideoiden maailmaan. Se on ideoiden kauneuden heijastusta.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Sarajas-Korte 1966, 11-12.

<sup>60</sup> Stewen 1989, 95.

Tutkija Jyri Vuorinen on todennut, että Platonin mielestä ideamaailma on arvokkaampi ja todellisempi kuin aistimaailma, ja sen yhteyteen ihmisen tulee pyrkiä. Vain siitä voi olla todellista tietoa, koska se on muuttumaton. Aistimaailmasta ihmisellä on vain erilaisia käsityksiä ja luuloja. Platonin mukaan ihmisellä on jonkinlaista piilevää tietoa ideoista, tietoa, joka voidaan sopivalla ohjauksella tai harjoituksella palauttaa mieleen.<sup>61</sup>

Ajatus ihmishengen kyvystä intuitiiviseen ja syventymisen kautta saavuttaa kosketus tosiolevaan on uusplatonismin pääedustajan, kreikkalaisen filosofin Plotinoksen (205–270 jKr.) kehittänyt. Plotinoksen ajattelun perustana olivat Platonin *Faidros* ja *Pidot*. Plotinoksen eräs pääajatus oli, että kaikki olevainen on liikkeessä kahden polariteetin välissä: valon ja pimeyden, Ideaalin ja materian, hyvän ja pahan.<sup>62</sup> Plotinoksen mukaan ekstaasin tilassa sielu saattoi kohota vielä korkeammalle ja yhtyä suureen ykseyteen eli alkuolevaan. Tämä ekstaasi oli mystinen transsitila, tietoisuudesta irtautunutta sulautumista jäsentymättömään ja persoonattomaan elämän lähteeseen.<sup>63</sup>

Plotinos tarjosi estetiikan, joka ei sitoudu tai nojautu näkyvän maailman jäljittelyyn. Näin ollen hän antoi symbolisteille luvan irrottautua naturalistisesta ohjelmasta. Plotinos näki taiteen ideoiden maailmaan kurottautuvana ideoiden näkyväksi tekemisenä, luomisena, joka täydentää kauneudellaan maailmaa. Hänen ajatuksensa välittivät kauneususkontoa ajalle, joka oli menettänyt uskonsa kristinoppiin, mutta joka oli valmis etsimään uskoa henkisyteen vapaana kirkkojen ja dogmien puristuksesta. Plotinoksen ajatukset kuvina ilmestyvästä totuudesta ja tieteestä puhuttelivat symbolisteja, jotka halusivat valmiina annettujen teorioiden ja todistusten sijaan unelmoida ykseydestä ja eheydestä. 1800-luvun lopun ihmiselle, jolle mekanisoitunut, eriytynyt ja determinismiä julistava oman ajan tiede ja siitä johdetut tulevaisuuden visiot eivät tuoneet lohtua vaan päinvastoin antoivat aineksia maailmanlopun tunnelmiin. Voitiin nojautua myös siihen, että

---

<sup>61</sup> Vuorinen 1996, 34.

<sup>62</sup> Lyytikäinen 1997, 39.

<sup>63</sup> Sarajas-Korte 1966, 12-13.

tieteen piirissäkin jo epäiltiin tieteen kykyä tyhjentävästi selittää todellisuutta tai tuottaa siunausta ihmiskunnalle. Taide nähtiin pelastajana, jos pelastukseen edes uskottiin.<sup>64</sup>

Symbolismin teorian muodostui Platonin ideaopin, Plotinoksen ekstaasin käsityksen ja Emanuel Swedenborgin (1688–1772) kehittelemän korrespondenssi-ajatuksen kolmiyhteydestä<sup>65</sup>. Swedenborg oli ruotsalainen luonnontieteilijä ja mystikko, joka 1740-luvulta lähtien omistautui uskonnollisfilosofiselle mietiskelylle ja kristinuskon pyhien kirjoitusten tulkinnalle yritettyään sitä ennen löytää ihmissielun olosijan aikansa edistyneimmän luonnontieteen avulla.<sup>66</sup> Swedenborg vaikutti voimakkaasti vuosisadan lopun mystiikkaa ja täten siis myös symbolistisen teorian syntyyn. Hän esitteli teksteissään korrespondenssien eli yleisten universaalien vastaavuuksien maailman. Swedenborgin mukaan kaikki olevaisuuden alueet henkisestä aineelliseen ja muodoista väreihin ja tuoksuihin ovat keskinäisessä suhteessa toisiinsa. Niitä hallitsi sama universaali harmonia, samanlainen vastaavuus eli keskinäinen korrespondenssi.<sup>67</sup>

Tutkija Pertti Niemen mukaan Swedenborg oli jo luonnontieteellisissä teoksissaan päässyt vastaavaisuuksien tieteen jäljille, mutta vasta hänen teologisissa teoksissaan tämä tiede on tyydyttävästi selitetty. Kun Swedenborg oli etsinyt ihmisen sielua anatomian ja fysiologian avulla, joutui hän kehittämään uudet metodologiset oppinsa, sillä sielu ei ollut luonnontieteellisten menetelmien ulottuvilla. Hän havaitsi, että koko luonto ja materiaallinen maailma ovat henkisen maailman symboleja. Koska Jumala on Henki, Raamattu on kirjoitettu vastaavaisuuksilla, jolloin kirjaimellinen merkitys vastaa henkistä samoin kuin ruumis sielua. Vastaavaisuuksien ymmärtäminen riippuu kuitenkin ihmisen henkisestä tasosta. Materialistisesti suuntautunut ihminen ei voi vastaavaisuuksia ymmärtää, koska hänen henkensä sotii niitä vastaan. Ainoastaan uudestisyntynyt voi ne

---

<sup>64</sup> Lyytikäinen 1997, 39.

<sup>65</sup> Sarajas-Korte 1966, 13.

<sup>66</sup> Stewen 2000, 121.

<sup>67</sup> Sarajas-Korte 1966, 13.

tajuta. Ihminen, jonka henkinen älykkyys on avautunut ymmärtää vastaavaisuudet, mutta ihminen, jonka henkinen älykkyys pysyy suljettuna, pitää niitä mielikuvituksen tuotteina. Jokaisella ihmisellä on kuitenkin mahdollisuus syntyä henkisesti uudestaan eli kehittyä henkiseksi ihmiseksi.<sup>68</sup>

Lyytikäisen määrittelyn mukaan symbolismi kääntyy pois havaittavasta, haltuun otettavasta kokemusmaailmasta kohden jotain ideaalista, jota ei kuitenkaan käsitteinkään voi kuvata. Elämän pakeneva mutta kaivattu salaisuus voidaan vain aavistaa. Jotta se voitaisiin ilmaista kirjallisuudessa ja kuvataiteessa, täytyy jotenkin rikkoa kielen tai kuvien normaali esittävyys, mimeettisyys.<sup>69</sup>

## ***Lyriikan pahapoika Baudelaire***

1880-luvun puolivälissä luotiin se kirjallinen ohjelma, jolle annettiin symbolismin nimi. Vuoden 1884 tienoilla Jean Moréas oli koonnut ympärilleen joukon naturalismia vastaan asennoituneita runoilijoita ja julkaisi yhteisen ohjelman, symbolismin manifestin syyskuun 18.päivä 1885.<sup>70</sup> Symbolismin kirjallisen teorian oli jo kuitenkin pääkohdissaan luonut ranskalainen runoilija ja taidekriitikko Charles Baudelaire (1821–1867). Hän siirsi esteettiselle alueelle platonisen ideaopin ja Swedenborgin korrespondenssit sekä näytti seuraavalle sukupolvelle niiden luomat runollisen ilmaisun mahdollisuudet. Baudelairelta ovat peräisin eräät kirkkaimmin muotoutuneet symbolistisen taiteenkäsityksen perusoivallukset, eikä hänen vaikutustaan vuosien 1885–1890 nuoriin voi yliarvioida. Häntä pidettiin jopa vuosisadan kirjallisuuden epäjumalana.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Niemi 2001, 20.

<sup>69</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>70</sup> Sarajas-Korte 1966, 15.

<sup>71</sup> Sarajas-Korte 1966, 14.

Baudelairin runosta *Correspondences* (suom. vastaavaisuuksia) tuli koko symbolistisen suunnan kiteytymä:

”On Luonto on temppeli, sen pylväät elävät, / epäselviä sanoja joskus ne humisevat; / käy ihminen symbolimetsissä, tarkkailevat ne häntä ja tuttavankatsein tervehtivät./ Kuin pitkät kaiut sekoittuvat loitotessansa / pimeässä, syvässä ykseydessä, joka on /laaja kuin yö ja kuin kirkkaus rannaton, / niin äänet, värit, tuoksut vastaavat toisiansa./ On tuoksuja, raikkaita kuin ihon lapsen on, / kuin niittyjen vihreys, sävel oboen,/ - on pilaantuneita, rikkaita, voitollisia, / jotka leviävät kuin kaikkeus loputon, /kuten ambra ja myski, suitsutus pihkojen, / jotka laulaen huumaavat henkeä, aistimia.”<sup>72</sup>

Dekadenssin ensimmäisenä teoreetikkona esiintyvä Paul Bourget (1852–1935), ranskalainen kirjailija kriitikko, esittää Baudelairin esikuvallisena dekadenssin edustajana. Bourgetin mukaan Baudelairissa yhdistyy kolme perustekijää, jotka ovat tyypillisiä modernille ihmiselle. Ensiksi on uskonnollisuus, joka on epäuskon myrkyttämää, mutta joka ei lakkaa kaipaamasta jotakin pyhää, yliaistillista tai ideaalia. Toisena on sensuaalisuus, joka on vapautunut perinteisen moraalien kahleista, mutta joka syöksyessään nautintoihin kyllästyy ja ikävystyy. Kolmantena piirteenä on tieteellinen ajattelu, joka analysoi kaiken puhki estäen kokemuksen välittömyyden. Näiden yhdistelmä johtaa melankoliaan.<sup>73</sup>

Sarajas-Korte lisää, että Charles Baudelairin oli sen henkisen ilmapiirin luoja, joka antoi käsitteelle *fin de siècle* melankolisen rappionsävyn ja eksoottisen kiehtovuuden. Realismiin kyllästyneelle 1880-luvun ranskalaiselle nuorelle polvelle Baudelairin mielikuvat olivat kuin ilmestys. Symbolistisen ajan kauneudenkäsitteessä, sen melankoliassa, kuoleman mystiikassa ja tuonpuoleiseen kurottumisessa, oli paljon sellaista, mille Baudelairin dekadenssi antaa selityksen. Hän koki kauneuden hehkuvana, surumielisenä ja mystisenä sekä onnettomuuden ja epätoivon läheisenä.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Baudelaire 1962, 22-23.

<sup>73</sup> Lyytikäinen 1997, 81.

<sup>74</sup> Sarajas-Korte 1989, 256.

Baudelairin tuotannolla on ollut varsin pitkäaikaiset ja voimakkaat vaikutukset 1800-luvun lopun vuosikymmenien kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen. Hänen teksteistään ammentaa niin symbolistinen kuin dekadenttikin taide.

Symbolisti ei tarvinnut syvämielisiä aiheita, vertauskuvia, vaan ainoastaan tajun siitä, että mikä tahansa arkimaailman näkymä on kelvollinen symboliksi.<sup>75</sup> Lyytikäisen mukaan symbolismin lähtökohdat ovatkin ennen muuta lyriikassa. Proosaan ja kuvataiteisiin symbolistinen tyyli kehittyi juuri lyyrikkojen ohjelmien pohjalta<sup>76</sup>.

## ***Kuvataiteen symbolistit***

Kansainvälisessä runoudessa ja kuvataiteessa symbolismi kehittyi eri tahdissa. Kun runouden ilmiönä symbolismi oli saanut muotonsa jo 1880-luvun puolivälissä, kuvataiteessa elettiin realismin intensiivisintä aikaa<sup>77</sup>. Tarkoituksena irtautua realistisesta ja impressionistisesta maalaustavasta, ranskalainen taidemaalari, graafikko ja kuvanveistäjä Paul Gauguin (1848–1903) sekä ranskalainen taiteilija ja kirjailija Émile Bernard (1868–1941) loivat 1880-luvun loppuvuosina tyyliuunnan, jota he nimittivät syntetismiksi. He kehittivät arkaaisten ja primitiivisten taidekausien hengessä synteettisen tyyliuudon, joka rakentui piirustuksellisille ja dekoratiivisille arvoille.<sup>78</sup>

Bernardin mukaan muotoja yksinkertaistamalla, ääri viivoja korostamalla ja rajoittamalla värit seitsemään prisman perusväriin ilmaisun teho voimistui. Gauguin taas puhui synteetistä, jolla hän tarkoitti henkistä prosessia, jossa luonnosta tehdyt havainnot tiivistettiin ja keskitettiin maalauksessa. Hän kehotti maalaamaan muistin mukaan, koska muistinvaraiset, tunteiden sävyttämät syntetisoidut luonnonmuodot saivat painavamman

---

<sup>75</sup> Sarajas-Korte 1989, 256.

<sup>76</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>77</sup> Sarajas-Korte 1989, 256.

<sup>78</sup> Sarajas-Korte 1966, 16.



merkityssisällön. Syntetismille oli tyypillistä sommittelu littein, selkeästi rajatuin väripinnoin ja ellipsikaaria suosiva viivankäyttö. Värinkäytössä oli etäännytetty esittävydestä ja luonnonhavainnoista intensiivisen ja syvän väri-ilmaisun hyväksi. Tyyllillisiä esikuvia syntetismille tarjosivat japanilainen puupiirrostaide, keskiaikaiset lasimaalaukset ja eri maiden kansantaide.<sup>79</sup>

Mattheiszen on todennut, että Paul Gauguinin ja Émile Bernardin kehittämän synteettisen tyylin vaikutteet tulivat mm. prerafaeliiteilta: paksut mustat ja selkeät ääriviivat ovat peräisin keskiajan lasimaalauksista. Prerafaeliiteiksi kutsutaan vuodesta 1848 lähtien vaikuttaneita englantilaisia taiteilijoita, jotka pyrkivät elvyttämään Italian taiteessa 1400- ja 1500-luvuilla vaikuttaneen perinteen eli palaamaan ilmaisuun ennen Rafaelia. He korostivat mielikuvitusta realismin sijaan ja ihannoivat antiikkia ja keskiaikaa. Prerafaeliittojen keskeinen filosofia oli, että ihmiskunnan päätyntyn umpikujaan tai kulkee väärään suuntaan.<sup>80</sup>

Ranskalaisen taidemaalarin ja teoreetikon Maurice Denis'n (1870–1943) mukaan kuvataiteen symbolismi syntyi, kun syntetismiä kehittäneet taiteilijat joutuivat Pariisissa kosketukseen symbolististen kirjailija- ja runoilijapiirien kanssa. Nämä kaksi suuntaa sulautuivat siksi tyyllilliseksi ja esteettiseksi kokonaisuudeksi, joka kuvataiteessakin on saanut symbolismin nimen. Denis perusteli käsitystään sillä, ettei Gauguinilla ja Bernardilla ollut vielä mitään selväpiirteistä teoriaa luodessaan ensimmäiset syntetistiset teoksensa vuosina 1887–1888. Vasta taidemaalari Paul Sérusier (1865–1927) alkoi yhdistää syntetismiin platonistisia ajatuksiaan.<sup>81</sup> Stewen on todennut, että kuvataiteen symbolisteihin on luettu Gauguinin, Pont-Avenin koulun sekä Nabisryhmän lisäksi myös näitä edeltäneen sukupolven ”suuret yksinäiset”: Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), Gustave Moreau (1826–1898) ja Odilon Redon (1840–1916).<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Taiteen pikkujättiläinen 2001, 719.

<sup>80</sup> Mattheiszen 2004, 42.

<sup>81</sup> Sarajas-Korte 1966, 16.

<sup>82</sup> Stewen 2000, 44.

Symbolistisen kuvataiteen teorian loi taideteoreetikko Gustave-Albert Aurier. Hän käsitteli Gauguinin *Jaakobin painia* keväällä 1891 ilmestyneessä artikkelissa *Le Symbolisme en peinture*, joka sai paljon huomiota. Aurier tiivisti symbolistisen taiteen perusominaisuudeksi sen, että tietty idea ilmaistaan jonkin symbolin välityksellä. Taiteen tuli lisäksi ilmaista tämä idea synteettisesti, kaikille tajuttavin keinoin. Mutta taideteoksen oli samalla oltava subjektiivinen. Taiteen tarkoitus ei ollut ilmaista kohdetta sellaisenaan, vaan taiteilijan siitä luoma idea. Nämä ehdot täyttävä taide oli luonnostaan aina dekoratiivista, niin kuin Egyptin taide. Oli luonnollista, että tämä taiteen käsitys kääntyi realismia ja naturalismia vastaan, myös impressionismia vastaan. Näidenhän kuvauksen kohde oli aistimaailma.<sup>83</sup>

Aurierin symbolistiteoriaan toi oman lisänsä Ranskan ruusuristiliikkeen perustaja Josephin Péladan. Hän oli varsin monitahoinen persoona, yhtä aikaa okkultisti, katolinen mystikko, taidekriitikko, runoilija ja näytelmäkirjailija. Korostaakseen syntyperänsä yhteyksiä muinaisen Kaldean viisaisiin hän kutsui itseään nimellä Sâr Péladan. Hän kehitti symbolismin estetiikkaa. Olennaisilta osin se oli yhtenäinen Aurier'n symbolismin käsityksen kanssa, mutta se kielsi kuitenkin taiteilijalta oikeuden kaikkeen vapaaseen tyylin uudistukseen. Hän halusi osoittaa esikuvat ja rajoittaa taiteilijan aihepiiriin. Péladan ohjasi taiteilijat antiikin ja renessanssin piiriin. Hän nimitti edustamaansa taidekäsitystä ”idealistiksi ja mystiseksi”, jolla oli sama platonis-mystinen tausta kuin Aurier'n symbolismilla. Sen keskeiset käsitteet olivat idea ja symboli, mutta pyrkiessään taiteen syvällisyyteen hän itse asiassa alisti sen uskonnollisten ja kirjallisten aatteiden tulkiksi.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Sarajas-Korte 1989, 257.

<sup>84</sup> Sarajas-Korte 1966, 23-24, 57.

Vuonna 1888 Péladan perusti järjestön ja antoi sille nimeksi *Rose + Croix* vanhan ruusuristijärjestön mukaan. Tunnuksena olivat ruusu ja risti, vaiteliaisuuden ja uskon symbolit. Muutama vuosi myöhemmin hän avasi vuonna 1892 ruusuristiläisen salongin Pariisiin. Teoriassa salonkiin hyväksyttiin kaikki koulukunnat, kunhan ne vain noudattivat Péladan'n estetiikkaa ja tavoittelivat puhdasta ja ihanteellista kauneutta. Péladanin symbolismi oli täynnä kirjallisia vertauskuvia, taide toimi uskonnollisten ja kirjallisten aatteiden tulkitsijana. Hän korosti tradition merkitystä ja plastista muodonantoa nostaen taiteilijoiden esikuviksi Kreikan taiteen efebitt, nuoret hentoluiset pojat, Michelangelon androgyyniset hahmot, Leonardon *Johannes Kastajan* Rembrantin valohämyn. Androgyyni merkitsi kauneuden symbolia, henkisyuden korkeinta astetta. Hänen suositustensa mukaiset aiheet liittyivät myytteihin ja legendoihin. Narkissos -myytti, Johannes Kastaja, neitsyys ja sfinksit olivat salongin suosituinta aiheistoa.<sup>85</sup>

Symbolisteiksi mielletyt taiteilijat, kuten ranskalaiset Gustave Moreau ja Odilon Redon, saksalainen Frantz von Stuck ja sveitsiläissyntyinen Arnold Böcklin sekä belgialaiset Ferdinand Khnopff ja Félicien Rops mainitaan yleisimmin dekadenssitaiteilijoina. Heidän tuotannossaan toistuvat myyttiset henkilöt, kuoleman ja kauneuden yhdistyminen, tuhoisat naiset, aistikkuus ja rappio.<sup>86</sup>

Stewenin mukaan uusplatonilaiseen ajatteluun sisältyy käsitys siitä, että asioiden ja ilmiöiden sisin tai syvin todellisuus, niiden olemus, ilmenee niiden ulkoisessa hahmossa sille, joka sen osaa tulkita. Länsimaiselle kuvataiteiden teorialle tietyn tyyppinen uusplatonilainen ajattelu on ollut kautta aikojen niin olennaista, että sen on jopa esitetty taideteorian olevan aina luonteeltaan uusplatonista. Taiteilijan tehtäväksi on näin ollen ajateltu

---

<sup>85</sup> Taiteen Pikkujättiläinen 2001, 717.

<sup>86</sup> Mattheiszen 2004, 48.

asioiden sisimmän olemuksen näkeminen ja sen välittäminen. Symbolistisessa taideteoriassa esiintyy keskeisenä ajatus taiteesta maailman ulkoiseen hahmoon kätkeytyvän todellisuuden tulkintana ja esille tuomisena. Symboli käsitettiin etuoikeutetuksi merkiksi, jossa maailman sisin olemus paljastui hetkessä täydellisenä.<sup>87</sup>

Taidehistorioitsija Rakel Kallio määrittelee symbolismin taidesuuntaukseksi, joka hylkäsi luonnon jäljittelyn ja objektiivisen luonnonjäljittelyn kriteerit. Symbolismille oli olennaista muistinvarainen kuvaus, muotojen yksinkertaistaminen ja abstrahointi, intuitio, subjektivismi, mystiikka, dekadenssi ja platonilaisen idean ilmaiseminen. Yhteistä symbolistisille taiteilijoille oli luonnontieteellisen maailmankuvan ja materialismin hylkääminen ihmistä tyypistävinä. Kritiikki kohdistettiin naturalismiin, realismiin ja impressionismiin. Symbolismi toi taiteen käsitteeseen salaperäisyyttä, unenkaltaisuutta ja mysteerin läsnäoloa.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Stewen 2000, 72.

<sup>88</sup> Kallio 2001, 14.

## 4. SUOMALAINEN SYMBOLISMI

### ***Vuosisadanlopun kulttuurinen tilanne Suomessa***

Historian dosentti Laura Kolben mukaan kansallisuusaate, kansakunnan muodostuminen, sosiaalisen luokkatietoisuuden syntyminen ja kulttuurinen herääminen kietoutuivat toisiinsa 1800-luvun lopulla. Suomalaisuudesta alkoi muodostua eurooppalaisten esikuvien mukainen markkinavetoinen ja kansalaislähtöinen yhteiskunta. Yksilöllinen kansalaisuus ja yhteinen kansallisuus nousivat etusijalle. Kuva Suomesta, sen muinaisuudesta, historiasta, luonnosta, kansasta ja perinteestä muotoutui uudella tavalla samalla kun ihmisten liikkuminen ja matkailu lisääntyivät. Suomi asettui näytteille esiintyäkseen ulkomailla ja kansa, sen työn ja tapojen kuvaaminen sai uutta vauhtia.<sup>89</sup>

Yliopistoyhteisöllä oli edelleen tärkeä rooli maan henkisessä elämässä. Myös kristinusko ja kirkko haluttiin kytkeä mukaan kansallisvaltion rakentamiseen. Kieli nousi olennaiseksi asiaksi eurooppalaisessa nationalismissa. Kansallinen yhtenäisyys taattiin vahvistamalla suomenkielistä kulttuuripohjaa.<sup>90</sup>

Aika vuodesta 1890 vuoteen 1920 oli tutkija Rainer Knapaksen mukaan Suomessa ristiriitojen täyttämä ajanjakso. Tämä koskee sekä historian tapahtumia että niiden myöhempiä tulkintoja. Itsenäisyysjulistus 6. joulukuuta 1917 on jälkikäteen nimetty täysivaltaisen kansakunnan syntyhetkeksi, mutta samalla myös Suomen kansan varhaisemman historian päämääräksi. 1800-luvun historiakäsitys korotti kansan keskeiseen rooliin oman historiansa tekijäksi. Ensimmäinen vaihe oli kansakunnan ja kansallisen tietoisuuden synnyttäminen, lopullinen tavoite kansallisvaltion

---

<sup>89</sup> Kolbe 2003, 27.

<sup>90</sup> sama.

muodostaminen. Sen saavuttamiseksi tarvittiin kansallista taidetta, kirjallisuutta ja kulttuuria, mutta ennen muuta kansalliskieltä.<sup>91</sup> 1800-luvun jälkipuoliskolla koko suomalainen yhteiskunta eli muutoksen aikaa. Vuonna 1863 valtiopäivät olivat kokoontuneet ensimmäistä kertaa puoleen vuosisataan. Aleksanteri II:n valtakaudella säätyvaltiopäivien toiminta vakiinnutettiin. Alkoi taloudellisten ja yhteiskunnallisten uudistusten aika, johon mahtuvat demokratia ja vapaamielisten aatteiden läpimurto, Suomen taloudellista itsenäisyyttä vahvistanut rahauudistus ja oma rahakanta, teollisuuden voimakas kehitys, maataloudessa siirtyminen leipäviljatuotannosta lypsykarjatalouteen, metsäteollisuuteen pohjaava teollisuuskehitys, liikenneyhteyksien parannus ja rautatieverkon kehitys.<sup>92</sup>

Aleksanteri III:n astuessa valtaan Suomen autonominen asema alkoi horjua. Venäjän suhde Suomeen alkoi muuttua. Postimanifesti julistettiin vuonna 1890, jolloin postilaitos siirrettiin Venäjän alaiseksi.

Venäläistämispolitiikkaa voimistettiin muissakin instituutioissa, ja viimeisinä elinvuosinaan Aleksanteri III asettui julkisesti tukemaan sortotoimenpiteitä. Poliitiikan tarkoituksena oli kumota Suomen itsenäinen asema alistamalla sen laitokset ja hallinto Venäjän valvonnan alaiseksi. Vuonna 1894 keisariksi tuli Nikolai II, joka vahvisti jälleen Suomen perustuslait. Näytti siltä, että aggressiivinen venäläiskansallinen suunta olisi ohi. Suomen kenraalikuvernööriksi valittu Nikolai Bobrikov oli tunnettu voimakkaasta venäläistämistyöstä Baltiassa ja hän sai epäitsenäisen keisarin puolellensa. Sortotoiminta kulminoitui vuonna 1899 helmikuun manifestiin. Nikolai II peruutti hallitsijavakuutuksensa ja lakkautti Suomen itsehallinnon. Lisäksi Suomen valtiopäivien päätösvaltaa supistettiin, vahvistettiin venäjän kielen asemaa ja rajoitettiin sananvapautta. Useat lait siirtyivät yleisvaltakunnallisen lainsäädännön piiriin.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Knapas 2001, 28

<sup>92</sup> Mattheiszen 2004, 32

<sup>93</sup> sama.

1800-luvun viimeisten vuosikymmenien monien muutosten ja ristiriitojen takia voidaan todeta, että Suomessa elettiin tuolloin murrosvaihdetta. Vanhat ajatusrakennelmat rakoilivat ja uusien löytäminen niiden tilalle oli vaikeaa. Venäläistämistoimenpiteet hajottivat Suomen yhtenäisyyttä ja puolueisiin jakautuminen synnytti sisäisiä ristiriitoja. Aikaisemmin oli vallinnut haave uudesta yhteiskunnasta ja uudesta ihmiskunnasta sekä yleinen kehitysoptimismi, joka pohjasi kansalliseen kulttuuriin. Nyt uskon tuli vakavia säröjä. Yleinen moraalihöltyi, laittomuudet lisääntyivät ja olot olivat kaiken puolin epävakait.<sup>94</sup>

Tutkijat Anja Kervanto-Nevanlinna ja Kolbe ovat todenneet, että Suomen kulttuurihistorialla on kahdet kasvot, kansalliset ja eurooppalaiset. Taiteen ja kulttuurin kentällä Suomi oli pieni ja vaatimaton Euroopan sivistyksellisten johtomaiden rinnalla. Silti tahtotila ulkomaailman kehityksen seuraamiseen oli vahva. Vuosiin 1870–1914 sijoittuu murros: maamme kulttuurielämä oli monitasoisesti osa kulttuurin yleistä eurooppalaista verkostoa. Ruotsinmieliset, kosmopoliittiset liberaalit ja nuorsuomalaiset olivat halukkaita avaamaan ikkunoita Eurooppaan. Tiedemiehet, taiteilijat, kirjailijat, muusikot, ja arkkitehdit matkustivat paljon ja toivat runsaasti vaikutteita palatessaan Suomeen. Ulkomaat kiinnostivat myös kaupunkien virkamiehiä, teollisuuspatruunoita, yrittäjiä ja politiikan eliittiä. Kansallinen taide sulautui osaksi uusia kansainvälisiä virtauksia ja oli eurooppalaisten yhteyksien virittämää.<sup>95</sup>

Karkeasti rajaten vuosien 1880–1910 välistä aikaa kutsutaan taidehistoriassa Suomen taiteen kultakaudeksi. Kultakausi -termi herättää pelkästään positiivisia assosiaatioita ja tunteita. Se kertoo kulttuurin huippukaudesta ja loistavista saavutuksista. Tämä aikakausi on vakiintunut historiassa jaksona, jota kuvataan kansallisten pyrkimysten ja kansainvälisten vaikutteiden muodostamaksi synteeksi. Tuolloin suomalainen taide nousi kansainväliselle tasolle ja eurooppalaiseen tietoisuuteen. Puhuttaessa onnistuneesta synteestä tai ponnisteluista kansallisesti merkittävän

---

<sup>94</sup> Mattheiszen 2004, 34.

<sup>95</sup> Kervanto- Nevanlinna & Kolbe 2003, 24-25.

taidekulttuurin synnyttämiseksi sivuutetaan helposti ne monet ristiriidat ja poikkeukset, joiden vaikutuksessa kansallista identiteettiä vuosisadanvaihteessa muodostettiin. Kun taide suhteutetaan yhteiskunnalliseen keskusteluun, paljastuu, että kultakausi on monenlaisten ristiriitojen sävyttämä. Kansallinen projekti tarkoittaa kansallismielisen sivistyneistön määrätietoista työskentelyä kansallisen identiteetin määrittelemisessä. Kysymys on ennen kaikkea henkisen ihanteen tavoittelusta, sillä kansasta pyrittiin luomaan hyvin ihanteellinen kuva. Tämän vuoksi kansalta kiellettiin kaikenlaiset alemmat tarpeet ja ilmiöt. Niinpä monenlaiset seksuaalisuuteen, rappioon ja dekadenssiin liittyvät piirteet jäivät kansallisen projektin ulkopuolelle.<sup>96</sup>

1800-luvun viimeistä vuosikymmentä kohden suomalaisuus alkoi yhä vahvemmin määrittyä suhteessa isäntämaa Venäjään, kun se alkoi voimistaa valtaansa suuriruhtinaskunnan asioiden hoidossa. Aiempi tyytyväisyys hallitsijavaltaan alkoi rakoilla ja Suomessa heräsi kasvava halu itsenäiseen identiteettiin. Tämä näkyi mm. vuoden 1889 Pariisin maailmannäyttelyssä, jossa suomalaiset taiteilijat esiintyivät ”suomalaisena ryhmänä” venäläisessä osastossa.<sup>97</sup>

## ***Symbolismin vaikutukset kuvataiteeseen***

Suomen syrjäisestä asemasta on ollut taide-elämässä tunnettuja seurauksia: täällä on koettu, että suuri taide on aina jossain muualla kuten Kreikassa, Italiassa ja Ranskassa. Suomalaisen taiteilijan osa on ollut lähinnä ihmettelijän ja soveltajan.<sup>98</sup> Suomalaiset pyrkivät omaksumaan Ranskasta ja muista lähteistä ne piirteet, joiden katsoivat parhaiten palvelevan omia tarkoitusperiään, arvojaan ja kulttuuriaan. Suomi oli kuitenkin Pohjoismaista se maa, jonka taiteeseen ja henkiseen ilmapiiriin symbolismi vahvimmin vaikutti 1890-luvun alkupuolella.<sup>100</sup> Päinvastoin kuin

---

<sup>96</sup> Mattheiszen 2004, 12.

<sup>97</sup> Mattheiszen 2004, 97.

<sup>98</sup> Kallio 2001, 16.

<sup>100</sup> Sinisalo 2000, 11.



syntypaikassaan Ranskassa, symbolismi oli Suomessa ensin kuvataiteen ilmiö ja vasta 1900-luvun alussa se sai muotonsa kirjallisuuden piirissä.

Symbolistista suuntaa edelsi 1880-luvulta periytyvä kansallishenkinen taidevirtaus, joka sekin tosin sai ennen pitkään symbolistisia vaikutteita. Kirjalliset piirit analysoivat jo 1880-luvun lopulla Ranskan dekadenttia ja symbolistista ajansuuntaa. Kun nuori maalarijoukko lähti Pariisiin, kuvataiteilijoilla oli jo ennalta jonkinlainen käsitys tästä uudesta mystisestä suuntauksesta.<sup>101</sup>

Voimakkaimmin taiteilijat reagoivat symbolismin metafyyssiseen ja universaaliin viestiin, siihen mikä poikkesi selvästi kotimaan silloin niin vahvasta kansallisesta ja realistisesta suuntauksesta. Suomalaiset taiteilijat eivät hakeneet niinkään vaikutteita yksittäisiltä taiteilijoilta, vaan he aistivat näiden tavoin uuden suuntauksen lähtökohdat. Siis juuri sen filosofisen, runollisen ja maalauksellisen perinteen, johon symbolistinen suuntaus pohjautui.<sup>102</sup> Useimmille suomalaiselle taiteilijoille symbolismin omaksuminen merkitsi myös syvää uskonnollista kriisiä, mikä vahvisti suunnan kantavuutta. Kysymys oli useimmiten teosofiasta ja katolissävyyisen mystiikan omaksumisesta. Tähän liittyi ainakin ajoittainen Sâr Péladanin ruusuristiläisyyden suosio.<sup>103</sup>

Symbolistinen sukupolvi otti 1890-luvulla kantaa naturalismin ja impressionismin aineellisuuteen nostamalla esiin henkiset, myyttiset, runolliset, emotionaaliset, intuitiiviset ja intellektuaaliset kysymykset. Näkyvä todellisuus koettiin riittämättömäksi ja pahimmillaan harhaanjohtavaksi. Tuolloin pyrittiin kuvaamaan nimenomaan vaikeasti visualisoitavia tunnetiloja ja aistimuksia. Esineet ja eliöt kuvattiin vertauskuvina ja henkisten tilojen vastaavuuksina. Suomessa symbolismin hakeutuminen henkisyyteen sai tavallista paremman kasvualusta. Taiteilijat

---

<sup>101</sup> Sarajas-Korte 1994, 127-28.

<sup>102</sup> sama.

<sup>103</sup> Sarajas-Korte 1994, 131.

pohtivat maalauksissaan erityisesti ihmisen osaa. Minuuden mysteeri oli heille keskeinen aihe.<sup>104</sup>

Suomalaista vuosisadanvaihteen symbolismia hallitsivat aatteet ja allegoriat. Niinpä Suomeen ei juurtunut Albert Aurierin symbolismin manifestissa vuonna 1891 julistama kuvan autonomiaa korostava linja. Aurierhan totesi että ”meidän on päästävä tilaan, jossa ei voi vallita epäilystäkään siitä, ettei taulussa olevilla esineillä ole mitään arvoa sinänsä, että ne ovat vain merkkejä, sanoja ilman muuta tarkoitusta.”<sup>105</sup>

## ***Ydinjoukko Montmartren kaduilla***

Sarajas-Korte on todennut, että suomalainen taiteilijajoukko saapui Pariisiin juuri otolliseen aikaan. Vuosi 1891 oli symbolismin voitollinen vuosi, se oli saavuttanut täysi-ikäisyytensä ja hallitsi tulevaisuuden taiteena Quartier Latinin boheemimiljöötä. Magnus Enckell (1870–1925) oli tämän maalariryhmän itseoikeutettu suunnannäyttävä. Hän sulautui helposti tähän kansainväliseen taiteilija- ja älymystöpiiriin. Muita merkittäviä Enckellin ystäväpiiriin kuuluneita taiteilijoita olivat Beda Stjernschantz (1867–1910) ja Ellen Thesleff (1869–1954). Koko ryhmän etuna oli se, että Suomen ruotsinkieliseen sivistyneistöön kuuluvina heidän klassinen sivistyksellinen pohjansa oli varsin vankka. Niinpä esimerkiksi Enckell hallitsi jo kouluajoista antiikin mytologian ja sen mystisfilosofisen perinteen. Tämän lisäksi sekä klassinen että suuressa määrin myös kansainvälinen moderni kirjallisuus oli hänelle tuttua Ovidiuksen, Platonin, Baudelairen ja Rimbaudin myötä.<sup>106</sup>

Enckell kävi koulua Porvoon lyseossa, josta valmistui ylioppilaaksi vuonna 1889. Jo opiskeluvuosinaan hän oli tutustunut tuolloin Haikossa oleskelleeseen Albert Edelfeltiin, josta tuli hänen pitkäaikainen tukijansa. Enckellin uravalinta oli näin ollen selvä heti koulun päätyttyä. Hän pyrki

---

<sup>104</sup> Ahtola Moorhouse 2001, 116-117.

<sup>105</sup> Valkonen 1989, 65.

<sup>106</sup> Sarajas-Korte 1994, 128-29.

Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun, jonne hänet hyväksyttiin ensi yrittämällä vuonna 1889. Tyytymättömänä koulusta saamaansa opetukseen Enckell siirtyi vuotta myöhemmin Gunnar Berndtsonin yksityisoppilaaksi. Ensimmäisen Pariisin matkan jälkeen 1891 taiteilija oleskeli Suomessa vain lyhyehköjä aikoja, ja hänestä kehittyi vuosisadanvaihteen kansainvälinen taiteilijamme. Jo ensimmäisen Pariisin vuotensa aikana Enckell omaksui taiteensa lähtökohdaksi muodikkaan mysteerissävyisen symbolismin, joka tähdensi pelkistettyä muotoa ja kuvan henkistä sisältöä. Uusi suunta ilmeni selvimmillään Enckellin poika- ja nuoruuskuvissa, väritykseltään askeettisissa ja muotokieleltään Gauguinin syntetismiä noudattavissa teoksissa, sekä antiikin tarumaailmoihin etsiytyvissä fantasioissa, jotka valloittivat merkittävän osan taiteilijan tuotannosta Italiassa 1894–1895 vietetyn talven jälkeen.<sup>107</sup>

Beda Stjerschantzin jätettyä vuonna 1885 saksalaisen tyttökoulun kesken, hän opiskeli vuodet 1885–1891 Taideyhdistyksen piirustuskoulussa sekä 1889–1891 Gunnar Berndtsonin johdolla. Stjerschantzin hyvätoiminen isä menehtyi 1886 ja tämän jälkeen taiteilija eli köyhyyden ahdistamana. Myymällä toisarvoisia teoksiaan, hän sai matkarahat kokoon ja suuntasi Pariisiin. Vuodet 1891–92 Stjerschantz opiskeli suomalaisten nuorten suosimassa Académie Colarossissa. Monien muiden symbolistien tapaan hän tutki Platonia, kopio kohtia *Pidoista* luonnoskirjaansa ja kirjoitti sinne myös uusia arvoja etsivien nuorten palvoman Baudelairien säkeitä. Taiteilija kävi kerran symbolismin yltiöpäisimpien oppien edustajan Sâr Péladanin innoittamien taiteilijoiden näyttelyssä, mutta suhtautui siihen melko varauksellisesti. Stjerschantzille tuli hyvin tärkeäksi tanskalainen symbolismin asiaa ajava taidelehti *Taarnet*. Julkaisu ilmestyi vuosina 1893–1894.<sup>108</sup> Stewenin mukaan kyseinen lehti oli merkittävä uusien antinaturalististen taidenäkemysten välittäjä Pohjoismaissa. Toisessa numerossa julkaistussa symbolismin manifestissa lehteä toimittanut Johannes Jorgensen asettui vastustamaan naturalismin ”taikauskoista

---

<sup>107</sup> Kämäräinen 1984, 112, 115.

<sup>108</sup> Tirranen 1984, 147.

luonnontieteellistä elämännäkemyttä” ja positivistista materialismia, joka unohtaa että elämä on ”ihme, arvoitus, pyhä asia.” Jorgensen pyrki korostamaan uskonnollisen aistin ja metafysiikan merkitystä ”uudelle idealismille”. Manifesti oli sävyltään hyvinkin teosofinen ja siitä voi löytää esoteerisen mystiikan perusajatuksen sielun ja maailman pohjimmaisesta ykseydestä.<sup>109</sup>

Syksyllä 1891 syksyllä 22 -vuotias Ellen Thesleff oli päättänyt opintonsa Taideyhdistyksen piirustuskoulun jälkeen Gunnar Berndtsonin yksityisakatemiassa. Samaan opinahjoon olivat hakeutuneet joukko piirustuskoulun oppilaita, kuten Magnus Enckell, Väinö Blomstedt ja Beda Sternschantz. Saman vuoden lokakuussa Thesleff matkusti ensimmäisen kerran Pariisiin. Henkisesti vireä, itsetietoinen ja vapaa Thesleff haki jo varhain omaa itseään ja ilmaisuaan. Vuosisadan lopun taidepääkaupunki tarjosi tähän lukuisia mahdollisuuksia. Realismin tavoitteet eivät kiinnostaneet häntä, eikä Pariisin mystinen ja symbolistinen ilmapiiri saanut Thesleffiä niin pauloihinsa kuin muita kaupungissa asuvia suomalaistaiteilijoita. Thesleff ei takertunut symbolismin ääri-ilmiöihin, mutta joutui niiden vaikutuspiiriin. Hänen Pariisin kausi jakaantui kahteen osaan. Ensimmäinen oleskelu kesti syksystä 1891 seuraavaan syksyyn, toinen jakso rajoittui syksyyn 1893.<sup>110</sup>

## ***Kansainvälisyys kohtaa Kalevalan***

Ringbomin mielestä Enckellin, Stjerschantzin ja Thesleffin edustamaa ranskalaisvaikutteista pariisikeskeistä symbolismia voidaan pitää aidompana symbolismin ilmentymänä. Toinen ajallisesti hiukan myöhäisempi ilmenemismuoto on kuitenkin kansainvälisesti yhtä tunnettu. Se syntyi kansainvälisyyden ja kansallismielisyyden varsin omalaatuisesta yhtymästä. Tämän suunnan johtava edustaja oli Axel Gallén. Tutustuessaan symbolismiin Pariisissa 1892 Gallén suhtautui siihen aluksi sangen

---

<sup>109</sup> Stewen 2000, 127.

<sup>110</sup> Sarajas-Korte 1998, 24, 26, 29.

penseästi. Hänelle oli luontaista hyökätä kiivaasti uusia ilmiöitä kohtaan. Samalla hän kuitenkin koki oman realisminsa vanhentuneeksi ja alkoi hapuilla kohti uutta ilmaisua. Gallén muokkasi jo aloittamiaan töitä symbolistiseen suuntaan ja koki jopa lyhyehkön mystisen kauden.<sup>111</sup> Uusi ajan henki sekoitti Nuoren Suomen, maan lahjakkaimman kansallishenkisen taiteilijapiirin yhteenliittymän, ehjän kansallisen linjan. Mystinen suuntaus aiheutti vaikutusta heidänkin keskuudessaan, niin kuin nuori runoilija Eino Leino ilmaisi vuoden 1893 lopulla:

”Kaikki vanhat uskonnolliset mielikuvat heräävät eloon, ja uusi mystiikan...aika tuulahtaa läpi vuosisadan sivistyneimmän sielunelämän...ihmishenki tuntee jälleen tarpeen langeta polvilleen suuren tuntemattoman maailmanhengen eteen. Turhaan valittavat harmaantuneet valistuskauden sankarit...tästä uudesta taantumuksellisesta virtauksesta...Se tulee kuin tuleekin eikä jätä ketään koskemattomaksi.”<sup>112</sup>

Vuosina 1893–94 Gallén loi keskeiset symbolistiset teoksensa, joiden huippua Ringbomin mukaan edustaa *Symposion* (1893). Vuodet 1894–1895 Gallén rakensi Ruovedellä erämaa-ateljeetaan Kalelaa, ja vähän ennen maalle muuttoaan hän teki matkan Saksaan. Siellä hän seurusteli eksklusiivisen taidejulkaisun *Panin* ympärille kerääntyneen piirin sekä Edvard Munchin ympärille kokoontuneiden berliiniläisboheemien kanssa. Saksan-matka sekä Belgian ja Englannin taideteollisuuden uudet tuulet innoittivat hänet nivomaan yhteen kansainvälisen syntetismin ilmaisukieltä ja suomalaiskansallisia aiheita.<sup>113</sup> Kyseisten ideoiden pohjalta syntyi Ruovedellä *Sammon puolustus* (1895), ja muutamaa vuotta myöhemmin nietzscheläinen yli-ihminen muuntui traagiseksi Kalevalan sankareiksi, joita kuvaat *Joukahaisen kosto* (1897), *Velisurmaaja* (1897), sekä *Kullervon kirous* (1897). Samaa Kalevala-sarjaan kuuluu luonnollisesti myös *Lemminkäisen äiti* (1897). Tämä teosten sarja liitti siis toisiinsa kansalliset erikoispiirteet ja symbolismin. Kansallinen tyyli oli syntynyt. Teokset

---

<sup>111</sup> Ringbom 1998, 221.

<sup>112</sup> Sarajas-Korte 1994, 41-42, Leinon mukaan.

<sup>113</sup> Ringbom 1998, 221-22

nostivat Gallénin sen eurooppalaisen virtauksen kärkeen, josta hän oli ammentanut virikkeensä.<sup>114</sup>

Taidehistorioitsija Janne Gallen-Kallela-Sirén luonnehtii Gallénia ideologisesti ajattelevaksi realistiksi niin elämässään kuin taiteessaankin. Siitä todistavat moninaiset symbolit, joita hänen teoksissaan ilmenee koko hänen 50 -vuotisen taiteilijauransa ajan. Kirjoittaja jatkaa, että on karkeaa väärinarviointia liittää taiteilijaan yleisnimitys ”symbolisti”, sillä symbolismin piirissä usein tapaamamme pyrkimys ylittää ajan ja paikan rajat on ristiriidassa hänen taiteelleen ominaisen todellisuuden kipuun ja maanläheisyyden kanssa. Realismi ei ole ainoastaan taiteellinen tyyli vaan myös ajan ja paikan rajaamiin puitteisiin sidottu yksilön elämäntavasta kuvaava ajatusmalli. Gallénin 1890-luvun teoksissa realismi on normi, johon keskieurooppalainen symbolismi sekoittui ärsykkeenä.<sup>115</sup>

## ***Naivisti fantasiamaailmassaan***

Vaikka symbolismi merkitsi mielenkiintoista vaihetta monille suomalaisille taiteilijoille, muodostui siitä vain yhdelle tekijälle läpi koko tuotannon kulkenut tekemisen ehto. Hugo Simberg opiskeli jo koulupoikana Viipurin taiteenystävien piirustuskoulussa, jonne hän pääsi samana vuonna kuin Enckell matkusti ensi kertaa Pariisiin. Simbergin kotona harrastettiin maalaamista ja piirtämistä, molempia pidettiin hyvänä ja herraväelle sopivana puuhasteluna. Syksyllä 1893 hän lähti Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun Helsinkiin, mutta realistipohjainen opetus tuotti hänelle pettymyksen. Simberg oli jo koulupoikana luonut itselleen haavemaailman, jonka tulkitseminen oli hänen mielestään mahdollista vain symbolismin keinoin. Symbolismi oli vierasta opettajille, joten Simberg pyrki ja pääsi Ruovedelle asettuneen Gallénin luo oppiin.<sup>116</sup> Tämä oleskelujakso kesti pari vuotta, joskin väliin mahtui muutama ulkomailla vietetty kausi.

---

<sup>114</sup> Valkonen M. 1999, 63

<sup>115</sup> Gallen-Kallela-Sirén 2001, 213.

<sup>116</sup> Tirranen 1984, 190.

Ensinäyttelystään vuodesta 1895 lähtien Simbergiä arvosteltiin hänen naivista ja kömpelöstä ilmaisustaan ja tekniikastaan. Kuva-aiheet koettiin lapsekkaiksi ja piirustustaito olemattomaksi. Akateemisiin taidekäsityksiin juuttuneiden aikalaisten mielestä maalausten olisi pitänyt vastata akateemisen koulutuksen vaatimuksia. Ainoastaan kaukonäköinen vähemmistö oivalsi, että taiteessa saattoi olla muita ja tärkeämpiäkin tekijöitä.<sup>117</sup>

Hugo Simberg ei halunnut etsiä niitä aitoja ihmisiä ja kansantyyppejä, joita hänen opettajansa Gallén haki. Simbergille aito ja alkuperäinen löytyi omasta mielestä ja kuvitelmista. Taiteilija loi ikioman fantasiamaailmansa, jonka oleellisina hahmoina olivat Kuolema, Halla, Syksy, Piru ja erilaiset peikot, pikkupirut ja muut paremminkin harmittomat ja liikuttavat kuin pahanilkiset ja hirvittävät oliot.<sup>118</sup>

Taidehistorioitsija Hanna-Leena Paloposki kuvaus kertoo, miten Hugo Simberg saapui ensimmäisen kerran Pariisiin huhtikuussa 1896 sateisen ja sumuisen Lontoossa vietetyn ajan jälkeen. Taiteilija ihastui kaupunkiin välittömästi. Samanlaisin tuntein hän oleskeli kaupungissa kolmeen otteeseen myöhempinä vuosina, 1900-luvun alussa. Pariisi merkitsi Simbergille maalaamista eri akatemioissa, mutta ennen kaikkea taidetta ja vaikutteiden saamista museoissa ja näyttelyissä.<sup>119</sup>

## **Varovaiset kokeilijat**

Myös Pekka Halonen (1865–1933) opiskeli Pariisissa. Ensimmäisen kerran hän matkusti sinne vuonna 1890. Aluksi ranskalainen symbolismi oli maanläheiselle Haloselle liian dekadenttia ja hän kaipasi takaisin Suomeen ja tuttujen korpimaisemien ääreen. Pariisissa hän kuitenkin kiinnostui erilaisista aatteista ja virtauksista, Juhani Ahon kirjallisella realismilla oli häneen keskeinen vaikutus. Ahon kautta Halonen tutustui tolstoilaisuuteen.

---

<sup>117</sup> Ringbom 1998, 226.

<sup>118</sup> Ringbom 1998, 225-26.

<sup>119</sup> Paloposki 2000, 85.

Halonen kiinnostui myös idän vanhasta kulttuuriperinnöstä ja buddhalaisesta epämateriaalisesta maailmankuvasta. Paul Gauguinilla oli merkittävä osuus tämän kiinnostuksen heräämisessä. Gauguinilla oli myös vaikutusta Halosen taiteen kehittämisessä realismista kohti symbolismia. Kuvataiteeseensa Halonen peri Gauguinilta lähinnä syntetismin selkeän ääriiviivan ja ehjät väripinnat.<sup>120</sup>

Symbolismin omaksumisessa hän sai todennäköisesti vaikutteita ja tukea ystävältään ja asuinkumppaniltaan Magnus Enckelliltä. Aikalaistensa tavoin Halonen tutustui konkreettisesti myös mystiikkaan ja okkultismiin. Alussa oppaana oli ainakin Axel Gallén. Kiinnostus mystiikkaan kohtaan oli erityisen voimakasta vuosien 1893 ja 1894 tienoilla.<sup>121</sup>

von Bonsdorffin mukaan pienikokoinen luonnos *Kolme pyhää miestä metsässä* (1894) ilmentää lähes ohjelmallisella tavalla Pariisista saatuja uusia vaikutteita, jotka johtivat taiteellisuuden uudistumiseen. Realismi sai väistyä symbolismin tieltä. Pekka Halosen symbolismin kauden töissä näkyy akalle tyypillinen runsas erilaisten vaikutteiden tulva. Nämä teokset edustavat pientä osaa koko hänen tuotannossaan, mutta ovat keskeisessä asemassa hänen elämänfilosofian ja taidekäsityksen muotoutumisessa. Halosen ongelma symbolistina oli se, että hän halusi olla kansan palvelija ja halveksi kaikkea itsekkyyttä. Symbolismi taas vaati taiteilijalta oman minän korostamista ja absoluuttista omalle intuitiolle antautumista. Halonen palasi siis realismiin, mutta symbolismin aikakauden jäljet ovat nähtävissä joissakin myöhempien vuosien töissä, kuten vuonna 1900 valmistuneissa maalauksissa *Avannolla* ja *Ilveksen hiihtäjä*.<sup>122</sup>

Väinö Blomstedt (1871–1943) aloitti uransa hiukan myöhäissyntyisenä mutta ansiokkaana realistisen ja kansankuvaajana. Lisäksi hän 1890-luvun lopulla oli mukana kansallisromanttisessa liikkeessä muutamalla kalevalanaiheisella maalauksella. Blomstedin tunnetuimmat työt ovat

---

<sup>120</sup> von Bonsdorff 1998, 41-43.

<sup>121</sup> sama.

<sup>122</sup> sama.



kuitenkin kaksi symbolistista teosta *Bourg-la Reinin hautausmaa* (1894) ja *Francesca* (1897). Taiteilija ei opintovuosinaan juurikaan välittänyt symbolismista ja torjui sen ensimmäisellä Pariisin matkallaan 1891. Tämän jälkeen hän matkusti vielä useita kertoja Ranskaan ja seuraavalla vierailullaan hänen opettajansa Gauguinin maalausten koristeellinen synteettisyys ja ruotsalaisen maalariystävän Olof Dager-Nelsonin mystismi vetivät häntä symbolismiin päin. Blomstedt luki ahkerasti Sâr Péladanin teoksia ja tämän lisäksi tutki teosofiaa ja uudelleen ajankohtaistunutta Swedenborgia.<sup>123</sup>

Kuolleitten leposijat vetosivat symbolistien mielikuvitukseen. Blomstedt on tyylytellyt hautausmaa aiheen vahvasti. Laajat nurmikkopinnat ovat vivahduksetonta synkän tummaa vihreää. Etualan kuusentainten jono on niin jäykän suora ja säännöllinen kuin se ei olisi elävä, samoin etäämpänä näkyvä pienten lehtipuiden rivistö. Sommittelussa hallitsee pintojen vaakasuora kerrostuminen. Sitä rytmittävät hautausmaan valkoisten muurien ympärillä kohoavat alastomat puunrungot. Koko näkymä henkii syvällistä runollista alakuloisuutta.<sup>124</sup>

Yleistäen voidaan todeta, että kaikille edellä mainituille suomalaisille symbolisteille oli yhteistä unelma etäisestä, puhtaasta, kaukana väikkyvästä, mutta kuitenkin absoluuttisen todellisesta ideasta. Pyrkimys siihen vei symbolistiset maalarit uusille, realismista poikkeaville urille. Taiteilijan haaveena oli luoda mysteeri, jonka selitys katsojan tuli löytää taiteilijan antamien aavistusten avulla. Taiteilijoita vaivasi kaipuu uuteen, outoon ja ylimaalliseen kauneuteen. He kokivat, että taiteilijoina heidän tuli olla oppaita elämän syvyyksien partaalle. Yleisesti ottaen 1890-luvun kauneus oli hehkuvaa ja surumielistä, lähellä onnettomuutta ja epätoivoa.

---

<sup>123</sup> Tirranen 1984, 150.

<sup>124</sup> sama.

## 5. RAPPION TUNNUSMERKIT

### ***Dekadenssin suhde symbolismiin***

Salme Sarajas-Kortten mukaan symbolismin piti sisällään dekadentteja piirteitä. 1800-luvun loppupuolella julkinen sana sai halutessaan dekadenssista asean mystiikkaa ja symbolismia vastaan. Dekadenssiin liittyvä kiinnostus pahaan ja sairaaseen oli helposti todettavissa. Viehtymys ilmeni moraalisenä väsähtäneisyytenä, huumausaineiden suosiona ja taipumuksena seksuaaliseen poikkeavuuteen. Dandyismistä eli aristokraattisesta hienostelusta, alamaailman paheista ja perversioista etsittiin aistien ja sielun kiihoketta. Kaikkeen tähän liittyi kuitenkin epätoivoinen kaipuu uuteen, outoon ja ylimaalliseen kauneuteen, jonka uskottiin johtavan elämän syvyyksien äärelle.<sup>126</sup>

Tutkija Kaisa Kurikka pitää dekadenssia välitulana, jossa ympäröivä maailma näyttäytyy täydellisesti murtuneena ja josta on kaipuu pois jonnekin ideaaliin äärettömyyteen. Tämä välitila on paikka, jossa entinen ei päde, mutta mitään uutta ei ole tilalla. Välitila kumoutuu jatkuvasti ja se kumoaa myös itse itseään.<sup>127</sup>

Dekadenssi oli myytti, joka velvoitti taiteilijoita ja kirjailijoita uuden ilmaisukielen kokeilemiseen ja uuden luomiseen. Koska uusi ja kokeileva koetaan helposti arveluttavana tai suorastaan kielteisenä, modernin kokeilijoita leimattiin 1800-luvulla dekadenteiksi. Monet symbolistit ja modernistit nimesivät itsensä dekadenteiksi ja halusivat näin antaa sille myönteisen merkityssisällön vastatakseen heihin kohdistuneeseen arvosteluun. Dekadenssin vastavoimana syntyi voimakas kiinnostus primitivismiin. Kuvataiteilijat siirtyivät kuvaamaan Karjalaa, Bretagnea,

---

<sup>126</sup> Sarajas-Korte 1966, 32.

<sup>127</sup> Kurikka 1998, 134.

Marokkoa tai Tahitia. Primitiivisestä etsittiin Euroopan kadonnutta nuoruutta ja elinvoimaa, koska eurooppalaisen perinteen ja vitaalisuuden lähteet näyttivät ehtyneiltä. Primitivismi oli osa dekadenttia, vaikka se pyrki reagoimaan sitä vastaan.<sup>128</sup>

Symbolismia on totuttu pitämään vastareaktiona inhorealiseksi luonnehdittuun naturalismiin, koska kääntyminen pois arkisen todellisuuden kuvauksesta on sen keskeinen ohjelmakohta. Sen sijaan dekadenssi juontuu naturalismin mieltymyksestä rappion ja perversioiden kuvaamiseen. Kirjallisuudessa symbolistiseksi kuvatut piirteet useimmiten sekoittuvat dekadenssin tunnusmerkkeihin. Naturalismi, sellaisena kuin se esimerkiksi näyttäytyy Emile Zolan teksteissä, vaikka ei välttämättä naturalismin ohjelmanjulistuksissa, sisältää sekä dekadenssin että symbolismin piirteitä. Symbolismi ja dekadenssi ovat yhteydessä toisiinsa, saman mentaliteetin tai maailmankatsomuksellisen kasvualustan eri puolia. Symbolismissa on ennen kaikkea kyse uudesta kirjallisuuden ja taiteen ideasta, dekadenssissa maailmankatsomuksesta ja suhteesta moderniin todellisuuteen. Dekadenssi ja symbolismi voidaan erottaa niin, symbolistiseksi tulkitaan kääntyminen Ideaaliin ja mielentilojen symboliseen ja siis epäsuoraan esittämiseen. Dekadenssi puolestaan käsitetään maallisessa raadollisuudessa pysyttelyksi. Maallisuus tarkoittaa toisaalta taivaallisen, puhtaan ideaalin vaihtamista aistilliseen, toisaalta ideaalista loitonneen rappion maailman ja sen syntisten ja perverssien ihmisten nautintojen kuvaamista.<sup>129</sup>

Mattheiszen kuvailee, miten modernin maailman muutospauhua paetaan vuosisadanvaihteen taiteessa myytteihin ja tarinoihin menneisyydestä. Ne ovat eräänlaisia ikuisia symboleita, joiden rooli on tuottaa illuusio pysyvyydestä. Huomio kiinnittyy menneisiin aikoihin silloin, kun tulevaisuus tuntuu epävarmalta. Erityisesti dekadenssitäiteelle määritellylle taiteelle on ominaista kirjallisen mytologian käyttö. Monille vuosisadanvaihteen ilmiöille tyypillisellä menneen kulttuurin paremmuuden

---

<sup>128</sup> Kunnas 2000, 433.

<sup>129</sup> Lyytikäinen 1999, 136.

sekä primitiivisen ja pakanallisten arvojen yksinkertaisuuden korostamisella täytetään osaltaan aikalaismaailman synnyttämää tyhjyyden tunnetta. Yleensä ilmiöön liittyy myös halu ja ajatus siitä, että tulevaisuus on mahdollista perustaa yksinkertaisemmaksi kuvitellun menneisyyden arvoille.<sup>130</sup>

Dekadenssi liittyi kiinteästi symbolismiin ja niiden keskinäinen suhde vaihteli. Dekadenssia voidaan ajatella symbolismin kääntöpuolena, varjopuolena ja siihen erottamattomasti kytkeytyvänä ilmiönä. Symbolisti tavoittelee unelmia, jotka veisivät hänet pois rappiollisesta maailmasta, jossa symbolisti tuntee elävänsä. Dekadentit puolestaan eivät oikeastaan enää usko ulospääsyyn vaan elävät langenneessa ja rappeutuvassa maailmassa. Dekadenssissa on keskeistä sen provokatiivisuus. Sekä ihanteet kuin yhteiskunnassa vallitsevat moraaliset arvot käännetään nurin.<sup>131</sup> Lyytikäinen tiivistääkin, että dekadenssi on symbolistin uskonpuutetta tai symbolismi dekadentin paratiisiunelma<sup>132</sup>.

Myös Mattheiszen näkee symbolismin ja dekadenssin selkeän vuorovaikutuksen. Taiteen ilmiöinä ne ovat varsin samansuuntaisia. Kirjallisuudessa ne ammentavat osin samoista lähteistä kuten Baudelairin runoudesta. Symbolismilla ja dekadenssilla on yhteisiä kiinnostuksen kohteita, osin yhteinen tyyli ja symbolit. Yhtenä keskeisimpänä erona näiden ilmiöiden välillä voidaan pitää suhtautumista Ideaaliin. Symbolistit uskovat trassendenttiin olemassaoloon, Ideaaliin ja henkiseen evoluutioon. Heille näkyvä maailma edustaa aistitodellisuutta, jonka takana on aineeton todellisuus. Myös dekadentit saattavat tuntea kaipuuta pois aikalaismaailmasta, mutta he siirtävät kaipuunsa rumuuden, pahuuden ja häpeällisen ihannointiin ja pysyttelevät tiukasti aistimaailmassa. Dekadenssi

---

<sup>130</sup> Mattheiszen 2004, 49.

<sup>131</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>132</sup> Lyytikäinen 1997, 14

jatkaa siis naturalismista periytyneitä rappioteemoja ja asettuu osittain symbolismia vastaan kieltämällä henkisen sfäärin. Dekadentin maailma on rappeutunut ja raadollinen, usein kirjaimellisestikin. Myös symbolistit saattavat kokea maailman rappeutuneesti, mutta sitä varten asetetaan unelma kauneudesta.<sup>133</sup>

## ***Nihilistinen elämänasenne***

Katoavaisuuden ylistys ja hetken nautinnon korostaminen johtuvat niistä turhuuden tunnoista, mitä pettymys omaan aikaan synnyttää. Aikakauden elämänpettymystä jäsenellään vuosisadanvaihteessa tiettyjen filosofien ajattelusta. Eräs merkittävimmistä aikakauden henkisen ilmapiiriin luojaista on Friedrich Nietzsche (1844–1900). Hän oli saksalainen filosofi, joka sai vaikutteita ajatteluunsa mm. Arthur Schopenhauerilta (1788–1860), klassisesta filologiasta ja darwinismista. Hän arvosteli kristinuskon orjamoraalia ja asetti sen tilalle opin ”yli-ihmisestä”. Yli-ihminen ei ole rotu, yhteiskuntaryhmä tai kansalliskiihkon käsite, vaan kyse on ihmiselle annetusta ja toteuttamistaan odottavasta tehtävästä, ihmisen itsensä ylittämisestä.<sup>134</sup> Filosofian liseniaatti Jarkko S. Tuusvuori kiteyttää, että Nietzschen elämää määrittivät monimuotoinen yltyvä sairastelu, epäonniset ohmissuhteet, lyhyt yliopistoura ja pieni lukijakunta<sup>135</sup>.

Friedrich Wilhelm Nietzsche syntyi 1844 Röckenissä papin perheeseen. Jo 24-vuotiaana hänet valittiin Baselin yliopiston filologian professoriksi. Nietzschen horjuva terveys ja kutsumus kirjallisuuteen ja filosofiaan saivat hänet kuitenkin jättämään yliopiston ja jäämään varhaiseläkkeelle jo 34-vuotiaana. Nietzsche oli jo julkaissut ensimmäiset teoksensa kuten *Tragediansynty*, mutta hänen radikaalein, omatakeisin tuotantonsa oli vielä edessä. Seuraavan kymmenen vuoden aikana raihmainen, kuolemaa pelkäävä ja varsin ilmeisesti elämälle katkeroitunut Nietzsche kirjoitti palavalla vimmallalla yhdeksän teosta, joista viimeinen jäi keskeneräiseksi. Vuoden

---

<sup>133</sup> Mattheiszen 2004, 62.

<sup>134</sup> Tietojätti 1993, 717.

<sup>135</sup> Tuusvuori 2005.

1889 Nietzsche sai hermoromahduksen, jonka jälkeen hän ei enää toipunut, vaan vietti loppuelämänsä sukulaistensa hoivissa aina kuolemaansa vuoteen 1900 saakka. Jälkipolvet muistavat Nietzschen juuri tuon kymmenen vuoden vahvan luomiskauden tuotannon perusteella. Sen aikana valmistuivat mm. "Iloinen tiede" 1882, "Hyvän ja pahan tuolla puolen", "Moraalin alkuperästä", "Antikristus" 1888, "Jumalhämärä" sekä "Ecce homo". Päätönsä Nietzsche kuitenkin piti 1883–1884 ilmestynyttä filosofista runoelmaa "Näin puhui Zarathustra".<sup>136</sup>

Nietzschen tyylilajeja ovat aforismit, lyhyet tekstikappaleet, filosofiset runoelmat. Ennen kaikkea hän julistaa, hän haluaa ravistella - loukata - lukijoitaan. Hän on jyrkkä, aggressiivinen ja fanaattinen - eikä hänen hyökkäyksiltään tunnu säästyvän mikään. Nietzsche on kuitenkin ristiriitainen ja monitulkintainen julistaja. Häntä voidaan pitää yhtenä filosofian väärinymmärretyimpänä ajattelijana. Ja siihen Nietzsche antaa itse aiheita. Vuoroin hän esiintyy antisemitistinä, naisvihaajana; taiteilijoiden, pappien, saksalaisten, englantialisten, kristittyjen ja buddhalaisten - milloin minkäkin halveksijana, arkkivihollisena, omaan sappeensa tukehtumisillaan - ja seuraavassa hetkessä hän ylistää Jeesuksen edustamaa kristillisyyttä tai vain naisissa ilmenevää ideaali-ihmisyyttä.<sup>137</sup>

Visuaalisen kulttuurin tutkija Reijo Kupiainen mainitsee, että Nietzschelle moderni aika näyttäytyi eräänlaisena kriisinä, jossa nähtiin rappion merkit. Hän ei ollut näkemyksineen yksin. Varsinkin saksalaista ajattelua on leimannut voimakas kriisitietoisuus, joka vaikutti voimakkaasti 1800-luvun loppupuolella aina Euroopan jälleenrakennuksen aikoihin asti. Vuosisadanloppua kohden oltiin yhä enemmän tietoisia vanhan ja uuden Euroopan välillä vallitsevasta kaaoksesta. Saksalaisen kriisitietoisuuden perustana on elämänasenne, jossa vanha Eurooppa valta- ja hallintomuotoineen on hajoamassa ja jossa absoluutit ovat romahtaneet ja kaikki jää historiallisen ajan kouriin. Nietzschelle tämä merkitsi Jumalan

---

<sup>136</sup> Hämäläinen 2005.

<sup>137</sup> Hämäläinen 2005.

kuolemaa. Missään ei enää nähdä varmaa pohjaa, jumalan kaltaista lakia ja peruskalliota, jonka turviin elämän voisi rakentaa. Kriisin aika on Nietzscheille ylimenon aikaa, joka mahdollistaa uuden maailman synnyn vailla idealistisia perustoja.<sup>138</sup>

Nihilismin käsite on tullut tunnetuksi juuri Nietzschen tulkitsemana, vaikka termin oli ottanut käyttöön jo vuonna 1799 saksalainen filosofi Friedrich Heinrich Jacobi. Nihilismillä tarkoitetaan ajatussuuntaa, joka kieltää tiedon, normien tai ylipäättänsä arvojen mahdollisuuden.<sup>139</sup> Tuusvuori määrittelee nihilismin asenteeksi, jonka mukaan ”millään ei ole mitään väliä” ja ”kaikki on turhaa”. Hänen mukaansa nihilismi liittyy siis objektiivisen todellisuuden, tiedon, totuuden, moraalin tai yhteiskunnallisen auktoriteetin kieltoon. Nihilismi voi olla myös äärimmäistä skeptisismiä ja irrationalismia.<sup>140</sup> 1800-luvun lopulla Nietzsche ilmoitti eurooppalaisen kulttuurin ajautuneen henkiseen suoritustilaan, arvotyhjiään. Korkeimpina pidetyt moraaliarvot paljastuvat vallantahdon välineiksi. Koko elämä on eri tahojen välistä tahtojen kamppailua ylivoimasta. Tästä arvottomasta ja tyhjänpäiväisestä elämästä on seurauksena koko kulttuurin rappio.<sup>141</sup>

Hautamäki esittelee nihilismin eri puolia. Hänen mukaansa Nietzsche puhuu nihilismistä kahdessa eri merkityksessä: aktiivisessa ja passiivisessa. Passiivinen nihilismi tarkoittaa sopeutumista elämää kuihduttaviin asioihin, jotka modernissa sivilisaatiossa lisääntyvät nopeasti. Kaikki turha moraalitiede, kaikki mikä hävittää ja hämärtää merkityksiä ja arvoja ja estää ihmistä elämästä, tuottaa passiivista nihilismia. Aktiivinen nihilismi on sitä, että tuhoutuminen ja arvojen hävitys eletään loppuun asti. Vasta tämän jälkeen uusi ihminen voi tulla esiin. Hävittämisen mielekkyys on uuden kulttuurin syntymisessä.<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> Kupiainen 1997, 56-57.

<sup>139</sup> Tietojätti 1993, 718.

<sup>140</sup> Tuusvuori 2005.

<sup>141</sup> Riihimäki 1997, 107.

<sup>142</sup> Hautamäki 2003, 38.

Ihmisen elämä oli Nietzschen mukaan mieletöntä: kamppailua, kärsimystä lopulta kuolema, mutta tämä mielettömyys on taiteen avulla kestettävissä, jopa muutettavissa voiman lähteeksi. Dionyysisten taiteiden kuten musiikin avulla ihminen yhdentyy hetkeksi elämän pohjavirtaan ja kokee huumaavan olemassaolon riemua tuhon ja kuoleman keskelläkin. Apollonisten taiteiden kuten kuvanveiston avulla ihminen irtoaa hetkeksi omasta yksilöllisyydestään puhtaan tarkastelun, miellyttävien unelmien maailmaan. Mutta näiden yhdistelmänä tragedia ei tarjoa ainoastaan hetkellistä vapahdusta vaan pystyy muuttamaan ihmistä niin, että hän näkee myös oman elämänsä kaikkine mielettömyyksineen traagisena, suurena ja ylevänä. Vain esteettisenä ilmiönä olemassaolo ja todellisuus tuntuvat mielekkäiltä.<sup>143</sup>

## ***Kirjallisuuden dekadenssi***

Mattheiszenin mukaan vuosisadanvaihteeseen tultaessa realismi alkoi muovautua kohti naturalismia, jolle on ominaista rumuuden ja epäkohtien esiin tuominen ilman varsinaista yhteiskunnallista sanomaa tai painotusta. Siinä pyritään objektiivisen todellisuuden kuvaamiseen<sup>144</sup>. Ranskalainen kirjailija Emile Zola (1840–1902) on tästä hyvä esimerkki. Zola analysoi kulttuurisen ja yhteiskunnallisen rappion lähteitä. Hänen koko laajan sukuromaanisarjansa ideana oli kuvata erään suvun rappiota, perinnöllisen degeneraation vaurioita ja variaatioita suvun eri haaroissa.<sup>145</sup> Dekadenssi siis jatkaa naturalismin teemoja: inhoa, hajoamista, sairautta ja kuolemaa. Naturalismi tematisoi rappion kansojen, kulttuurien ja ihmisten kuvauksessa. Dekadenssissa rumuudesta tulee kauneutta. Naturalismin aiheista tehdään esteettisiä objekteja. Dekadenssissa naturalismin ulkopuolisuus ja objektiivisuus vähenee ja tilalle tulee voimakkaita aistikokemuksia, tyhjyyden tunteja ja ilakointia.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Vuorinen 1996, 282.

<sup>144</sup> Mattheiszen 2004, 46.

<sup>145</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>146</sup> Mattheiszen 2004, 47.



Matthesizen esittelee kirjallisuudentutkija Esko Ervastian käsityksiä naturalismin muutoksesta kohti dekadenssia. Ervasti on todennut, että varhaisessa vaiheessa naturalismi onnistui olemaan ulkoisen todellisuuden kuvausta ja tulkintaa, muuttuen pikkuhiljaa yksilön vaistoelämän tarkasteluksi. Kuvauksen kohteeksi tulivat ennen kaikkea tiedostamattomat sielunkerrokset ja seksuaalisuuden ongelmat. Kun tiedostamaton alettiin liittää mystisiin ja uskonnollisiin tuntoihin, naturalismi oli jo kehittynyt dekadenssiksi.<sup>147</sup>

Puhuttaessa *fin de sièclen* eurooppalaisesta taiteesta viitataan yleensä juuri dekadenttiin kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen omana tyyliuuninaan. Sanan *dekadenssi* lähtökohta oli eräässä Paul Verlainen sonetissa, ja se tuli kirjallisuudessa merkitsemään vastavirtausta realistiselle ja naturalistiselle kerronnalle. Dekadentille taiteelle oli ominaista tietoisien boheemien asenne ja taiteilijana olemisen tuska. Sielullisen kärsimyksen vastapainona esiintyi usein aistillis-traaginen elämännautinto ja avoimen passiivinen alistuminen ajan sosiaalisiin muutoksiin.<sup>148</sup>

Tietyllä tavalla dekadentti kirjallisuus käänsi 1800-luvun arvot pääläelleen. Edistyksen sijasta kuvattiin rappiota, voittajien sijasta häviäjiä, terveyden sijasta sairautta ja elämän sijasta kuolemaa. Aikalaiskirjoituksissa *fin de sièclen* tunnusmerkkinä pidettiin usein sairautta, koko aikakausi rinnastettiin sairastavaan ruumiiseen, joka oli vähä vähältä kuihtumassa. Lempiaiheita olivat kohtalokkaat naiset, androgyynit, inestinen rakkaus, degeneroituneet nerot, sairaaloinen herkkyys ja tuhoutuvat suvut.<sup>149</sup>

Lyytikäisen mielestä kirjallisuudessa dekadenssia ja symbolismia yhdistää Baudelairin merkittävä rooli. Hänen teoksiinsa *Pahan kukkia* ja *Pariisin ikävä* sisältyy paljon dekadenssin tematiikkaa ja molemmat ilmentävät dekadenttia ajatusmaailmaa. Dekadenssin pohjana on kuitenkin myös naturalismi. Tämän tyyliuunnan edustajat kuvasivat mielellään erilaisia

---

<sup>147</sup> Matthesizen 2004, 46.

<sup>148</sup> Salmi 2002, 167.

<sup>149</sup> Salmi 2002, 168.

rappioilmiöitä ja modernin ihmisen heikkoutta. Kirjailija Gustave Flaubert (1821–1880) kuvasi naturalistisissa teoksissaan modernin ihmisen päämäärättömyyttä, väsyneisyyttä ja heikkoutta.<sup>150</sup> Useiden 1800-luvun runoilijoiden keskuudessa kauneutta pidettiin elämän johtavan arvona, ja tämä merkitsi, kyltymätön uusien virikkeiden, aistimusten ja tunteiden keräily. Kiihoketta etsittiin rappeutuneesta, inhottavasta ja makaaberista<sup>151</sup>.

Dekadenssista tuli muoti-ilmiö, jonka omaksui ennen muita 1880-luvulla syntynyt kirjallinen koulukunta, joka oli ryhmittäytynyt Paul Verlainen ympärille. Koulukunta julkaisi lyhytikäistä aikakausilehteä nimellä *Le Décadent*. Nimitystä dekadenssi käytetään etenkin Ranskassa usein tässä suppeassa merkityksessä tarkoittamaan vain tätä koulukuntaa, jonka jäsenet eivät juuri luoneet uutta tai uudenlaista kirjallisuutta.<sup>152</sup>

Dekadenssin ja symbolismin keskushahmo Charles Baudelaire hätkähdytti teoksella *Pahan kukkia* (1857). Runokokoelma suhtautui erittäin vihamielisesti porvarilliseen yhteiskuntaan. Teos ilmentää voimakasta mielenkiintoa kaikkea sairaalloista ja perverssiä kohtaan ja siitä käy ilmi kiinnostus naiseen eroottisena ja tuhoavana voimana. Bauderailelle luonto oli kaikkea keinotekoista alempana, koska se tuotti itsestään pahaa siinä missä hyvä ja kaunis täytyi luoda.<sup>153</sup> Mattheiszen lisää, että dekadenssiin kuuluu rumuuden kääntäminen kauneudeksi, mutta yhtä paljon myös kauneus vaihtuu rumuudeksi. Mätänevä eläimen raato näyttää kukoistukseen puhkeavalta kukalta, ja runominän rakkauden kohde vertautuu kammottavaan haaskaan.<sup>154</sup> *Pahan kukkia* -runokokoelman runo *Raato* antaa hyvän kuvan dekadenssin naturalismista periytyvästä juonteesta, jossa rumuudesta ja mädäntymisestä tulee kauneutta:

”...Ja taivas uhkeaa raatoa katseli maassa/ kuin kukkaa joka aukeaa. /Siinä löyhkässä tuossa niin voimakkaassa /olit tajuntasi kadottaa. / Surisivat kärpäset mädänneen vatsan mailla, / madot ryömivät, mustat joukkueet; / ne vuotivat

---

<sup>150</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>151</sup> Vuorinen 1996, 285.

<sup>152</sup> Lyytikäinen 1998, 8.

<sup>153</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>154</sup> Mattheiszen 2004, 47.

virtana sakean nesteen lailla, / eli virran mukana riekaleet. ...Olet saastaa kerran  
sinäkin, samanlainen / kuin kammottava haaska tuo, / sinä silmäini tähti,  
aurinko loistavainen, / sinä enkelini ja himoni vuo!.”<sup>155</sup>

Baudelairen mielestä moderni taiteilija oli yhteiskunnasta irrallaan oleva  
ulkopuolinen, joka pakeni sovinnaisen keskiluokkaisen elämän tylsyyttä ja  
valheellisuutta kulttuurin keinotekoiseen maailmaan. Taiteella ei tarvitse  
olla moraalista tarkoitusta.<sup>156</sup> Muita Baudelairen tuotannossa löytyviä  
teemoja ovat mm. satanismi, perversiot, dandyismi, melankolia, ikävä,  
pyhäinhäväistys ja transgressio jolla tarkoitetaan rajojen ylittämistä, tietoista  
sääntöjen rikkomista ja arvojen kyseenalaistamista.<sup>157</sup>

Perinteisesti kaunis on yhdistetty hyvään ja ruma pahaan. Baudelaire puhui  
kuitenkin pahan ja kammottavuuden kauneudesta. Hän kertoo  
kirjoituksessaan *Modernin elämän sankaruudesta* taiteilija G:stä, joka etsii  
kaikkialta tämänhetkisen elämän ohikiitävää katoavaa kauneutta. Yhtenä  
kohteena G:n tauluissa ovat alimmin luokan prostituoidut:

Toisinaan nämä naiset asettuvat näkösälle lojuen ikävystymisen epätoivoisissa  
asennoissa, kuppiloiden piittaamattomuudessa, täynnä miehistä kyynisyyttä,  
poltellen savukkeita tappaakseen aikaa, itämaisella fatalismilla kohtaloonsa  
alistuneina, maata retkottaen sohvalle jäsenet levällään, hame nostettuna edestä  
ja takaa kaksinkertaiseksi viuhkaksi, tai roikkuen tasapainossa kahvilanpöytien  
ja tuolien varassa raskaina, synkkämielisinä, typerinä, liioiteltuina, viinankiilto  
silmissään ja otsat itsepäisyydestä pullottaen. [...] Alkoholin huurujen ja  
tupakansavun täyttämää ilmapiiriä vasten piiryy joku tuberkuloosin hehkuttama  
laiha hahmo tai vetelehtijän iljettävän terveydentilan, liikalihavuuden, pyöreät  
muodot. Hämärässä ja kullankimalteisessa kaaoksessa, jonka olemassaoloa  
köyhät, siveät olennot eivät edes aavista, huseeraa ja vääntelehtii makaabereja  
nymfejä ja eläviä nukkeja, joiden lapsenkatseesta välkähää synkkä kirkkaus.  
[...] [Kuvista katsoja löytää] vain puhdasta taidetta, toisin sanoen pahan  
erityisen kauneuden, kammottavuuden kauneuden.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Baudelaire 1962, 41.

<sup>156</sup> Dempsey 2003, 30-31.

<sup>157</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>158</sup> Baudelaire 1989, 59-60.

Dekadenssin keskeiseksi oppi-isäksi Baudelairin rinnalle nousi Joris-Karl Huysmans (1848–1907), jonka romaanista *A rebours* (1884) tuli eräs dekadenssin merkkiteos. Kirjan sankari Des Esseintes on tyypillinen esteetikko ja dekadentti. Hän katkaisee kaikki siteensä ympäröivään maailmaan ja luo oman todellisuutensa koristellen talonsa huoneet symbolistien Gustave Moreaun ja Odilon Redonin mielikuvituksellisella taiteella: ”ajatuksia herättävillä taideteoksilla, jotka veivät hänet johonkin vieraaseen maailmaan, näyttivät tien uusiin mahdollisuuksiin ja ravistelivat hänen hermojärjestelmäänsä oppineilla kuvitelmillä, sekavilla painajaisilla ja viehättävillä ja pahaenteisillä näyillä.” Moreaun Salome-aiheiset maalaukset mainitaan erikseen kiehtovan turmeltuneisuutensa ja eroottisuutensa ansiosta. Kirjassa maailma on kääntynyt ikään kuin ylösalaisin. Luonnon palvonta on korvattu keikarien palvonnalla, todellisuus sepitteellä ja arkielämä pään sisäisellä, mielikuvien täyttämällä elämällä.<sup>159</sup>

*A rebours* pitää sisällään useita dekadenssille tyypillisiä piirteitä mm. kauhuskenaarioiden avulla tavoitellut kiihotukset. Teos käyttää symbolismin hurmioituneiden kauneusnäkyjen sijaan väkivallan, kuoleman, perversioiden ja rappion kuvia. *A Rebours* edustaa myös tiettyä kulttuuripessimismää. Se julistaa, että kaikki on sairautta ja rappiota. Seksuaalisuus esitetään perversioiden ja poikkeavuuksien kautta, homoseksuaalit ja sadomasokismi saavat provosoivan luonteen. Myös narsismilla on tärkeä rooli dekadentissa kirjallisuudessa. Se ilmenee kykenemättömyytenä kohderakkauteen ja omien halujen maailmassa elämisenä.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Dempsey 2003, 31.

<sup>160</sup> Lyytikäinen 2003.

Gautierin romaani *Mademoiselle de Maupin* (1835) kuului myös dekadenssin oppikirjoihin ja siinä keskeisenä teemana oli dekadenttien suosima androgynia. Teos on myös melankolinen. Päähenkilö ikävystyy ja alistuneena melankolian suoman suloisen ja surullisen rauhan tilassa odottaa jotain tapahtuvaksi: onnea tai onnettomuutta, kuitenkin jotain muuta kuin jokapäiväisyyttä.<sup>161</sup>

Paul Bourget esittää dekadenssiteoriansa teoksessa *Essais de psychologie contemporaine* (1883). Hän kuvaa dekadenssin modernina tuntemistapana. Siihen liittyy ajatus kulttuurien universaalista biologisesta kehityskaaresta. Historia näyttyy kulttuuriorganismien kehkeytymisenä, kukoistuksena ja hajoamisena. Bourget'lle dekadenssi on organismissa vallitsevan järjestyksen hajoamista. Hän kytkee hajoamisen, jota hän havaitsi aikansa yhteiskunnassa ja kulttuurissa, moderniin individualismiin.

Yhteiskuntajärjestys hajoaa, kun yksilöllinen elämä korostuu yhteisten päämäärien kustannuksella. Hajoaminen ja epäjärjestys eivät kuitenkaan Bourget'in dekadenssiteoriassa saa kielteistä arvolatausta. Hän näkee dekadenssin yhteydessä kulttuurin suurimpaan hienostuneisuuteen. Dekadentit yksilöt ovat ”sielunsa sisäisyyden taiteilijoita”, jotka vetäytyvät todellisuudesta ja julkisesta toiminnasta omiin mielikuvamaailmoihinsa. He ovat ”himojen ja tuskien virtuooseja”, omien halujensa maailmaan uponneita. Dekadentit eivät voi uskoa mihinkään, koska kaikki uskomukset ovat samanarvoisia, yhtä perusteettomia.<sup>162</sup>

Bourget'in *Essais de psychologie contemporaine* välitti ajatusta ylihienostuneesta ja neuroottisesta rappiokulttuurista. Modernit ihmiset ovat oman sielun vivahteiden tarkkailijoita ja nauttijoita, eivät enää kansakunnan rakentajia. He ovat hermoherkkiä ja sairaita, mutta Bourget'n mukaan samalla kykeneviä luomaan uudenlaista kauneutta. Koska rappio on joka tapauksessa väistämätön, siitä pyritään tekemään hyve. Ylikypsän kulttuurin

---

<sup>161</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>162</sup> Lyytikäinen 1997, 29.

hienostus ja sen synnyttämät kauneusunelmat ovat kenties sairauden tuotetta mutta samalla modernin kulttuurin huipentuma. Dekadentti ihminen on individualisti, yliherkkä, diletantti ja häntä vaivaa tahdon puute. Bourget kuvaa dekadenttia henkilöä:

”Joskin dekadentit kansalaiset ovat huonompia valtakunnan suuruuden rakentajina, eivätkö he ole ylivoimaisia sielunsa sisäisyyden taiteilijoina? Jos he ovat taitamattomia yksityisessä tai julkisessa toiminnassa, kenties he ovat liiankin taitavia yksityisessä ajattelussa? Jos he ovatkin huonoja tuottamaan jälkipolvia, eikö olekin niin, että hienojen tuntemusten runsaus ja harvinaisten tunteitten erinomaisuus ovat tehneet heistä himojen ja tuskien virtuooseja, steriilejä mutta hienostuneita? Jos he ovat kyvyttömiä syvän uskon hartauteen, eikö se ole koska heidän liian viljelty älynsä on vapauttanut heidät ennakkoluuloista, ja koska he käytyään ideat läpi ovat päässeet korkeimpaan tasapuolisuuteen, joka legitimoit kaikki uskomukset sulkien pois kaiken fanatismin?”<sup>163</sup>

Baudelaire kuvasi teoksiensa olevan ”verhottu synkkään ja koleaan kauneuteen”<sup>164</sup>. Tätä kuvausta voidaan käyttää myös yleisesti dekadenttien tuotannosta.

## ***Turmiollinen nainen***

Stewenin mukaan persoonallisuuden ja identiteetin kysymykset koskivat muodossa tai toisessa koko symbolistista sukupolvea. Aktiivisuuden ja passiivisuuden, miehekkyyden ja naisellisuuden tematiikka kulkee myös lakkaamatta persoonallisuuden ja minuuden tavoittelun problematiikan lomassa. Kysymys naisesta ja naisellisuudesta liitettiin myös esteettiseen ajatteluun ja luovuuden olemusta koskevaan pohdiskeluun. Nainen saattoi edustaa sekä kaikkein henkisintä että kaikkein materiaalisinta. Siksi naista arvosteltiin ideaalisena olentona, mutta toisaalta halveksuttiin materian ja

---

<sup>163</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>164</sup> Dempsey 2003, 30-31.

aineellisuuden ilmentymänä. Symbolismin ja dekadenssin platoninen tausta nosti esiin myös homoseksuaalisuuden.<sup>166</sup>

Todellisten ideoiden tavoittelu näytti mahdolliselta vain miesten kesken. Vaikka naiseus liitettiin passiivisuuteen ja yleensäkin negatiivisiin ilmiöihin, naisellisuuteen liitetyt fantasiat tuottivat runsaasti kuvia halusta, kaipuusta, intohimosta, paratiisin toiveesta sekä niiden kääntöpuolesta, kuoleman ja seksuaalisuuden raamatullista alkuperää olevasta myytistä.<sup>167</sup>

Dekadenssissa naisen ja naisellisen esittäminen saa useita muotoja. Nainen edustaa niitä keskeisiä voimia, jotka liikuttavat dekadenttia taiteilijaa, joka oletuksen mukaan on aina mies. Dekadenssi hyödyntää eri tavoin perinteisiä ja myyttisiä naiskuvia ja asettuu jossakin suhteessa provokatiivisesti ajan porvarillisen yhteiskunnan naista koskevia käsityksiä tai ihanteita vastaan. Toisaalta dekadenssia leimaa kaikkein konservatiivisimpien ja naisvihamielisimpien näkemysten omaksuminen kuin todella uuden naiskuvan luominen. Myyteistä ja kirkkoisien sekä kristillisen teologian naisvihasta ja naiskammosta haettiin tukea ajattelulle. Porvarillisen naisen hyveitä ja siveellistä naiskuvaä pyrittiin purkamaan pyrkimyksenä tehdä naisesta elämellisyden ja pahuuden ruumiillistuma. Symbolismin ja dekadenssin kontekstissa keskeisiä naiskuvia 1800-luvun lopun kulttuurissa olivat inspiroiva muusa, muovattava nainen, nainen luontona, prostituoitu, narsistinen nainen, nainen sfinksinä ja kohtalokas nainen, *femme fatale*.<sup>168</sup>

Etenkin ranskalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulla esiintyi ajatus naisesta muovattavana materiana, johon sielun ja yksilöllisyyden voi saada aikaan vain mies. Vasta miehen muotoilemana naisesta saattoi tulla miehelle kelpaava. Länsimaisen kulttuurin perusvastakohtiin on kuulunut järjen ja luonnon vastakkainasettelu. Tähän dikotomiaan liitetään usein sukupuoli-jako. Järki nähdään miehisenä, luonto naisellisenä ja nainen luontona. Dekadenssissa naisen yhdistäminen luontoon tapahtuu useimmiten

---

<sup>166</sup> Stewen 2001, 242, 245.

<sup>167</sup> Stewen 2001, 242, 245.

<sup>168</sup> Lyytikäinen 2003.

luontoon liittyvien mytologisten hahmojen välityksellä. Nainen esiintyy merenneitona, metsänneitona, luontoäitinä tai näiden kaltaisena.

Dekadenssin kiinnostus moraalisten arvojen horjuttamiseen kytkeytyy myös syntisten naisten, kuten Maria Magdalenan ja hänen seuraajiensa sekä prostituoitujen esiin nostamiseen. Prostituoitu edustaa seksuaalisuuden ja rahan epäpyhää liittoa, johon 1800-luvulla liittyi myös syfilis-motiivi. Maksettu nainen vei paitsi miehen rahat ja järjen, myös turmeli tämän terveyttä tuottamalla sairauden ja jopa kuoleman.<sup>169</sup>

Sfinksi oli alun perin muinaisegyptiläinen symbolieläin, jolla oli makaavan leijonan ruumis ja miehen usein faraon pää. Lähi-idän vaikutuspiirissä sfinksi muuttui sekahahmoksi, jonka leijonan ruumiiseen liittyivät naisen pää ja rinnat, ja levisi Mykenen kautta Kreikkaan. Siellä se sai kotkan siivet ja kehittyi haudanvartijasta kuoleman vertauskuvaksi ja mytologiseksi taruhirviöksi.<sup>170</sup> Lyytikäinen huomauttaa, että symbolismia ja dekadenssia kiinnosti juuri tämä kreikkalainen, naista muistuttava sfinksi. Dekadentille miehelle nainen sfinksinä jää ikuisesti arvoitukseksi. Se houkuttaa, mutta lähestyttäessä se tuhoaa. Naissfinksi on kaksinaisuuden kuva. Toisaalta se on houkutteleva ja lumoava, toisaalta uhkaava. Sfinksi voi samaan aikaan olla kutsuva ja kammottava, nautintoa lupaava ja raateleva.<sup>171</sup>

Dekadenssin tyypillisin naiskuva kiteytyy kohtalokkaan naisen eli *femme fatalen* hahmossa. Siinä yhdistyivät usein kuvat naisesta luontona, sfinksinä ja syntisenä, pahana naisena. Kohtalokas nainen kuvataan myös itseään rakastavana ja miesten palvontaa kaipaavana. Hän on yhtä aikaa kaunis ja kuolettava, viettelevä ja tappava. Huysmans loi hahmon yhden keskeisen prototyypin analysoimalla Gustave Moreaun *Salome* -maalauksia *A rebours* teoksessaan:

”Salome ei ollut enää vain tanssijatar, joka lanteitaan keinuttamalla saa vanhuksen ähkimään halusta ja kiimasta ja joka rintojansa liikuttamalla, vatsaansa pyörittämällä ja reisiänsä värisyttämällä murtaa kuninkaan tahdon ja

---

<sup>169</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>170</sup> Taiteen Pikkujättiläinen 2001, 656.

<sup>171</sup> Lyytikäinen 2003.



energian. Hänestä tuli sen sijaan tuhoutumattoman Nautinnon symbolinen jumaluus, kuolemattoman Hysterian jumalatar, kirottu Kauneus, joka on valittu kaikkien joukosta sen halvauksen johdosta, joka jähmettää hänen kudoksensa ja kovettaa hänen lihaksensa. Hän on hirvittävä Peto, välinpitämätön, vastuuton, tunteeton. Niin kuin antiikin Helena hän myrkyttää kaiken, mitä hän koskee.”<sup>172</sup>

Mattheiszen toteaa, että vuosisadanvaihteen taiteeseen ammennettiin tuhoavaa ja perverssiä seksuaalisuutta ilmentäviä hahmoja Raamatusta, myyteistä ja historiasta. Klepatra, Salome ja Delila sekä modernit ja antiikkiset prostituoidut ovat dekadenssin omimpia naiskuvia. *Fin de siècle*n suosituimmaksi *femme fatale* -hahmoksi mainitaan useimmiten Raamatun Salome. Hän on kuningas Herodeksen tytärpuoli, joka saa pyytää tältä mitä tahansa kiitokseksi viihdyttävästä tanssiesityksestään. Äitinsä Herodiaan kehotuksesta Salome pyytää tämän vihaaman Johannes Kastajan päätä lautasella. Vuosien 1870–1920 välisenä aikana Salome esiintyy pitkälti yli tuhannessa eurooppalaisessa runossa, näytelmässä, kertomuksessa, veistoksessa, maalauksessa ja tanssi- tai oopperaesityksessä. Pelkästään Gustave Moreaun (1826–1898) tuotannossa esiintyy satoja Salome-aiheita. Salomen avulla voitiin ilmaista miehisiä kuvitelmia naisessa olevasta sisäänrakennetusta pahuudesta ja perversiteetistä, sadistisesta nautinnonhalusta ja julmuudesta.<sup>173</sup>

Lyytikäisen mukaan kohtalokas nainen, joka lumovoimallaan alistaa miehet valtansa alle, ei ollut dekadenteille kauhukuva vaan toivekuva. Kauhun ja vaaran yhteenliittymä oli nimittäin yksi dekadenttia kiihottavimmista mielikuvista. Seksuaalisuus kytkeytyi dekadenssissa kuolemaan, väkivaltaan ja rajoja rikkoviin perversioihin. Dekadentti himoitsee petomaista, kylmää ja julmaa naista. Toisaalta kohtalokas nainen hahmottui myös miesmäiseksi, koska häneen liitetty aktiivisuus ja vahva tahto ajateltiin miesten

ominaisuuksiksi. Vastaavasti julmaa kissanaista palvova dekadentti mies sai feminiinisen leiman.<sup>174</sup> Kohtalokas nainen oli siis yhtä aikaa dekadentin

---

<sup>172</sup> Lyytikäinen 1998, 10-11 Huysmanin mukaan.

<sup>173</sup> Mattheiszen 2004, 82.

<sup>174</sup> Lyytikäinen 1996a.

himon ja kammon kohde. Tämä kuvastaa dekadenssin ambivalenssia kauneuden ja rappion tai kuoleman välissä.<sup>175</sup>

Suomen taiteen perinteessä viettelijättären ja prostituoidun kuvat ovat harvinaisia vaikkapa Ranskaan verrattuna. Vuosisadanvaihteen suomalaistaiteesta löytyy kuitenkin joitakin esimerkkejä tästä aiheesta. Eräs selkeimmistä on Gallénin Viettelijätär (1890). Orientalistis-sävyinen öljymaalaus esittää suorastaan vastenmielisen naishahmon, joka ojentaa kutsuvasti hedelmää katsojaa kohti. Hänen toisessaan kädessään on pikari ilmeisen juovuttavaa juomaa. Hän on pukeutunut riikinkukon höyhenistä tehtyyn kruunuun ja selkänsä takaa hänellä on ikään kuin suuret valkoiset siivet. Mutta enkelistä tämä hahmo on kuitenkin hyvin kaukana. Alaston vartalo kuuluu kauniille nuorelle naiselle, mutta kasvot ovat turvonneet ja lihalliset, lähes mustanpuhuvat. Taustan häpykannuspensaikko yhdessä tytön turpeiden huulien kanssa luo irstaan vaikutelman. Koko teos herättää vaikutelman ylikypsyneestä, jo mädäntyvästä hedelmästä. Viettelijätär on dekadenssin henkilöitymä. Hänessä yhdistyvät houkuttelevuus ja tuhoavuus, kauneus ja kuvotus sekä enkelimäisyys ja eläimellisyys.<sup>176</sup>

## ***Ihanteena androgyyni***

Dekadenssitaiteessa esiintyy usein androgyynihahmo. Dekadentissa ajattelussa se edustaa rappiokauden ja kuihtumisen jälkeen tulevaa uutta täydellistä ihmistä.<sup>177</sup> Stewen määrittelee androgyynin joko kahden sukupuolen, miehen ja naisen, yhteensulautumisena tai sitten

alkuperäisempänä ykseytenä, jonka kahtiajakautumisesta nais- ja miessukupuoli syntyvät. Kaikissa uskonnoissa androgyyni edustaa yleensä

---

<sup>175</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>176</sup> Mattheiszen 2004, 82.

<sup>177</sup> Mattheiszen 2004, 59.

alkuperäisempää, täydellisempää olotilaa, kulta-aikaa tai kadotettua viattomuutta, jonka voi yrittää saavuttaa uudelleen.<sup>178</sup>

1800-luvun lopun lapsuuden paratiisi -ideassa yhdistyy kaksi ajatusmaailmaa. Yhtäältä kristinuskon vanha käsitys paratiisin viattomasta ja synnittömästä onnen tilasta, joka menetetään syntiinlankeemuksen vuoksi. Toisaalta taas 1800-luvulla hahmottunut näkemys lapsuudesta kaikkein sisimpänä ytimenä, jonka ympärille yksilöllisen psyyken ajateltiin rakentuvan. Fantasioissa, unissa ja unelmissa menetetty paratiisi oli mahdollista kuvitella uudelleen ja tällä tavoin omistaa.<sup>179</sup>

Vaikka androgyniaa ja sen arvostusta on ilmennyt kaikkina aikakausina, 1800-luvun loppupuolella androgyynin hahmosta tuli myös taiteilijoiden mielenkiinnon kohde. Mystisten ja esoteeristen ajattelutapojen suuri suosio toi mukanaan androgynian ihailua, sillä androgynian hahmo nähtiin esoteerisen tietämyksen vertauskuvana.<sup>180</sup>

Markku Valkonen toteaa, että dekadenssin merkittäviin teemoihin kuului homoseksuaalisesti värittynyt platonisen rakkauden ihailu sekä androgyynin kohottaminen elämän täydellisyyden vertauskuvaksi. Péladan katsoi androgyynin, ”kolmannen sukupuolen”, ihanteellisen mallin löytyvän 13 -14 -vuotiaiden nuorten joukosta. Etsittiin siis ikäkautta, jolloin miehiset ja naiselliset ominaisuudet olisivat tasapainossa ja neutraloisivat toinen toisensa.<sup>181</sup>

Eero Järnefeltin (1863–1937) teoksessa *Leikkiviä lapsia* (1895) on kuvattuna hetki lapsuuden leikeistä. Punatukkainen hyvin nuori tyttö ja mustatukkainen poika on kuvattu alastomina vihreälle niitylle, jossa kasvaa

---

<sup>178</sup> Stewen 2000, 8.

<sup>179</sup> Stewen 2001, 238-239.

<sup>180</sup> Stewen 2000, 8.

<sup>181</sup> Valkonen 1999, 62.

koivuja. Stewenin tulkinnan mukaan leikki tuntuu keskeytyneen pojan tavoitellessa tytön kädessään pitämää hedelmää, joka on usein tulkittu paratiisin omenaksi. Lasten leikin näyttää pysähdyttäneen uudenlainen ajatus fyysisestä läheisyydestä, ikään kuin he tajuaisivat toisensa ja kosketuksensa ensimmäistä kertaa seksuaalisesti.<sup>182</sup> *Leikkiviä lapsia* lienee kuvitelma iäksi kadotetun kulta-ajan paratiisista. Kun kaikki on vielä viatonta ja puhdasta.

Stewen on todennut, että kun viattomuus alkaa täytyä maailman havainnoilla, lapsen maailma muuttuu joksikin muuksi kuin paratiisiksi, ja tuo onnela jää jäljelle vain muistoina. Lapsuuden paratiisin menetys muodostuu 1800-luvun kirjalliseksi ja kuvalliseksi vertauskuvaksi, jossa kysymys muistista ja unohtumisesta on keskeisellä sijalla.<sup>183</sup> Ihmiset ovat kaikissa kulttuureissa kertoneet tarinoita ihmiskunnan alkutilasta. Se mikä maallisessa elämässä on vajavaista, ristiriitaista ja niukkaa, alkutilassa kaikki on harmonista ja yltäkyläistä. Näistä myyteistä Raamatun kuvaus lienee länsimaisille tutuin. Paratiisi ja myytti kulta-ajasta ovat tarjonneet vastauksen ihmisen olemassaolon peruskysymykseen. Ne selittävät ihmisen alkuperän ja tulevaisuuteen käännettynä niihin sisältyy toivo ja paluusta siihen onneen ja olemassaolon täyteyteen, joka on aikoja sitten menetetty. Paratiisissa toteutui harmoninen yhteys ihmisen ja luonnon välillä. Paratiisi tuonpuoleisena olotilana ratkaisee kuoleman ongelman, siellä ei ole enää kuolemaa vaan ikuinen elämä.<sup>184</sup>

Paratiisissa ei ole aikaa eikä muutosta, mikään ei joudu erotetuksi tai kadotetuksi. Lapsuuden paratiisi on siis ajattomuuden olotila, jossa muistoja tai muistia ei tunneta, sillä mitään ei ole tullut vielä kadotetuksi eikä muisti siten ole tarpeellinen. Muisti syntyy vasta menetyksestä, ja siitä tulee paratiisin jälkeisen olotilan pääasiallinen tunnusmerkki. Runoilijoista Baudelairelle lapsuuden paratiisi on vastaavuuksien täydellisyyttä. Ajatus

---

<sup>182</sup> Stewen 1998, 146.

<sup>183</sup> sama.

<sup>184</sup> Kallio 1998, 81.

mystisestä yhteenkuuluvuudesta maailmankaikkeuden kanssa on tuttua myös myöhemmässä runoudessa.<sup>185</sup>

1800-luvun lopulta lähtien lapsuuden ja paratiisin menetykseen liittyvä tunne on ollut melankolia. Kun melankolia, muisti ja lapsuus liittyvät toisiinsa, ne säätelevät käsitystä inhimillisestä olemassaolosta ajan ja unohdetun menneisyyden rajalla.<sup>186</sup>

## **Melankolinen maailmankuva**

Melankolia oli *fin de siècle*n ehkä palvotuin, hallitsevin ja voimakkain tunne, jota jo Baudelaire oli opettanut ylistämään<sup>187</sup>. Melankolia ja siihen liittyvä kaipuu oli 1800-luvun lopun taiteilijoille runouden ja kuvitelmiin lähde sekä metaforia tuottava mielentila<sup>188</sup>. Lyytikäinenkin määrittelee 1800-luvun lopun ja samalla dekadenssin tyypillisimmäksi tunne-, mielen- ja kulttuuriseksi tilaksi melankolian. Sillä tarkoitetaan surullista mielentilaa, ikävää ja masennusta. Esineet ja maisemat, jotka herättävät ikävää, surua tai tuovat mieleen kuoleman ja kaiken katoavaisuuden, ovat melankolisista. Historiallisesti melankoliassa on tarkoitettu mm. mustan saven ylivaltaa, surua ilman syytä, surematonta surua, turhuuden ja kuoleman tematiikkaa, mietiskelyä raunioilla, rappion rakastamista ja nielaistua aggressioita. Melankolia on temperamentti ja siinä on nähty taiteilijan kohtalo. Sitä on pidetty toisaalta yksilöllisenä tilana, toisaalta on nähty kulttuurisen melankolian kausia.<sup>189</sup>

Antiikin aikaan omaksuttiin ihmistyyppien psykosomaattinen jako neljään ryhmään: sangviiniseen, koleeriseen, melankoliseen ja flegmaattiseen. Niiden luonteen sanelivat ihmisen elinnesteet, soista melankolikolle nimettiin musta sappi. Kaikkien elinnesteiden tasainen ja jakautuma takasi terveyden, epätasapaino taas oli aihe paitsi temperamenttien eroavuudelle,

---

<sup>185</sup> Stewen 1998, 146.

<sup>186</sup> Stewen 1998, 147.

<sup>187</sup> Sarajas-Korte 1966, 161.

<sup>188</sup> Stewen 2001, 239.

<sup>189</sup> Lyytikäinen 2003.

myös mielialoille ja pahimmassa tapauksessa mentaalisille sairauksille. Vaarallisin oli musta sappi, ihmisen pahimpien kärsimysten, masennuksen, syyllisyydentunteen ja ahdistuksen aiheuttaja. Lisäksi temperamentteihin liitettiin yhteys eri alkuaineisiin, vuodenaikoihin, ilmansuuntiin ja ikäkausiin. Melankolian osalle tulivat pysyvimmän maa, kylmänä ja kovana, kylmä pohjoinen Boreas, syksy ja keski-ikä.<sup>190</sup>

Yksi tunnetuimmista melankolian kuvauksista on Albrecht Dürerin (1471–1528) kuparikaiverrus *Melankolia I* (1514). Tämän synkän ja levottoman työn valmistumisajankohta sattui yhteen taiteilijan äidin pitkäaikaisen sairauden kanssa, joka johti kuolemaan 1514. Teos kuvaa allegorisesti yhtä neljästä temperamentista. Tätä ennen sangviinikot, flegmaatikot, koleerikot ja melankolikot olivat saaneet kuvallisen hahmon vain lääketieteellisissä ja kansanomaisissa kirjasissa. Melankolia assosioitui maahan, kuivuuteen, kylmyyteen, syksyyn, iltaan ja kypsään ikään. Dürerin teoksessa tärkeintä on melankolian liittyminen taiteilijoihin, pidettiinhan melankoliaa ajattelijoiden, käsityöläisten ja taiteen tekijöiden tyypillisenä luonteenpiirteenä. Teoksen nimessä esiintyvä *I:n* on arveltu viittaavan Marsilio Ficinin määritelmään, jonka mukaan melankolialla on kaksi muotoa: ohimenevä masennus ja pysyvä raskasmielisyys, joka lopulta tuhoaa ihmisen. Dürerin tarkoituksena oli kaiketi kuvata juuri herkälle taiteilijasielulle ominaista hetkittäistä masennustilaa.<sup>191</sup>

Vuosituhannevaihteessa elänyt Bourget näki melankolian koko eurooppalaisen kulttuurin tautina, joka slaaveilla ilmenee nihilisminä, germaaneilla pessimisminä, latinalaisilla kansoilla yksinäisinä outoina neurooseina. Hän viittasi venäläisiin terroristeihin, Schopenhauerin filosofiaan, Ranskan Kommuuniin ja naturalistien ihmisvihaan. Bourget puhui luonnon vararikosta, väsyneisyydestä omaan ajatteluun ja näkee pessimismin kohtalokkaana.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Sarajas-Korte 1985, 9.

<sup>191</sup> Valkonen & Valkonen 1982, 172-175.

<sup>192</sup> Lyytikäinen 1997, 82.

## **Narkissos kauneuden lähteellä**

Narkissos oli kreikkalaisen mytologian kaunis ja haluttu nuorukainen, joka ei suostunut häntä haluavien miesten eikä naisten pyyntöihin. Lopulta hän löysi mieleisensä objektin: peilikuvansa lammen pinnasta. Nuorukainen yrittää väsymättä tavoittaa rakkaudenkohdettaan lammesta, mutta lopulta hän kuolee ja muuttuu kukaksi, narsissiksi.<sup>193</sup> Narsismin tematiikka punoutuu *fin de siècle*n taideteorioissa melankolisiin ja dekadentteihin tunnelmiin. Baudelairin melankolisen runominän taustalla voidaan nähdä narsistinen persoonallisuus, jolle maailma ja maailmassa liikkuvat ihmiset eivät ole olemassa kuin oman sisimmän peilinä ja heijastuksena.

Psykoanalyttisesti tarkasteltuna narsismille on tunnusomaista myös minän rajojen liikkuvuus ja huokoisuus.<sup>194</sup> Narkissos-myyttiä voidaan tarkastella myös suhteessa platonismiin. Tällöin Narkissos on taiteilija ja kuvajainen Ideaali. Tavoitelleessaan tätä ideaalia taiteilija pyrkii kohoamaan Ideoiden maailmaan. Hänen täytyy kuitenkin paradoksaalisesti suunnata alaspäin, lähteen syvyyteen. Taiteilija-Narkissos sukeltaa veden pinnan alle tavoittamaan unelmoitua taivaallista kauneutta.<sup>195</sup>

Ovidiuksen tarina Narkissoksesta on virstanpylväs länsimaisen maskuliinisuuden muodostuksen historiassa. Siinä ilmenee antiikkiin saakka palautuva homoerootinen halu ja siitä on tullut lukemattomien uusien tulkintojen lähde.<sup>196</sup>

Individualismissaan dekadentit ja symbolistit toimivat tiennäyttäjinä. He ennakoivat modernin yhteiskunnan syvenevää narsismia, taipumusta nähdä maailma minän jatkeena, vain omien tarpeiden kannalta, oman minuuden osana ja välittäjänä. Dekadenssissa oman minän palvonta korotettiin

---

<sup>193</sup> Tihinen 2000, 66.

<sup>194</sup> Stewen 2001, 241.

<sup>195</sup> Lyytikäinen 2003.

<sup>196</sup> Tihinen 2000, 66.

ihmisen tarkoitukseksi. Siihen ei kuitenkaan välttämättä enää liitetty edes korkeiden päämäärien tai henkisen itsensä toteuttamisen paatosta. Tarkoituksensa menettäneessä maailmassa itsetarkoitus saattoi olla pelkästään nautintoelämää.<sup>197</sup>

Narsismiin voidaan liittää myös Nietzschen yli-ihmisoppi, jolla oli merkittävä rooli suomalaisessa dekadenssissa. Sen mukaan ihmisen oli vapauduttava kaikkien vanhojen arvojen, moraalien, uskonnon ja yhteiskunnan vallasta valmistakseen tietä uusia arvoja luovalle minuutensa rakentajalle. Usein juuri opin nihilistinen puoli viehätti dekadentteja. Minän kuviteltu ylivoimaisuus, joka tuhoaa estoita kaiken vastustuksen. Samalla oppi vahvisti ajan individualistista paatosta ja muuttui dekadenttien käsissä itsekkäiden nautintojen, väkivallan ja toisista piittaamattoman itsepalvelon kuvauksiksi.<sup>198</sup>

Narkissoksella on niin vuosisadanvaihteessa kuin aiemminkin monet kasvot. Myytin rikkaus on niissä eri poluissa, joita se avaa tulkinnoille. Jos ajatellaan myytin laajimpia ulottuvuuksia, hahmottuu kaksi linjaa, jotka ovat keskenään paradoksaalisissa suhteissa. Toisaalta Narkissos on itserakkauden, epäsosiaalisuuden ja individualismin tunnuskuva. Hän on yksilö, joka vetäytyy ja sulkeutuu itseensä. Toisaalta hahmoon liittyy pyrkimys minän rajojen ja mahdollisuuden rajojen ylittämiseen.<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> Lyytikäinen 1999, 138.

<sup>198</sup> Lyytikäinen 1999, 138.

<sup>199</sup> Lyytikäinen 1997, 18-19.



## 6. DEKADENTIT KUVAT

### ***Rappiolliset sävyt kuvataiteessa***

Dekadenssin kuvaus liittyi 1900-luvun lähestyessä koettuihin lopun tunnelmiin, ainakin julkisuuden näkökulmasta, mutta taiteilijat itse näkivät työnsä enemmän aiemman taiteen kritiikkinä kuin tulevan enteenä. Muutoksen ilmapiiriä koettiin taiteessa laajemminkin, sillä juuri vuosisadan lopussa kuvataiteessa edettiin yhä kauemmas realismin lähtökohdista. Samaan aikaan kun valokuvan massatuotanto alkoi ja näköisyyden saavuttaminen oli kaikille mahdollinen, kuvataiteilijat suuntautuivat entistä kauemmas näennäisen todenkaltaisuuden tavoittelusta.<sup>200</sup>

Kultakauden saavutuksia koskevissa tutkimuksissa monet vuosisadanvaihteen suomalaisen taiteen ja kulttuurikeskustelun varsin dekadentit piirteet ovat jääneet lähes huomiotta. Vuosisadanvaihteen Suomessa elettiin tietynlaista murrosvaihetta, jonka taustalla vaikuttivat 1800-luvun loppua kohden kiristyvät venäläistämistoimenpiteet ja Suomen sisäiset poliittiset ristiriidat. Yhteiskunnalliseen järjestykseen kohdistui monenlaisia uhkia, joita kuvattiin usein dekadenssitematiikan avulla. Yhtenä suomalaisen dekadenssin erityispiirteenä voidaankin pitää sen liittymistä ajan epävarmaan yhteiskunnalliseen tilanteeseen etenkin ns. sortovuosien aikana, jolloin kansakuntaa koettelivat voimistuvat venäläistämistoimenpiteet. Yleiseurooppalainen kulttuuripessimismi valjastettiin tällöin kuvaamaan sortovuosien ahdistusta, epävarmuutta ja pelkoja.<sup>201</sup>

Suomalaisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa nousi 1800-luvun lopulla esiin huoli moraalin ja siveellisyyden rappeutumisesta. Samanlaista keskustelua käytiin myös muualla Euroopassa. Siveellisyys -termiä käytettiin kuvaamaan niin sukupuolista siveyttä kuin yleistä moraalialia ja

---

<sup>200</sup> Salmi 2002, 169.

<sup>201</sup> Mattheiszen 2004, 12-13.

sivistyneisyyttäkin. Moraalin rappeutumista koskeva huoli näkyy taiteessa mm. yleistyvinä kuvina seksuaalisista ja eri tavoin paheellisista naisista, kapakoista ja prostituutiosta. Paheellisten naisten kuvaus yhdistyy ennen muuta moderniin kaupunkiympäristöön. Vuosisadanvaihteen modernin elämän suurkaupunkikuvauksissa sähkövalot sekä yölliset kadut ja kahvilat luovat sille tyypillisen paheellisen tunnelman. Pariisista muodostui monelle taiteilijalle rappion synonyymi, ehkä kuitenkin enemmän mielentila kuin todellinen paikka.<sup>202</sup>

Kapakkakuvauksissa esiintyvät naiset ilmentävät ajalle muodikasta ajatusta naisesta degeneroituneena olentona. Näiden alkoholia nauttivien hahmojen kanssasisarina vuosisadanvaihteen taiteessa esiintyy runsaasti tupakoivia naisia. Tämä paheellinen aihe on yleiseurooppalainen, ja siihen tarttuivat myös muutamat suomalaistaiteilijat. Tupakoivan naisen esittäminen herätti kotimaan arvostelijoissa lähinnä pahennusta. Oli hyvin sopimatonta esittää noita huonoksi leimautuvia ”nykyajan naisia” suomalaiselle yleisölle. Tällaisen vastaanoton sai Elin Danielsonin (1861–1919) maalaus *Teepöydän ääressä* (1890). Siinä laiskasti pöytään nojaava nainen tupakoi mietteissään hieman epäsiistin aamiaispöydän ääressä. Kattaus ryyppylaseineen viittaa juhlien jälkeisiin tunnelmiin. Kuvasta hetkeksi poistunut henkilö on jättänyt pöydän reunalle oman savukkeensa palamaan.<sup>203</sup>

Symbolistien ekstaattiset uninäyt ja elämän syvyyksien etsinnät tuntuivat suomalaisesta 1800-luvun lopun taideyleisöstä oudoilta. Juuri kun oli totuttu realismiin suomalaiskansallisuuden värittämään maailmaan, vaadittiinkin unohtamaan koko suomalaisuus ja liittämään oman maan taide uusiin, yleisinhimillisiin yhteyksiin. Tutut aiheet Kalevalasta ka Kantelettaresta olivat nyt vanhanaikaisia ja hyppäys korrespondenssien maailmaan tuntui kovin arveluttavalta ja hämmentävältä.<sup>204</sup> Valkosen mukaan symbolismiin liittyvä dekadenssi aiheutti monissa suomalaissa ärtymystä, koska sitä ei

---

<sup>202</sup> Mattheiszen 2004, 69.

<sup>203</sup> Mattheiszen 2004, 73.

<sup>204</sup> Levanto 2000, 144.

ymmärretty. Albert Edelfelt kirjoitti Sparrelle: ”Sâr Péladismiin, kaikkeen tuohon morfiinin heikentämään, teosofiseen, spiritistiseen, seksuaalisesti abnormiin Chat-Noirin katolismiin, siihen en usko. Jo nyt on suunta hajoamassa, ja pyhä Ruusuristiläinen ritarikunta natisee liitoksissaan.”<sup>205</sup>

Symbolistien ajatusmaailma epäilytti myös aktiivista kulttuurivaikuttajaa ja kirjailijaa Kasimir Leinoa (1866–1919). Vuonna 1891 hän piti esitelmän Pohjalaisessa osakunnassa ja kuvaili symbolistitaiteilijaa: ”Teosofiaa tutkii ja tekokukkia hän rakastaa enemmän kuin luonnollista.” Leinolla oli myös käsitys siitä, mihin symbolismin harjoittama henkinen ”hienontaminen” johtaisi: ihmiskunnan sukupuuttoon. ”Sillä mokomaa hermojen kehitystä ei kestä.” Symbolismin vieroksijat näkivät suuntauksessa sovinnasta moraalista uhkaavan vaaran. Pariisista kantautuneen dekadenssin koettiin esittelevän teemoja, jotka koettiin turmelluttaviksi. Homoseksuaalisesti väritynyt platonisen rakkauden ihailu ja androgyynin kohottaminen elämän täydellisyyden vertauskuvaksi aiheuttivat hämmennystä.<sup>206</sup>

Rappio kuuluu kaikissa muodoissaan dekadenssitematiikkaan. Ranskalaisessa suurkaupunki-ilmapiirissä dekadenssi on sellaista moraalien rappiota, johon kuuluu aistinautintoja, herkkäsieluisuutta, ajelehtimista ja syviä tunteita. Suomessa se on ennen kaikkea siveellistä rappiota. Suomalainen dekadenssi ei ole pelkästään rappion ylistystä, vaan dekadenssitematiikkaa käytetään sekä moraalisenä että esteettisenä välineenä. Yhtäältä rappiota ja nautintoa ylistetään. Toiseksi rappioiteemojen avulla kuvataan aikaistodellisuutta ilman varsinaista yhteiskunnallista tendenssiä. Kolmanneksi, dekadenssitematiikan avulla pyritään osoittamaan moraaliasia ongelmia ja tuodaan esille erilaisia yhteiskunnallisia uhkakuvia.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Valkonen 1987, 153.

<sup>206</sup> Valkonen M. 1999, 61-62.

<sup>207</sup> Mattheiszen 2004, 76.

## **Lumouksen ja unen vallassa**

Magnus Enckellin tuotanto alkoi 1890-luvulla vahvasti symbolismin merkeissä. Vuodelle 1890 ajoittuu hiililyö, josta on muodostunut Enckellin symbolismin pääteos. Kyseessä on *Poika ja pääkallo*, melankolinen ja tummasävyinen työ, joka käsittelee elämän arvoitusta ja katoavaisuuden ikuista ongelmaa. Kuvassa nuori alaston poika on kääntynyt elämän arvoitusta symboloivan pääkallon puoleen vakavan näköisenä. Mattheiszenin mukaan *Poika ja pääkallo* voidaan tulkita memento mori -teeman mukaisesti, mutta kyseessä voi olla myös puberteetin kuvauksesta. Enckelliähän kiinnosti erityisesti itsestään ja ruumiistaan tietoisiksi heräävien nuorukaisten kuvaus. Tunnetuimpia ovat *Herääminen* (1893) ja vaihtelevasti vuosille 1896 ja 1897 ajoitettu *Narkissos*.<sup>208</sup> Sarajas-Korte on todennut, että 1890-luvun suomalaisista taiteilijoista Enckell edusti kuitenkin täyteläisimmin kaikkea sitä, mitä eurooppalaisen intellektuellin nuoren polven elämänasenteessa, uskonnossa, runoudessa, kuvataiteessa ymmärrettiin käsitteellä *fin de siècle*, myös sen dekadenssia.<sup>209</sup>

Enckell oli Suomen vuosisadanvaihteen taide-elämässä poikkeusyksilö, johon kuitenkin sopivat hyvin tyypillisen ”vuosisadan lapsen” tunnusmerkit: melankolinen ja yksinäinen. Runollisesti ilmaistuna samalla kertaa kahlittu ja äärettömyyteen kurkottava.<sup>210</sup> Tämän surumielisyyden Enckell kiteytti teokseen *Melankolia* (1895). Kyseessä on työ, jossa nähdään apeaan pohjoiseen syysmaisemaan sijoitettu henkilöpari. Harmaanpuhuvan tyynen meren rannalla, kivipaadella, istuu pysähtyneeseen mietiskelyyn vajonneena etäälle katsova nainen. Hän on pukeutunut tummaan asuun, silmät ovat tummat, kuin myös hiukset. Naisen syliin on polvistunut alaston nuori mies. Sarajas-Korte on luonnehtinut teosta toteamalla, että ryhmän ilme on ajaton, nuorukaisen rauennut asento antaa mielikuvan

---

<sup>208</sup> Mattheiszen 2004, 56.

<sup>209</sup> Sarajas-Korte 1998, 31.

<sup>210</sup> Sarajas-Korte 1985, 6.

passiivisuudesta, miltei unesta. Naisen oikea käsi lepää miehen hiuksilla, toisessa kädessä on miltei lehdetön oksa taustalla olevasta syksyn kellastamasta koivusta. Nuorukaisen valkoinen viitta on heitetty kivipaadelle. Merellä näkyy etääntyvä yksinäinen soutaja, taivaalla lintuparvi. Vain hento valon kajo etäisellä taivaanrannalla rikkoo sinivoittoisen hämärän.<sup>211</sup>

Useat Enckellin teosten nimet voidaan tulkita dekadenteiksi, kuten edellä mainittu *Melankolia*, *Juova bakkantti* (1897), *Nature morte* (1900), *Fantasia* (1895) ja *Fauni* (1895). Lähitarkastelun kautta niiden dekadentti sisältö paljastuu edelleen. Ne ovat maalauksia, jotka viittaavat myytteihin, tarinoihin, kadonneisiin riitteihin ja myöhäisantiikin mysteeriuskontoihin. Stewen on todennut, että niiden katsominenkin on rituaalin kaltaista. Kun *Melankolia* oli esillä taiteilijan vuosinäyttelyssä, Enckell eristi sen muusta näyttelytilasta mustin kangasverhoin. Maalausta piti lähestyä kuin kaikkein pyhintä salatuinta lähestytään uskonnollisissa rituaaleissa. Kun taiteilijan venäläinen ystävä näki maalauksen luonnoksen, hän liikutui kyyneliin. Juuri tuon reaktion Enckell halusi katsojissa tavoittaa.<sup>212</sup>

Narsismin tematiikka punoutuu fin de sièclen taideteorioissa melankolisiin ja dekadentteihin tunnelmiin. Melankolisen Narkissoksen tunnusmerkiksi voi mainita Magnus Enckellin edellä mainitun teoksen *Narkissos* (1896 tai 1897) (liite 3). Lyytikäisen mukaan maalaus poikkeaa tavallisista kyseisen myytin kuvallisista esityksistä, joissa Narkissos usein on ennen muuta katsomisen kohde, ei niinkään se, joka katsoo.<sup>214</sup>

Monissa aiheen toteutuksissa Narkissos on piirteiltään feminiinin tai jopa lähes lapsi. Narkissosta on myös kuvattu nukkuvana tai uneksivana. Sen sijaan, tässä Enckellin teoksessa hahmo on selkeästi se, joka katsoo, ei katsottava kohde. Tosin myös Enckellin maalauksessa kaunis nuorukainen

---

<sup>211</sup> Saraja-Korte 1985, 6.

<sup>212</sup> Stewen 2001, 234.

<sup>214</sup> Lyytikäinen 1997, 85-86.

esiintyy alastomana, mutta asento on peittävä eikä katseelle paljastava. Teoksessa on vahva fyysinen läsnäolon tuntu ja hahmon maskuliinisuus korostuu. Taiteilijan Narkissoksessa ei ole viitteitä vuosisadanvaihteen tyyppillisiin androgyynisiin nuorukaishahmoihin. Narkissos tässä on pikemminkin tietävä fauni kuin viaton lapsi. Myös ympäristö, jossa Enckell Narkissoksensa kuvaa, on poikkeava. Maalauksessa ei ole jälkeäkään ihanteellisesta paikasta, jota Ovidius tarinassaan kuvaa lumoutumisen näyttämönä.<sup>215</sup>

Taiteilija on kuvannut hahmon keskelle mustaa pimeyttä, lähdekin on musta, vesi sameaa, ei kirkasta. Kuvajainenkaan ei ole kaunis nuorukainen, vaan samea, haamunkaltainen olento, joka silmättömänä tuijottaa Narkissosta. Tämä kuvajainen tuskin herättää palavaa rakkautta. Myös Narkissoksen ilme kertoo, että ihastus on ainakin jo haihtunut, jos sitä on koskaan ollutkaan. Kasvot ovat vakavat, Narkissos on jo tajunnut kohtalokkaan tilanteen. Voidaan tulkita, että Enckellin maalauksen musta virta ja ympäristö viittaavat kuolettavaan suruun eivätkä turhamaisuuden loputtomuuteen.<sup>216</sup>

Narsismi-teema voidaan pitää myös lähtökohtana Enckellin tuotannossa esiintyvään homoeroottisen tematiikan tarkasteluun. Aiemmat tulkinnat ovat korostaneet Narkissoksen yksinäisyyttä ja omaan peilikuvaansa rakastumista traagisena, mutta Tihisen mukaan tämä ei yksin riitä. Hänen mukaansa Narkissoksen uppoutumista omaan itseensä ei pidä tarkastella lammen pinnan mimeettisen voiman aiheuttamana erehdyksenä, jonka rangaistuksena oli kuolema, vaan selkeänä seksuaalisena haluna, joka kohdistui toiseen, poissaolevaan miesruumiiseen. Nuorukainenhan haluaa juuri lammen pinnassa näkemäänsä toista nuorukaista. *Narkissos* viittaa sekä homoeroottiseen haluun että kuvan edessä lumoutumiseen.<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Lyytikäinen 1997, 85-86.

<sup>216</sup> Lyytikäinen 1997, 85-86.

<sup>217</sup> Tihinen 2000, 66-70.

Nuorukaisen suljetut silmät viittaavat siihen, että ideaalirakastaja on näkymättömissä, tavoitettavissa ainoastaan unen tai mielikuvituksen keinoin. Kuitenkin teos on tässä suhteessa hyvinkin suorapuheinen tai tunnustuksellinen: rakastaja on näkyvässä ja katsojalle näytetään kaikki jättämättä mitään arvailun varaan. Katsoja voi valita, samastuuko hän Narkissokseen, jolloin hän on samanaikaisesti halun subjekti ja objekti. Katsoja voi omaksua myös subjektin roolin, jolloin hän katsoo ja haluaa kuvan nuorukaista.<sup>218</sup>

## ***Elämän ja kuoleman liepeillä***

Beda Stjernschantzin taiteilijantyötä vaikeuttivat aina lopulliseen murtumiseen asti taloudelliset vaikeudet ja sairaus. varhaislapsuudessa saatu selkävamma vammautti hänet pysyvästi, ja isän kuolema Bedan vasta aloitettua taideopintonsa pakotti hänet ansiotyöhön silloin kun useat hänen toverinsa saivat antautua opinnoilleen ja taiteilijantyölle. Stjernschantzista kehittyi nopeasti yksi 1890- luvun symbolismin merkittävimmistä suomalaisista taiteilijoista. Taiteilijaa kiinnosti hengen ja aineen ristiriita sekä epäsovinnaisen kauneuden tutkiminen. Teoksessa Irma (1895–1896) on kuvattu nuori nainen, jota taiteilija itse on pitänyt ”melko rumana”. Teos on alun perin suurempi kaksoismuotokuva, jossa taustalla häämöttävät saman tytön kasvot suljetuin silmin. Taiteilija on kuitenkin poistanut ne.<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Tihinen 2000, 66- 70.

<sup>219</sup> Sinisalo 1997, 71.

Stjerschantzin luova kausi jäi lyhyeksi, ja hänen niukasta tuotannostaan lienee osa kadonnut. Useimmissa taiteilijan pääteoksissa on selvä symbolistinen ote. Esimerkiksi teoksen *Kaikkialla ääni kaikuu* (1895) nimi kertoo symbolisteille ominaisesta pyrkimyksestä antaa maalaukselle musiikkiassosiaatioita herättävä tunnelma. Työ *Pastoraali* (1897) (liite 4) on haikea unelma ihmisen kulta-ajasta, ikuisesta keväästä ja ihmisen kuihtumattomasta nuoruudesta. Koko näkymä sisältää tuoreutta ja nuoruutta, jota ilmentävät kevätesikkoja kukkiva nurmi, hentolehtiset puut, hiljaa kiemurteleva puro ja kauniit nuoret ihmiset. Etualan kahta ihmishahmoa taaempana on nuori poika, jota sinipukuinen tyttö on seppelöimässä. Poika on kumartunut katselemaan kuvajaistaan puron läikehtivästä pinnasta kuin Narkissos lähteellä.<sup>220</sup>

Lyytikäinen kuvailee maalausta: ”kuin kuulisi huilun surumieliset sävelet tässä melankolian syövyttämässä idyllissä, jossa toinen nuorukaisista Narkissoksena ihailee omaa kuvajaistaan, toinen neidoista kenties tutkailee sieluaan kukan teriöstä.”<sup>221</sup> Lyytikäisen tulkinnan mukaan teos viittaa kadotettuihin onnenkausiin kuvaamalla idyllin, vaikka ne ehkä jo ovat selvemmin nostalgian syövyttämiä kuin karelianistiset idyllit<sup>222</sup>.

Sarajas-Korte on todennut *Pastoraalin* olevan tunnelataukseltaan melankolisen. Se on haave kadotetusta paratiisista, ihmisen menneestä onnentilasta. Työssä on läsnä kaipuu ikuisena kukkivaan kevääseen, johon kuitenkin liittyy surumielinen, ratkaisematon kysymys elämän arvoituksesta ja sen syvimmästä olemuksesta. Erään tulkinnan tälle maalaukselle antaa Viktor Rydbergin runo *Antinous*, jonka taiteilija on lainannut luonnoskirjaansa.<sup>223</sup>

Hän tuhat vuotta seissyt on,/ vait tuijottaen ajan aaltohon./ On jäsenissä sulo  
nuoruuden,/ näät otsan kaihon, lootusseppelen./ --- Ja suvut nuoret pitkin jonoin  
vaan,/ pois ajan virtaa liukuu pursissaan,/ ja liput liehuu, laulut, soitot soi,/ he

---

<sup>220</sup> Valkonen 1984, 148.

<sup>221</sup> Lyytikäinen 1997, 49.

<sup>222</sup> Lyytikäinen 1997, 50.

<sup>223</sup> Sarajas-Korte 1981, 61.



leikkii, kukkain tuoksuss' ilakoi./ --- Näet iät päivät kukkii ranta tää - /miss' on hän, hymyy ikikevään sää;/ mut ohi kevään pois käy noiden tie,/ syysmaailman taa se salaan määrään vie./ Hän vesiin katsoin urkkii ongelmaa,/ min pulma joka polven tuskaan saa,/ mut vielä jäi se selvitettäväks,/ kun polvi iltausvan piiriin läks.<sup>224</sup>

Antinous oli muinaisen Rooman dekadenssikauteen kuuluva historiallinen henkilö, keisari Hadrianuksen seuralainen ja lemmitty, joka noin 130 jKr. hukui Niiliin. Yhden version mukaan hän hukuttautui lisätäkseen keisariystävänsä elinpäiviä. Tämän itsensä uhraamisen seurauksena Hadrianus korotutti Antinouksen jumalien joukkoon. Tämän jälkeen Antinouxesta tehtiin lukuisia veistoksia, joihin myöhempien aikojen Antinous -tulkinnot nojaavat. Veistosten hahmotus poikkesi roomalaisen veistotaiteen traditiosta: Niissä kuvattu sentimentaalisuus, sensuaalisuus ja melankolia olivat piirteitä, jotka toivat Antinouksen romantiikan jälkeisen ajan ihanteena. 1800- ja 1900-luvun vaihteessa Antinous esiintyy dekadenssin symbolina monissa teoksissa.<sup>225</sup>

Dekadenssille tyypillinen melankolia on tässä *Pastoraali* -teoksessa esitetty kontekstissa keväeseen, useinhan talvi ja syksy olivat aiheina surumielisyyttä kuvattaessa. *Pastoraalia* voidaan kuitenkin pitää melankolian ja ikävän kuvauksena. Tunnelma on pysähtynyt ja teoksen ihmishahmot ovat ajatuksissaan jossain muualla, haaveiden maailmassa. He unelmoivat paremmasta. Teos voidaan tulkita myös taiteilijan omaksi unelmaksi nuoruudesta ja terveydestä. Rujous, joka johtui lapsena saadusta selkävammasta, köyhyys ja sairastelu vaikeuttivat Stjernschhantzin koko aikuisikänsä. Vuonna 1905 hänen terveydellinen ja taloudellinen tilanteensa oli niin epätoivoinen, että hän teki itsemurhan.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Rydberg 1981, 62.

<sup>225</sup> Lyytikäinen 1997, 88.

<sup>226</sup> Valkonen 1984, 148.

Dekadentti ihminen on väsynyt ja sairas, tahtoo kuolla ja kääntyy pois elämästä, halveksii hyvettä ja ylöspäin pyrkimystä. Hän näkee elämän turhaksi ja tyhjäksi, jo olleeksi ja kokee sisäistä tyhjyyttä. Hänelle olemassaolon keskiössä on merkityksettömyys. Dekadentti pelkää sisäistä tyhjyyttään ja yrittää aistikokemusten kautta sekä toisaalta myös tahtonsa avulla rakentaa todellista itseään. Samalla hän tietää yrityksen turhaksi oman sisäisen, emotionaalisen ja moraalisen tyhjyytensä.<sup>227</sup>

Beda Stjernschantzille symbolismi oli omaan elämään ja kuolemaan vaikuttava voima. Muistikirjaansa hän kopioi Friedrich Nietzschen Zarathustran sanat:

Omaa kuolemaani minä teille ylistän, vapaata kuolemaa, joka tulee minulle, koska m i n ä tahdon. Ja milloin minä tulen tahtomaan? - Jolla on päämäärä ja perillinen, se tahtoo kuoleman päämäärälle ja perilliselle otolliseen aikaan. Totisesti en tahdo verrata teitä köydenpunojiin: nämä vetävät kankaan pitkäksi ja kulkevat samalla itse aina taaksepäin.<sup>228</sup>

Maalauksessa on unenomainen, tuonpuoleinen tunnelma. Se on hyvin läheinen taiteilijan myöhemmälle teokselle *Kulta-aika* (vuosi?). Molemmat kertovat kauneuden maailmasta, joka on maallisten intohimojen ja tunnemyrskyjen ulkopuolella. Ne ovat kuvauksia ihmisen ikuisesta kaipuudesta parempaan ja puhtaampaan olotilaan.

## **Hypnoosissa**

Ellen Thesleffin uran ensimmäinen huippukohta sattui 1890 -lukuun, jolloin eurooppalainen uusromantiikka symbolismin innoittamana sai hänestä eläytyvän tulkitsijan. Jo ennen ulkomaisia opintojaan, hän oli aistunut tapahtuvassa olevan muutoksen, mikä näkyi ensimmäisessä merkkiteoksessa *Kaiku* (1891). Kyseinen maalaus on enää aavistuksen kiinnittynyt realismiin, se hakeutuu jo kohti aineetonta, kaikua. Thesleff ei symbolistisen romantiikan vaiheen teoksissa kuitenkaan käyttänyt sille tyypillisiä fantasia-aiheita tai kirjallisia viittauksia. Hän tunsikin omimmaksi

---

<sup>227</sup> Mattheiszen 2004, 66.

<sup>228</sup> Ateneum 2005.

harmaan- ja tummansointiset, miltei monokromaattiset maisema- ja henkilöaiheet. Näiden haaveellisten maalausten melankolia oli uusromantiikan hengen mukaista, mutta tunnevireen taustalla oli myös Thesleffin isän vuonna 1892 tapahtuneen kuoleman aiheuttama suru.<sup>229</sup>

Vuonna 1892 Ellen Thesleff maalasi kuvan Thyra Elisabethista (liite 5). Teoksessa naisen silmät ovat suljetut, kasvot ylhäältä virtaavaa valoa kohden kohotetut vasten taustaa, johon piirtyy abstrakti sädekehäaihelma keltaisten sävyjen vaihtelusta. Stewenin mukaan maalaus ei oikeastaan ole muotokuva, mutta toisaalta sitä ei voi tulkita myöskään laatukuvaksi historialliseksi pastissiksi, vaikka asentoaihe ja valon käsittely liittävätkin sen pitkään pyhimysten kuvausten ja traditioon.<sup>230</sup> Kuvan nainen on kääntynyt kohti sisäistä maailmaa. Hän on hylännyt todellisuuden, eikä häneen saa kontaktia. Kuvan tyttö on kuvattu suoraan edestäpäin, frontaalisesti. Tämän kuvaustavan erityispiirteisiin kuuluu kuvan ja katsojan suhteen korostaminen. Kuva asettuu kasvotusten katsojansa kanssa ja myös olettaa katsojan olemassaolon vahvemmin kuin toisenlaisesta näkökulmasta esitetyt kuva-aiheet<sup>231</sup>

Suljettujen silmien motiivi ilmestyi symbolistien tuotantoon 1800-luvun lopulla, esimerkiksi Paul Gauguin ja Odilon Redon ovat kuvanneet ne. Nukkuvia tai lepäviä ihmisfiguureja suljetuin silmin esiintyy maalaustaiteessa aiemminkin, mutta tällöin ovat kyseessä klassisen mytologian hahmot ja suljettujen silmien aihe selittyy tarinasta. Symbolistien tuotannossa suljettujen silmien aihe on äärimmäisen pelkistetty. Ihmisfiguurista näkyy vain pää ja kaula, tausta on yhden värin sävyissä maalattu ja kertova aines on minimissään tai puuttuu kokonaan. Kytkennät klassiseen mytologiaan ovat olemattomat, maalaus ei kerro minkäänlaista tarinaa. Se sulkeutuu itseensä minimalistisessä representaatioissaan.<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Sinisalo 1998, 9.

<sup>230</sup> Stewen 1996, 17.

<sup>231</sup> Stewen 1998, 151.

<sup>232</sup> Stewen 1996, 18.

Sarajas-Korte kuvailee Pariisin matkan jälkeen 1892 maalattua *Thyra Elisabethia* hyvin runollisesti. Hänen mukaansa se on ”loisteliias, mutta hämmentävän yksinäinen työ.” Työ on sekä ilmaisunsa että tyylin puolesta ehjä esimerkki siitä vuosisadan lopun syntetismistä, joka tunnetaan art nouveaun nimellä. Siinä on Puvis de Chavannesin sukuinen väriharmonia, joka opaalinhentona rakentuu ihon, hiusten ja taustan punertavan- ja kellanhohtoisille sävyille ja puvun viileälle harmaansiniselle. Romantiikan hento kukka korostaa työn haaveellista viehkeyttä. Pehmeästi taipuvassa jugendviivassa on kuitenkin botticellimaista jänteveyttä. Helppo on nähdä myös englantilaisten prerafaeliittain vaikutusta, voipuvaa, sisäänpäin kääntyvää tunteellisuutta. Teos sai osakseen häkeltyneen kritiikin, sen tiedettiin olevan symbolismia, mutta mitä tähän käsitteeseen sisältyi, sitä ei pystytty selvittämään.<sup>233</sup>

Sixten Ringbom toteaa *Thyra Elisabethin* olevan ”näyte symbolismin taitavasta hienostuksesta”. Tummiin hiusten viivojen rytmi ja käsien viehkeät linjat, joita kehysten pyöristetyt kulmat myötäilevät, sopivat Ringbomin mukaan erinomaisesti maalauksen keveään kolorismiin ja häivytettyihin siveltimenvetoihin. Kuvan tytön silmät ovat puoliummessa, suu puoliksi avoinna, kukka on putoamaisillaan kädestä. Ringbom esittää oman tulkintansa kysymyksen muodossa: onko tyttö nukahtamaisillaan vai poteeko hän vuosisadanvaihteen *spleeniä* eli ikävää - kaiken kokenutta elämänväsymystä?<sup>234</sup>

Hysterian määritelmä on vuosisatojen kuluessa muuttunut ja saanut erilaisia sisältöjä, mutta yleisimpiä piirteitä hysteerikolle olivat valehtelu, melu, karkeat sanat, hillitön nauru ja itku, eläinten äänten jäljittely, laulu, järjetön puhe sekä ruumiin äänet, kuten hikka ja vatsan äänet. Hysteria yhdistettiin ensisijaisesti naisiin, hysteriadiagnoosin antaminen oli myös miesten taholta eräänlaista alistavaa vallankäyttöä naisia kohtaan.

---

<sup>233</sup> Sarajas-Korte 1998, 29.

<sup>234</sup> Ringbom 1998, 216.

Taidehistorioitsija Anna Kortelainen toteaa, että 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä hysteria ilmestyi iskulauseena taidekeskusteluun. 1800-luvun loppupuolen salonkitaide tuotti ja kierrätti nimenomaan naiskuvia, jotka aistillisessa kiinnostavuudessaan houkuttelivat tehokkaasti yleisöä. Salonkikritiikeissä korostettiin toistuvasti, miten tärkeää taiteilijan on synnyttää maalauksiinsa modernin ihmiskuvan intensiivisyyttä ja psykologista tarkkuutta ja vaikuttavuutta. Siten jokainen naiskuva, dramaattinen historiamaalauksen kuvaus, pariisitarta kuvaava laatukuva tai suuren maailman tyyliin toteutettu muotokuva periaatteessa vertautui tunnettuun hysteriakuvastoon, halusi taiteilija sitä tai ei. Naisen kuvan ja tunnistamisen kanava oli auki kumpaankin suuntaa: toisaalta jokaista naiskuvaa saattoi lukea diagnosoiden, toisaalta lääketieteellisissä hysteriakuvissa oli myös muotokuvallista, taiteellista kunnianhimoa ja herkkyyttä. Jotkut valokuvatuista hysteerikoista muistuttivat prerafaeliittain naisia.<sup>235</sup>

Eräs esimerkki diagnosoidusta naismuotokuvasta on *rêverie* -aihe eli päiväunelmiinsa vaipunut nainen. 1800-luvun alkupuolella sillä saattoi ajatella olevan idyllinomainen, romanttinen aura: nuoren naisen viaton sielunkorostus kohti lemмен unelmaa. Vuosisadan puolivälin jälkeen aihe erotisoitui, eli se sai aistillisen unelmoinnin ja lihallisten haaveiden sävöyksen. Aivan 1800-luvun lopussa dekadentti symbolismi teki haaveilijattaresta narkoottisten aineiden käyttäjän, hurmioituneen viettelijättären tai hypnoottisesti tuijottavan *femme fatale*n. Romanttinen haaveilu, *rêverie*, saattoi kriitikoiden silmissä muuttua apatiaksi, johon liittyi olennaisesti saamattomuus, velttous ja uneliaisuus. Unelmiinsa vaipunut nainen muuttui samalla tavalla epäilyksenalaiseksi ja hallitsemattomaksi kuin lukeva nainen. Itsensä vaipunut nainen saattoi myös olla hysteerikko.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Kortelainen 2003, 247-248, 377.

<sup>236</sup> Kortelainen 2003, 248-249.

Etenkin nuoruusvuosien innostuksen hetkien rinnalla Thesleffin elämää väritti melankolia, hallitsematon hermopaine ja synkkyyden hetket. Hän kirjoitti vuonna 1897 runon, jossa kuvaa tunteitaan: ”Minun elämäni on pimeä kuin öinen meri, vain loistavia pisteitä. Ne ovat tähtiä jotka heijastuvat elämäni, joka on synkkä kuin öinen meri.” Mielialan perusvaihtelut riippuivat ymmärrettävästi siitä, missä määrin hän kulloinkin uskoi omaan työhönsä. Depressiivisemmän vaiheen jälkeen Thesleffin luomisinto ja elämänilo palautuivat.<sup>237</sup>

## **Narkoottiset näyt**

Axel Gallénin varhaistuotannon naturalismi on varsin tunnettua ja tunnustettua. Joissakin teoksissa voidaan nähdä suoranaista rumuuden estetiikkaa. Jo 17-vuotiaana Gallén kuvasi piirroksissaan sellaisia itsessään epäesteettisiä ja kammottaviakin aiheita kuin kuollut sikiö, kuolleet eläimet ja sairaudet. Tämän rumuuden estetiikan eräänlaisen huipentuman, *Mädäntyneen kuhan*, hän maalasi vuonna 1884. Naturalismille ominaiseen tapaan teoksessa on kuvattu epämiellyttävä aihe ilman minkäänlaista tendenssiä. Dekadenssin esitystapaa enteillen vastenmielinen ja ruma aihe muuttuu teoksessa esteettiseksi objektiksi, jopa kauneudeksi.

Mädäntynyt kuha ilmentää myös tehokkaasti yhtä naturalismin keskeisistä teemoista, ajatusta luonnossa ja kulttuureissa käynnissä olevasta rappeutumisprosessista. Naturalismi huipentuu inhon, sairauden ja kuoleman kuviin ja teksteihin. Gallénin naturalistiseen kauteen kuuluu siirtyminen Pariisiin syksyllä 1884. Siellä kotimaisten naturalististen aiheiden rinnalle alkaa ilmestyä mm. naisen degeneraatioon ja moraaliseen rappioon liittyviä luonnoksia. Voidaankin puhua siirtymisestä naturalismista dekadenssiin, mikä on varsin yleinen tyyllillinen kulku monen kuvataiteilijan ja kirjailijan tuotannossa.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> Sarajas-Korte 1998, 36.

<sup>238</sup> Mattheiszen 2004, 46.

Gallénin maalaus *Aihe pariisilaisessa kahvilassa* (1886) voidaan pitää varsin kuvaavana ajan tunnelman välittäjänä. Siinä on ikuistettuna runsaasti sähkövaloin valaistu ravintolainteriööri. Ravintolassa on paljon ihmisiä, etualan punaisella sohvalla istuu mustaan pukuun, valkoiseen paitaan ja silinterihattuun sonnustautunut mies, jonka seuralaisella on yllään valkoinen asu ja hattu. Hänen silmiään peittää musta naamio. Kiiltävällä pöydällä on kaksi lasia, joissa on kellertävää juomaa. Hieman resuisen oloinen mies ojentaa pöydän yli alassuin käännettyä hattua, aivan kuin pyytäen almuja. Mattheiszen on tulkinnut, että naisen piilotetut kasvat kertovat hänen olevan todennäköisesti prostituoitu, hän ei halua itseään tunnistettavan.<sup>239</sup>

Gallénin kapakkainteriöörissä on jotain samaa kuin eurooppalaisessa taiteessa 1800-luvun viimeisten vuosikymmenien aikana yleistyneissä absintinjuojien kuvissa. Tämän koiruoholiköörin tiedettiin aiheuttavan hallusinaatioita ja hulluutta. Kapakkakuvauksissa vuosisadanlopun väsähtänyt, mutta paheellinen tunnelma syntyy sähkövaloista, puolityhjiä laseista ja ihmisten pysähtyneistä asennoista. Erityisen paheellisia nämä kuvat ovat esittäessään naisia.<sup>240</sup>

Suomessa symbolismin teorioita pohdiskeltiin ennen kaikkea ns. Symposion-piirissä, johon kuuluivat ainakin Gallén ja Sibelius. Joukkoon liittyi vuonna 1892 saksalais-italialaista syntyperää oleva kirjailija Adolf Paul, joka toi mukanaan berliiniläisiä vaikutteita. Berliinin voidaan sanoa haastaneen ja osin korvanneen Pariisin taiteen keskuksena 1890-luvun puolivälissä. Vaikka suomalaisia taiteilijoita kiinnostivat tuona aikana enemmän Italian taiteen primitivismi, monumentaalisuus ja mystiikka, tulivat berliiniläisen, skandinaaveista ja heidän kannattajistaan koostuvan Zum Schwartzen Ferkel -piirin ajatukset vaikuttamaan moniinkin hyvin vahvasti. Kyseinen piiri koostui boheemeista, jonka jäseniä yhdisti ajatus elämän eroottisesta pohjavirrasta, porvariston halveksunta, kiinnostus

---

<sup>239</sup> sama.

<sup>240</sup> Mattheiszen 2004, 69, 71

okkultismiin ja mystiikkaan, luonnontieteeseen, sekä elämän biologisiin perusteisiin.<sup>241</sup>

Valkonen lainaa Eva Mannerheim-Sparrea kuvaillessaan Kämpin huuruisia istuntoja kriittisesti: ”Siellä paasattiin myöhään yöhön, ja yhdessäolo saattoi kestää monta vuorokautta yhtä mittaa. Magia, filosofia, Sâr Péladanin Rose+Croix -liike, symbolismi ja viina saivat mielikuvituksen huimaan lentoon. Siellä ilmaistiin siekailematta keskinäinen ihailu ja itsetunto että syvä halveksunta toisinajattelevia kohtaan.” Näihin istuntoihin osallistujat, probleemeja pohtivat symposionit, ikuisti Axel Gallén teokseen *Probleemi* (1893) (liite 6), jolle sittemmin on vakiintunut nimi *Symposion*. Kyseessä oli varsinaisen maalauksen ensimmäinen versio, luonnos. Gallén halusi kehittää teosta vakavampaan symbolistiseen suuntaan ja maalasi siitä siistityn sommitelman. Vuonna 1894 hän esitteli valmista työtään näyttelyssä, ja se sai paheksuntaa osakseen. Tämä ”hillitön juominkien kuvaus” oli kuitenkin alkuperäistä luonnosta maltillisempi ja hillitympi ilmaisussaan.<sup>242</sup>

Myös Ringbom on kuvaillut Symposionia kapakkakuvaukseksi, jossa ystävykset Gallén, Merikanto, Kajanus ja Sibelius ratkovat maailmanarvoituksia lasin äärellä. Hänen mukaansa Gallén liikkuu jälleen vakavuuden ja häijynilkisen pilan välimailla. Pääteema, totuudenetsintä, jota harrastetaan pyhän juomisen ja runollisen kiihkon merkeissä, on symbolismin perintöä. Teoksen taustalla välkkyvät kosmisia näkyjä, synkkä maisema ja kuun valaisema henkiolento. Pöydällä oleva jalka on kuulunut nyljetylle, maailmanarvoituksen ratkaisua symboloivalle naispuoliselle sfinksille. Taiteilija rajasi kuitenkin hahmon pois niin pitkälle kuin pystyi ilman että hänen omakuvansa olisi mennyt mukana.<sup>243</sup>

Teoksesta ilmenee, että juopumuksen ja sen aiheuttama hurmioitumisen tila on jo maalatessa ollut pitkällä. Osa seurueesta vain valjuina tuijottavat eteenpäin, vain yksi jaksaa hekottaa, ehkäpä enää vain omille ajatuksilleen.

---

<sup>241</sup> Mattheiszen 2004, 54.

<sup>242</sup> Valkonen 1984, 92.

<sup>243</sup> Ringbom 1998, 222.



Tunnelma on pysähtynyt, katseet ovat kohti menneisyyttä. Yhden hahmon käsi hapuilee jotain, kenties se hamuaa vielä juomaa, sitä viimeistä. Etualan realismi on asetettu vasten taustan uni- ja fantasia maailmaa. Elämän arvoitus ei ole vielä ratkennut, mysteeri on selvittämättä.

Taidehistorioitsija Onni Okkonen on tulkinnut, että hurmioitumisen asteeseen, rajojen aukeamiseen fantasian maailmoihin, viittaa symbolistis-koristeellinen näyttämötausta kuineen ja ilmassa olevine haamumaisine figuureineen. Teos on myös paljastuskuva, mutta samalla vaiston sanelema vapautumisyritys. Yöllisessä ”symposionissa” ystävykset pohtivat ”elämän ja taiteen probleemia”. Ollaan matkalla ”jokapäiväisyyden tuolle puolen, loputtomiin avaruuksiin ja alitajunnan salaisimpiin onkaloihin.” Elämän aineellisuutta kuvaa miesten edessä pöydällä istuva nyljetty naishahmo. Siivekkäänä hahmona tämä nainen edustaisi ”elämän sfinksiä” ja nyljettynä siis ”paljastaa elämän arvoituksen”.<sup>244</sup>

Gallén kohtasi androgyyniaatteet Berliinin Zum Schwartzten Ferkel -piirissä, mutta saksalaisessa maailmankaupungissa painotettiin maskuliinisempaa Eros-filosofiaa. Nietzsche oppien miehisillä sävyillä oli epäilemättä merkityksensä. Gallénin *Probleemi (Symposium)* -maalauksen teemasta on löydetty Eros-filosofian vaikutusta. Maskuliinisen luomisvietin henkisyttä vastassa on naisellinen materia.<sup>245</sup>

Gallen-Kallele-Sirén ei tyydy *Symposionista* tehtyihin tulkintoihin. Hän haluaa korostaa, että ymmärtääksemme teoksen oikean luonteen, meidän tulee tarkastella alkuperäistä luonnosta, jossa nainen on vielä kokonaisena. Tutkija haluaa korostaa, että työ on aina ollut ongelmallinen, sillä taulun äkkipikaisesti tapahtunee ”leikkauksen” jälkeen sitä ei ole nähty alkuperäisessä muodossaan. Rekonstruktion avulla katsojalle paljastuu irti revityn osan sisältö. Nainen onkin nuori tyttö. Tämä hahmo ei ole miehisen halun eroottinen kohde eikä myöskään *femme fatale* sfinksi kuten on usein

---

<sup>244</sup> Okkonen 1961, 277-278.

<sup>245</sup> Valkonen 1989, 65.

esitetty. Hahmon verinen olemus, pienet rinnat ja tiukasti yhteen puristetut jalat tuskin tekevät siitä uhkeaa viettelijätärtä.<sup>246</sup>

Seistessään maalauksen edessä Suomen Taiteilijain näyttelyssä yleisö ja useimmat taidekriitikot eivät ymmärtäneet, että heidän edessään oli todella intiimi kuvaus taiteilijan sisimmästä minuudesta. Se oli esimerkki taiteilijan uskonnosta eli taiteesta - käsitteestä, jonka taiteilija rinnasti kristinuskon alkuperäisiin tarkoituksiin. Kirjoittaja pohtii edelleen, nähdäänkö työ yhä humalaisten taiteilijoiden kemuina vai ovatko sivisty ja maan vaurastuminen opettaneet sen kansalaisia katsomaan viinalasien lävitse.<sup>247</sup>

## **Hallan vaara**

Koska dekadenssi on rappion aikaa, sen vuodenaika on syksy. Syksy tarkoittaa mätänemistä, lahoamista ja kuolemaa. Siihen kuuluu lakastuminen, valon katoaminen ja rappeutuminen. Vuosisadanvaihteen taiteessa voidaan havaita selvästi rappion tematisoituminen syksyn kuvissa. Mattheiszenin mukaan kyseisillä kuvilla saatetaan ilmentää yksittäisen ihmiselämän tai kokonaisten kansojen ja kulttuurien kiertokulkua, jossa keskikesän kukoistusta seuraa syksyn myötä lakastuminen ja maatumisen. Syksyn, hallan, pakkasen ja ympäristön karuuden kuvilla tulkitaan myös sortotoimien myötä kasvavan epäuskon ja toivottomuuden tunteja.<sup>248</sup>

Dekadenssissa luonto on ennen kaikkea mädättäjä. Kuollut aines muuttuu toiseksi, kuhisee elämää ja ruokkii tulevaa kasvua. Luonto ei näyttäydy niinkään jatkuvana synnyttäjänä ja uuden elämän luoja, vaan loputtomana mädättämisenä, lahoamisena ja sairastuttamisena. Myös tässä prosessissa olennaista on kuitenkin uusiutuminen. Kuolemasta tulee elämää, kuolema on elämälle välttämättömyys. Madot ja lahottajat ovat dekadenssin luontokappaleita.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Gallen-Kallela-Sirén 2001, 208-209.

<sup>247</sup> Gallen-Kallela-Sirén 2001, 213.

<sup>248</sup> Mattheiszen 2004, 122.

<sup>249</sup> Mattheiszen 2004, 122

Mattheiszenin tulkinnan mukaan *Halla* (1895) (liite 7), *Syksy* (1895) I ja *Syksy II* (1895) ovat Simbergin täysin omintakeisia luonnonvoimien ilmentymiä. Syksyn kuvaukset esittävät syksyn symbolisella tavalla, joka tekee niistä kokonaisen aikakauden tunnuskuvan<sup>250</sup>. Ideat niihin syntyivät Ruovedellä, missä hän talonpoikaistaloissa asuessaan varmaan eläytyi syvästi erämaan rahvaan ajatusmaailmaan ja elinehtoihin. Halla oli ikuinen uhka. Sadon menettämisen ja kitkerän pettuleivän aikojen pelot elivät mielissä.<sup>251</sup>

Simbergin Halla on puistattavan kelmeä olento, jolla on töröttävät korvat, iso pää ja epäsuhteisen leveät mutta löyhälihaksisen tuntuiset hartiat. Sen typerältä näyttävä naama ilmaisee tyytyväisyyttä siihen tuhoon, jota se on tekemässä. Täynnä intoa se puhaltaa kylmiä huurupilviä. Olio tuo mieleen tunne-elämältään viallisen psykopaatin, joka huvikseen tekee pahaa pystymättä millään lailla eläytymään uhriensa kärsimyksiin. Äärimmäisen herkkämielinen taiteilija oli varmaan joutunut tekemisiin sellaistenkin ihmisten kanssa ja tuntenut tuskaa.<sup>252</sup>

Teoksen värityylittely saattaa tuoda mieleen ajan nuorten taiteilijoiden palvoman runoilijan, Baudelairin, kaipaamat fantasiamaisemat, joissa ei olisi mitään jäljellä luonnon väreistä. Taustan mustanvihreän kuusimetsän takaa kohoava hehkuvan oranssin kumpu, sininen kaukametsä ja ruskea taivas eivät tunnu olevan tästä maailmasta. Etäisen metsän sinessä ei ole sitä utuista sävyä, joka saa kaukaisuuden tuntumaan sadunomaiselta unelmien maalta. Väri on kova, kirkas ja kylmä. Samaa kylmää sinistä ovat Hallan pystyssä seisovat hiukset, sen koleat ääriviivat ja pitkin peltoa sirotellut kukat.<sup>253</sup>

Hugo Simbergin katsellessa luonnon hidasta kuolemaa Ruovedellä syksyllä 1895, hänen mielikuvituksensa alkoi punoa yksityistä mytologiaa.

---

<sup>250</sup> sama.

<sup>251</sup> Tirranen 1984, 187.

<sup>252</sup> sama.

<sup>253</sup> Tirranen 1984, 187.

Taiteilijaa kiehtoi kaikki outo ja kummallinen, ajatus siitä, että vastakohtien kohdatessa syntyy ilmiöitä ja olentoja, joita ei ole olemassa logiikan maailmassa, ja joita myyttinen mieli pitää pyhinä ja vähän kauhistuttavina. Oudon ja anomaalisen kunnioitus ei ollut vierasta Simbergille. Kun hän vuoden 1900 tienoilla kirjoitti muistikirjaansa käyneensä katsomassa elefanttitautia sairastaneen naisen ruumiinavausta, hän käytti peilikirjoitusta. Ikään kuin normaali kirjoitus olisi ollut vaarallista. Pyhien asioiden nimeä ei saa lausua.<sup>254</sup>

Syksyllä 1895 Simberg maalasi kaksi versioita Hallasta, ensimmäisen vesivärein ja toisen suurempaan kokoon temperalla. Temperaversio on melkein täsmällinen samanlainen kuin akvarelli, vain taivaan keltainen on voimakkaampi, ja keskeissymmetria aavistuksen korostetumpi. Tärkeimmät muutokset tapahtuvat kuultavanvalkoisen figuurin kasvoilla. Halla liittyy aiheeltaan ikivanhaan luontomystiikkaan, kasvun ja hedelmällisyyden myytteihin. Simberg kuvitteli hallan tuhoavan voiman ihmismuotoiseksi olennoiksi, joka sädehtii kylmyyttä ympäristöönsä. Toisaalta vilja on jo korjattu ja hallan kärsivällinen raadanta turhaa. Simbergin kuvaamassa hallassa on jotain liikuttavaa. Alastomana ja läpikuultavana se näyttää itse puolustuskyvyttömimmältä uhriltaan.<sup>255</sup>

Keväällä 1896 Hugo Simberg matkusti Lontooseen ja sieltä Pariisiin. Toukokuussa hän kirjoitti sisarelleen kirjeen, joka sisälsi taiteilijan kirjoittaman runon. Tuossa runossa Simbergin runominä tekee öisen sopimuksen kuoleman kanssa. Se antaa hänelle kuoleman työkalun, viikatteen. Hetken ajan taiteilijalla on kädessään kuoleman välikappale, mutta ei tiimalasia, joka määrää hetken. Kuolema, loppu ja ajan raja ovat tästä hetkestä lähtien mukana hänen kaikissa töissään. Kuolema antaa niille merkityksen, tai vie lopullisen merkityksen mahdollisuuden. Koska kaikki kuvat päätyvät kuolemaan, ne ajautuvat rajan ylitse, paikkaan missä merkitykset lakkaavat, missä ne eivät voi olla läsnä. Kuvallinen merkitys ei

---

<sup>254</sup> Stewen 1989, 16-17.

<sup>255</sup> sama.

enää voi olla hyvää, varmaa eikä positiivista tietoa. Sen sijaa se on pahan tiedon puun tietoa, negatiivista.<sup>256</sup>

Kuvataiteen traditiossa mielikuvituksen tuottamia kuvia, ”unia”, kutsuttiin renessanssin ajalla nimellä *grotteschi* tai *sogni dei pittori* - kuvantekijän unet. Groteski on hankalasti koettu, torjuntaa herättävä kuvien luokka, sillä se yhdistää toisiinsa yhteen kuulumattomia tai yhdistettäväksi sopimattomia asioita tai asioiden kategorioita. Antropologien mukaan groteski kuuluu tabujen, kiellettyjen ja pyhien asioiden piiriin. Suomalaisessa 1890-luvun lopun kuvataiteessa unenkaltaisia ja groteskeja kuvia tuotti juuri Simberg. Hänen piru- ja kuolemahahmot eivät kunnioita kategorioiden rajoja.<sup>257</sup>

## 7. LOPUKSI

Dekadenssin voi määritellä monella eri tavalla. Se voidaan tulkita ajalliseksi kaudeksi, jolloin sillä tarkoitetaan 1800-luvun lopun viimeisiä vuosikymmeniä. Toisaalta dekadenssilla voidaan tarkoittaa tiettyjä aihevalintoja ja sisällöllisiä tekijöitä. Tällöin taideteos sisältää dekadenteiksi tulkittuja piirteitä ja viittauksia. Myös taiteilijan elämäntyyliä ja -tapoja voidaan pitää dekadenteina.

Suomen taiteen kultakausi ajoittuu juuri 1800-luvun loppuun. Tuona aikana syntyi perusta suomalaiselle taiteelle. Suomalaista omalaatuisuutta etsittiin niin siveltimen vedoista, sävelkuluista kuin rivien väleistäkin. Kansallinen ilme oli syntymässä. Taiteilijat alkoivat kuvata teoksissaan kotimaataan, sen ihmisiä, luontoa ja historiaa. He opettivat suomalaiset huomaamaan oman maansa kauneuden ja erikoislaatuisuuden. Tähän identiteetin rakentamisprosessiin dekadenssi sopi varsin huonosti. Sitä ei ymmärretty tai se tulkittiin negatiiviseksi ilmiöksi. Suomalaisten taiteilijoiden 1890-luvun töitä on tulkittu enemmänkin suhteessa symbolismiin kuin dekadenssiin. Näkökulmaa avartamalla kyseisistä teoksista löytyy kuitenkin uusia tasoja, myös dekadenssin suuntaan.

---

<sup>256</sup> Stewen 1989, 30.

<sup>257</sup> Stewen 2001, 240.

Magnus Enckellin teosten dekadenssiin viittaukset ilmenevät erityisesti niiden tunnelmassa. Useat 1890-luvun työt ovat hyvinkin surumielisiä ja tummanpuhuvia. Kuten aiemmin olen maininnut, hän on myös nimennyt useat 1890-luvun teokset kyseiseltä ajalta dekadenssiin viittaaviksi. Tosin emme voi varmuudella tietää, miten tietoista tämä nimeäminen on ollut. Voimme toki katsella teoksia sivuuttamalla tekijän persoonan, ja keskittymällä vain ilmeisiin piirteisiin, kuten väreihin, muotoihin, aiheeseen ja sisältöön. Tällöin tulkinta kuitenkin jää liian kapeaksi. On virheellistä väittää Enckelliä dekadenssitäiteilijäksi sen perusteella, että hän oli homoseksuaali. Vaikka dekadenssin kiintymys perversioihin ja poikkeavuuksiin oli ilmeistä, jokaista homoseksuaalitäiteilijää ei voi pitää automaattisesti dekadenttina. Dekadenteiksi Enckellin tuotannosta voidaan mainita työt, jotka ovat tunnelmaltaan melankolisia ja sisältävät viitteitä antiikin taruihin ja kuolemaan.

Beda Stjernschantzin tuotannossa dekadenssi on enemmänkin henkäys ja viittauksien verkosto kuin silmiinpistävä itsestäänselvyys. Vammautuminen, köyhyys ja useat sairastumiset vaikuttivat taiteilijan elämään. Hän eli keskellä rappeutumista ja maailman hajoamista. Epävarmuus tulevaisuudesta, jatkuva taistelu eloonjäämisestä ja pelko luovuttamisen aiheuttamasta tuskasta olivat Stjernschantzille varmasti tuttuja. Hänen teostensa dekadentit piirteet avautuvatkin vasta lähitarkastelun jälkeen. Pastoraali-maalaukset on kuin ilmaan lausuttu kaipaus ja kurottuminen kohti parempaa maailmaa ja aikaa. Sen tunnelma on hyvin hauras, herkkä ja surumielinen. Vaikka teoksessa eletään kevättä, odotettavissa on huonommat ajat. ajautumista itsemurhaan voidaan myös tarkastella dekadenttina tekona.

Ellen Thesleffin herkätkä muotokuvat eivät myöskään edusta selkeää dekadenssia. Ne ovatkin enemmän sielunkuvauksia, joista ilmenee taiteilijan loputon kauneuden etsintä, kiinnostus henkisyteen ja haaveiluun. Muotokuvissa, kuten Thyra Elisabeth-teoksessa, malli on vaipunut pois todellisuudesta, unien maailmaan. Suljetut silmät saattavat kertoa salaisista

nautinnoista, hurmioitumisesta ja tajunnan menettämisestä. Siinä voidaan tunnistaa myös surumielisyyttä, kaipausta ja aineettomuutta. Tai ehkä kyseessä on vahvan naisen kuvaus, joka vaipuneena omaan itseensä ei arastele kuvauskohteena olemista.

Axel Gallénin taiteessa dekadenssi esiintyy hyvinkin selkeästi. Dekadenssille tyypillinen piirre hakea kauneutta rumuudesta on varsinkin taiteilijan naturalismin kauden töissä vahvasti esillä. Maalausten kohteita, kuten mädäntynyttä kalaa ja maaseudun ihmisiä, on kuvattu hyvinkin liioitellun rujosti. Tyypillisintä dekadenssin kuvastoa ovat etenkin ravintolamaailmaan sijoitetut henkilöahmot. Näiden juopuneet ilmeet ja eleet kertovat rappiosta ja paheellisuuksista. Selkeä esimerkki tällaisesta kuvauksesta on Gallénin *Symposion*. Taiteilija on myös hakenut aiheita Pariisin kahviloista ja kabareista. Alastomat, viettelevästi keimailevat ja rohkeasti poseeraavat naiset ovat dekadenssille tyypillisiä hahmoja. Myös näitä Gallén on kuvannut, kuten vuodelta 1888 oleva *Démasquée*. Mallina on saattanut toimia prostituoitu, olihan Pariisi tuohon aikaan maksullisten naisten luvattu kaupunki. Vuonna 1895 taiteilijan tytär kuolee, ja tämä näkyy myös hänen teoksissaan. Ne eivät enää sisällä niin paljon hilpeyttä ja elämänvoimaa kuin aikaisemmin, niiden värit tummenevat ja tunnemaailma synkkenee. Myös valkoiset liljat, ”kuoleman kukat”, ilmestyvät joihinkin Gallénin töihin vuoden 1895 jälkeen.

Hugo Simbergin pirut, enkelit ja mustakaapuiset luurangot eivät välttämättä ole niinkään dekadentteja hahmoja vaan ennemminkin sympaattisia ja inhimillisiä olentoja. Niiden avulla ei pyritä kuvaamaan rappiota ja turmiota. Kyseiset humoristisetkin hahmot juhlivat elää, ei kuolemaa. Simbergin dekadenssi tulee selkeimmin esille vuodenaikakuvauksissa, kuten *Hallassa* ja *Syksyissä*. Ne kiteyttävät syksyn ja talven dekadenssiksi, niissä ei ole toivoa tulevasta, vaikka uuden syntymä vaatii vanhan kuolemaa. Kiertokulussa syntymä ja kuolema ovat samanaikaisesti toistensa viholliset ja ylimmät ystävykset.

Vaikka rappio mielletään yleisesti negatiiviseksi ilmiöksi, se sisältää myös muutoksen mahdollisuuden. Vaikka muutos ei ole aina kehitystä ja edistystä, se tuo mukanaan mahdollisuuden näihin. Vieraat vaikutteet tulkitaan usein rappiollisiksi ja omaa kulttuuria vahingoittaviksi. Paheellisten elämäntapojen kuvaukset voidaan tulkita koko yhteiskunnan tilasta kertoviksi tarinoiksi. Tällöin ne pyritään torjumaan ja kieltämään.

Dekadenssille tyypillisten piirteiden esiintuominen suomalaisten symbolistien töistä ei vähennä niiden arvoa ja merkitystä osana suomalaista taidehistoriaa, menneisyyttä ja identiteettiä. Dekadenssin tunnustaminen ja tunnistaminen on tärkeää, koska uusien tulkintojen esiin tuominen ahdistavista, vaikeista ja vaietuista teemoista auttaa ihmistä ymmärtämään itseään ja historiaansa paremmin. Ihmisenä oleminen rakentuu erilaisten vastakohtaisuuksien varaan ja välille. Ilman pahaa ei ole hyvää, ilman rumaa ei ole kaunista, ei outoa ilman tuttua, ei todellisuutta ilman haaveilua. Eikä ilman rappiota voi olla kukoistusta.



## LÄHTEET

### **Painamattomat lähteet:**

Ateneum, 2005. <http://www.fng.fi/fng/html4/fi/ateneum/guide/default.htm>

Tulostettu 12.9.2005. Paperituloste tekijän hallussa

Hämäläinen, Wilhelmiina, 2005. Jumalan kuolema Nietzschen ajattelussa.

<http://www.cs.helsinki.fi/u/whamalai/nietzsche.html> . Tulostettu

12.9.2005. Paperituloste tekijän hallussa.

Lyytikäinen, Pirjo, 1996a. Paholaisia ja vaarallisia naisia.

[http://yliopistolehti.helsinki.fi/1996\\_17/ylart11.htm](http://yliopistolehti.helsinki.fi/1996_17/ylart11.htm) Tulostettu

26.9.2003. Paperituloste tekijän hallussa.

Lyytikäinen, Pirjo, 2003. Symbolismi ja dekadenssi. Kotimaisen kirjallisuuden luentosarja.

[http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/runko\\_01.htm](http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/runko_01.htm) Tulostettu 26.2.2003. Paperituloste tekijän hallussa

Tuusvuori, Jarkko S., 2005. Nihilismi ja totuus.

[http://www.netn.fi/394/netn\\_394\\_tuus.html](http://www.netn.fi/394/netn_394_tuus.html). Tulostettu 19.5.2005.

Parituloste tekijän hallussa.

### **Painetut lähteet:**

Aaltola, Juhani, 2001. Filosofia, tiede, ymmärtäminen. Juhani Aaltola ja Raine Valli (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin. Chydenius-Instituutin julkaisuja 3/2001. Jyväskylä: PS-kustannus

Aho, Juhani, 2003 (1890). Yksin. Vantaa: WSOY

Ahtola-Moorhouse, Leena, 2001. Mielen maisema. Teoksessa: Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920. Ateneumin taidemuseo 8.3.-30.9.2001. Riitta Ojanperä (toim.) Ateneumin julkaisut no 24. Helsinki: Ateneumin taidemuseo. 116-121

Arnold, Matthias, 1989. Henri de Toulouse-Lautrec. 1864-1901 Elämän teatteri. Katariina Röbbelen (suom.) Köln: Benedikt Taschen

Baudelaire, Charles, 1982 (1869). Pariisin ikävä. (suom. Väinö Kirstinä & Eila Kostamo) Hämeenlinna: Karisto

Baudelaire, Charles, 1962 (1857). Pahan kukkia. Valikoima. (suom. Väinö Kaijärvi) Helsinki: Otava

Baudelaire, Charles, 1989 (1863). Modernin elämän sankaruudesta. Teoksessa: Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista. Jaakko Lintinen (toim.) Helsinki: Taide. 19-62

Dempsey, Amy, 2003. Moderni taide. Jaana Iso-Markku ja Raija Mattila (suom.) Otava, Kiina 2003.

Felbinger, Udo, 1999. Henri de Toulouse-Lautrec. Life and Work. Hong Kong: Könemann.

- Gallen-Kallela-Sirén, Janne, 2001. Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide. Keuruu: Otava
- Honour, Hugh & Fleming, John, 1992. Maailman taiteen historia. 3. tarkistettu ja laajennettu painos. Helsinki: Otava.
- Hautamäki, Irmeli, 2003. Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Beaudelairesta Warholiin. Helsinki: Gaudeamus.
- Kallio, Rakel, 1998. Unelma täydellisestä onnesta. Piirteitä paratiisin kulta-ajan myyteistä ja niiden visuaalisista esityksistä. Teoksessa: Taide ja okkultismi. kirjoituksia taidehistorian rajamailta. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Jyväskylä: Gummerus. 81-91.
- Kallio, Rakel, 2001. Estetiikkaa ja tunteita. Teoksessa: Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920. Ateneumin taidemuseo 8.3.-30.9.2001. Riitta Ojanperä (toim.) Ateneumin julkaisut no 24. Helsinki: Ateneumin taidemuseo. 14-27.
- Karvonen-Kannas, Kerttu, 1996. Axel Gallénin Pariisi 1884-1889. Teoksessa: À Paris! Pohjoismaiset taiteilijat Pariisissa 1800-luvun lopussa. Gallen-Kallelan Museo 7.6.-1.9.1996. Helsinki: Erikoispaino Oy. 16-29.
- Kervanto-Nevanlinna, Anja & Kolbe, Laura, 2003. Eurooppalainen Suomi. Teoksessa: Suomen kulttuurihistoria. 3 Oma maa ja maailma. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe (toim.) Helsinki: Tammi. 13-25
- Kivimäki, Kati, 1996. Boheemielämän muotokuva. Teoksessa: À Paris! Pohjoismaiset taiteilijat Pariisissa 1800-luvun lopussa. Gallen-Kallelan Museo 7.6.-1.9.1996. Helsinki: Erikoispaino Oy. 7-15

- Knapas, Rainer, 2001. Aatteiden maisemat. Teoksessa: Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890-1920. Ateneumin taidemuseo 8.3.-30.9.2001. Riitta Ojanperä (toim.) Ateneumin julkaisut no 24. Helsinki: Ateneumin taidemuseo. 28-43.
- Kolbe, Laura, 2003. Perinteen voima. Eurooppa, Itämeri, Suomi. Teoksessa: Suomen kulttuurihistoria. 3 Oma maa ja maailma. Anja Kervanto Nevanlinna & Laura Kolbe (toim.) Helsinki: Tammi. 27-40.
- Konttinen, Riitta & Laajajoki, Liisa, 2000. Kaarina Turtia (toim.): Taiteen sanakirja. Keuruu: Otava. 79.
- Kortelainen, Anna, 2003. Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa. Helsinki: Tammi.
- Kunnas, Tarmo, 2000. Voidaanko ”dekadenssi” määritellä? Kanava 7/2000, 431-435.
- Kupiainen, Reijo, 1997. Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitusten jäljillä. Helsinki: Gaudeamus.
- Kurikka, Kaisa, 1998. ”Elämä on tulikuuma kultavuode...”. Irmari Rautamalan Harhaman dekadentti tila. Pirjo Lyytikäinen (toim.): Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa. Hämeenlinna: SKS. 127-142.
- Kämäräinen, Eija, 1984. Magnus Enckell. Teoksessa: Suomen taide. Kultakausi. Markku & Olli Valkonen (toim.) Porvoo: WSOY. 112-132
- Levanto, Marjatta, 2000. Unet. Teoksessa: Hugo Simberg. Aapinen. Marjatta Levanto (toim.) Ateneumin julkaisut no 14. Ateneum. 144.

- Lyytikäinen, Pirjo, 1996b. Vuosisadanvaihteen symbolismi ja dekadenssi.  
Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi (toim.):  
Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista.  
Tampere: SKS. 7-16.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1997. Narkissos ja sfinksi. Minä ja Toinen  
vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa. Suomalaisen Kirjallisuuden  
Seuran Toimituksia 678. Vammala: SKS
- Lyytikäinen, Pirjo, 1998. Dekadenssi – rappion runous. Pirjo Lyytikäinen  
(toim.): Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja  
kirjallisuudessa. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki:  
Karisto Oy. 7-15.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1999. Symbolismi ja dekadenssi. Teoksessa: Suomen  
kirjallisuushistoria. 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Lea Rojola  
(toim.) Helsinki: SKS
- Mattheiszen, Mirka, 2004. Rappio ja renessanssi. Dekadenssi Suomen  
kuvataiteessa ja kirjallisuudessa. Plataani Oy
- Niemi, Pertti, 2001. Johdatus Emanuel Swedenborgin filosofiaan.  
Turku: TAB-kirjat
- Nummi, Jyrki, 2002. Aika Pariisissa. Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889-  
1890. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 864.  
Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Okkonen, Olli, 1961. A. Gallen-Kallela. Elämä ja taide. Porvoo: WSOY
- Paloposki, Hanna-Leena, 2000. Pariisi. Teoksessa: Hugo Simberg.  
Aapinen. Marjatta Levanto (toim.) Ateneumin julkaisut no 4.  
Helsinki: Libris

- Riihimäki, Aapo, 1997. Taisteleva nihilismi. Teoksessa: Järki ,uskonto, eettisyys. Filosofian ja teologian kohtaamisia. Jukka Keskitalo ja Jussi Kotkavirta (toim.)Yhteiskuntatieteiden, valtio-opin ja filosofian julkaisuja 17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 107-122.
- Ringbom, Sixten, 1998. Symbolismi, syntetismi ja Kalevala-tyyli. Kaisa Haatanen (toim.): Suomen taiteen historia keskiajalta nykyaikaan. Suomensos Kaija Valkonen. 2. painos. Helsinki: Schildts Kustannus Oy. 216-227.
- Rydberg, Viktor, 1981. Antinous (ote). Valter Juva (suom.) Teoksessa: Taiteilijattaria. Suomen taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto 68/1981. Helsinki: Martinpaino
- Salmi, Hannu, 2002. Vuosisadan lapset. 1800-luvun kulttuurihistoria. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja no 60. Turku: Pallosalama.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. Uuden taiteen lähteillä. Suomalaisia taiteilijoita Pariisissa, Berliinissä ja Italiassa 1891-1895. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Sarajas-Korte, Salme, 1981. Musiikin melankolia. Teoksessa: Taiteilijattaria. Teoksessa: Taiteilijattaria. Suomen taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto 68/1981. Helsinki: Martinpaino
- Sarajas-Korte, Salme, 1985. Magnus Enckeliin Melankolia. Ateneumin taidemuseon 27. vuosikerta. Marjatta Levanto (toim.) Helsinki: Suomen taideakatemia.
- Sarajas-Korte, Salme, 1989. Maalaustaide 1890-luvulla – mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa. Teoksessa: Ars Suomen taide. Keuruu: Otava. 255-

- Sarajas-Korte, Salme, 1994. Symbolismi ja Suomi. Teoksessa: Näkyjä ja haaveita. Ranskalainen symbolismi 1886-1908. Helsinki: Ateneum. 126-147
- Sarajas-Korte, Salme, 1998. Ellen Thesleffin vuodet 1890-1915. Teoksessa: Ellen Thesleff. Leena Ahtola-Moorhouse. Ateneumin julkaisuja no. 7. Helsinki: Ateneum.
- Sinisalo, Soili, 1997. Beda Stjernschantz. Porvoo 1867-Helsinki 1910. Teoksessa: Naisten huoneet. Taidetta Ateneumin kokoelmista 1840-1950. Helsinki: Ateneum. 70-73
- Sinisalo, Soili, 2000. Kansallinen ja kansainvälinen Suomen taide. Teoksessa: Tuntematon horisontti. Suomen taidetta 1870-1920. Ateneumin julkaisut no 20. Helsinki: Ateneum. 9-19.
- Stewen, Riikka, 1996. Suljetut silmät. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski ja Mervi Kantokorpi (toim.): Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteissa. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tampere: Tammer-Paino Oy. 17-26.
- Stewen, Riikka, 1998. Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta. Teoksessa: Taide ja okkultismi. kirjoituksia taidehistorian rajamailta. Ville Lukkarinen (toim.) Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Jyväskylä: Gummerus. 143-151.
- Stewen, Riikka, 1989. Hugo Simberg - unien maalari. Helsinki: Otava.
- Stewen, Riikka, 2000. Rakkauden kehissä: Magnus Enckellin mytologiat. Teoksesta: Megnus Enckell 1870-1925. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja, n:o 65. Helsinki: Art-Print Oy. 40-64
- Stewen, Riikka, 2001. Symbolistisia suuntauksia 1890-luvulla. Teoksessa:

Pinx. Maalaustaide Suomessa. Suuria kertomuksia. Weilin+Göös,  
Porvoo2001. 232-245.

Suhonen, Pekka, 1999. Munc ja Kirjallisuus. Teoksessa: Edvard Munc.  
(1863-1944) Taidekeskus Retretti 28.5.-29.8.1999. Helsinki:  
Retretti Oy Ltd Punkaharju. 31-37

Taiteen pikkujättiläinen, 2001. 5. painos. WSOY, Porvoo, 2001.

Tietojätti, 1993. Jorma o. Tiainen ja Pekka Mäkelä (toim.) Jyväskylä:  
Gummerus.

Tihinen, Juha-Heikki, 2000. Vaivoin verhottu halu – mieskuva Magnus  
Enckellin tuotannossa. Teoksesta: Magnus Enckell 1870-1925.  
Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja, n:o 65. Helsinki: Art-  
Print Oy. 66-90.

Tirranen, Hertta, 1984. Hugo Simberg. Teoksessa: Suomen taide.  
Kultakausi. Markku Valkonen ja Olli Valkonen (toim.) Porvoo:  
WSOY. 187-207

Tuomi, Jouni & Sarajärvi Anneli, 2002. Laadullinen tutkimus ja  
sisällönanalyysi. Helsinki: Tammi.

Valkonen, Tuulikki, 1987. Suomalaiset maalarit Pariisissa. Espoo: Amer-  
yhtymä Oy Weilin+Göös.

Valkonen, Markku, 1989. Kultakausi. Porvoo: WSOY

Valkonen, Markku, 1999. Hedelmät kypsyvät.1890-1907. Teoksessa  
Kauneuden jäljillä. Suomen taiteen vuosituhannet. Sirpa  
Westerholm (toim.). Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo  
1999. 50-79.



Valkonen, Markku & Valkonen, Olli, 1982. Maailman taide. Renessanssi.  
Milano: Wernwr Söderström Osakeyhtiö. 172-175.

Valkonen, Olli, 1999. Näkökulma 1909-1911. Teoksessa: Edvard Munc.  
(1863-1944) Taidekeskus Retretti 28.5.-29.8.1999. Helsinki:  
Retretti Oy Ltd. Punkaharju. 15-22

Vuorinen, Jyri, 1996. Estetiikan klassikoita. Toinen painos. SKS.  
Juva:WSOY

von Bonsdorf, Anna-Maria, 1998. Ihminen vaeltaa maailmassa kuin  
symbolien metsässä. Pekka Halonen luonnonmystikkona.  
Teoksessa: Taide ja okkultismi. kirjoituksia taidehistorian  
rajamailta. Ville Lukkarinen (toim.)Taidehistoriallisia tutkimuksia  
18. Jyväskylä: Gummerus. 41-51.

### **Oheiskirjallisuus:**

Catani, Marina, 2004. Pariisi, kevään ja elämän tuoksu. Albert Edelfeltin  
elämäkerta. Jyväskylä: Ajatus Kirjat.

Jullian, Philippe, 1971. Dreamers of Decadence. Symbolists painters of the  
1890s. Lontoo: Pall Mall

Kortelainen, Anna, 2002. Virginie! Albert Edelfeltin rakastajattaren tarina.  
Helsinki: Karisto.

Murger, Henry, 1992. Boheemielämää. Eino Palola (suom.) 6.painos.  
Hämeenlinna: Karisto.

Zola, Emile, 1982. Nana. Georgette Vuosalmi (suom.) Helsinki: Tammi.

## Liitteet

Liite 1: Moulin Rougen käytävällä



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)

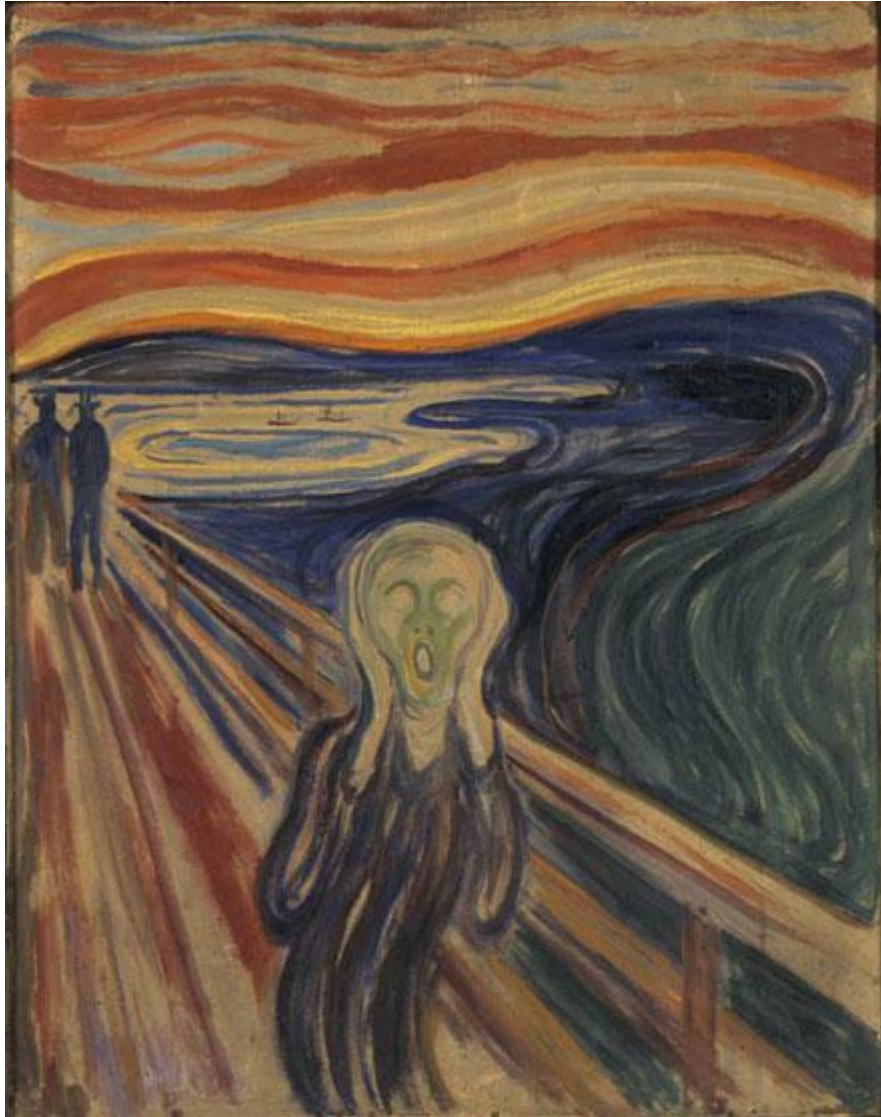
Moulin Rougen käytävällä, 1892

Öljy (123x140,5cm)

Art Institute of Chicago

Kuva: Art Institute of Chicago

Liite 2: Huuto



Edvard Munch (1863-1944)

Huuto, 1893

Tempera (83x66cm)

Munch Museet

Kuva: Munch Museet

Liite 3: Narkissos



Magnus Enckell (1870-1925)

Narkissos, 1896 tai 1897

Ölly (47x21,5 cm)

Joensuun taidemuseo/Turtiaisen kokoelma

Kuva: Joensuun taidemuseo

Liite 4: Pastoraali



Beda Stjernschantz (1867-1910)

Pastoraali, 1897

Öljy (83x101cm)

K.H. Renlundin museo/K.H. Renlundin taidekokoelma

Liite 5: Thyra Elisabeth



Ellen Thesleff (1869-1954)

Thyra Elisabeth, 1892

Öljy (42x25 cm)

Helsingin kaupungin taidemuseo/ Bäcksbäckan kokoelma

Kuva: Helsingin kaupungin taidemuseo

Liite 6: Symposion



Axel Gallén (1865-1931)

Symposion, 1893

Öljy (58x56 cm)

Gösta Serlachiuksen taidemuseo/Gösta Serlachiuksen taidesäätiö

Kuva: Gallen-Kallela Museo

Liite 7: Halla



Hugo Simberg (1873-1917)

Halla, 1895

Vesiväri (27x18cm)

Valtion taidemuseo/Ateneum

Kuva: Kuvataiteen keskusarkisto/Jukka Romu.





Liite 2: Aivoriihen runko

Osallistujat:

Antti Kettunen

Liini Laes (aivoriihen vetäjä)

Kirsi Piironen

Sakari Rautiainen

Kysymykset:

Mitä dekadenssi on nykyään?

Miten dekadenssin voisi tuoda Kampin kauppakeskukseen Kiasman yleisötyön kontekstissa?