

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Kuuva, Sari

Title: Maallistuneet Madonnat ja 1800-luvun lopun käsityksiä materiaalisuudesta

Year: 2017

Version:

Please cite the original version:

Kuuva, S. (2017). Maallistuneet Madonnat ja 1800-luvun lopun käsityksiä materiaalisuudesta. *Ennen ja nyt : historian tietosanomat*, 2017(4).
<http://www.ennenjanyt.net/2017/12/maallistuneet-madonnat-ja-1800-luvun-lopun-kasityksia-materiaalisuudesta/>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Ennen ja nyt

Historian tietosanomat

2017/4

Materiaalinen 1800-luku, osa II

REFEREE-ARTIKKELIT

MAALLISTUNEET MADONNAT JA 1800-LUVUN LOPUN KÄSITYKSIÄ MATERIAALISUUDESTA

15.12.2017 | SARI KUUVA



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Refereet: Anna-Maria von Bonsdorff (Ateneum), Tutta Palin (TY)

Edvard Munch (1864-1944) ja Axel Gallén (Akseli Gallen-Kallela) (1865-1931) tutustuivat toisiinsa Berliinissä vuonna 1895, jolloin he pitivät yhteisnäyttelyn Ugo Barroccio -taidegalleriassa.

Yhteisnäyttelyssä taiteilijat esittelivät muun muassa omat versionsa madonna-aiheesta. Gallénin materiaalikuvauksessaan yksityiskohtainen ja vertauskuvallisuudessaan renessanssihenkiseksiin luonnehdittu, äitiyden onnea henkivä *Madonna*-teos sisältää runsaasti visuaalisia viitteitä Vienen Karjalaan, suomalaisen kansallismytologian alkulähteille. Taiteilija oli tehnyt häämatkansa Vienen

Karjalaan pari vuotta ennen teoksensa valmistumista ja kuvasi teoksessaan vaimonsa Maryn ja tyttärensä Impi Marjatan. Munchin tummasävyisempi, erotiikan ja kuoleman säikeitä yhdistävä *Madonna*-maalaus puolestaan kytkeytyy pohjoismaisen mytologian sijasta eteläeurooppalaiseen madonnakuvastoon, symbolistiseen kirjallisuuteen ja darwinistiseen materialismiin. Charles Darwin (1809-1882) julkaisi pääteoksensa *Lajien synty* vuonna 1859, mutta Munch innostui evoluutioteoriasta erityisesti Ernst Haeckelin (1836-1919) monistisen ajattelun kautta. Vaikka madonnateema on eri aikakausina ja eri taidesuuntausten yhteydessä saanut moninaisia ilmenemismuotoja, muuntui madonnakuva radikaalisti maallisemmaksi juuri 1800-luvun lopun symbolismin yhteydessä, muun muassa Charles Baudelairen (1821-1867) lyriikassa ja Munchin taiteessa. Artikkelissa tarkastelen Gallénin ja Munchin madonna-aiheista avautuvia näkökulmia 1800-luvun lopun käsityksiin materiaalisuudesta.



Axel Gallén, *Madonna*, öljy kankaalle (1891). Lähde: Wikimedia Commons



Edvard Munch, *Madonna*, öljy kankaalle (1894). Lähde: Wikimedia Commons

Johdanto: Berliini 1800-luvun lopulla

1800-luvun lopulla Berliini oli tärkeä kohtauspaikka pohjoismaisille kulttuuripiireille. Kaupungissa oli vilkasta musiikki- ja teatterielämää ja lisäksi siellä vieraili ja esittäytyi lukuisia merkittäviä kirjailijoita ja kuvataiteilijoita. Vuonna 1895 norjalainen Edvard Munch (1864-1944) ja suomalainen Axel Gallén (Akseli Gallen-Kallela) (1865-1931) pitivät yhteisnäyttelyn berliiniläisessä Ugo Barroccio -taidegalleriassa. Galleria sijaitsi Berlinin historiallisella pääkadulla Unter den Linden – Lehmusten alla. Unter den Lindenin ja Neue Wilhelmstrassen kulmassa oli myös pohjoismaisten taiteilijoiden suosima kapakka, alkuperäiseltä nimeltään Gustav Türkes Weinhandlung und Probierstube, jonka August Strindberg (1849-1912) nimesi Mustaksi porsaaksi (*Zum Schwarzen Ferkel*).^[1] Mustan porsaan piirissä keskeisiä hahmoja olivat myös puolalainen kirjailija Stanislaw Przybyszewski (1868-1927) ja hänen norjalaissyntyinen vaimonsa Dagny Juel Przybyszewska (1867-1901). Stanislaw Przybyszewski oli kiinnostunut Munchin taiteesta ja toimitti ensimmäisen

taiteilijaa käsittelevän kirjoituskokoelman vuonna 1894. Kirjoittajien joukossa olivat Przybyszewskin lisäksi Franz Servaes (1862-1947), Willy Pastor (1867-1933) ja Julius Meier-Graefe (1867-1935). Przybyszewski oli opiskellut laajasti luonnontieteitä ja välitti aikakauden luonnontieteellisiä ideoita myös taiteilijapiireihin.

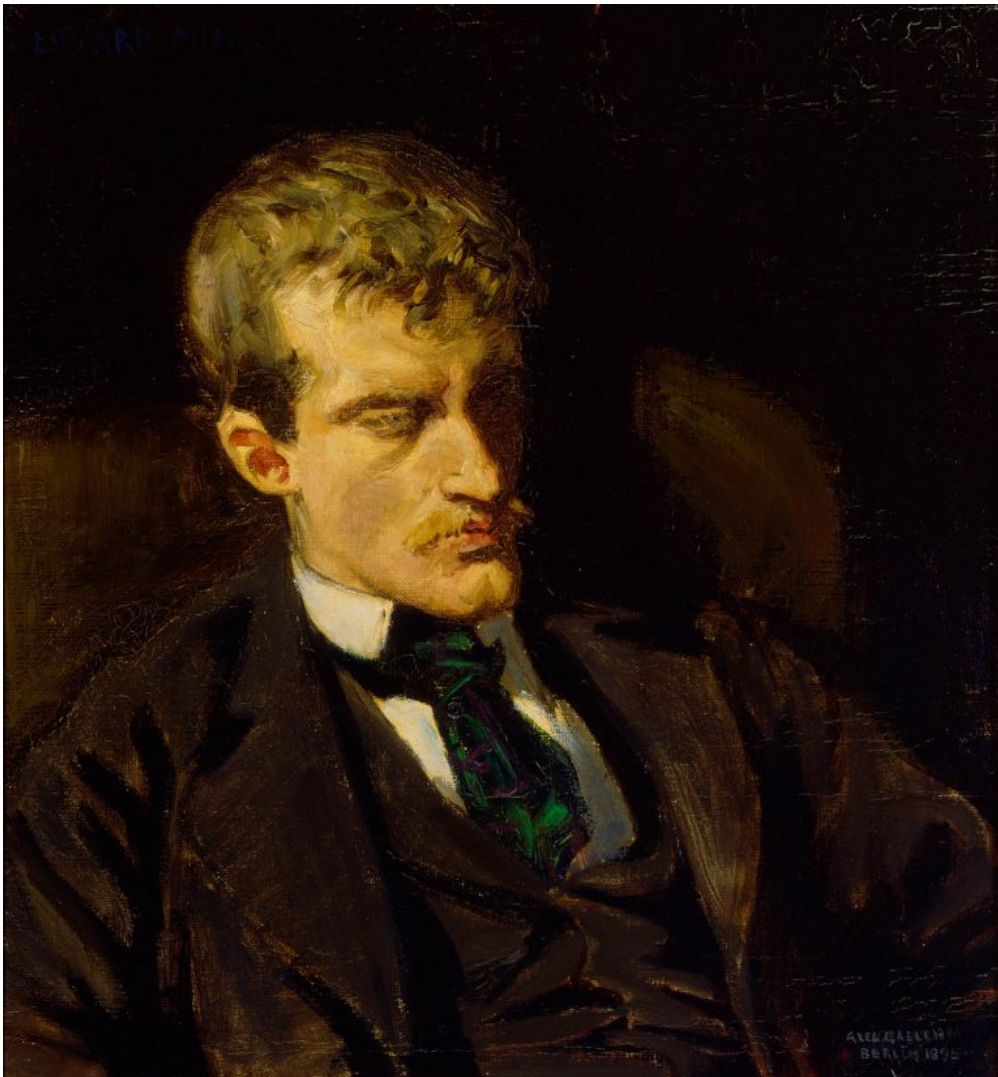
Gallénin oli houkutellut Berliiniin esittäytymään kirjailija Adolf Paul (1864-1943). Munch ja Gallén ystävästyivät Berliinissä oleskellessaan, vaikka heillä oli myös omat konfliktinsa. Kirjeenvaihdossaan Gallén ei kuitenkaan antanut norjalaistaiteilijasta yksinomaan positiivista kuvaa. Esimerkiksi kirjeessään taiteilija Elin Danielsonille (1861-1919) 22.3.1895 Gallén luonnehti Munchia seuraavasti:

Vein terveisesi Munchille ja Paulille. Munch on minusta käynyt päivä päivältä itserakkaammaksi ja vastenmielisemmäksi. Olin katsomassa [Gustav] Vigelandin [1869-1943] teoksia. Ne ovat kovin hyviä ja taiteellisia. Hän on taiteilija vaan ei Munch vielä. Munch ei tee taidetta taiteen tähden, joka olisi hänestä leikkiä, vaan sen 'hirmuisen tuskan tähden joka häntä kiusaa'. Se on vahinko, että hän on joutunut suuruuden hulluuteen sillä hän on hyvin lahjakas. (Axel Gallén.)^[2]

Toisessa yhteydessä, muistelmissaan, Gallén luonnehti Munchia seuraavasti:

... erityisesti vaikutti minuun hänen omituinen sisäänpäin kääntynyt, jollain tavoin ylimyksellisesti kyynillinen olentonsa, ja vaikka hän eli boheemielämää, niin hänessä aina oli jotain joukosta eristyvää, mikä nosti päänsä yli muiden. Hän poti silloin sitä nuoren miehen tavallista eroottista kautta... Ja naisia hän todella aina viljeli, niitä hän piirusteli ja maalasi, pelästyneinä ja kauhistuneina, alastomina värysten, suurilla silmillään pimeyteen tuijottaen. – Munch kertoi minulle usein havainnoistaan ja kokemuksistaan hienostuneella tavalla, kauniilla suullaan, joka oli kuin kirvelevä haava, ja joka ikään kuin yhtä aikaa halveksi itseään ja koko maailmaa. Hänen suunsa ympärillä leimahteli aina tuo sairaaloinen kivun hymy. (Axel Gallén.)^[3]

Vuonna 1895 Gallén myös maalasi Munchista muotokuvan. Muotokuvassa on samaa henkeä kuin Gallénin kirjallisissa muistelmissa norjalaistaiteilijasta. Kuten Salme Sarajas-Korte on esittänyt, Gallénin muistelmissa Munchista nähdään eristyvä, köyhyydessä ylimyksellinen taiteilija, jonka persoonallisuus tehoi voimakkaasti aktiivisempaan ja itsetietoisempaan mutta myös herkästi haavoittuvaan Galléniin. Sarajas-Kortteen kuvauksen mukaan Gallénin maalaama muotokuva Munchista kuvastaa sisäistä tuskaa ja levottomuutta, etäisyyttä, eristyneisyyttä ja kontemplatiivisuutta. Taiteilija istuu hämärässä tilassa ja hänen kalpeille, herkille ja eläväisille kasvoilleen osuu kellertävä valo. Kuten Sarajas-Korte toteaa, maalauksen eleettömyys ja asenteettomuus on ikään kuin jatkoa Gallénin *Symposionin* taiteilijamuotokuville, joita Paul kertoi Munchin ihailleen.^[4]



Axel Gallén: Edvard Munchin muotokuva, tempera kankaalle (1895). Lähde: Wikimedia Commons

Symposion-maalauksessa (1894) Gallén, Oskar Merikanto (1868-1924), Robert Kajanus (1856-1933) ja Jean Sibelius (1865-1957) on asetettu pohtimaan taiteen ja elämän arvoitusta juominkien jälkitunnelmissa, henkiolennon siipien suojassa. Teoksen alkuperäinen nimi oli *Probleemi* ja työskentelyvaiheessa taiteilija käytti siitä myös nimeä *Kajustaflan* (*Kajus-taulu* kuvaamansa henkilöahmon, Kajanuksen mukaan).^[5] Gallén teki työstään eri versioita – piirroksia, akvarelleja eli vesiväritöitä ja öljymaalauksia.

Kirjassaan *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide* (2001) Janne Gallen-Kallela-Sirén arvelee Munchin saaneen Gallénilta taiteellisia vaikutteita. Hänen mukaansa Adolf Paul oli näyttänyt Berliinissä Munchille ja Przybyszewskille Gallénin akvarelliluonnosta *Symposion*-aiheesta ja kertonut molempien ihastuneen tuolloin heille tuntemattoman Gallénin teokseen. Gallén-Kallela-Sirén esittää Munchin mahdollisesti saaneen tästä teoksesta inspiraatiota esimerkiksi *Naisen kolme vaihetta* -nimiseen aiheeseensa, joka Gallénin luonnoksen tavoin kuvaa tilannetta, jossa ”fyysinen mies kohtaa naisen henkistymän”.^[6] Munchin tiedetään kuitenkin jo kehilleen kyseistä aihetta ennen kuin hän oli nähnyt Gallénin luonnoksen, ja visuaalisestikin Munchin tapa käsitellä aihetta poikkeaa Gallénista radikaalisti. Mikäli Gallénin *Symposion*-aiheelle halutaan löytää vertailukohtia Munchin tuotannosta, olisi sitä mielekkäämpää tarkastella esimerkiksi suhteessa Munchin vuonna 1895 tekemiin *Kristiania-boheemit* -nimisiin piirroksiin ja vedoksiin.^[7]



Axel Gallén, *Symposion*, öljy kankaalle (1894). Lähde: Wikimedia Commons



Edvard Munch, *Kristiania-boheemit*, piirros (1895). Lähde: Wikimedia Commons

Gallén teki Berliinin yhteisnäyttelyssä piirroksia, eräänlaisia visuaalisia muistiinpanoja, Munchin teoksista, kuten hän oli tehnyt myös esimerkiksi Arnold Böcklinin (1827-1901) teoksista. Kuten Sarajas-Korte kirjoittaa: ”*Sfnksi (Naisen kolme ikäkautta)*, *Kuolema* ja *Huuto* olivat näiden teosten joukossa. Yksi ja toinen aihe Gallénin myöhemmässä tuotannossa palautunee näihin Munchin Berliinin aikaisiin teoksiin. Toisaalta ajan kuva-aineisto oli yleensä varsin yhdenmukaista; on rohkeata tehdä tässä suhteessa varmoja yksityiskohtiin meneviä johtopäätöksiä.”^[8] Sarajas-Kortteen mukaan Gallén ei kuitenkaan Berliinin matkan jälkeen ryhtynyt jäljittelemään Munchin pehmeää maalauksellisuutta, vaan alkoi kehittää ilmaisuaan Berliinissä kehkeytymässä olevan Jugend-hengen innoittamana.^[9]

Vaikka sekä Gallén että Munch mainitaan usein symbolismista puhuttaessa, ei kummankaan taiteilijan koko tuotantoa voi yksiselitteisesti nimetä symbolistiseksi – käsitetäänpä symbolismi sitten suppeammin muotokielenä tai aihevalintoina tai laajemmin esteettis-filosofisena suuntauksena, kuten esimerkiksi Marja Lahelma on esittänyt.^[10] Syntetistinen maalaustapa, jolle oli luonteenomaista muun muassa syvyysulottuvuuden puuttuminen, yhtenäiset väripinnat, voimakkaat ääriviivat ja tyyllitellyt muodot, oli keskeistä näiden molempien taiteilijoiden uralla 1800-luvun lopulla. 1890-luvun puolivälissä Gallénin ja Munchin maalaustavat poikkesivat kuitenkin toisistaan melko radikaalisti. Kun Gallénin tyyliä Berliinin yhteisnäyttelyn aikoihin voi kuvailla realistis-naturalistiseksi, Munch oli jo tuolloin siirtynyt naturalismista erilaisten tyyllillisten kokeiluiden kautta ekspressiivisempään maalaustapaan, jossa todellisuuden objektiivista jäljittelyä keskeisempää oli subjektiivisten kokemusten ilmaiseminen. Berliinin näyttelyn jälkeen Munch jatkoi ekspressiivisen sivellintekniikkansa kehittelyä, kun taas Gallén siirtyi näyttelyn jälkeisinä vuosina syntetistisempään maalaustapaan, jota hyödynsi monissa tunnetuimmissa *Kalevala*-aiheisissa teoksissaan, kuten *Sammon puolustus* (1896), *Lemminkäisen äiti* (1897) ja *Velisurmaaja* (1897). Gallen-Kallelan taiteilijauran ekspressiivisin vaihe liittyy hänen matkaansa Afrikassa vuosina 1909-1910. Tyyllillisistä eroista huolimatta sekä Munchia että Gallénia kiehtoivat uskontoon ja kuolemaan liittyvät teemat.

Gallén suunnitteli julisteen Berliinin yhteisnäyttelyyn. Hän esitteli Berliinin näyttelyssään yhteensä 31 teosta. Kuvien joukossa oli sekä akvarelleja että öljymaalauksia. Suurin osa teoksista oli maisemakuvia ja *Kalevalaan* liittyviä aiheita, ja lisäksi joukossa oli muotokuvia.^[11] Munchin näyttelyssä taas oli monia *Rakkaus*-sarjaan sisältyviä teoksia, joista myöhemmin tuli osa hänen pääteostaan, *Elämänfriisiä*. *Elämänfriisissä*, jota 1800-luvun lopulta lähtien esiteltiin vaihtelevissa kokoonpanoissa eri näyttelyissä, on neljä pääteemaa. Friisi kuvaa rakkautta monivaiheisena edeten rakkauden siemenestä sen kukoistukseen ja lopulta ahdistuksen ja kuoleman teemoihin.^[12] *Elämänfriisiin* sisältyi monia Munchin tuotannon keskeisiä teoksia, kuten *Madonna*, *Huuto* ja *Metabolismi*. Madonna-aihe oli viimeinen teos teemassa rakkauden siemen. Berliinissä esiteltyjen kuvien joukossa oli *Madonnan* lisäksi esimerkiksi *Puberteetti*, *Suudelma*, *Vampyyri*, *Naisen kolme elämänvaihetta* ja *Huuto*.^[13]

Myös Gallén esitteli Berliinin näyttelyssä oman versionsa madonna-aiheesta. Gallénin materiaalikuvauksessaan yksityiskohtainen ja vertauskuvallisuudessaan renessanssihenkeksiinkin luonnehdittu, äitiyden onnea henkivä *Madonna*-teos sisältää runsaasti visuaalisia viitteitä Vienen Karjalaan, suomalaisen kansallismytologian alkulähteille, jonne taiteilija oli tehnyt häämatkansa pari vuotta ennen teoksensa valmistumista. Kuten Janne Gallen-Kallela-Sirén on esittänyt, teoksessa yhdistyy taiteilijan kiinnostus kalevalaiseen kansanuskoon ja vienankarjalaiseen ortodoksisuuteen, joiden taiteilija oli matkansa aikana ymmärtänyt punoutuneen erottamattomasti yhteen.^[14] Gallénin teoksessa malleina toimivat taiteilijan lähiomaiset, ja teokseen sisältyy siten rikkaita henkilökohtaisia merkitystasoja, kuten Munchinkin madonna-aiheeseen.

Munchin Gallénin maalausta tummasävyisempi, erotiikan ja kuoleman säikeitä yhdistävä *Madonna*-maalaus kytkeytyy kansallisuusaatteen ja pohjoismaisen mytologian sijasta eteläeurooppalaiseen madonnakuvastoon, darwinistiseen materialismiin ja symbolistiseen kirjallisuuteen. Charles Darwin

(1809-1882) julkaisi pääteoksensa *Lajien synty* vuonna 1859, mutta Munch innostui evoluutioteoriasta erityisesti Haeckelin monistisen ajattelun kautta. Vaikka madonnateema on eri aikakausina ja eri taidesuuntausten yhteydessä saanut moninaisia ilmenemismuotoja, muuntui madonnakuva radikaalisti maallisemmaksi juuri 1800-luvun lopun symbolismin yhteydessä, muun muassa Charles Baudelairen (1821-1867) lyriikassa ja Munchin taiteessa. Tarkastelen artikkelissa Gallénin ja Munchin madonna-aiheista avautuvia näkökulmia 1800-luvun lopun käsityksiin materiaalisuudesta. Lähden liikkeelle Gallénin *Madonna*-maalauksesta, minkä jälkeen siirryn Munchin samannimisestä aiheesta avautuviin teemoihin.

Päätätöluvussa pohdin Gallénin ja Munchin *Madonna*-teosten suhdetta aikakauden materiaalisuuskäsityksiin okkulttuurin käsitteen kautta. Suomessa uskontotieteilijä Christopher Patridgen lanseeraama käsitteä okkulttuuri on esitellyt Nina Kokkinen 1900-luvun lopun suomalaiseen kuvataiteeseen liittyvän tutkimuksensa yhteydessä. Kokkisen mukaan okkulttuurin käsite tarjoaa välineen sellaisen henkisyuden tarkasteluun, joka ei asetu minkään yksittäisen uskonnon tai uskonnollisen liikkeen puitteisiin, vaan elää pikemminkin liikkeiden reunamilla ja väleissä sekä populaareissa diskursseissa ja kulttuurisissa tuotteissa.^[15]

Gallénin *Madonna*

Gallénin *Madonna* (1891) on maalattu taiteilijan Kainuuseen ja Karjalaan vuonna 1890 suuntautuneen häämatkan jälkeen. Teoksen runsaat realistisesti toteutetut yksityiskohdat sisältävät muistumia taiteilijan tekemistä matkoista. Helena Lonkila on artikkelissaan ”Ikkunoita itäiseen, yksityiskohtien etnografista tulkintaa” (2011) tarkastellut maalauksen materiaalikuvausta ja detaljeja hyvin yksityiskohtaisesti. Merkityksellisiä yksityiskohtia ovat esimerkiksi imettävän äidin vaatteet, kuvan taustalle sijoitettu ikoni ja luonnos Gallénin *Aino*-triptyykin keskiosaa varten. *Madonna*-teoksen malleina ovat toimineet taiteilijan vaimo Mary (o.s. Slöör (1868-1947)) ja tytär Impi Marjatta eli Neitsyt Maria. Vaikka syyt lapsen nimivalinnalle eivät ole tiedossa, on Mary joka tapauksessa esitetty karjalaisena äitinä, ja *Madonna*-teos onkin osa Gallénin *Karjalainen äiti* -nimistä kuvasarjaa. Kun *Madonna*-teoksessa Mary nutturalle aseteltuine hiuksineen nähdään etuviistosta, teoksessa *Karjalainen äiti* Mary karjalaisine päähineineen on puolestaan kuvattu takaviistosta. *Karjalainen äiti* -teoksessa naishahmo on asetettu määrittelemättömään tilaan, mutta *Madonna*-teos sijoittuu Gallénien Malmin kotiin, jossa oli esillä taiteilijan matkoiltaan – esimerkiksi Karjalasta, Kainuusta ja Pariisista – keräämiä muistoesineitä.^[16]

Janne Gallen-Kallela-Sirén on tulkinnut *Madonna*-teoksen kertovan taiteilijan kiinnostuksesta vanhaan suomalaiseen kansanuskontoon ja vienankarjalaiseen ortodoksisuuteen. Hänen kertomansa mukaan taiteilijan pyrkimyksenä oli ollut löytää Vienasta merkkejä kalevalaisesta kansanuskosta, mutta taiteilija olikin törmännyt siellä kuuliaiseen kirkkokansaan, jonka elämässä vanhat uskomukset ja kristinusko nivoutuivat yhteen.^[17] Kuten Gallen-Kallela-Sirén esittää, samankaltainen ”pakanallisuuden” ja kristinuskon symbioosi näyttäytyy *Madonna*-maalauksen symboliikassa:

Maalauksessa karjalaisväestön ortodoksiuskontoon viittaa päättömän ikonin ohella Maryn vaatetus ja hänen tyttärensä nimi. Vanhaa suomalaista pakanakulttuuria puolestaan edustavat takaseinälle ripustetut metsästäjän varusteet, pala karhun leukaluuta ja ennen kaikkea kuvan vasemmassa laidassa maalaustelineeseen kiinnitetty luonnos Aino-triptyykin keskiosaa varten. Tässä muotokuvan sisään kätkeytyssä toisessa kuvassa taiteilijan puoliso esiintyy veteen molskahtavan Ainon mallina. (Janne Gallen-Kallela-Sirén.)^[18]

Gallen-Kallela-Sirén ehdottaa, että kuvapinnalla esitetyt muodon ja identiteetin muutokset, kuten Maryn muuttuminen karjalaisäidiksi, Ainoksi ja lopulta vedenneidoksi, kertovat ongelmista, joita Gallén käsitteli häämatkalta palattuaan. Taiteilija ymmärsi, ettei yhteenkietoutunutta *Kalevalan* tarustoa ja kristinuskoa voinut erottaa toisistaan, kuten Elias Lönnrot (1802-1884) oli tehnyt. Häämatkalla oli siten kauaskantoinen vaikutus suomalaisen *Kalevala*-taiteen kehitykseen.^[19]

Munchin *Madonna*

Kun Gallénin *Madonnan* mallina oli hänen vaimonsa Mary, on Munchin teoksen malli jäänyt arvoitukseksi. Ehdokkaita ovat olleet esimerkiksi Dagny Juel, taiteilijan nuorena kuollut äiti, Laura Munch sekä anonyymi studiomalli. Todennäköisesti teoksessa on yhdistelty piirteitä eri naisista, todellisista ja kuvitelluista, mikä oli yleisemminkin tyypillistä Munchin ihmiskuvauksessa.^[20]

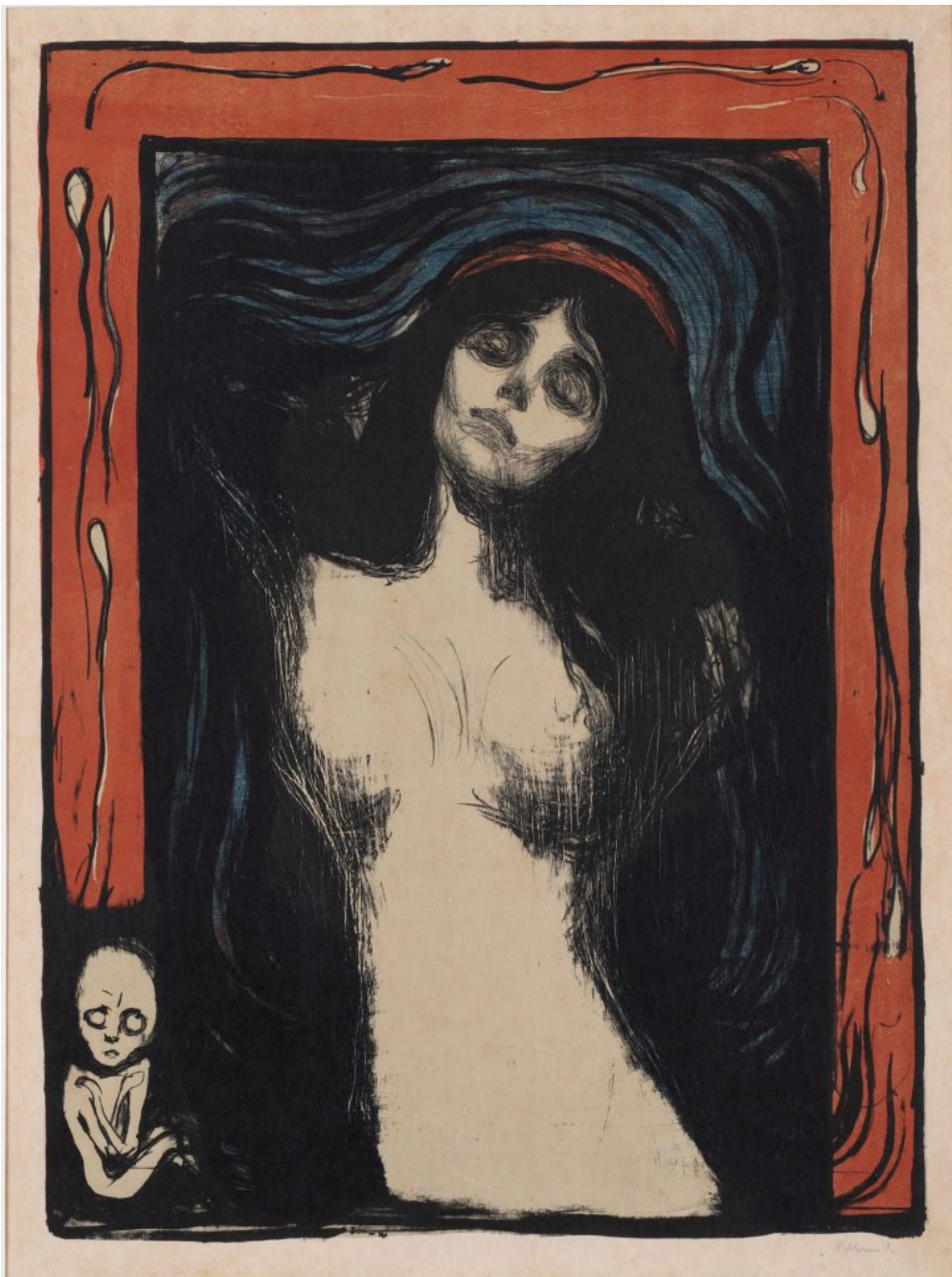
Munchin tulkinta madonna-aiheesta poikkeaa radikaalisti Gallénin *Madonna*-maalauksesta muun muassa siksi, ettei norjalaistaiteilijan teoksessa ole tarkkaa materiaalien kuvausta eikä juuri lainkaan yksityiskohtia. Teoksessa on kuvattu ainoastaan lantiolle saakka alaston naishahmo tummine vapaana valuvine hiuksineen, punainen sädekehä päänsä ympärillä. Naishahmo on sijoitettu määrittelemättömään tilaan, tummaa aaltoilevaa taustaa vasten. Teos herättää mielle yhteyksiä eroottisuuteen ja kuolemaan. Kuvattu nainen ei ole Gallénin madonnatulkinnan tapaan idealisoitu äitihahmo, vaan pikemminkin ruumiillinen ja lihallinen nainen, seksuaalisen halun kohde. Kuvaustavassa on yhteyksiä 1800-luvun lopun symbolistiseen kirjallisuuteen ja kuvataiteeseen sekä siihen kietoutuvaan dekadenssiin. Kuten Pirjo Lyytikäinen artikkelissaan ”Dekadenssi – rappion runous” (1998) esittää, dekadenssin estetiikka alkaa pisteestä, jossa rappio ja kuoleminen nostetaan syntymisen ja kasvun edelle ja huipentuu siinä, että rappiota ja kuolemaa aletaan nähdä jopa kaikkein elinvoimaisimmassa – nuoruudessa ja kauneudessa.^[21]

Munch käsitteli taiteensa keskeisiä teemoja usein myös kirjallisesti. Esimerkiksi madonna-aiheestaan hän kirjoitti lukuisia yksityiskohdiltaan hieman vaihtelevia proosarunoja. Madonna-aiheisissa proosarunoissa lähdetään yleensä liikkeelle kuvauksella kuun valaisemasta kauneudesta, minkä jälkeen siirrytään vähitellen kuoleman aihepiiriin ja viitataan ketjuun sukupolvien välillä. Proosarunoissa keskeistä on ajatus elämän ja kuoleman kiertokulusta.^[22]

Kuunvalo liukuu yli kasvojesi – jotka ovat täynnä kaikkea maallista tuskaa ja kauneutta. Sinun huulesi ovat kuin kaksi rubiinipunaista käärmettä ja verentäyteiset kuin karmiinin-punainen hedelmä – ne avautuvat lempeästi, vaikkakin tuskaisasti, ruumiin hymy – Nyt sukupolvet toisiinsa liittävä ketju on lähtenyt

etenemään – Yhtenä kehona me liu'umme suurelle merelle – pitkillä aalloilla, joiden väri vaihtelee syvästä violetista verenpunaiseen. (Edvard Munch, suom. Mikko Kilpi.)^[23]

Munch teki myös madonna-kuvastaan lukuisia versioita. Teoksesta on säilynyt viisi öljyväri-versiota, jotka suurissa linjoissaan muistuttavat toisiaan. Lisäksi yksi muista maalausversioista hieman poikkeava öljymaalauk on kadonnut, eikä sen nykyinen olinpaikka ole tiedossa. Ei ole täysin varmaa, mikä versio Munchin *Madonna*-teoksesta oli esillä missäkin näyttelyssä, esimerkiksi Berliinin yhteisnäyttelyssä vuonna 1895. Maalausten lisäksi Munch työsti madonna-aihetta myös piirrosten ja grafikan keinoin, ja aiheeseen liittyvistä litografioistaan taiteilija teki lukuisia erilaisia värimuunnelmia. Vedoksia ympäröi usein kehyksen rajaama alue, jossa on kuvattu sikiö ja siittiöitä – viitteenä hedelmöittymisen aihepiiriin.^[24]



Edvard Munch: *Madonna*, litografia (1895-1902). Lähde: Wikimedia Commons

Munchin madonnatulkinnoissa on selkeitä kosketuskohtia varhaisemman taiteen aiheisiin. Esimerkiksi perinteisessä orantti- eli ennusmerkki-ikonityypissä Kristuslapsi on kuvattu kohotetuin käsin rukoilevan Jumalanäidin rintakehän edessä omassa tilassaan, mandorlan eli valokehän sisällä. Mandorlan kehät on nähty ennen muuta taivaan ja iankaikkisuuden vertauskuvina, mutta ne voidaan ymmärtää myös viittauksena Marian kohtuun.^[25] Myös Munchin *Madonna*-litografiassa sikiöhahmo on sijoitettu omaan tilaansa teoksen kehukseen, mutta toisin kuin ikonissa, Munchin teoksessa äitihahmon ja sikiön välillä ei kuitenkaan näytä olevan yhteyttä, vaan he ovat erillään toisistaan.

Munchin teoksessa voi nähdä yhteyksiä myös tunnettuun taiteen aiheeseen Marian ilmestys, joka toisinaan yhdistyy inkarnaatioon eli lihaksitulemiseen. Esimerkiksi Alonso Canon (1601-1667) 1600-luvun teoksessa *Encarnación* hedelmöitymistä kuvaa taivaalta lankeava valonsäde.^[26] Eräänlaisena vastakuvana Munchin *Madonnalle* toimii espanjalaisessa taiteessa 1600-luvulla suosittu aihe *Inmaculada* eli synnitön sikiäminen, joka viittaa Neitsyt Marian alkuperään.^[27] Myös kuvat hurmioituneista, ekstaattisista naispyhimyksistä, kuten Avilan Teresasta (1515-1582), jota esimerkiksi Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) kuvasi 1600-luvulla, tuovat kaikupohjaa Munchin madonnakuvaukselle. Lisäksi teokselle on esitetty lukuisia vertailukohtia aikalaistaiteesta, kuten Franz von Stuckin (1862-1928) teos *Synti* (1893), jossa on samankaltainen synkkä värimaailma ja sommittelu kuin Munchin *Madonnassa*. Teosta on verrattu myös esimerkiksi Dante Gabriel Rossettin (1828-1882) *Beata Beatrixin* (1872), Odilon Redonin (1840-1916) teokseen *La Mort, mon ironie dépasse toutes les autres* (1887), Fernand Khnopffin (1858-1921) teokseen *Istar* (1888), Paul Gauguinin (1848-1903) teokseen *Madame la mort* (1891), kuten myös moniin Max Klingerin (1857-1920) ja Nabis-ryhmän teoksiin.^[28] Hanna-Reetta Schreck on nähnyt kaltaisuuksia myös Ellen Thesleffin (1869-1954) *Thyra Elisabethin* (1892) ja Munchin *Madonnan* välillä.^[29] Vaikka Munchin ja hänen aikalaistaiteilijoidensa teosten välillä on monia kaltaisuuksia, ei hänen madonna-aiheensa esikuvaksi kuitenkaan voida asettaa mitään yksittäistä kuvaa, vaan se voidaan pikemminkin suoremmin tai epäsuoremmin rinnastaa erilaisiin kuvatyyppeihin.

Kuvataiteen lisäksi Munchin *Madonnassa* on yhteyksiä symbolistiseen kirjallisuuteen, erityisesti Charles Baudelairin teokseen *Pahan kukkia* (1857), johon Munch palasi usein taiteessaan.^[30] Baudelairin kokoelmassa on esimerkiksi runo ”Madonnalle, espanjalaistyylinen pyhäinkuva”. Runossa madonnaan yhdistetään monia aiheeseen perinteisesti liittyviä attribuutteja eli tunnusmerkkejä, kuten sininen väri, kruunu, hopea, kuu, tähdet, suitsuke, käärme ja seitsemän veistä. Perinteisestä poikkeavaa Baudelairin runossa on madonna-aiheen kytkeminen seksuaaliseen haluun, mustasukkaisuuteen, jopa väkivaltaisiin fantasioihin: ”Mustasukkaisuudestani leikkaan/sinulle, Madonnalle, kuolevaiselle,/viitan, alkeellisen, jäykän,/raskaan ja epäluuloilla silatun, eikä/sitä kirjota helmillä vaan/kyynelilläni! – Niin kuin vartiokoju se/sulosi kätkee./ Vaatteesi leikkaan Halustani, värähtele-/västä, läikkyvästä – Halustani, joka/nousee, sitten laskee: huipulla huojuu, aallon-/pohjassa lepää – suudelmin se/veroa vaaleanruusuisen vartesi. [...]/Mutta jotta olisit täydellinen Maria ja jotta/rakkaus ja raakuus/yhtyisivät – mustassa Hurmoksessa! – kuin/tunnonvaivojen/murtama pyöveli/taon seitsemästä/Synnistä seitsemän viiltävää Veistä/ja kuin julma/jonglööri tähtään/sinun rakkautesi syvimpään kohtaan:/isken niistä jokaisen/sinun pakahtuvaan Sydämeesi,/sinun itkevään Sydämeesi,/sinun vuotavaan Sydämeesi!”- (Charles Baudelaire, suom. Antti Nylén.)^[31]

Sekä Baudelairella että Munchilla madonna oli ennen muuta materiaallinen ja lihallinen, intohimoa herättävä hahmo. Munch tunsikin hyvin Baudelairen lyriikkaa ja hänen kuvissaan on selkeitä muistumia Baudelairen säkeisiin. Munchin tuotannossa madonna-aihe kytkeytyy myös kaipaukseen kuolemattomuudesta, johon viittaavat esimerkiksi proosarunojen maininnat sukupolvien ketjusta. [32] Munch etsiytyi kohti kuolemattomuutta oman aikansa luonnontieteellisen ajattelun kautta. Hän oli hyvin kiinnostunut oman aikakautensa luonnontieteistä, kuten fysiologiasta, kehkeytymässä olevasta psykologiasta ja näitä alueita yhdistävästä psyko-fysiologiasta. Taiteilijan isä ja veli olivat molemmat lääkäreitä ja lisäksi hänen laajaan tuttavapiiriinsä ja asiakaskuntaansa kuului monia luonnontieteellisen koulutuksen saaneita henkilöitä. Yksi keskeisistä luonnontieteellisten vaikutteiden välittäjistä oli Berliinin *zum Schwarzen Ferkel* -piirin yhteydessä aktiivisesti toiminut Stanislaw Przybyszewski, joka oli ollut Ernst Haeckelin oppilas. Haeckel oli saksalainen biologi ja filosofi, joka kansantajuisti Darwinin evoluutioteoriaa ja liitti siihen monistisia näkökulmia. Monismissa keskeistä on ajatus, että kaikki on perimmältään yhtä. Haeckel oli kiinnostunut myös yksilönkehityksen ja lajinkehityksen suhteesta ja väitti, että eri lajien yksilöt muistuttavat toisiaan tietyssä vaiheessa alkionkehitystä. Myöhemmin osa Haeckelin esittämistä ideoista ja käyttämästä kuvamateriaalista on todettu virheelliseksi. [33]

Przybyszewski esitti vuonna 1895 Munchin taidetta käsittelevässä esseessään, että *Madonna*-teoksessa ihmisen metafyyminen kaipuu ikuisuuteen kohtaa eläimellisen, himokkaan tuhoamisvimman. [34] Keskeinen käsite Przybyszewskin esseessä on yksilöllisyys, joka nykykäytöstä poiketen viittaa kollektiiviseen ja alitajuiseen, kaikkien ihmisten jakamaan ja intuitiivisesti ymmärtämään – persoonallisen ja tiedostetun vastakohtana. Kuten Przybyszewski ehdottaa, Munchin taiteen yksilöllisyys liittyy myötäsyttyiseen, vaistonvaraiseen ja emotionaaliseen perustaan psykologisen elämämme taustalla. Darwinistisesti tulkittuna, lajin näkökulmasta, yksilöllisyys on kuolematonta. [35] Munchin madonna-aihe nivoutuu aikakauden materialistiseen ajatteluun muun muassa aiheeseen kytkeytyvien proosarunojen kautta, joissa viitataan sukupolvien ketjuun ja teoksen litografisiin versioihin liitettyjen sikiö- ja siittiökuvioiden kautta – viittauksena yksilönkehitykseen.



Edvard Munch: *Metabolismi*, öljy kankaalle (1898-1899). Lähde: Wikimedia Commons

Munchin *Madonna*-litografian tapaan myös hänen *Metabolismi*-niminen öljymaalauksensa on alkuperäisessä muodossaan sisältänyt sikiöhahmon, jonka taiteilija on myöhemmin, teosta muokatessaan kätkenyt puunrungon alle. Muutos käy ilmi valokuvista, jotka otettu, kun teosta esiteltä ensimmäisissä näyttelyissä.^[36] *Metabolismi*-teos on liitetty kristallisaatioteemaan, jolla on kosketuskohtia esimerkiksi Haeckelin monismiin.^[37] Puukehysten ympäröimässä *Metabolismi*-teoksessa on kuvattu eräänlaista kosmista aineenvaihduntaa. Teoksen keskiöön on sijoitettu alaston nainen ja mies, jotka seisovat paratiisillisesta alkutilasta muistuttavan puunrungon molemmin puolin. Maalauksella on yhteyksiä syntiinlankeemuksen ja paratiisista karkottamisen perinteisiin kuvaustapoihin, mutta kuvaa ympäröivä näyttävä puukehys asettaa perinteisen raamatullisen kertomuksen kuitenkin kirjaimellisesti uuteen viitekehykseen. Kehyksen alareunan pääkallot viittaavat evoluutioon ja aineenvaihduntaan – eläimen ja ihmisen raadot tuottavat energiaa ihmisiä ravitsevalle puulle. Kuvan yläreunaa puolestaan hallitsee abstraktio, kaupungin siluetti, jonka voi tulkita viittaukseksi kuolemanjälkeiseen elämään, kristallien maahan. Erityisesti Haeckelin kirjoituksista kumpuavat monistiset, kuolemattomuuteen liittyvät ajatukset todennäköisesti

lohduttivat Munchia, joka oli varhain elämässään kohdannut suuria menetyksiä esimerkiksi äitinsä ja sisarensa kuollessa tuberkuloosiin.

Munchin pohdinnat materiaalisuudesta, sielusta ja kuolemattomuudesta muistuttavat monin paikoin Haeckelin monistisista ajatuksista. Kuten Haeckel toteaa, monismia on usein moitittu siitä, että se kieltää kuolemattomuuden, mikä on hänen mukaansa virheellinen tulkinta. Haeckelille kuolemattomuus tieteellisessä mielessä merkitsee substanssin säilyttämistä ja se rinnastuu energian säilyttämiseen fysiikan määrittelemänä tai aineen säilyttämiseen kemian määrittelemänä. Tästä näkökulmasta kuollessamme katoaa vain yksilöllinen muoto, mutta kosmos kokonaisuutena on kuolematon. Aine ei lakkaa olemasta, vaan se ainoastaan muuttaa muotoaan.^[38] Munchin pohdinnat sielun olemassaolosta ja kuolemattomuudesta muistuttavat monin paikoin Haeckelin ajatuksia:

On mieletöntä kieltää sielun olemassaolo [...]. On tarpeellista uskoa kuolemattomuuteen –

Sikäli kun voidaan todistaa, elämän atomit tai elämän henki jatkaa olemassaoloaan ruumiin kuoleman jälkeen. [...] Mikään ei lakkaa olemasta – luonnossa ei ole siitä esimerkkiä. Ruumis joka kuolee ei katoa. Sen komponentit eroavat toinen toisistaan ja muuntuvat. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)^[39]

Ajattelin itsekseni, että mikään ei ole pientä, eikä mikään ole suurta. Sisällämme on kokonaisia maailmoja. Pieni on osa suurta ja suuri osa pientä. Pisara verta on maailma aurinko keskellään, ja planeetat ja tähtitaivaat ovat pisara verta, pieni osa ruumista. Jumala on meissä ja me olemme Jumalassa. Alkuvalo on kaikkialla ja valo on siellä, missä elämää on – kaikki on liikettä ja valoa./Kristallit syntyvät ja muotoutuvat kuin lapsi äitinsä kohdussa – ja kovimmassakin kivessä, elämän liekki palaa./Kuolema on uuden elämän alku./Kristallisaatio./Kuolema on elämän alku. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)^[40]

Sekä Haeckelin että Munchin teksteissä korostuu usko kuolemattomuuteen – ajatus, että ruumiin kuollessa vain yksilöllinen muoto katoaa. Henkien energia ei kuitenkaan katoa maailmasta, vaan jatkaa olemassaoloaan. Munch myös vertaa kristallisaatioprosessia yksilönkehitykseen viittaamalla sikiöön äitinsä kohdussa. Vaikka Munchin *Madonna*-litografiassa painottuu pikemminkin ero kuin yhteys äidin ja lapsen välillä, tavoitellaan kuolemattomuutta teoksen yhteydessä juuri viittauksella sukupolvien ketjuun. Silti Munchin madonna-aiheeseen, erityisesti sen litografiseen versioon, liittyy oleellisesti kuoleman mahdollisuus. Sekä madonna että sikiöhahmo on kuvattu ruumiillisina ja kuolevaisina olentoina.

Haeckel esitti myös rinnastuksia ihmisen fyysisen ja psyykkisen kehityksen välillä, ja näistäkin ideoista Munch löysi kosketuspintaa omalle ajattelulle.^[41] Keskeisiä teoksia tästä näkökulmasta ovat esimerkiksi Munchin teema *Naisen kolme elämänvaihetta* ja *Elämäntanssi*, jotka kuvaavat eri-ikäisiä naisia ja heidän suhdettaan teoksissa kuvattuun mieshahmoon. Teoksessaan *Symbolist Art in Context* (2009) Michelle Facos tulkitsee Munchin *Madonnaa* Carl Gustav Jungin (1875-1961) anima-käsitteen kautta pohtien mahdollisuutta, että teoksessa kuvattu naishahmo ilmentäisi taiteilijan feminiinistä puolta.^[42] Vaikka Munchin *Madonna*-teoksen merkityksiä on pyritty valottamaan mitä erilaisimmista näkökulmista, hahmottuu tie madonnahahmosta 1800-luvun lopun materiaalisuuskäsityksiin kirkkaimmin Haeckelin ajattelun kautta.

Päätäntö

Artikkelissa käsitellyt kaksi madonna-aiheista kuvaa avaavat erilaisia näkökulmia 1800-luvun lopun materiaalisuuteen. Sekä Gallén että Munch etsivät keinoja perinteisten aiheiden ja uusien merkitysten, uskonnollisten, tieteellisten ja maallisten ainesosien yhteensulauttamiseksi. 1800-luvun lopulla Gallén oli kuitenkin Munchia tiiviimmin sidoksissa kansallisuusaatteeseen ja taiteen perinteisiin ilmaisukeinoihin. Gallénin teoksissa materiaalisuuden problematiikka näyttäytyy erityisesti materiaalien tarkan kuvauksen ja runsaiden, merkityksellisten yksityiskohtien kautta. Hänen *Madonna*-teoksensa toimii eräänlaisena kuva-arvoituksena ja on siinä mielessä luonnehdittavissa renessanssihenikiseksi, kuten Gallen-Kallela Sirén esittää. Runsaan vertauskuvallisuuden käyttö Neitsyt Marian kuvauksen yhteydessä ei kuitenkaan ole ollut historiallisesti mitenkään poikkeuksellista, vaan renessanssitaiteen lisäksi se oli tyypillistä myös esimerkiksi 1600-luvun Espanjassa kehkeytyneelle Synnitön sikiäminen (*Inmaculada*) -aiheelle, kuten yleisemminkin uskonnolliselle taiteelle.^[43]

Salme Sarajas-Korte kuvailee Gallénin tyyllistä problematiikkaa 1890-luvulla toteamalla, että Gallénilla oli ehkä alkujaan harhautunut käsitys symbolismiin luonteesta ja taiteellisesta tavoitteesta. Hänelle symbolismi oli hämärän vertauskuvallisen ajatussällön kyllästävä taidetta, eikä hän pystynyt vapautumaan uuden suuntauksen kirjallisesta painolastista. Monien aikalaistaiteilijoiden tapaan Gallén oli kiinnostunut mystiikasta, teosofiasta, spiritismistä ja tähtitieteestä, mutta Sarajas-Korten mukaan hänellä oli ongelmia näiden aatteiden yhdistämisessä taiteeseen.^[44] Nina Kokkinen on analysoinut Gallénin taidetta okkulttuuri-käsitteen kautta. 1800-luvun loppupuolella uskonnollisuuden kenttään kohdistui ristiriitaisia tarpeita ja tunteita. Institutionalisoitunut, kristillinen uskonnollisuus sai rinnalleen vaihtoehtoisia henkistä liikehdintää, ”uutta mystisismiä”, josta Kokkinen käyttää nimitystä okkulttuuri. Hänen mukaansa Gallén-Kallela, kuten monet muutkin vuosisadanvaihteen taiteilijat, hyödynsi ajan okkulttuurisella kentällä yleisesti tunnettuja uskomuksia ja käytäntöjä taiteensa tekemiseen. Gallénin taiteessa aikakauden uskonnolliset ja spirituaaliset virtaukset limittyivät kansallisuusaatteeseen. Tässä yhteydessä esimerkiksi *Kalevalan* asema salattuun viisaustraditioon perehdyttävänä initaatiokirjallisuutena vahvistui.^[45]

Gallénin *Madonna*-teoksessa aikakauden okkulttuuri ilmenee ennen muuta teokseen sisältyvien yksityiskohtien ja materiaalien kuvauksen kautta. Helena Lonkila on tulkinut Gallénin *Karjalainen äiti* -sarjan vienalaisasusta avautuvia merkityksiä taiteilijan perhetilanteen kautta. Impi Marjatta, perheen esikoinen syntyi erämaaretken jälkeen seuraavan vuoden huhtikuun yhdeksäntenä päivänä, ja on siten mahdollista, että Axel ja Mary tiesivät jo raskaudesta syyskuussa, Vienassa ollessaan. Kuten Lonkila ehdottaa, Maryn pukeminen vienalaisasuun saattaisi viitata siihen, että häämatkallaan nuori perhe tunsu olevansa erityisen suojelun tarpeessa.^[46]

Gallénin *Madonna*-teoksessa materiaalien tarkka kuvaus liittyy siis olennaisesti teoksen aatteellisiin ja uskonnollisiin kerrostumiin, mutta Munchin teoksessa materiaalisuuden problematiikka taas avautuu ekspressiivisen ilmaisun, yksityiskohtien puuttumisen ja madonna-aiheen korostuneen lihallisuuden kautta. Nämä piirteet vaativat etsimään yhteyttä aikakauden aatemaailmaan – darwinistiseen materialismiin, Haeckelin esittelemään monismiin ja siihen kytkeytyviin ajatuksiin kristallisaatiosta, 1800-luvun lopun symbolismiin ja dekadenssiin. Kun Gallénin *Madonna* toimii

eräänlaisena kuva-arvoituksena, jonka tulkintamahdollisuudet avautuvat materiaalien yksityiskohtien suhteesta kuvakokonaisuuteen, Munchin elämän ja kuoleman kiertokulkuun viittaavat proosarunot puolestaan toimivat avaimena hänen madonna-aiheensa symbolistiseen ja materialistiseen tulkintaan. Siinä missä Gallénin teoksen uskonnollinen sisältö on lähestyttävissä okkulttuuri-käsitteen kautta, kuten myös esimerkiksi Munchin tuotannon monismiin ja kristallisaatioon liittyvät säikeet, on Munchin *Madonna*-teoksessa myös aikakauden tieteelliseen ajatteluun, evoluutioteoriaan, sisältyviä säikeitä.

Esipuheessaan uusia näkökulmia symbolismin tutkimukseen avaavassa *Between Light & Darkness* -teoksessa (2014) Riikka Stewen toteaa, että vaikka on vaikeaa käsittää, kuinka sekä tieteen että mystismin painoarvo saattoi lisääntyä 1800-luvulla, on ilmeistä, että juuri näin tapahtui.^[47] Uudet tieteelliset innovaatiot, kuten mikroskooppi, röntgensäteet ja radioaallot, herättivät yleistä mielenkiintoa ja saivat taiteilijat pohtimaan, voivatko myös henkimaailman ilmiöt materialisoitua aistittaviksi tieteen kehittyessä.^[48] Munch pohti esimerkiksi sitä, että näkemisemme, kuulemisemme ja tuntemisemme on riippuvaista niistä aistinelimistä, jotka meillä on ja että toisenlaisten hienosyisempien tai eri tavoin säädettyjen aistielinten kautta voisimme aistia ja tuntea toisin.^[49] Toisessa yhteydessä hän kirjoitti, että toisenlaisten, voimakkaampien, röntgensäteitä muistuttavien silmien avulla kykenisimme kenties näkemään esimerkiksi luumme tai auramme, jopa rakastettujemme sieluja.^[50] Myös uudenlaisten instrumenttien kehitys johti siis omalta osaltaan tieteellisen ja mystisen, aistittavan ja henkisen, materiaalsen ja ei-materiaalsen rajojen uudelleenarviointiin.

Munchin ja Gallénin Berliinin yhteisnäyttelystä kirjoittanut Paul Scheerbart (1863-1915) näki Munchin taiteen lähtökohdat muualla kuin aistittavassa ulkomaailmassa. Hänen subjektiivisuutensa rinnalla Gallénin taiteen tahdonalaisuus ja pyrkimys objektiivisuuteen piirtyi Scheerbartin mukaan terävästi näkyviin.^[51] Tietyissä mielessä Gallénin *Madonna*-teoksen allegorisuus ja realistis-naturalistinen maalaustapa edustivat 1890-luvun puolivälin eurooppalaisissa taiteilijapiireissä menneisyyttä. Ilmaisultaan radikaalimpi Munch sen sijaan kohtasi ymmärtämättömyyttä ja herätti näyttelyidensä yhteydessä skandaalikäryjä. Gallénin *Madonna*-maalaus on kuitenkin valmistunut miltei kolmisen vuotta aikaisemmin kuin Munchin *Madonna*-teoksen ensimmäiset versiot. 1890-luvun puolivälin taidemaailmassa kolme vuotta oli suhteellisen pitkä aika, koska uusia ilmaisukeinoja etsittiin tuolloin hyvin intensiivisesti. Gallénin luokittelu vanhakantaiseksi ja Munchin moderniksi yksinomaan *Madonna*-teoksiin liittyvän vertailun kautta ei ole mielekäästä, vaan kyse on pikemminkin yhdestä vaiheesta näiden pohjoismaisten taiteilijoiden luovassa prosessissa ja pyrkimyksessä yhdistää aikakauden katsomuksellisia aineksia taiteen perinteisiin aiheisiin. Berliinin näyttelyn jälkeen sekä Munch että Gallén jatkoivat intensiivisesti oman taiteellisen ilmaisunsa kehittelyä – hetkittäin lähten toisiaan ja hetkittäin erkaantuen toisistaan yhä etäämmälle.

Materiaalisuuden problematiikan avautuminen hyvin eri tavoin Munchin ja Gallénin taiteessa liittyy osittain kansallisuusaatteen keskeisyyteen suomalaisessa taiteessa 1800-luvun lopulla.^[52] Vaikka Munchkin, historioitsija Peter Andreas Munchin (1810-1863) veljenpoikana, oli kiinnostunut maansa historiasta, hän ei kuitenkaan valjastanut historiaa ja kansallisia mytologioita samassa määrin taiteensa aiheeksi kuin Gallén. Myös Munch inspiroitui pohjoismaisesta mytologiasta ja

norjalaiskirjallisuudesta, erityisesti Henrik Ibsenistä (1828-1906), mutta etsi niistäkin pikemmin yleisinhimillisiä kuin kansallisia säikeitä. Luomalla rinnastuksia kulttuuristen kertomusten ja omakohtaisesti kokemansa välille Munch pyrki ilmaisemaan jotain vaistonvaraista, ihmiskunnan kollektiivisesti jakamaa. Tästäkin näkökulmasta hänen ajattelunsa läheni 1800-luvun lopun materialistista maailmankuvaa. Vaikka idealismi oli tärkeä osa symbolismia, ei symbolismia esteettis-filosofisena suuntauksena kuitenkaan ole mielekästä määrittellä erottamalla sitä 1800-luvun lopun luonnontieteellisistä materiaalisuuteen liittyvistä pohdinnoista.

*FT Sari Kuuva on taidehistorioitsija Jyväskylän yliopiston Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitokselta. Hän on tutkinut Edvard Munchin taidetta väitöskirjassaan *Symbol, Munch and Creativity: Metabolism of Visual Symbols* (2010) sekä post doc -tutkimuksessaan, jonka yhteydessä hän on julkaissut useita Munchin taiteeseen ja madonnasymboliin liittyviä artikkeleita.*

Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

Arseni, piispa. *Ikonikirja*. 4. p. Otava, Helsinki 2005.

Baudelaire, Charles. *Pahan kukat. Les Fleurs du mal*. Suomeksi tulkinnut Antti Nylén. Sammakko, Turku 2012. (*Les Fleurs du mal*, 1857).

Bonsdorff, Anna-Maria von. *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in Turn-of-the-20th-Century and European Art*. (Dissertation). University of Helsinki, Helsinki 2012.

Clarke, Jay A. *Becoming Edvard Munch. Influence, anxiety, and myth*. The Art Institute of Chicago, Yale University Press, Chicago, New Haven, London 2009.

Cordulack, Shelley Wood. *Edvard Munch and the Physiology of Symbolism*. Associated University Presses, London 2002.

Eggum, Arne. *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Stenersen, Oslo 2000.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2009.

Gallen-Kallela, Akseli. *Sanan ja tunteen voimalla: Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä = Self-portrait in words: the letters of Akseli Gallen-Kallela*. Valtion taidemuseo, Helsinki 1996.

Gallen-Kallela-Sirén, Janne. *Axel Gallén and the Constructed Nation: Art and Nationalism in Young Finland 1880-1900*. (Dissertation, New York University). Ann Arbor, Michigan. UMI Dissertation Services 2001a.

Gallen-Kallela-Sirén, Janne. *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*, Otava: Helsinki 2001b.

Gilman, Claire. Catalogue of Plates. Teoksessa Kynaston McShine (toim.) *Edvard Munch: The Modern Life of the Soul*. The Museum of Modern Art, New York 2006, 201-219.

Guleng, Mai Britt. The Narratives of the Frieze of Life. Edvard Munch's Picture Series. Teoksessa Mai Britt Guleng, Birgitte Sauge & Jon-Uve Steihaug Jon-Uve (toim.) *Edvard Munch 1863-1944*. Munch Museet & Nasjonalmuseet, Oslo 2013, 128-139.

Haeckel, Ernst. *Monism: As Connecting Religion and Science: The Confession of Faith of a Man of Science*. The Project Gutenberg, 2005. <http://www.gutenberg.org/files/9199/9199-h/9199-h.htm>

Heller, Reinhold. *Edvard Munch: The Scream*. Allen Lane, The Penguin Press, London 1973.

Heller, Reinhold. *Munch. His Life and Work*. John Murray, London 1984.

Høifødt, Frank. Edvard Munch – Style and Theme around 1900. Teoksessa Klaus Albrecht Schröder & Antonia Hoerschelmann (toim.) *Edvard Munch. Theme and Variation*. Hatje Cantz, Albertina 2003, 53-65.

Høifødt, Frank. Munch's Madonna – Dream and Vision. Teoksessa Ingebjørg Ydstie (toim.) *Madonna. Munch Museum*. Munch Museum, Oslo 2008, 13-53.

Kokkinen, Nina. Taiteilija vihittynä mestarina. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin teemoja Akseli Gallen-Kallelan taiteessa. Teoksessa Tuija Wahlroos (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Gallen-Kallelan Museo, Espoo 2011, 46-57.

Kokkinen, Nina. Okkulttuuri-käsitteen mahdollisuudet ja edellytykset modernin taiteen uskonnollisuuden tutkimuksessa. *Tahiti: Taidehistoria tieteenä* 3/2012. <http://tahiti.fi/03-2012/tieteelliset-artikkelit/okkulttuuri-kasitteen-mahdollisuudet-ja-edellytykset-modernin-taiteen-uskonnollisuuden-tutkimuksessa/>

Kuuva, Sari. *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols*. (Dissertation). University of Jyväskylä, Jyväskylä 2010.

Kuuva, Sari. Metabolism of Adam and Eve. Damien Hirst meets Edvard Munch. *Approaching Religion*, Vol. 6. No 2, (2016a), 125-135. <http://ojs.abo.fi/index.php/ar/article/view/1456/1797>

Kuuva, Sari. Metabolism of Visual Symbols: Case Madonna. *The International Journal of the Image*, Vol. 7, Issue 2, (2016b), 9-14.

Kuuva, Sari. Munch ja madonnan evoluutio. *Tahiti: Taidehistoria tieteenä*. 3/2016. (2016c). <http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/munch-ja-madonnan-evoluutio/>

Lahelma, Marja. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and the Art at the Fin-de-siècle*. (Dissertation). University of Helsinki: Helsinki 2014.

Lahelma, Marja (toim.) *Between Light & Darkness – New Perspectives in Symbolism Research*. Studies on the Long 19th Century. The Birch and the Star 2014.

Lonkila, Helena. Ikkunoita itäiseen, yksityiskohtien etnografista tulkintaa. Teoksessa Tuija Wahlroos (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Gallen-Kallelan Museo, Espoo 2011, 23-31.

Lonkila, Helena. *Syvällä Sydänmaassa. Yrjö Blomstedtin ja Victor Sucksdorffin Kainuu*. (Väitöskirja). Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2016.

Lyytikäinen, Pirjo. Dekadenssi – rappion runous. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.) *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. SKS, Helsinki 1998, 7-15.

Morton, Marsha. From Monera to Man. Ernst Haeckel, Darwinismus, and Nineteenth-Century German Art. Teoksessa Barbara Larson & Fae Brauer (toim.): *The Art of Evolution. Darwin, Darwinisms, and Visual Culture*. University Press of New England, Hanover and London 2009, 59-91.

Przybyszewski, Stanislaw. The work of Edvard Munch. Teoksessa Trine Otte Bak Nielsen (toim.) *Vigeland + Munch. Behind the Myths*. Munch Museum, Oslo 2015, 82-92.

Przybyszewski, Stanislaw (toim.). *Das Werk des Edvard Munch*. S. Fischer, Verlag, Berlin 1894.

Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. Flammarion, Paris 2005.

Sarajas-Korte, Salme. *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895*. Otava, Helsinki 1966.

Schreck, Hanna-Reetta. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki 2017.

Stang, Ragna. *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija*. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva 1988.

Stafne-Pfisterer, Lin. Edvard Munch und Axel Gallén in Berlin 1895. Eine Begegnung zwischen zwei nordischen Symbolisten. Teoksessa Akseli Gallen-Kallela & Berliini. *Die Historischen Schichten der Gemälde*. Gallen-Kallela Museum, Espoo 2014, 54-69.

Stewen, Riikka. Foreword. Teoksessa Marja Lahelma (toim.) *Between Light & Darkness – New Perspectives in Symbolism Research*. Studies on the Long 19th Century. The Birch and the Star 2014, 4-6.

Stratton, Suzanne. *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Turtiainen, Minna. *Akseli Gallen-Kallelan teokset Berliinissä vuonna 1895*. Gallen-Kallelan Museo, Espoo 2014.

Tøjner, Poul Erik. *Munch. Med egne ord*. Forlaget Press, Oslo 2000.

Woll, Gerd. *Edvard Munch. Complete paintings. Catalogue raisonné, I-IV*. Thames & Hudson, London 2009.

1. Turtiainen 2014, 6-14. [\[Takaisin\]](#)
2. Gallen-Kallela 1996, 48. [\[Takaisin\]](#)
3. Gallén, teoksessa Sarajas-Korte 1966, 319. [\[Takaisin\]](#)
4. Sarajas-Korte 1966, 319. [\[Takaisin\]](#)
5. Gallen-Kallela-Sirén 2001a, 367. [\[Takaisin\]](#)
6. Gallen-Kallela-Sirén kirjoittaa: ”Olihan Paul todennut 24. kesäkuuta 1894 päivätyssä kirjeessään, että ”berliiniläiset ovat tässä vaiheessa myös kovin kiitollisia kaikesta uudesta taiteessasi, täällä on ollut niin tyhjää tähän saakka”. Paul oli tuolloin ehtinyt jo näyttää muun muassa norjalaiselle taiteilijalle Edvard Munchille (1893-1944) ja tämän puolalaiselle ystävälle, Stanislaw Przybyszewskille, yhtä Kajustaflanin vesiväriluonnosta, jonka Gallén oli huhtikuun lopulla Rapolassa antanut hänelle Berliiniin vietäväksi. Boheemikaksikko oli ihastunut kuvaideaan, kuten taiteilija sai Paulin 2. ja 9. toukokuuta päivätyistä kirjeistä todeta: ”Bzek. [Przybyszewski] oli aivan otettu maalauksesi (Kajus) luonnoksesta ja aikoo tehdä propagandaa sinun hyväksesi.” ”Munch näki maalauksesi luonnoksen ja oli aivan haltioissaan ja pyysi minua lähettämään terveisensä ja kertomaan, että se on hänen mielestään suurenmoinen. Lisäksi hän sanoo olevansa kateellinen siitä että sinä olet maalannut sen.” Tässä on tärkeätä todeta, että tuona aikana Przybyszewski ja Munch tunsivat Gallénin vain nimeltä). Paulin seuraavissa kirjeissä huhti-toukokuulta 1894 jatkuu selonteko vaikutuksesta, jonka luonnos teki Przybyszewskiin ja Munchiin. Tuohon aikaan Munch maalasi kuuluisaa teostaan *Naisen kolme vaihetta*. Tämän maalauksen idea oli hautunut norjalaistaiteilijan mielessä jo vuoden 1893 lopulla, mutta hän ryhtyi maalaamaan sitä vasta seuraavan vuoden keväällä tai kesällä. On täysin mahdollista, että Munch inspiroitui *Kajustaflanin* pöydällä istuvasta, miesjoukon ympäröimästä naisesta ja sovelsi tätä mielikuvaa omaan maalaukseensa. Sekä Munchin että Gallénin teoksissa mies-naissuhde kuvataan ajatustasolla, missä fyysinen mies kohtaa naisen henkistymän. Reinhold Hellerin sanoin Munchin maalauksessa naiset ovat ”visualisoitu ajatus eivätkä fyysisesti läsnä”. Tämä käsitteellinen idea on hyvin lähellä Kajustaflania. Lisäksi on tärkeätä muistaa, että Gallénin maalauksen naishahmo oli verinen ja näytti nyljetyltä. Munchin teoksen keskellä seisova alaston nainen ei ole nyljetty, mutta hänen ihonsa on sävyllään punertava ja tuo mieleen tulehtuneen ruumiin. Norjalaistaiteilijan pyrkimys esittää ihmisruumis verisenä (tai jopa nyljettynä) huipentui myöhäisemmissä teoksissa *Metabolismi* (1894-1895), *Mustasukkaisuus* (1895) ja *Maratin kuolema* (1907). On mahdotonta arvioida, miten paljon *Kajustaflan* mahdollisesti vaikutti Munchin tuotantoon, mutta varmaa on, että norjalaistaiteilija sai Gallénin kuvasta vaikutteita, eikä toisinpäin.” Gallen-Kallela-Sirén 2001b, 217-218. [\[Takaisin\]](#)
7. Kuuva, 2010, 120. [\[Takaisin\]](#)
8. Sarajas-Korte 1996, 324-325. [\[Takaisin\]](#)
9. Sarajas-Korte 1996, 325. Salme Sarajas-Kortteen väitöstutkimus *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895* (1966) oli pitkään hallitsevassa asemassa suomalaisen symbolistisen taiteen tutkimuksessa. 2000-luvulla varhaisemman symbolistitutkimuksen rinnalle on kuitenkin noussut uusia tutkimuksia, jotka osaltaan sekä tarkentavat että haastavat aikaisempaa, henkistynyttä kuvaa 1800-luvun lopun symbolismista. Esimerkkeinä tuoreemmasta symbolistitutkimuksesta mainittakoon Rodolphe Rapettin teos *Symbolism* (2005), Michelle Facosin teos *Symbolist Art in Context* (2009), Anna-Maria von Bonsdorffin värinkäyttöä käsittelevä väitöskirja *Colour Ascetism and Synthetist Colour. Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art* (2012), Marja Lahelman symbolistisiin

omakuviin keskittyvä väitöskirja *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle* (2014) sekä artikkelikokoelma *Between Light and Darkness – New Perspectives in Symbolism Research* (2014). Viime vuosikymmeninä symbolismi on alettu ymmärtää paitsi historiallisena ilmiönä, myös taidehistoriallisen tutkimuksen yhteydessä tuotettuna kerronnallisena rakenteena. Symbolistit eivät olleet yhtenäinen taiteilijaryhmä, eikä symbolismiksi kutsuttu suuntaus ollut pitkäaikainen, vaikka symbolismin keskeiset ideat, kuten subjektiivisuuden korostuminen, keskittyminen sisäisyyteen, sekä minän ja maailman suhteeseen liittyvä pohdinta, ovat herättäneet kiinnostusta vielä 1800-luvun lopun jälkeenkkin. Useimmat symbolisteiksi määritellyistä taiteilijoista pyrkivät kehrittelemään omaperäistä taiteellista ilmaisua, ja toivoivat näyttävätyvänsä pikemminkin taiteilijayksilöinä kuin yksinomaan symbolistitaiteilijoina. (Lahelma, 2014, 18-19; Sarajas-Korte, 1966, 14-15; Schreck, 2017, 73-74.) Perinteisesti symbolismia on lähestytty joko muodon tai aiheen näkökulmasta, mutta kuten esimerkiksi Lahelma esittää, olisi symbolismia mielekkäämpää lähestyä esteettisenä tai filosofisena suuntauksena, joka vaikuttaa sekä teosten aiheisiin että niiden formaalisiin piirteisiin. Symbolismi suuntauksena oli hyvin heterogeeninen: se sai erilaisia ilmenemismuotoja Euroopan eri maissa ja siihen sisältyi monenlaisia uskomussysteemejä. (Lahelma, 2014, 19.) Rodolphe Rapettin mukaan symbolismi haastoi 1800-luvun loppupuolen ajattelua hallitsevia positivistisia ja materialistisia ideologioita ja kääntyi niiden sijasta kohti idealismia. (Rapetti, 2005, 7-14.) Toisinaan, kuten Ernst Haeckellin (1836-1919) monistisesta ajattelusta vaikutteita saaneessa taiteessa materialistiset ja idealistiset säikeet kuitenkin yhdistyivät toisiinsa. [\[Takaisin\]](#)

10. Lahelma 2014, 19. [\[Takaisin\]](#)

11. Gallénin näyttelyn kuvista 15 oli öljymaalauksia: Sammon taonta (Ilmarinen schmiedet "Sampo". (Das Glückssymbol). Aus der finnischen Mythologie), Mäntykoski (Waldpartie mit Wasserfall. (Dekoratives Wandgemälde), Conceptio artis, Leikkivä lapsi (Spielendes Kind), Ettone (Siesta), Haavakuume (Das Wundfieber. Preisgekrönt von der Société Nationale der Beaux Arts (Champs de Mars) in Paris), Tuonelan matkalla (Auf dem Wege nach dem Todesreiche), "Madonna", Muotokuva naisesta (Portrait einer Dame. (Studie), Imatra talvella (Imatra Wasserfall in Winter. (Finnland.), Tutkielma. (Studie), Viimeinen lumi (Der letzte Schnee. (Studie), Hämärä (Dämmerung. (Studie), Binnensee talvella (Binnensee im Winter) ja Rittnerin muotokuva (Portrait des Herrn R. Rittner). Akvarelleista taas oli mukana Palokärki (Sommernacht in der nordfinnischen Einöde), Viha (Zorn), Ikävä (Langweile), Paha omatunto (Das Böse Gewissen), "Quand même!", Metsästysaihe (Jagdmotiv), Unschuld (Viattomuus), Kristuksen kiusaus (Die Versuchung Christi), Auringonlasku (Sonnenuntergang), Erämaan loiset (Die Parasiten der Einöde), Sauna (Finnisches Dampfbad), Sammon ryöstö (Sampo wird gestohlen) 2 eri versiota, Ensimmäinen syyslumi (Der erste Herbstschnee), Imatra sähkövalaistuksessa (Imatra Wasserfall in elektrischer Beleuchtung) ja Problem. Sarajas-Korte 1966, 321; Turtiainen 2014, 21-54. [\[Takaisin\]](#)

12. Ks. esim. Eggum 2000, 9-10; Guleng 2013, 129-139; Heller 1992, 25-37; Kuuva 2010, 58-59. [\[Takaisin\]](#)

13. Munchin näyttelyssä oli seuraavat maalaukset: Serie: Die Liebe (1-14), Mystik, Zwei Menschen, Zwei Augen, Kuss, Vampyr, Das Liebende Weib, Madonna, Sphinx, Trennung, Hände, Eifersucht, Abend, Kranke Stimmung, Geschrei. Lisäksi Munch esittely näyttelyssään 14 rakkaussarjan ulkopuolista teosta: Vignette, Die Zeit, Die Welt, Eine Ehe, Ein Schwan, Fieber, Tod, Sonnenschein, Portrait des Herrn Ludwig Meyer, Portrait des Herrn Meier-Graefe, Damenportrait, Selbstportrait, Puberté, Morgenstimmung. Munchilta oli siis näyttelyssä mukana yhteensä 28 maalausta ja niiden lisäksi 17 painotyötä (etsauksia ja litografoita) ja piirroksia. Painokuvien joukossa oli muun muassa tunnettu litografia Omakuva luurankokäsivarren kanssa (1895). Sarajas-Korte 1966, 322; Stafne-Pfisterer 2014, 58; Woll 2009, 1616. [\[Takaisin\]](#)

14. Gallen-Kallela-Sirén 2001b, 134. [\[Takaisin\]](#)

15. Kokkinen 2012. [\[Takaisin\]](#)

16. Gallen-Kallela-Sirén 2001a, 233-237; Lonkila 2011, 24-32; Lonkila 2016, 137-139. [\[Takaisin\]](#)

17. Gallen-Kallela-Sirén 2001a, 236-242; Gallen-Kallela-Sirén 2001b, 133-134 [\[Takaisin\]](#)

18. Gallen-Kallela-Sirén 2001b, 134. [\[Takaisin\]](#)

19. Gallen-Kallela-Sirén 2001a, 240-242; Gallen-Kallela-Sirén 2001b, 133-134. [\[Takaisin\]](#)

20. Eggum 2000, 196-198; Høifødt 2008, 28-33. [\[Takaisin\]](#)

21. Lyytikäinen 1998, 7. [\[Takaisin\]](#)

22. Kuuva 2016a, 130; Kuuva 2016c. [\[Takaisin\]](#)

23. Edvard Munch, teoksessa Stang 1988, 136. "Pausen da al verden standset sin gang/Dit ansigt rummer af jordriks skjønhed/Dine læber karmosinrøde som den kommende frugt/glider fra hinanden I smerte/Et ligs smil/Nu rækker livet døden haanden/Kjæden knyttes der binder de tusind slægter/det er døde til de tusind der kommer." Edvard Munch, teoksessa Eggum 2000, 196. [\[Takaisin\]](#)

24. Ks. esim. Eggum, 2000 184-198; Høifødt 2008, 13-27. [\[Takaisin\]](#)

25. Arseni 2005, 102-104. [\[Takaisin\]](#)

26. Kuuva 2016b, 9-14. [\[Takaisin\]](#)

27. Stratton 1994, 58-66. [\[Takaisin\]](#)

28. Ks. esim. Clarke 2009, 80-81, 126-128; Eggum 2000, 186-187, 190-191; Heller 1973, 53. [\[Takaisin\]](#)

29. Schreck 2017, 85-86. [Takaisin]
30. Vaikka Baudelairen kirjallisen tuotannon lukeminen yksinomaan symbolismin näkökulmasta on aivan yhtä yksiulotteista kuin Gallénin tai Munchin luokittelu symbolisteiksi, määritellään Baudelaire esisymbolistiksi ja erityisesti hänen runokokoelmansa *Les Fleurs du Mal* (1857) teokseksi, josta symbolismin katsotaan käynnistyneen. [Takaisin]
31. Baudelaire 2012, 175-177. "Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;/Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone,/Je saurai te tailler un Manteau, de façon/Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,/Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;/Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !/Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,/Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,/Aux pointes se balance, aux vallons se repose,/Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose. [...]/Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,/Et pour mêler l'amour avec la barbarie,/Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,/Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux/Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,/Prenant le plus profond de ton amour pour cible,/Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,/Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant !" [Takaisin]
32. Ks. esim. Kuuva 2010, 99-101. [Takaisin]
33. Esim. Cordulack 2002, 60; Morton 2009, 63-64. [Takaisin]
34. "Das dritte Bild stellt eine Madonna vor. Es ist ein weib im Hemde mit der charakteristischen Bewegung der absoluten Hingebund, in der alle Organempfindungen zu Erethismen intensester Wollust werden; eine Madonna im Hemde auf zerknitterten Laken mit dem Glorienschein des kommenden Geburtsmartyriums, eine Madonna in dem Momente erfasst, in dem geheime Mystik des ewigen Zeugungsrausches ein Meer von Schönheit auf dem Gesicht des Weibes erstrahlen lässt, in dem die ganze Tiefe ins Empfinden tritt, da der culturelle Mensch mit seinem metaphysischen Ewigkeitsdrange, und das Tier mit seiner wollüstigen Zerstörungswut sich begegnen." Przybyszewski 1894, 19, ks. myös Przybyszewski 2015, 86. [Takaisin]
35. Przybyszewski 2015, 82-92. [Takaisin]
36. Ks. esim. Høifødt 2003, 54; Gilman 2006, 212. [Takaisin]
37. Ks. esim. Cordulack 2002, 35, 94-95, 104-105; Kuuva 2010, 152-156. [Takaisin]
38. Haeckel 2005, 10/29. [Takaisin]
39. "Det er dumt at benægte [...] sjælens tilstedeværelse – Man kan jo ikke benægte livsspirens exi[s]tense/[...] Man må trå på udødelighed – forså – vidt som at man kan påstå at [...] livsspiren – livsånden alligevel må exi[s]tere efter legemets død – Denne evne – til at holde et legeme sammen – at bringe stoffene i udvikling – livsånden hvor blir den af -/Intet forgår – man har intet exemper derpå i naturen -/Legemet som dør – forsvinder ikke – stoffene går fra hverande – omsættes – [...] De mystiske vil altid exi[s]tere – blir jo mere det opdages – jo mere vil det bli af uforklarlige ting – [...] Munch [Nizza, 8.1.1892], The Munch Museum Archives, Litteraere dagbøkker, "Fiolet bok", MM T 2760, Bl. 54r-55r; ks. myös Heller 1984, 230. [Takaisin]
40. "Jeg tænkte intet er lidet – intet er stort. I os er verdener. Det små deles i det store som det store deles i det små. En bloddråbe er en verden med solsenter og kloder og stjernehavet er en bloddråbe – en liden del af et legeme. Gud er i os og vi i Gud. Urlyset er over alt og lyset hvor liv er – og alt er bevægelse og lys./Krystallerne fødes og formes som barnet i moderens liv – og selv i den hårdeste sten brænder livets ild./Døden er begyndelsen til nyt liv. Krystallisation./Døden er begyndelse til livet." Edvard Munch, teoksessa Tøjner 2000, 104, MM T 2702. [Takaisin]
41. Ks. esim. Cordulack 2002, 60-77. [Takaisin]
42. Facos 2009, 122-123. [Takaisin]
43. Ks. esim. Stratton 1994, 4. [Takaisin]
44. Sarajas-Korte 1966, 265-267. [Takaisin]
45. Kokkinen 2011, 55-56. [Takaisin]
46. Lonkila 2011, 30. [Takaisin]
47. Stewen 2014, 5. [Takaisin]
48. Ks. esim. Kuuva 2010, 148-149. [Takaisin]
49. "Jeg har i den senere tid tænkt over følgende. Hvad vi seer og føler seer vi og føler fordi vi har de aparater vi besidder – syn og hørsel or følelser er sliig beskafne – og ikke når længer. Hvis vi havde andre finere organer – eller andre indrettede organer – vilde vi se og føle annerledes." Munch [4.5.1929], teoksessa Tøjner 2000, 108. [Takaisin]
50. "Havde vi andre stærkere øine – vilde vi – som røntgenstråle – blot se vore væger – bensystemet. Havde vi andre øine kunde vi se vor ydre flammehylster – og vi vilde da have andre former. Hvorfor skulde ikke altså andre væsener med lettere opløste molekyler færdes om os – vore kjæres sjæle – f.ex. ånder." Munch, teoksessa Tøjner 2000, 108. [Takaisin]
51. Sarajas-Korte 1966, 323-324. [Takaisin]
52. Ks. Rapetti 2005, 10-11. [Takaisin]



[Lataa artikkeli PDF-tiedostona](#)

[◀ 1800-LUKU](#) [◀ AXEL GALLÉN](#) [◀ EDVARD MUNCH](#) [◀ MAALAUSTAIDE](#) [◀ NORJA](#) [◀ SUOMI](#)