



Marja Lahelma

Rappiosta renessanssiin

Nostalgia Suomen taiteen kultakausimyytin rakentumisessa

Joulukuussa 1927 Suomen itsenäisyyden saavuttaessa kymmenen vuoden rajapyykin taidehistorian professori Onni Okkonen (1886–1962) lausui näkemyksensä kansallisen taiteen kehityksestä ja historiasta. Okkonen totesi, ettei ihanteesta tosiasiaaksi muuttanut itsenäisyys ollut vielä taiteen suhteen paljastanut positiivisia puoliaan. Sen sijaan poliittiset ristiriidat ja ulkomailta omaksutut yksipuoliset pyrkimykset olivat murtaneet yhtenäisen kansallisen pohjan: ”Kansallista ihanteellisuomalaista taidetta samassa merkityksessä kuin aikaisemmin on nähökseni nykyään hyvin vähän, vain yksityistapauksissa olemassa.” Oman aikansa taiteen esikuvaksi Okkonen nosti vuosisadan vaihdetta ympäröineen ajanjakson, jolloin yhteiskunnallisista levottomuuksista ja riidoista huolimatta taiteilijoilla oli ”yhteinen isänmaallinen ihanne, joka vaikutti kirkastavasti taiteeseen.” Tämän 1900-luvun alun murrosvuosiin päättyneen jakson Okkonen tahtoi nimetä ”Suomen kansallisen taiteen ensimmäiseksi kultakaudeksi.”¹

Sittemmin Okkonen esittämä ajatus 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta Suomen taiteen kulta-

kautena on muodostunut kansallista identiteettiä kannattelevaksi kertomukseksi. Vakiintuneen käsityksen mukaan tuolloin vielä Venäjän keisarikuntaan kuuluneen Suomen taiteilijat nousivat yhtenäisenä rintamana vastustamaan sortovaltaa. Tämä kapinahanke sai aikaan ennennäkemättömän taiteellisen kukoistuksen, joka edisti maan itsenäistymispyrkimyksiä. Kultakauten on läpi vuosikymmenten viitattu toistuvasti ennen kaikkea suurelle yleisölle suunnatussa puheessa, kuten populaarissa tietokirjallisuudessa ja museoiden tiedotuksessa. Uudemmissakin tulkinnoissa 1800- ja 1900-lukujen vaihde esitetään usein aikana, jolloin kansallisvaltiota edistettiin taiteen keinoin, ja taide toimi isänmaallisten tunteiden tulkkina.²

Akateemisen taidehistorian kontekstissa kertomusta taiteen kultakaudesta on viimeisten parin vuosikymmenen aikana enenevässä määrin kyseenalaistettu. Nykyisin käsite asetetaan usein lainausmerkkeihin. Systemaattista analyysia kultakausikertomuksen ideologisesta taustasta ja historiallisesta rakentumisesta ei kuitenkaan ole toistaiseksi tehty.³ Ajatus kultakaudesta

1. Onni Okkonen, Kansallisten piirteiden ilmeneminen kuvaamataiteessamme. *Itsenäinen Suomi* 6.12.1927.

2. Esim. Markku Valkonen, *Kultakausi*. WSOY 1989; Tiina Abel (toim.) *Sooma kunsti kuldaeg. Meistriteoseid Turu Kunstimuuseumi kogust / The golden age of Finnish art. Masterpieces from the Turku Art Museum*. Eesti Kunstimuuseum 2008; Paavo Enroth, *Matka kultakauten*. Maahenki 2018; Mikko-Olavi Seppälä ja Elina Seppälä, *Suomen kultakausi. Kuvataide, arkkitehtuuri, kirjallisuus, teatteri, säveltaide*. WSOY 2020.

3. Uutta tutkimusta aiheesta on vireillä. Olen syksyllä 2022 käynnistänyt Suomen Akatemian rahoituksella toimivan viisivuotisen hankkeen *Cultural Amnesia and the Golden Age of Finnish Art*, jonka tavoitteena on purkaa myyttisen kertomuksen rakenteita ja tuottaa tilalle moniäänistä ja kulttuurisesti sensitiivistä historiankirjoitusta. Marja Lahelma, *From Nostalgia to Where...? National Romanticism, Esotericism, and the 'Golden Age of Finnish Art'*. *European Revivals*. *From*

on pesiytynyt historiankirjoituksen rakenteisiin, ja sen itsestään selvytyen kätkeytyvä voima ohjaa edelleen tutkimusta kohdistamaan huomion tiettyihin taiteilijoihin, teoksiin ja ilmiöihin. Samalla käsite on jättänyt varjoonsa paljon sellaista taidehistoriaa, joka ei sovi sen ahtaiden raamien sisään. Taiteilijoiden valikoitumiseen osaksi historian kertomusta ovat vaikuttaneet henkilökohtaiset ominaisuudet, kuten sukupuoli ja kieli. Ulkopuolelle on jäänyt myös sellaisia ilmiöitä, jotka ovat näyttäytyneet ristiriitaisina kansallisen ideologian suhteen, kuten vaikkapa dekadenssi tai esoteerisuus.⁴

Tässä artikkelissa käsitystä taiteen kultakaudesta lähestytään lähtökohtaisesti nostalgisena ja läpeensä myyttisenä historian kertomuksena, jonka alkuperä palautuu sotien välisen Suomen poliittisesti latautuneeseen taidepuheeseen. Vastikään itsenäistynyt ja traumaattisen sisällissodan läpikäynyt Suomi etsi tuolloin identiteettiään eurooppalaisten kansallisvaltioiden joukossa. Kansalliseen projektiin liittyvä suomalaisuuden määrittely oli käynnistynyt jo 1800-luvulla, mutta itsenäistymisen jälkeen kysymys omasta kansallisesta kulttuurista muodostui entistä tärkeämmäksi. Oli välttämätöntä löytää menneisyydestä kertomuksia, joiden varaan kansan yhtenäisyyttä voitiin rakentaa. Kultakausikertomuksen perustana on tämän yhteiskunnallisen ja poliittisen tilanteen paineessa muotoutunut kansallisen taiteen ideaali. Artikkelin tarkoituksena on tuoda esiin kertomuksen myyttinen luonne sekä tarkastella sen historiallista rakentumista. Tavoitteena ei siis niinkään ole osoittaa myytin totuus tai epätotuus – myytistähän tulee tavallaan totta heti, kun sillä on historiallista vaikuttavuutta – vaan tunnistaa sen myyttiluonne ja

funktio.⁵ Nostalgian käsite toimii välineenä kultakausimyytin ideologisten rakenteiden avaamiselle, jolloin on mahdollista tehdä tilaa uusille tulkinnoille. Artikkelin pohtii yhtäältä, minkälaisista aineksista kertomus kultakaudesta on rakentunut ja toisaalta, miten se on muokannut käsitystä menneisyydestä.

Keskeisimpänä aineistona toimivat kahden sotienvälisenä aikana vaikuttaneen suomenkielisen ja kansallismielisen taidehistorioitsija-kriitikon, jo edellä mainitun Onni Okkosen sekä hänen aikalaisensa Ludvig Wennervirran (vuoden 1927 Wennerström, 1882–1959) taidetta koskevat kirjoitukset. Seikkaperäistä analyysiä kultakausikertomuksen vaiheista läpi 1900-luvun ei ole mahdollista toteuttaa tämän artikkelin puitteissa, vaan painopiste on myytin rakentumisessa 1920–1940-luvuilla sekä nimenomaan Okkosessa ja Wennervirrassa. Molemmat edustivat Suomen taidekentällä 1920-luvun alusta lähtien keskeiseksi noussutta kansallista ideologiaa, joka suhtautui torjuvasti ulkomaiseksi miellettyyn modernismiin. Lehtiartikkeleissaan ja taidekriitikeissään Okkonen ja Wennervirta analysoivat taiteen nykytilaa, jonka he määrittelivät rappioksi ja aallonpohjaksi. Sen sijaan he idealisoivat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taidetta nostoen erityisesti Akseli Gallen-Kallelan (noin vuoteen 1907 Axel Gallén, 1865–1931) *Kalevalasta* ammentavine teoksineen kansalliseksi sankarihahmoksi.

Myytinrakentajat Okkonen ja Wennervirta

Okkonen oli kiistatta aikansa vaikutusvaltaisin taidearvostelija. Hän oli retorisesti taitava kirjoittaja, joka pyrki vetoamaan yleisön tunteisiin. Hänen näkemyksiään leimasi nostalginen suhde 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteeseen sekä

Dreams of a Nation to Places of Transnational Exchange, *FNG Research 1* (2020) https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2020/01/fngr_2020-1_er_10_lahelma.pdf

4. Viimeaikaisessa tutkimuksessa on kuitenkin tuotu esiin esoteerisuuden ja kansallisuusaatteen yhteyksiä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteessa ja kulttuurissa laajemminkin. Ks. esim. Antti Harmainen, "The One and Only True and Salvational Faith." *The Synthesis of Kulturprotestantismus, German Humanism and Western Esotericism in Carl Robert Sederholm's Written Work of the Early 1880s. Approaching religion* 8 (2018) <https://doi.org/10.30664/ar.66727>; Nina Kokkinen, *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turun yliopisto 2019; Lahelma 2020; Pekka Pitkälä, Suomen kansan menneisyys ja pyramiidein pyhä taika. Muinaisten kulttuurisyhteyksien kansallisromanttinen etsijä Sigurd Wettenhovi-Aspa. Teoksessa Antti Harmainen ja Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Uuden etsijät. Salatieteiden ja okkultismin suomalainen kulttuurihistoria 1880–1930*. Teos 2021. Myös dekadenssista Suomen taiteessa on tekeillä uutta tutkimusta, ks. Mikko Välimäki, *Decadence and occulture*. Oscar Parviainen's art. *Approaching Religion* 11 (2021) <https://doi.org/10.30664/ar.98066>
5. Joseph Mali, *Mythistory*. University of Chicago Press 2003; ks. myös Stefan Berger, *On the Role of Myths and History in the Construction of National Identity in Modern Europe. European History Quarterly* 3 (2009), 490–502.

varautunut asenne kaikkea uutta kohtaan.⁶ Okkonen toimi *Uuden Suomen* (vuoteen 1919 nimellä *Uusi Suometar*) vakituksena taidearvostelijana vuosina 1916–1920 ja 1926–1945. Vuonna 1927 Okkonen valittiin Helsingin yliopiston taidehistorian professoriksi, ja hän toimi tässä tehtävässä vuoteen 1948 saakka. Lisäksi hän oli johtoasemassa monissa keskeisissä taide- ja kulttuurialan yhdistyksissä, kuten Suomen Taideyhdistyksessä, Kordelinin säätiön taiteen jaostossa ja Kalevalaseurassa.

Wennervirta sopii tarkasteltavaksi Okkosen rinnalle äänekkäänä ja kiihkeänä keskustelijana, joka meni kansallismielisyydessään Okkosta vielä paljon pitemmälle. Sekä kriitikon roolissaan että tärkeiden taidehistorian alan julkaisujensa myötä myös Wennervirran vaikutusvalta oli merkittävä. Hänen kohdallaan taidehistorian kirjoittaminen, taidepolitiikka ja käytännön politiikka kietoutuivat toisiinsa.⁷ Wennervirta oli Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti, Teknillisen korkeakoulun taidehistorian opettaja, sekä Okkosen tavoin ahkera järjestö- ja yhdistystoimija. Hän kirjoitti niin ikään taidearvosteluja *Uuteen Suomeen* (1912–1924) sekä useisiin muihin julkaisuihin, mukaan lukien Isänmaallisen Kansanliikkeen (IKL) äänenkannattajat *Ajan Sana* ja *Ajan Suunta*.

Aiemmassa tutkimuksessa Okkosta ja Wennervirtaa on käsitelty ensisijaisesti taidearvostelijoina.⁸ Tässä yhteydessä tutkijat ovat myös kritisoineet näkemystä, jonka mukaan Okkosen ja Wennervirran edustama kansallisesti väritynyt näkökulma olisi pystynyt kokonaan tukahduttamaan modernismin Suomen sotienvälisestä taiteesta.⁹ Taidehistoriankirjoituksen ja kansallisen

taiteen kertomuksen suhteen heillä kuitenkin oli todellista valtaa, ja siihen heidän kansallishenkisen sekä konservatiivinen ajattelunsa tunkeutui läpikotaisin. Molemmilla oli myös tärkeä rooli taidekentän päätöksenteossa, ja he pystyivät asemastaan käsin vaikuttamaan esimerkiksi rahoituksen jakautumiseen.

Tärkeimmän vastavoiman Okkosen ja Wennervirran edustamalle konservatiiviselle kansalliselle suunnalle muodostivat ruotsinkieliset piirit, joissa kansainvälisyyteen ja taiteen uusiin ilmiöihin suhtauduttiin hyvinkin innostuneesti. Näkyviä modernismin puolestapuhujia olivat esimerkiksi taidearvostelijana toiminut arkkitehti Sigurd Frosterus (1876–1956) sekä taidekauppias Gösta Stenman.¹⁰ Tärkeä rooli kansainvälisten suhteiden rakentamisessa ja vaalimisessa oli myös vuonna 1928 valmistuneella Taidehallilla ja sen intendentillä Bertel Hintzellä (1901–1969).¹¹ Taidehallissa järjestetyt ulkomaiset näyttelyt toimivat ikkunana uusiin eurooppalaisiin taidesuuntiin, mutta Okkoselta ja Wennervirralla ne saivat usein pisteliäitä ja torjuvia arvioita.

Kultakauden tunnelataus

Maailmansotien välinen aika näyttäytyy suomalaisessa historiankirjoituksessa kiihkeiden aatteellisten taisteluiden leimaamana ristiriitaisena jaksona. Viimeaikaisessa tutkimuksessa aikakauden poliittisista jännitteistä on alettu puhua suorasanaistemmin. Esimerkiksi Oula Silvennoinen, Marko Tikka ja Aapo Roselius ovat ansiokkaasti selventäneet suomalaisen fasismin historiaa ja kytköksiä kansainväliisiin ilmiöihin, sekä oikoneet fasismiin liittyntä käsitteellistä seka-vautta.¹² Näissä keskusteluissa taiteen ilmiöillä

6. Aimo Reitala, Kansallisen ideologian vuodet. Teoksessa *Taidehalli* 73. Helsingin Taidehalli 1973, 2–4; Maija Koskinen, *Taiteellisesti elyhtävää ja poliittisesti ajankohtaista. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, 2019

7. Yrjänä Levanto, *Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys*. Taideteollinen korkeakoulu 1991, 39.

8. Ks. esim. Rakel Kallio, Retoriikan ruusuihin kätetty nyrkki. Onni Okkonen taidekriittikona. Teoksessa Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki (toim.), *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä*. Valtion taidemuseo 1997, 57–81; Yrjänä Levanto, Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen taidekriittikki. Teoksessa Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki (toim.), *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkiä*. Valtion taidemuseo 1997, 29–55; Timo Huusko, *Maalauksellisuus ja tunne. Modernistiset tulkinnat kuvataidekriittikissä 1908–1924*. Valtion taidemuseo 2007, 172–173.

9. Huusko 2007, 172–173; Hanna-Leena Paloposki, *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun*. Valtion taidemuseo 2012, 62.

10. Camilla Hjelm, *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Centralkivet för bildkonst, 2009; Itha O'Neill (toim.) *Sigurd Frosterus. Taide elämänasenteena*. SKS 2015.

11. Koskinen 2019.

12. Oula Silvennoinen, Marko Tikka & Aapo Roselius, *Suomalaiset fasistit. Mustan sarastuksen airuet*. WSOY 2016.

on kuitenkin ollut taipumus jäädä marginaaliin, vaikka niillä tosiasiaa oli keskeinen rooli osana yhteiskunnallisia kiistoja. Taiteellisia keskusteluja leimasi vastakkainasettelu Okkosen ja Wennervirran edustaman sisäänpäin kääntyneen kansallishengen sekä erityisesti ruotsinkielisten taiteilijoiden ja taidekentän toimijoiden puolestaman kosmopoliittisen modernismin välillä. Taide ja politiikka kietoutuivat myös Okkosen ja Wennervirran kirjoituksissa monin tavoin yhteen.

Taidepuheella on laajempaa historiallista merkitystä myös siksi, että sen kautta voidaan ymmärtää historiankirjoitukseen ja kulttuuriseen muistiin liittyviä affektiivisia puolia. Nostalgian sävyttämällä puheellaan menneisyyden kultakaudesta, jolloin taide ”oli omiaan herättämään vastakaikua laajoissa piireissä”¹³ ja sitä kohdeltiin ”kansakunnan yhteisenä onnena ja huolenpidon esineenä”¹⁴, Wennervirta ja Okkonen pyrkivät vetoamaan taiteilijoiden, taidekentän toimijoiden ja taidetta kuluttavan yleisön tunteisiin. Tämä tunnevaikutus on jättänyt jälkensä käsitykseen taiteen kultakaudesta, mikä osaltaan selittää kertomuksen jatkuvuutta ja voimaa.

Sotien välisessä Suomessa kaipuuta menneeseen ruokki sisällissodan jättämä trauma ja yhteiskunnan yleinen sekasortoisuus. Yhteiskunnan jakautuminen eri sosiaaliluokkiin oli ollut tosiasia jo aikaisemmin, mutta vuoden 1918 sodan seurauksena viha ja halveksunta vastapuolta kohtaan vahvistui. Sota oli katkaissut lupaavasti alkaneen kehityksen, jossa Suomesta oli ollut tulossa moderni ja avoin pohjoismainen yhteiskunta. Vaikka poliittinen järjestelmä säilyi demokraattisena, yhteiskunnasta tuli monella tapaa autoritaarinen ja sen keskeiseksi aatteeksi nousi konservatiivinen kansallismielisyys. Bolsevikien vallan vakiintuminen itänaapurissa piti yllä jatkuvaa pelkoa ja ruokki kansallishenkeä sekä eheytyksen tarvetta.¹⁵

Vastaavasti myös taidekentällä ilmeni epäluuloa ja polarisoitumista. Uusien taidesuuntien hetkellinen nousukausi alkuvuosien Neuvostoliitossa vahvisti modernismin assosiativista

yhteyttä bolsevismiin, mikä asetti kaikenlaiset kansainvälisesti motivoituneet taiteen uudistuspyrkimykset kansallisen eheyttämisen kannalta erityisen epäsuotuisaan valoon.¹⁶ Siinä missä 1910-luku oli ollut voimakkaan modernisoitumisen aikaa nuoren sukupolven noustessa esiin, merkitsi 1920-luku vallan palauttamista vanhemman polven käsiin. Ylimpänä kuvataideinstituutiona toimineessa Taideyhdistyksessä suoritettiin vuonna 1922 suoranainen vallankaappaus, jossa aikaansaadun sääntömuutoksen turvin johtopaikat varattiin kansallismieliselle ryhmittymälle. Puheenjohtajaksi nousi itse Gallen-Kallela, joka piti paikkaa hallussa liki vuosikymmenen aina kuolemaansa saakka.¹⁷

Kansallisen ideologian edustajien valta-asemaa tuki yhtenäisyyden ja järjestyksen kaipuu, mikä puolestaan vahvisti nostalgista asennoitumista menneeseen. Nuoremman polven taiteilijat eivät tietenkään mukisematta hyväksyneet tilannetta, ja monet jatkoivat edelleen uusien kansainvälisten suuntausten seuraamista taiteessaan. Heidän ei kuitenkaan ollut helppoa saada ääntään kuuluviin, ja siksi modernistinen suunta jäi julkisessa keskustelussa pitkälti marginaaliin. Lanseeratessaan kultakauden käsitteen 1920-luvun lopulla, Okkonen vetosi nimenomaan nuoreen polveen, jonka tehtävänä olisi yhteisen kansallisen aatteen nimissä nostaa taide uuteen kukoistukseen: ”Suomalaisen taiteen on, kaikesta ulkomaailman hälystä huolimatta, jälleen uudella tavalla synnyttävä suomalaisen luonnon ja kansan sieluun.”¹⁸

Okkosen ja Wennervirran kirjoituksista heijastuu pettymys nykyhetkeen – itsenäiseen valtioon, joka ei vastannutkaan käsitystä siitä ”kodista”, jota oli kaivattu. Molemmat olivat syntyneet 1880-luvulla, joten vuosisadan vaihde edusti heille lapsuuden ja nuoruuden miljöötä. Vaikka helmikuun manifestista vuonna 1899 alkanut sortovuosiksi nimetty ajanjakso oli myös ollut poliittisesti jännitteistä aikaa, Okkosen ja Wennervirran vaaliman käsityksen mukaan taiteilijat olivat tuolloin asettuneet yhteisenä rintamana

13. Ludvig Wennervirta, Miksi yleisö vieraantuu taiteesta? *Aika* 27.10.1932.

14. Suomen taiteen asia on saatava kaikkien piirien omaksi, *Uusi Suomi* 13.2.1926.

15. Seppo Hentilä, *Pitkät varjot. Muistamisen historia ja politiikka*. Siltala 2018, 100–108, 142–143.

16. Reitala 1973, 2–5.

17. Reitala 1973, 3.

18. Okkonen 1927.

vastustamaan Venäjän sortotoimia. Itsenäistymisen jälkeen oli sen sijaan menty kehityksessä alaspäin. Esimerkiksi vuonna 1926 analysoidessaan oman aikansa taiteen tukalaa tilannetta, Okkonen totesi taiteen kaipaavan paitsi aineellista tukea, myös henkistä uudistumista:

Kaikkihan olemme sitä mieltä, että taide, kuvaamataide ei vähimmin on kansakunnalle, jotakin erittäin kallista. [...] Kaikki tiedämme, mitä kuvaamataide on merkinnyt esim. Kreikan ja Italian kansoille niiden nousussa ja uudestisyntymisessä ja mitä se merkitsee niiden nykyiselle kansalliselle yleisarvolle. Myöskin Suomen kansan verraten nopeassa kansakunnaksimuodostumisessa on kuvaamataiteella ollut suuri ja ajan lyhyyteen katsoen kunniakas tehtävä. Fredrik Cygnaeuksen aika, Edelfeltin polvi eivät ole turhaan työskennelleet. Ateneumin seinien taulut ovat siitä todistuksina. Minusta tuntuu, että noista ajoista, joita me nuoremmat tunnemme tosin vain taiteen jäljelle jääneistä todistuskappaleista ja kuvauksista, olemme menneet – ainakin ulkopuolisia merkkejä katsellen – alaspäin.¹⁹

Tämän kaltaisista kirjoituksista huokuva nostalgia voidaan nähdä sananmukaisesti koti-ikävästä ja kaipuuna lapsuuden kulta-aikaan. Karin Johannisson on todennut, että nostalgian tunteeseen sisältyvä ajatus kodista on voimakkaan symbolinen ja tunnelatautunut. Siinä on usein kyse identiteetistä, traditiosta, yhteisöllisyydestä ja ennen kaikkea autenttisuudesta.²⁰ Anthony D. Smithin mukaan ajatus autenttisuudesta on myös kultakausiajattelun tärkein ja perustavanlaatuisin funktio. Kultakausi ilmentää kansakunnan syvintä ja puhtainta olemusta, jota myöhemmät kerrostumat eivät ole saastuttaneet, ja joka on

säilynyt rappion ja korruption ulottumissa. Se tarjoaa mallin kansallisen identiteetin uudelleen löytämiselle ja kannustaa yhteiseen elvytystyöhön.²¹ Kertomus kultakaudesta nostattaa kansallista ylpeyttä, mutta samalla siihen kietoutuu tunne menetyksestä.²²

Nostalgian määrittäminen Johannissonin tapaan nimenomaan tunteeksi liittää sen viime aikoina kulttuurin tutkimuksessakin vilkkaana käyneeseen keskusteluun affekteista. Kiinnittämällä huomiota tunteisiin ja affekteihin on mahdollista tuoda esiin historiankirjoituksen usein sivuuttamien ei-tiedostettujen tekijöiden vaikutusta historiallisissa prosesseissa.²³ Sekä Okkonen että Wennervirta edustivat Suomen taidekentällä 1900-luvun alkuvuosikymmeninä valtaaan noussutta tunnevaikutusta korostavaa suuntaa. Molemmat vastustivat muotoa sisällön kustannuksella painottavaa formalismia sekä ”taidetta taiteen vuoksi -asennetta”. Ajankohtaisen tunne-estetiikan *Einführung*-käsite, joka suomeksi kääntyi ”tunnestautumiseksi”, korosti teoksen ja katsojan välistä empatiaa. Taideteos ikään kuin välitti herkistyneelle katsojalle sen tunteen, jonka vallassa taiteilija oli toiminut. Wennervirtaan vaikutti lisäksi Leo Tolstoin peräänkuuluttama taiteilijan sisäisen maailman kuvaaminen.²⁴

Tunteen ja sisäisyyden korostaminen kietoutui Okkosella ja Wennervirralla saumattomasti kansalliseen ideologiaan, sillä he uskoivat ainoastaan kansalliseen traditioon sitoutuneen taiteen pystyvän herättämään yleisössä toivotunlaisia tunnereaktioita. Wennervirta julkaisi vuonna 1932 *Aika*-lehdessä kirjoituksen otsikolla ”Miksi yleisö vieraantuu taiteesta?”. Hänen mielestään ongelman ydin oli siinä, että taiteilijat olivat eristäytyneet yhteiskunnasta, ja siten taiteesta oli hävitetty ”kertova, sosiaalinen sisältö, se psykologinen merkitys”, joka vetosi yleisöön.²⁵

19. Onni Okkonen, Suomen taiteen asia on saatava kaikkien piirien omaksi. *Uusi Suomi*, 13.02.1926.

20. Karin Johannisson, *Nostalgia. En känslas historia*. Bonnier 2001, 32–33.

21. Anthony D. Smith, *Chosen Peoples. Sacred Sources of National Identity*. Oxford University Press 2003, 215–216.

22. Ks. Anna Bohlin, Heidi Grönstrand & Tiina Kinnunen, Introduction. The Production of Loss. Teoksessa Anna Bohlin, Heidi Grönstrand & Tiina Kinnunen (toim.) *Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea Region*. Brill 2021.

23. Ks. Jenni Rinne, Anna Kajander ja Riina Haanpää. Johdanto. Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa. Teoksessa Jenni Rinne, Anna Kajander ja Riina Haanpää (toim.) *Affektit ja tunteet kulttuurien tutkimuksessa*. Ethnos 2020.

24. Ks. Kallio 1997, 62; Levanto, Kriitikon ristiretki. Ludvig Wennervirran ideologinen kritiikki. Teoksessa Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekritiikkiä*. Valtion taidemuseo 1997, 40–46; Huusko 2007, 28–115.

25. Ludvig Wennervirta, Miksi yleisö vieraantuu taiteesta? *Aika* 27.10.1932.

”Miksi yleisö vieraantuu taiteesta?”

Siinä missä Okkonen vaali romanttista näkemystä kansansielusta ja otti etäisyyttä päivänpolitiikan polttavimpiin kysymyksiin, Wennervirta oli avoimesti poliittinen. Hänen myötäan sinimustan aatteen vaikutus alkoi tuntua kuvataiteen kentällä. Wennervirta toimi IKL:n julkaiseman *Ajan Sanan* (1930–1932) ja sen seuraajan *Ajan Suunnan* (1932–1944) taidekriitikkona aina vuoteen 1944, jolloin lehti Suomen ja Neuvostoliiton välirauhansopimuksen myötä määrättiin lakkautettavaksi.²⁶ Kriitikkona Wennervirta ilmaisi vastenmielisyytensä kosmopoliittisuutta, taidetta taiteen vuoksi -asennetta, ja urbaania kaupunkikulttuuria kohtaan. Hän ei hyväksynyt ajatusta taiteen ja yhteiskunnan erillisyydestä, vaan hänen mielestään taiteilijoiden oli vastattava ympäröivän todellisuuden vaatimuksiin. Wennervirta liitti taidepolitiikkaansa myös kielikysymyksen todeten, ettei Suomen ruotsinkielisillä ollut riittävää perehtyneisyyttä tai todellista halua syventyä suomalaiskansalliseen taiteeseen, eikä näin ollen oikeutta edustaa ulkomailla suomalaisuutta ja suomalaista taidetta.²⁷ Osana Wennervirran kielipoliittista asennoitumista voi pitää myös sitä, että hän alkoi varhain käyttää kirjoitustensa yhteydessä alkuperäisen Wennerström-nimensä sijaan suomenkielisemmältä kuulostavaa muotoa Wennervirta. Virallisesti hän muutti nimensä vuonna 1927.²⁸

Wennervirran aatteellinen kiinnittyminen kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropagandaan oli hänen kirjoituksiaan laajasti analysoineen Yrjänä Levannon mukaan tietoista ja tarkoitushakuista. Levannon tutkimusten perustella vaikuttaa siltä, että Wennervirta toivoi myös Suomeen uudenlaista yhteiskuntamuotoa ihailmiensa Hitlerin Saksan ja Mussolinin Italian mallien mukaisesti.²⁹ Kansallisuusaatteen ja

taiteen nousu kietoutuivat Wennervirran mielikuvissa toisiinsa. Vuonna 1936 Helsingin Taidehallissa järjestetystä saksalaisen taiteen näyttelystä kirjoittaessaan hän ilmaisi ihailunsa eheää ja yhtenäistä maailmankatsomusta kohtaan, josta näyttely hänen mielestään todisti: ”Saksan taide on kerta kaikkiaan hyljännyt ’taide taiteen vuoksi’-teorian, se pyrkii luomaan taidetta ihmisiä, kansaa varten.”³⁰ Italialaisen maisemataiteen näyttelyn yhteydessä vuonna 1938 Wennervirta puolestaan totesi Italian kohonneen Mussolinin johdolla eurooppalaiseksi suurvallaksi ja esikuvaksi muille kansoille niin kulttuurin kuin yhteiskunnankin suhteen: ”Se on sisällisesti eheytynyt kansa (tässä suhteessa demokratiojen vastakohta), joka on valmis puolustamaan etujaan ase kädessään.”³¹

Okkosen poliittisista kannoista on vaikeampi saada selvyttä. On ilmeistä, että hänenkin ajatteluaan hallitsivat kansallismielisyys ja ”perinteisten arvojen” vaaliminen, mutta varsinaisesti radikalisoituneita tai totalitaarisia elementtejä siihen ei näytä sisältyneen. Fasismien ja kansallissosialismin suhteen Okkosta voisi kuvailla varovaiseksi myötäilijäksi – mikä sinänsä ei ollut harvinainen asenne aikakauden suomalaisissa kulttuuripiireissä, joissa kommunismin uhka koettiin vahvana.³² Silvennoinen, Tikka ja Roselius ovat korostaneet fasismien ytimen olevan anti-liberalistisessa ja kansallismielisessä asenteessa, johon sisältyi olennaisena osana ajatus yhteiskunnallisesta alennustilasta. Rappion torjumiseksi olisi saatava aikaan kansallismielinen, ”tervehdyttävä” liike, jonka avulla menneisyydessä vallinneeksi uskottu kulta-aika olisi mahdollista palauttaa.³³ Tämän kaltaista retoriikkaa sisältyy myös Okkosen kirjoituksiin. Esimerkiksi eräässä vuonna 1935 ilmestyneessä artikkelissa Okkonen ihasteli ”fascistisen” Italian henkistä ja yhteiskun-

26. IKL määrättiin lakkautettavaksi Suomen ja Neuvostoliiton solmittua välirauhansopimuksen syyskuussa 1944. *Ajan Suunta* sai sen jälkeen jatkaa vielä hetken jatkaa ilmestymistään ”suomalais-kansallisena sanomalehtenä”, mutta pian lehden julkaiseminen lopetettiin Neuvostoliiton vaatimuksesta. Mikko Uola, ”Suomi sitoutuu hajottamaan...” *Järjestöjen lakkauttaminen vuoden 1944 välirauhansopimuksen 21. artiklan perusteella*. Suomen historiallinen seura 1999.

27. Reitala 1973, 4; Yrjänä Levanto 1997, 46–47, 52–53.

28. Levanto on nähnyt nimenmuutoksessa ”tiettyä propagandistisuutta”, sillä samana vuonna ilmestyi Wennervirran toimittama suurteos *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päivimme*. Levanto 1991, 40–41.

29. Levanto 1991, 22–46; Levanto 1997, 54–55.

30. Ludvig Wennervirta, Sata vuotta Saksan taidetta. *Ajan Suunta* 1.4.1936.

31. Ludvig Wennervirta, Italian nykyaikaisen maisemamaalauksen näyttely. *Ajan suunta* 9.1.1938.

32. Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 73–103; Tarmo Kunnas, *Fasismien lumous. Eurooppalainen älymystö Mussolinin ja Hitlerin politiikan tukijana*. Atena 2013, 573–609.

33. Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 16–18.

nallista potentiaalia, joka hänen mielestään saattoi toimia esikuvana myös suomalaisille. Taiteen kukoistuksen hän näki merkinä tradition elpymisestä: ”On kuin tämä vanha taidekansa olisi tavannut etruskilaiset ja roomalaiset juurensa ja saanut hyvän annoksen takaisin 1400-lukunsa voimaa ja muotokykyä.”³⁴

Suomen ja Italian kulttuuriyhteyksiä sotien välisenä aikana tutkinut Hanna-Leena Paloposki on todennut, että maiden kulttuuripolitiikkaa yhdisti toive taiteesta, joka ilmaisisi kansakunnan ja maan syvintä olemusta – Suomessa se määriteltiin ”kansalliseksi taiteeksi”, Italiassa ”fasistiseksi taiteeksi”. Molemmissa maissa taidetta pidettiin tärkeänä keinona sekä kansakunnan sisäisen identiteetin vahvistamiseen että kansallisen omaleimaisuuden osoittamiseen ulkomailta.³⁵ Vuonna 1935 ilmestyneessä kirjoituksessaan Okkonen suhtautui jossain määrin toiveikkaasti myös kansallissosialistisen Saksan uuteen taidepolitiikkaan, joka vaati ”’tervettä’ ja ’voimakasta’ kansallista taidetta”. Hän kuitenkin totesi, ettei taide ”synny ja uudistu pelkistä komennuksista” vaan tarvitaan myös ”uutta luovaa henkeä ja uusia voimakkaita persoonallisuuksia.”³⁶

Wennervirran tavoin Okkonenkin allekirjoitti ajatuksen taiteen yhteiskunnallisesta velvoitavuudesta. Esimerkiksi vuonna 1919 hän totesi Suomen uuden aseman itsenäisenä valtiona velvoittavan taiteilijoitaan luomaan jotain suurta. Hän korosti, ettei tarkoittanut tällä ”isänmaalliskansallista ohjelmataidetta”, mutta taiteilijoiden tulisi välttää kaikkea kaupallisuutta ja pinnallisuutta ja sen sijaan ”syventyä oman itsensä ja oman kansan sielunelämään.”³⁷ Okkonen ei nähnyt taiteen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden olevan minkäänlaisessa ristiriidassa persoonallisen ilmaisun kanssa. Hippolyte Tainen esittämän miljöoteorian mukaisesti hän uskoi, että taiteen tuli aina olla sidoksissa syntymäpaikkaansa ja ilmaista sen kansanluonteen ominaispiirteitä: ”Maaperä, ilmasto, ympäristön elinehdot aset-

tavat omat lakinsa.”³⁸ Kultakauden kansalliseksi mielletystä perinteestä hän löysi mallin, jonka omaksuminen ohjaisi nykypäivänkin taiteilijat persoonalliseen ja totuudelliseen ilmaisuun.³⁹

Okkonen ei vastustanut kansainvälisyyttä sinänsä ja kannatti esimerkiksi kansainvälistä näyttelyvaihtoa, mutta hänen mielestään taiteellisessa ilmaisussa tuli löytää oma suomalainen tyyli. Sen perustana ei voinut olla mitään muuta kuin oman maan luonto, kansa ja rotu.⁴⁰ Olavi Paavolaisen moderneja taidevirtauksia esitelleen *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen (1929) herättämään keskusteluun Okkonen osallistui kaksiosaisella artikkelilla, jossa hän kannusti suomalaisia kunnioittamaan omaa traditiotaan ja varoitteli juoksemasta ulkomailta omaksuttujen uutuusien perässä: ”Nyky aika on täynnä ’viimeisen uutuuden’ nimessä harjoitettuja silmänkääntötemppeja ja juutalaispekulatsionia; älkäämme arvelematta uhratko suomalaisia sielujamme millekään suunnalle vain pelkän modernismin vuoksi.”⁴¹

Kansallisen taiteen evoluutio

Kultakausi käsitteenä kantaa sisällään ajatuksen kulttuurisesta evoluutiosta. Sen mukaan kulttuurit syntyvät, kukoistavat ja kuolevat. Myös Okkosen ja Wennervirran käyttämät rappion ja renessanssin käsitteet myötäilevät tätä ajattelutapaa. Heidän kirjoituksissaan ajatus nykyhetken rappiosta ja alennustilasta toimii peilauspintana menneisyyden kultakaudelle. Stefan Berger mainitsee kertomuksen menneisyyden kultakaudesta yhtenä tyyppillisinä myyttien ja historiankirjoituksen kohtauspaikkana, joka usein ilmenee nimenomaan kansallisen historiankirjoituksen yhteydessä. Kansallisten myyttien rakentajille on tärkeää osoittaa, että kansakunnan muodostavat ihmiset ovat asuneet samoilla sijoilla, puhuneet samaa kieltä ja siirtäneet yhteistä kulttuuri-perimää katkeamattomana linjana muinaisista ajoista nykypäivään.⁴² Okkosen ja Wennervirran

34. Onni Okkonen, Uusista suuntavirtauksista kuvaamataiteissa. *Uusi Suomi* 1.9.1935.

35. Paloposki 2007, 445.

36. Okkonen 1935.

37. Onni Okkonen, Taidekauden alkaessa. *Uusi Suomi* 9.9.1919.

38. Onni Okkonen, Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen taiteesta ja ”modernismista” I. *Uusi Suomi* 25.8.1929.

39. Kallio 1997, 64–67.

40. Kallio 1997, 74.

41. Onni Okkonen, Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen taiteesta ja ”modernismista” II, *Uusi Suomi* 1.9.1929.

42. Berger 2009, 490–502.

kaltaisille kansallishengen nostattajille tällainen myytin ja historian yhteen kietominen tarjosi tehokkaan ja yleisön tunteisiin vetoavan keinon selittää paitsi menneisyyttä myös nykyistä ja tulevaa.

Nostalgia määrittyy siis tässä yhteydessä tavalla, jossa menetyksen ja kaipuun rinnalle nousee ajatus menneisyydestä pohjana uudistumiselle ja siten paremmalle tulevaisuudelle.⁴³ Okkonen ja Wennervirta korostivat niin taiteessa kuin yhteiskunnassakin jatkuvuuden merkitystä ja menneen ajan ihanteiden elvyttämistä. He eivät kuitenkaan pyrkineet palauttamaan menneisyyttä sellaisenaan, vaan heidän mielissään siinteli visio kansallisesta modernismista, joka pohjaisi traditioon, mutta olisi myös kiinni omassa ajassaan. Kyseessä oli eräänlainen tulevaisuuteen kohdistuva nostalgia, joka sai myös utopistisia sävyjä.⁴⁴ Kertomus kultakaudesta sisälsi siis alusta saakka utopistisen vivahteen: menneisyyttä ei ollut tarkoitus palauttaa sellaisenaan, vaan tradition pohjalle oli rakennettava jotakin uutta. Tapa, jolla tuota menneisyyden traditiota konstruointiin, oli kuitenkin nostalgisen kaipuun läpäisemä. Kyse oli paitsi kansallisen taiteen kertomuksen tuottamisesta, myös pyrkimyksestä kohottaa oman aikakauden kuvataiteen asemaa ja kannustaa taiteilijoita tavoittelemaan uutta kukoistuskautta.

Okkosen ja Wennervirran kirjoituksia yhdistää ajatus kansakunnan myyttisestä alkuperästä jossain esihistorian hämärissä sekä läheisemmässä historiassa sijaitsevasta kukoistuskaudesta tähänastisen kehityskulun huipentumana. Vertailukohtana Suomen taiteen kukoistukselle 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa toimivat maailmanhistorian suuret taidekaudet, kuten antiikin Kreikka ja Italian renessanssi. Kansallisen taiteen tradition alkupistettä merkitti molemmille Kansallismuseon kokoelmiin kuuluva mesoliittinen eläinpääveistos, niin kutsuttu ”Huittisten hirvenpää”.

Okkosen sanoin kyseessä oli ”Suomen ensimmäinen taideteos”⁴⁵ Wennervirta puolestaan näki hirvenpäässä lähtökohdan jatkumolle, joka kulki keskiajan kirkkojen ja kansanomaisten ryijyen kautta aina 1800-luvun tietoisempiin taiteellisiin pyrkimyksiin. Näistä kaikista saattoi hänen mukaansa ”löytää piirteitä, jotka vieraista vaikutuksista huolimatta ovat ominaisia nimenomaan Suomen taiteelle, muodostaen sen esim. läntiseen naapurimaahamme verraten karumman ja totisemman, mutta silti sopusuhtaisemman olemuksen.”⁴⁶ Lainaus on peräisin Wennervirran laatimasta esipuheesta toimittamaansa teokseen *Suomen taide esihistoriallisista ajoista meidän päiviimme* (1927), johon hän itse kirjoitti uudemmaa kuvataidetta käsittelevän osuuden. Samassa yhteydessä Wennervirta esitti toiveen, että tulevaisuudessa voitaisiin toteuttaa suomalaista taidetta koskeva yhtenäinen ja järjestelmällinen kokonaisuus. Tähän toiveeseen vastasi Okkonen vuonna 1945 ilmestyneellä kaksiosaisella *Suomen taiteen historialla*, jonka ensimmäisenä kuvana komeili tietenkin Huittisten hirvenpää.

Okkonen kirjoitti teostaan keskellä talvi- ja jatkosodan taisteluita, joissa Suomi kamppaili itsenäisyydestään Neuvostoliittoa vastaan. Kirjan ilmestymisaikaan sodan päätyttyä oli jälleen suuri tarve todistella suomalaisen kulttuurin omaperäisyyttä ja elinvoimaa. Esipuheessa Okkonen totesi sodan aiheuttaneet monia käytännön vaikeuksia teoksen syntyvaiheessa, mutta samalla ankara aika oli kannustanut tuomaan esiin kaikkea sitä, mikä Suomen taiteessa oli ”kaunista ja kansallisesti rohkaisevaa.”⁴⁷

Wennervirran esittämän mallin mukaisesti myös Okkonen näki kansallisen taiteen piirteiden orastaneen jo esihistoriallisella ajalla. Näistä varhaisvaiheista orgaanisten kehitysvaiheiden kautta kumpuavassa taidehistoriallisessa traditiossa ”erämaa ja eurooppalainen sivistys” yhdistyivät mitä ihanteellisimmalla tavalla. Tähän asti

43. Ks. esim. Stuart Tannock, *Nostalgia Critique*. *Cultural Studies* 3 (1995), 456; Michael Pickering & Emily Keightley, *The Modalities of Nostalgia*, *Current Sociology*, 6 (2006) 919–941; Pertti Grönholm & Heli Paalumäki, *Nostalgian ja utopian risteyksessä*. Keskusteluja modernin kaipuun merkityksistä ja aikaulottuvuuksista. Teoksessa Pertti Grönholm & Heli Paalumäki (toim.) *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Turun historiallinen yhdistys 2015, 9–38.

44. Ks. Grönholm & Paalumäki 2015, 11–19.

45. Okkonen 1927.

46. Ludvig Wennervirta, Alkulause. Teoksessa Ludvig Wennervirta (toim.) *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme*. Otava 1927, v–vi

47. Onni Okkonen, *Suomen taiteen historia I–II*, WSOY 1945, v.

suurimman huippunsa tämän syrjäisen maan taide oli Okkosen mukaan saavuttanut 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ajanjaksona, jonka hän nyt muitta mutkitta nimesi ”kultakaudeksi”.⁴⁸ Teoksen toinen osa oli kokonaan omistettu 1880-luvun jälkeiselle ajanjaksolle, jossa kansallista realismia seuraa ”Kansallisromantiikka ja kultakauden synteesi”. Okkonen määritteli vuosisadan vaihteen ”nuoren kulttuuri-Suomen nousukaudeksi”, jossa oli ”tahatonta renessanssituntua.”⁴⁹

Wennervirta oli *Suomen taide* -teokseen kirjoittamassaan luvussa nostanut kaksi taiteilijaa ylitse muiden: Gallen-Kallelan rinnalle kohosi hieman varhaisempaa sukupolvea edustanut Albert Edelfelt (1854–1905). Edelfelt oli ranskalaisvaikutteisella naturalismillaan edistänyt suomalaista taidetta ja siten raivannut tietä Gallen-Kallelan kansallista suuntaa edustavalle tuotannolle. Siinä missä Edelfelt oli maailmanmies, jonka teoksissa oli ”eräänlainen määrittelemätön kansainvälinen leima”, kykeni levoton ja intohimoinen Gallen-Kallela Wennervirran mukaan luotaamaan syvälle suomalaiseen kansansieluun.⁵⁰ Saman vastakkainasettelun omaksui myös Okkonen.⁵¹ Okkosen kuvauksessa sivistynyt ja lahjakas Edelfelt on ”helleeninen henki” ja ”apolloninen ilmestys”.⁵² Gallen-Kallelassa hänen sijaan näki ”väkevää demonisuutta”, ja hänen olemuksensa perustana oli ”miehekäs ja terve, luontehikas suomalainen kauneus”, joka juontuu hänen sukunsa talonpoikaisesta alkuperästä.⁵³

Metafora omaan maaperään juurtuneesta ja siten talonpoikaista traditiota sekä suomalaista luontoa heijastelevasta taiteesta toistuu sekä Okkosen että Wennervirran kirjoituksissa. Berger on huomauttanut, että talonpoikaisen tradition korostaminen on yksi myyttisen historiankirjoituksen ominaispiirre erityisesti Suomen kaltaisissa maissa, joilta pitkälti puuttuvat suurmiehet

ja itsenäinen valtiollinen historia.⁵⁴ Tyytyväisenä omaa maataan viljelevän talonpoikaisen kansan ihanne eli vahvana suomalaisen sivistyneistön keskuudessa 1800-luvun lopulla. Tunne kansakunnan yhtenäisyydestä oli kuitenkin joutunut koetuksille jo vuoden 1905 eduskuntauudistuksen myötä, jolloin oli käynyt ilmi, että kansa äänestikin luokkakantaisesti. Kuten Silvennoinen, Tikka ja Roselius asian muotoilevat: ”Vakaaksi ja hillityksi uskottu kansa oli yhtäkkiä muuttunut poliittisiin kuppikuntiin jakautuneeksi sonnilluomaksi, joka huusi toistensa korvaan Heimolan istuntoosalissa.”⁵⁵

Vuoden 1918 sisällissota syvensi entisestään pettymystä kansaan. Käsitys siveästä ja sivistyneestä talonpojasta ei kuitenkaan pyyhkiytynyt kokonaan pois, vaan se saattoi myös muuntautua nostalgiseksi haavekuvaksi. Wennervirta esimerkiksi uumoili taiteelle uutta renessanssia, jos se vain alkaisi ”lähestyä luontoa ja kansaa, niiden piiristä ammentaen aiheensa ja niitä seikkaperäisesti tutkien.”⁵⁶ Tolstoin ajatukseen viitaten hän myös totesi suuren taiteen olevan niin yksinkertaista, että vaatimaton talonpoikakin kykenee sitä ymmärtämään.⁵⁷ Okkonen puolestaan toivoi uuden taiteen löytävän ”maalaiselämästäkin uutta suuruutta ja kauneutta”. Myös suomalainen maisema kaipasi uusia tulkkeja, ja ”[v]arsinkin, luontomme herooinen elementti näytt[ä] odotta- van Gallénin ajoista uusia julistajiaan.”⁵⁸

Kultakausi ja kansallinen yhtenäisyys

Okkosen *Suomen taiteen historia* vakiinnutti käsityksen 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta kansallisen taiteen kultakautena ja Gallen-Kallelasta sen suurimpana mestarina. Sota-ajan synnyttämä ahdistus oli osaltaan ruokkimassa tätä kuvaa, kuten Okkonen itsekin teoksensa johdannossa totesi. Hänen kielenkäyttönsä on kauttaaltaan

48. Okkonen 1945 I–II, v–vi.

49. Okkonen 1945 II, 76.

50. Wennervirta 1927, 457–458, 462.

51. Muutamaa vuotta myöhemmin Okkonen julkaisi Gallen-Kallelasta myös laajan elämäkertateoksen, joka on edelleen perusteellisin taiteilijaa koskeva kokonaistutkimus. Onni Okkonen, A. *Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. WSOY 1949.

52. Okkonen 1945 II, 7.

53. Okkonen 1945 II, 43.

54. Berger 2009, 495; ks. myös Paloposki 2012, 27; Henrik Meinander, Kansallisen katseen lumo. Teoksessa Antti Blåfield (toim.) *Historian käyttö ja väärinkäyttö*. Siltala 2016, 68; Bohlin, Grönstrand & Kinnunen, 2021, 15.

55. Silvennoinen, Tikka & Roselius 2016, 43.

56. Ludvig Wennervirta, Vähän väittelyä taideasioista. *Ajan Suunta* 22.08.1934.

57. Ludvig Wennervirta, Modernin italialaisen maisemamaalaustaiteen näyttely. *Ajan Suunta* 13.1.1938.

58. Okkonen 1929.

värikästä ja tunteisiin vetoavaa, ja ajoittain se saa suorastaan paatoksellisia sävyjä hänen kuvaillessaan, kuinka kultakauden taiteilijat halusivat käyttää voimansa ”isänmaan palvelukseen, oman uhatun kansallisuuden puolustukseen”.⁵⁹

Antiikista periytyvä termi kultakausi tai kulta-aika herättää mielikuvia menneisyyden sankari-ajasta, suuruudesta ja loistosta. Samalla siihen sisältyy melankolinen tunne kaipuusta ja menetyksestä. Moderniin kansallisuusaatteeseen kytkeytyvällä kultakausiajattelulla on käsitteellinen yhteys antiikin myyttiin kultakaudesta samoin kuin kristinuskon kadotettuun paratiisiin, mutta kuten Smith on huomauttanut, nämä ajattelutavat on kuitenkin syytä pitää erillään. Kadotettu paratiisi tai antiikin *aurea aetas* ovat universaaleja koko ihmiskuntaa yhdistäviä myyttejä, kun taas näkemys Suomen taiteen kultakaudesta on olemukseltaan etnohistoriallinen eli tietyn kansakunnan oletettuun tai kuviteltuun menneisyyteen kytkeytyvä.⁶⁰

Taidehistorian kontekstissa kultakauden käsitettä on käytetty eri yhteyksissä kuvaamaan tiettyä historiallista periodia, joka näyttäytyy erityisenä kansallisena kukoistuskautena. Tunnetuin lienee Hollannin niin kutsuttu kulta-aika 1600-luvulla, mutta myös esimerkiksi Espanjan taiteella oli oma kultakautensa 1500- ja 1600-lukujen taitteessa ja Tanskalla 1800-luvun alkupuolella. Tällaisia määrittelyjä on viime aikoina kritisoitu, sillä ne tapaavat kytkeytyä ongelmallisiin historian ilmiöihin, kuten suurvalta-asemaan, orjuuteen ja siirtomaista saatujen rikkauksien hyväksikäyttöön.⁶¹

Suomen kultakaudella ei ole samanlaista suoraa yhteyttä esimerkiksi kolonialismin historiaan, mutta ei sitäkään pitäisi ajatella poliittisesti neutraalina tai viattomana käsitteenä.⁶² Ensinnäkin etnohistoriallisesti määrittynyt kultakausimyytti on historian kertomuksena aina rajoittava ja

ulossulkeva. Myytin funktiona on osoittaa tietyn kulttuurin alkuperä ja erillisuus suhteessa ulkopuolisiin, jotka eivät jaa tätä yhteistä menneisyyttä eivätkä siten voi kuulua kyseiseen kulttuuriseen yhteisöön.⁶³ Toiseksi Suomen taiteen kultakausimyytin rakentuminen liittyy kiinteästi sotienvälisen Suomen kansallisuusaatteeseen, ja poliittisesti jännitteeseen ilmapiiriin, jossa kansallinen ja kansainvälinen asettuivat vastakkain. Siten kertomus kantaa mukanaan vahvasti ajankohtaansa sidottuja käsityksiä kielestä, rodusta, kansanluonteesta ja kulttuurisesta evoluutiosta.

Smithin mukaan käsitys menneestä kultakaudesta on tärkeä tai jopa välttämätön kansallisuusaatteen osatekijä, jonka tehtävänä on rakentaa kuvaa jatkuvuudesta, autenttisuudesta ja kansakunnan arvosta sekä toimia kansallisen kohtalon mallina.⁶⁴ Näin määriteltynä kertomus kultakaudesta sisältää väistämättä nostalgian elementin. Sen alkuun panevana voimana on usein jonkinlainen murros tai katkos, joka sysää käyntiin kaipuun menneeseen. Kadotettu menneisyys näyttäytyy nykyhetkeä autenttisempaan, juurevampaan ja rytmiltään hitaampaan. Okkosen ja Wennervirran kirjoituksista voi helposti paikantaa nostalgian retoriikkaan kuuluvia keskeisiä elementtejä, joihin kultakausikäsitteen ja autenttisuuden kultin ohella kuuluu juuri ajatus menetyksestä tai katkoksesta ja sitä seuranneesta rappiosta sekä orastava toivo uudesta kukoistuksesta.⁶⁵

Kuten edellä todettiin, tunne menetyksestä on myös keskeinen kansallistunnetta ruokkiva elementti. Kyse oli nykyhetken ankkuroidomisesta käyttökelpoiseen menneisyyteen, joka siten takaisi kansakunnalle myös tulevaisuuden.⁶⁶ Taidehistorialla on vain vähän vaikutusvaltaa varsinaisessa poliittisessa päätöksenteossa, mutta kultakausimyyttiin kytkeytyvään historian käyttöön liittyy sekä eksistentiaaliseksi että moraali-

59. Okkonen 1945 II, 82–83.

60. Smith 2003, 166–174.

61. Ks. esim. Tom van der Molen: The Problem of ‘the Golden Age’ <https://www.codart.nl/feature/curators-project/the-problem-of-the-golden-age/> (8.5.2023)

62. Ks. Janne Lahti & Rinna Kullaa, Kolonialismin monikasvoisuus ja sen ymmärtäminen Suomen kontekstissa. *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020), 420–426; Johanna Turunen & Mari Viita-aho, Suomalaisuuden ja toiseuden rajamailla: eksotisointi Gallen-Kallelan Museon Afrikka-kokoelman näyttelyhistoriassa. *Historiallinen Aikakauskirja* 118:4 (2020), 466–480.

63. Smith 2003, 216.

64. Smith 2003, 190–191.

65. Ks. esim. Tannock 1995, 456; Smith 2003, 212–217; Vihma 2021, 10–12.

66. Ks. Smith 2003, 171; Berger 2009, 493.

seksi määrittäviä piirteitä, joilla on merkitystä ja valtaa yhteisön itseymmärryksen ja identiteettien suhteen. Lisäksi Okkosen ja Wennervirran määrittämään kansallisen taiteen ihanteeseen liittyy myös moraalisesti velvoittava ulottuvuus.⁶⁷

Kultakausi antimodernina myyttinä

Kertomusta Suomen taiteen kultakaudesta voidaan lähestyä esimerkkinä antimodernista myytistä, joka rakentuu Svetlana Boymin määrittelemälle entistävälle nostalgialle. Boym on erottanut toisistaan entistävän, *restorative*, ja pohdiskelevan, *reflective*, nostalgian. Siinä missä pohdiskeleva nostalgia on isetietoisista ja usein ironista, entistävälle nostalgialle on ominaista, ettei se tunnista itseään vaan esiintyy totuutena ja kiinnittymisenä traditioon.⁶⁸ Usko siihen, että menneisyyden kultakausi oli todellinen ajanjakso eikä ainoastaan etäinen haavekuva, kuuluu nimenomaan entistävän nostalgian ydinkertomuksiin.⁶⁹ Suomen taiteen kultakausimyyttiin on sen syntyvaiheista lähtien pesiytynyt kaksijakoisuus, jossa puhutaan yhtäältä 1800- ja 1900-lukujen vaihteen mytologisoivasta suhteesta usein ”kalevalaiseksi” määrittävään menneisyyteen, toisaalta jälkipolvien rakentamasta ja ylläpitämästä käsityksestä tuosta ajankohdasta taiteen kultakautena. Boymin esittämän jaottelun mukaisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteilijoiden menneisyyteen kohdistuvat fantasiat edustavat pohdiskelevaa nostalgiasuhteita, jossa lähtökohtana on, ettei mennyttä voi rakentaa uudelleen. Okkosen ja Wennervirran kirjoituksissa taas kuvaa menneisyydestä rakennetaan entistävän nostalgian lähtökohtien mukaisesti vastaamaan nykyhetken tarpeita.

Kultakausimyytin kaksi kerrosta sulautuvat assosiativisesti toisiinsa, ja myöhemmissä tulkintoissa niihin kiinnittyvät nostalgian ulottuvuudet ovat sekoittuneet. Mielikuva kultakauden taiteilijoista, jotka ammensivat inspiraatiota kalevalaisesta menneisyydestä ja siten nostivat

taiteen kukoistukseen ikään kuin glorioi käsityksen kultakaudesta ja sitoo sen osaksi myyttiseen muinaisuuteen kurrottavaa kansallista historiaa. Samalla myytin katkoksia ja aukkoja on tarkoitushakuisesti tilkittävä, jotta voidaan pitää yllä eheää kertomusta kansallisen taiteen kukoistuksesta.

Tosiasiaa taiteilijoiden yhteistä kansallista rintamaa ei ollut 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, vaan kuten kaikkina muinakin aikoina, taiteilijoita motivoivat hyvin monenlaiset yksilöllisesti määrittäneet lähtökohdat. Vaikka taiteella ja kansallisuusaatteella oli yhtymäkohtia, nationalismi oli vain yksi monista ajassa vaikuttaneista ideologioista.⁷⁰ Gallen-Kallelan nostaminen kansalliseksi sankarihahmoksi on korostanut kansallisten aineiden merkitystä hänen taiteessaan. Uudemmassa tutkimuksessa on kuitenkin tuotu aiempaa vahvemmin esiin hänen taiteensa monipuolisia lähtökohtia ja kansainvälisiä yhteyksiä.⁷¹ Viime aikoina myös naisten tekemä taide on päässyt enenevässä määrin tutkimuksen keskiöön, ja etenkin Helene Schjerfbeckin (1862–1946) nimi on alkanut assosioitua kultakauteen. Okkonen ja Wennervirta arvostivat Schjerfbeckiä suuresti, mutta naisena ja ruotsinkielisenä hänellä ei edes odotettu olevan kiinnostusta *Kalevalaa* ja kansallisia aiheita kohtaan. Niinpä hänen taiteensa näyttäytyi ”poikkeuksellisena ilmiönä” ja ”miltei kokonaan vieraana ajan kansallisille ihanteille.”⁷²

Kultakausikertomuksen muokkautuminen osaksi laajempaa kuvaa kansakunnan historiasta myötäilee suomalaisen historiankirjoituksen yleisiä suuntaviivoja ja sitä leimannutta ”kansallista katsetta.”⁷³ Okkosen ja Wennervirran edustamat voimakkaasti politisoituneet kansallismieliset tulkinnat menettivät uskottavuuttaan toisen maailmansodan jälkeen. Henrik Meinander on kuitenkin huomauttanut, että kansallinen katse säilyi ja tavallaan vahvistuikin sotaa seuranneina vuosikymmeninä muodostuneessa kansallisen yhtenäiskulttuurin ihannekuvasa. Se on ollut omiaan ohjaamaan historiantutkijoita sovittelle-

67. Historian käytön eri ulottuvuuksista ks. Pertti Grönholm & Heino Nyyssönen, *Historian käyttö ennen ja nyt. Faktana ja fiktiona. Kosmopolis* 49 (2019)

68. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. Basic Books 2001, xviii; ks myös Vihma 2021, 198–199.

69. Mark Lilla. *The Shipwrecked Mind*. New York Review Books 2016, 9; Vihma 2021, 50.

70. Ks. Lahelma 2020, 177–206.

71. Ks. esim. Marja Lahelma, *Akseli Gallen-Kallela*. Ateneumin taidemuseo / Suomen kansallisgalleria 2018; Kokkinen 2019.

72. Wennervirta 1927, 446; Okkonen 1945 II, 149; ks. myös Riitta Konttinen, *Sammon takojat. Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Otava 2002, 41.

73. Meinander 2016, 63–77.

viin tulkintoihin aiemmin ristiriitaisiksikin koetuista ilmiöistä, jotka nyt mukautettiin osaksi kansallista kertomusta. Käsitys taiteen kultakaudesta näyttäytyy tässä valossa esimerkinä toistuvasta historian kertomuksesta, johon kytkeytyy ylpeys kansallisista saavutuksista ja vastoinkäymisten voittamisesta.⁷⁴ Konfliktien ja jännitteiden jättäminen analysoimatta saattaa johtaa piilevien arvoasetelmien legitimoimiseen – oli se sitten tietoista tai ei.⁷⁵ Myyttinen kertomus kultakaudesta on pitänyt yllä käsitystä taiteen kansallisesta traditiosta tavalla, joka yhtäältä sitoo taiteen ja politiikan toisiinsa, mutta samalla siivoaa pois näkyviltä käsitteen poliittiseen lataukseen sisältyviä kiusallisia piirteitä.⁷⁶

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen kahden vaikutusvaltaisen taidehistorioitsijakriitikon kirjoitusten avulla havainnollistanut, miten nostalgian sekä siihen kietoutuvien kulttuurisen muistin ja onohduksen käsitteiden avulla voidaan avata myyttisen kultakausikertomuksen rakenteita. Myytinrakentajat Okkonen ja Wennervirta olivat kumpikin tärkeitä taidekentän vaikuttajia ja aktiivisia yhteiskunnallisia keskustelijoita. He rakensivat kertomustaan kansallisesta taiteesta ajankohtana, jolloin sekä käytännön politiikkaa että taidepolitiikkaa leimasi vuoden 1918 sodan jättämä trauma. Sivistyneistö oli syvästi pettynyt kansaan, jota se oli 1800-luvun kansallisesta heräämisestä lähtien oppinut pitämään oikeamielisenä ja hyvänä. Sisällissodan kauhut olivat kuitenkin pyyhkäisseet mukanaan viimeisetkin rippeet runebergiläisestä ihanteellisuudesta. Pettymyksen tunne synnytti fantasiakuvan menneisyydestä, joka samalla heijastui utopistiseksi näkymäksi tulevaisuuteen. Elvyttämällä edellisellä vuosisadalla vallinneen ihanteellisen kuvan talonpoikaisesta kansasta Okkonen ja Wennervirta uskoivat voivansa palauttaa taiteelle yhteisen kansallisen päämäärän.

Okkosen ja Wennervirran kirjoituksissa näkyvä vahvasti ajatus oman ajan yhteiskunnan alennustilasta ja rappiosta, joka toimii peilauspintana menneisyyden kultakaudelle. He käänisivät kat-

seensa vain pari vuosikymmentä aikaisempaan ajanjaksoon, joka nyt näyttäytyi ihanteellisessa valossa. Kansakunnan rikkonaisuus oli omiaan vahvistamaan sekä kansallisuusaatetta että autoritaarisuutta, niin taidemaailman suhteen kuin yhteiskunnassa yleisemminkin. Taidekentällä oli tapahtunut merkittävää modernisoitumista ja kansainvälistymistä 1910-luvulla, mutta 1920-luvun alusta lähtien kansallinen ideologia kasvatti vaikutusvaltaansa. Modernismia kannattava suunta syrjäytettiin taidemaailman valtaapitävistä elimistä, kuten Taideyhdistyksestä, joka vastasi myös korkeimman tason taidekoulutuksesta Suomessa. Puheellaan taiteen kansallisesta velvoittavuudesta ja yhteisestä päämäärästä Okkonen ja Wennervirta halusivat kannustaa oman aikansa taiteilijoita synnyttämään taiteelle uutta kukoistuskautta, joka vetäisi vertoja 1800- ja 1900-lukujen vaihteen kultakaudelle. Heidän kirjoituksissaan rakentuvan kansallisen taiteen kertomuksen ja siihen sisältyvän kultakausimyytin voikin nähdä osana pyrkimystä saada kansakunta ymmärtämään omaa parastaan.

Okkosen ja Wennervirran lukijaan vetoavan kirjoitustyylin synnyttämä tunnevaikutelma on jäänyt elämään kertomuksen rakenteissa. Jo käsite ”kultakausi” itsessään on vahvasti latautunut. Sen välittämä kuva historiasta pohjautuu fantasialle ja tiettyyn historialliseen aikakauteen kohdistuvalle nostalgialle pikemminkin kuin aidolle historialliselle ymmärrykselle menneisyyden ilmiöistä ja yhteisöistä. Tällaiset kansalliseen muistiin perustuvat narratiivit pyrkivät rakentamaan kollektiivisen muistin moninaisuudesta päämäärähakuisen kertomuksen, jossa muistin aukot ja katkokset ohitetaan, jotta voidaan muodostaa eheä ja inspiroiva kertomus kansallisesta identiteetistä.⁷⁷ Siten kertomuksen välittämä kuva menneisyydestä on väistämättä vääristynyt.

Kultakausimyytin affektiivinen ulottuvuus on saattanut osittain peittää näkyvistä poliittisesti epäilyttäviä tai muuten ongelmallisia puolia, eikä näitä kertomuksen ulottuvuuksia siksi välttämättä enää tietoisella tasolla muisteta tai tunnisteta. Osana kansallisen taiteen kertomusta niiden vaikutus kuitenkin heijastuu myös nyky-

74. Meinander 2016.

75. Tannock 1995, 457.

76. Ks. Lahelma 2020.

77. Boym 2001, xviii.

päivään. Esiin nousee esimerkiksi kysymys siitä, minkälainen taide hyväksytään osaksi kansallista traditiota ja kuka saa kuulua kansaan, jonka tunteja tämän taiteen ajatellaan ilmentävän. Kertomuksen myyttiluonteen tunnistaminen ja sen elementtien tarkempi analysoiminen auttaa tekemään tilaa uusille tulkinnoille – sellaisille, jotka heijastavat sekä menneisyyden että nykyhetken moninaisuutta. Tämä artikkeli on ensimmäinen systemaattisempi yritys analysoida kultakausi-myytin rakentumista osana historiallisia prosesseja. Tutkimuksen jatkuessa on tarkoitus selvittää vielä perusteellisemmin Okkosen ja Wennerviran kirjoitusten saamaa vastaanottoa taiteilijoiden ja taidekentän toimijoiden sekä myös laa-

jemman sivistyneistön keskuudessa. Tällöin on mahdollista syventää ymmärrystä heidän kirjoituksissaan rakentuvan kansallisen taiteen kertomuksen yhteiskunnallisista kytköksistä ja vaikutavuudesta. Tutkimuksen seuraavissa vaiheissa tullaan myös perehtymään sekä kultakausi-kertomukseen jatkuvuuteen läpi koko 1900-luvun että myös niihin tekijöihin, jotka ovat muuntaneet tai vastustaneet kertomusta.

FT **Marja Lahelma** työskentelee akatemiaturkijana taidehistorian oppiaineessa Helsingin yliopistolla.
Sähköposti: marja.lahelma@helsinki.fi