

PUUPIIRTÄJÄN VALO
AUKUSTI TUHKAN PUUPIIRROKSET
VUOSINA 1926 - 1939

Ilmari Kontion
taidehistorian pro gradu -tutkielma
tammikuu 1988

Alkuperäisen tutkielman loppuun on lisätty vastaavat inventointinumerot teoksesta Aukusti Tuhka (1995) sekä täsmennetty muutamien teosten tekotapaa ja nimeämistä.

On huomattava, että muutaman Panula-työn (s. 36, 1&2) erheellinen ajoitus on vaikuttanut johtopäätöksiin. Kts. Aukusti Tuhka (1995), sivu 114, viite 49.

Jyri Lehtonen 5.11.2002

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	1
Tutkimusongelma ja lähteet	1
Tuhkan taiteen käännekohtat ja aikarajaukset	3
I JUHANI AHON PANU JA MYSTISYYS TUHKAN VUOSIEN 1926-39 PUUPIIRROSTEN SISÄLTÖNÄ	5
Juhani Ahon Panu	6
Aukusti Tuhkan uskontokäsitys ja isänmaallisuus	6
Suomalainen kansallismaisema	7
Rakovalkea	7
Kynttilän valossa	8
Toppilan romaani Panun korvike	8
Vuodet 1931-35 lähteiden ulottumattomissa	9
Tuhka palaa Kalevalan riemuvuonna Panu-teemaan	9
Alkuperäinen suomalainen ja Panu	10
Revontulet-teema	11
Erakko munkki on Tuhkan toinen symbolinen hahmo	12
II VALON ESITTÄMINEN TUHKAN PUUPIIRROSTEN 1926-39 ILMAISUKEINOINA	13
Ääri viivat ja varjot	13
Ääri viiva katoaa vuonna 1936	14
Valon kaksi merkitystä	14
Tuhkan ekspressionismi	15
Yhteydet saksalaiseen ekspressionismiin	16
Ilmaisukeinojen vaihtelut vuonna 1936	17
III ILMAISUKEINOJEN MUUTTUMINEN VUODEN 1939 JÄLKEEN	18
Pettymykset ja sota katkaisevat luomisinnon	19
Puupiirroksiset vuosina 1940-46	20
Matkalitografiat Lapista ja ulkomailta 1950-luvulla	21
Aiheen toistaminen	22
IV TUHKAN ASEMA SUOMALAISESSA TAIDEGRAFIKASSA	24
Opetus- ja järjestötoiminta	24
Tuhkan asema taiteilijana	25
YHTEENVETO	28
VIITTELUETTELO	29
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	34
LYHYT BIOGRAFIA	36
KUVALUETTELO	37

JOHDANTO

Professori Aukusti Tuhkan grafiikkaa ei ole aiemmin tutkittu. Taidehistoriallisessa kirjallisuudessa Tuhka yleensä vain mainitaan ja silloinkin päähuomio on kohdistettu Tuhkan ansioihin suomalaisen taidegrafiikan opettajana. Hänen taiteellisen tuotannon painopistekin on nähty olevan 1950-luvun Lapin litografioissa. Puupiirroksista on yleensä muistettu vain Puupiirtäjä vuodelta 1940 ja Revontulet vuodelta 1937.

Suomalaista taidegrafiikkaa käsittelevää kirjallisuutta ei juuri ole. Tämän tutkimuksen kannalta merkittävin on Erkki Anttosen lisenasiaattityö: "Suomalainen taidegrafiikka vuosina 1930 - 39", joka sisältää myös kattavan kartoituksen Tuhkan 1930-luvun taidegrafiikasta. Niinpä tutkimukseni aineisto on pääasiassa kerätty suullisista tiedonannoista ja alkuperäislähteistä, joita ovat mm. Tuhkan omat tosin fragmentaariset muistiinpanot. Näiden pohjatietojen perusteella olen inventoinut, analysoinut ja tulkinut noin 180 kappaletta Tuhkan grafiikkaa vuosilta 1910 - 1957. On syytä mainita, että olen jättänyt Tuhkan maalaukset tutkielman ulkopuolelle. Koska Tuhka teki suhteellisen paljon maalauksia, olisi niiden mukaan ottaminen vaikeuttanut kohtuuttomasti tutkielmani rajauksia ja hahmottamista.

Mielenkiintoisimman ja merkittävimmän ajanjakson Tuhkan tuotannossa muodostavat vuodet 1926 - 39. Tässä tutkimuksessa pyrin osoittamaan, että tuona aikana Tuhkan taiteen innoite ja sisältö kumpusivat Juhani Ahon romaanista Panu ja samaan aikaan Tuhkan tyylipiirteeksi nousevat valo ja sen esittäminen. Näyttää myös siltä, että kyseinen ajanjakso oli taiteilijan luomisvoimaisin kausi, joka katkesi talvisodan kynnyksellä.

Vertailuryhmäksi olen valinnut pääasiassa Tuhkan 1950-luvun litografioita ja tussipiirroksia Lapista sekä ulkomailta. Vertailu osoittaa kuinka vuonna 1939 alkanut murros muuttaa Tuhkan taiteen ilmaisukeinot ja sisällön lähes täydellisesti. Olen löytänyt Tuhkan grafiikasta myös kaksi teemaa, jotka kulkevat läpi Tuhkan taiteellisen kehityskaaren. Pidänkin Puupiirtäjä- ja Revontulet-teemoja eräänlaisina palautumina 1930-luvulla syntyneille ajatuksille.

Vertailuryhmän avulla voidaan osoittaa muitakin piirteitä, jotka rajautuvat nimenomaan aikaan 1926 - 39. Lähes kaikille ko. ajanjakson puupiirroksilla on kirjallinen tausta. Kuva on siis syntynyt taiteilijan mielikuvituksessa eikä aistihavaintoa jäljittelemällä. Sen sijaan lähes kaikki litografiat vuoden 1939 jälkeen pohjautuvat johonkin olemassa olevaan objektiin. Sisällön realismisuuden aste on vaikuttanut myös tyylipiirteisiin.

Tutkimusongelmat ja lähteet

Tutkimuksen pääprobleema on Tuhkan taidegrafiikan analysointi ja tulkinta. Tyylin ja ilmaisukeinojen kannalta suurimmaksi ongelmaksi muodostuu eri grafiikan lajien vertailu keskenään. Toki jo teknisen menetelmän vaihtaminen on taiteilijan kannanotto ilmaisukeinoihin, mutta onko mahdollista arvioida muita tyyllisiä muutoksia esimerkiksi litografioiden ja puupiirrosten välillä. Puupiirroksen ominaisuuksien vuoksi tietyntyylinen dramaattisuus ja ekspressionistisuus voivat olla usein vain tekotavan luonnollisia seurauksia. Toisaalta litografioille usein tyypillinen luonnosmaisuus ja spontaanisuus voivat niin ikään johtua tekotavan ominaisuuksista. Selvittääkseni Tuhkan tyyllistä murrosta vuoden 1939 jälkeen olen valinnut puupiirroksia ja litografioita aikarajan molemmilta puolilta. Muutamien töiden kohdalla olen käsitellyt puupiirroksen tussiluonnosta puupiirroksena, sillä olennaisimmat piirteet tulevat jo esille luonnoksestakin.

Toisaalta myös kuvien sisällöllinen tulkinta vaatii yhtäaikaan varovaisuutta ja rohkeutta. Liian varovainen tulkinta on riskitön mutta se ei tuo lisäinformaatiota. Informalistinen näkökulma saattaa

olla antoisampi. Rohkealla tulkinnalla on suurempi potentia kertoa totuudesta. Valtaosa Tuhkan puupiirroksista voidaan tunnistaa Juhani Ahon Panu-romaanista varmasti, mutta puupiirrosten symbolisten arvojen tulkitseminen on luonnollisesti rohkeaa. Olen pitäytynyt tulkinnoissa vain sellaisiin, jotka ovat myös luontevia.

Esimerkiksi Tuhka ei itse ole maininnut, että puupiirroksiset Panu ja Hakkapeliitan jälkeläinen merkitsivät hänelle jotain alkusuomalaista ja isänmaallista hahmoa tai symbolista voimaa, mutta monet seikat, kuten ajassa virtaava rotudebatti, puupiirrosten nimenvaihtaminen, Tuhkan mystiikkaan taipuva isänmaallinen luonteenlaatu ja talvisodan psykologiset vaikutukset tekevät tulkinnasta luontevan. Jotain merkityksellistä täytyy nimittäin sisältyä siihen, että Tuhka toistaa pakanasuomalaisen Panun kasvokuvan jatkosodan rintamalla ja antaa sille iskukyvyystään tunnettujen 30-vuotisen sodan suomalaisten Hakkapeliittojen mukaan nimen Hakkapeliitan jälkeläinen. Tätä tulkintaa tukee vielä se, että kahden puupiirroksen ja yhden litografian osalta Tuhka on itse sanonut niiden sisältävän symbolisia elementtejä.

Jotta edellisten ongelmien ratkaisu olisi hahmotettavissa, olen jakanut tutkielman kahteen pääjaksoon. Ensimmäisessä kappaleessa keskityn pelkästään töiden sisällön tulkintaan ja toisessa kappaleessa analysoin taiteilijan ilmaisukeinoja ja tyylipiirteitä.

Toinen ongelmaryhmä on käsitteistö. Yleensä terminologian heikkous on, että termit yleistävät yksilöllisiä piirteitä. Jos esimerkiksi saksalaisilla ekspressionisteilla tarkoitetaan sellaisia modernisteja, joilla oli 1910-luvun Saksassa yhteisiä ambitiesiä, mutta ei niinkään yhteisiä tyylipiirteitä, niin on ehkä rohkeaa väittää, että Tuhkan taide olisi tyyliolosuhteellisesti lähellä saksalaista ekspressionismia. Olen kuitenkin halunnut antaa Tuhkan 1926 - 1939 taiteelle jonkin statuksen. Nimitän hänet ekspressionistiksi, koska Tuhkan taiteessa on olemassa joitakin piirteitä, jotka ovat yleensä ominaisia ekspressionismille. Sellaisia ovat muotojen vääristyminen, dramaattisuus ja ennen kaikkea jonkin henkilökohtaisen tunteen esittäminen. Taideteos ei pohjautukaan konkreettiseen asiaan vaan tunteeseen tästä asiasta. Sen, että Tuhkan ilmaisukeinot pohjautuisivat saksalaiselle ekspressionismille, esitän pikemmin mielenkiintoisena hypoteesina kuin väitteenä.

Harold Osbornen mukaan saksalainen ekspressionismi ei muodostanut yhtenäistä koulukuntaa. Sen keskeisimpiä tehtäviä oli ilmaista taiteilijan omaa emootiota. "Ihmisen syvimmästä sisimmästä löytyy äärimmäinen todellisuus /1/." Teoreettisesti mm. Tuhkan Puupiirtäjä vuodelta 1939 olisi varsin lähellä saksalaisen ekspressionismin suuntaviivoja. Puupiirtäjähän on Tuhkan omakuva, missä Tuhka nimenomaan pyrkii valon avulla esittämään äärimmäistä tunnetta itsestään ja työstään. Mielenkiintoista on, että vuoden 1940 Puupiirtäjän esittämistapa on jo muuttunut. Se on taidokas konkreettisen puupiirtäjän kuva, eikä ole enää omankuvan, puupiirtäjän idean esitys.

Sellaisten käsitteiden merkitys kuin kansallismaisema, jälkikarelianismi tai mystisyys selviää kontekstista.

Lähdeaineiston niukkuus ja fragmentaarisuus estää usein varmojen väitteiden esittämisen. Niinpä olen monesti joutunut turvautumaan todennäköisyyteen ja luontevuuteen. Lähteinä olen käyttänyt mm. suullisia tiedonantoja, lehtileikkeitä, pöytäkirjoja, apurahahakemuksia, näyttelyluetteloja ja Tuhkan omia muistiinpanoja. Ongelma on useimmiten se, että omasta taidegrafiikastaan Tuhka ei juuri ole lausunut mitään. Myös lehtikirjoitukset ovat puuttuneet vain pintapuolisesti Tuhkan taiteeseen. Toisaalta sellaiset Tuhkan ystävät, jotka tunsivat hänet 1930-luvulla ovat jo edesmenneitä.

Myös Tuhkan taidegrafiikan inventointi on ollut vaikeaa. Suurimmat kokoelmat Tuhkan grafiikkaa ovat Kuopion, Tampereen, Turun, Lahden ja Jyväskylän taidemuseoissa. Ne sisältävät pääasiassa Tuhkan rintamapiirrosten pohjalta syntyneitä töitä sekä 1950-luvun litografioita. Vedokset ovat usein myös samoja, Tuhkan tunnetuimpia töitä. Valtaosa Tuhkan grafiikkaa sijaitsee kuitenkin julkisissa laitoksissa ja yksityiskokoelmissa ympäri Suomea. Monista paikoista työt ovat valitettavasti aikojen

saatossa kadonneet. Toinen inventointiin liittyvä ongelma on grafiikan lehtien signeeraukset. Pääasiassa vedoksen oikeassa alakulmassa on laatantekovuosi ja vasemmalla vedostusvuosi. Tuhka ei kuitenkaan aina ole systemaattinen. Oikeanpuoleinen signeeraus saattaa puuttua tai se on ristiriitainen muiden laatan vedosten signeerauksien kanssa. Joskus päiväys puuttuu kokonaan. Vertailemalla vedoksia keskenään olen pyrkinyt mahdollisimman oikeaan kronologiaan.

Tuhkan taiteen käännekohtat ja aikarajaukset

Aukusti Tuhka on 1960-luvulla fragmentaarisesti kirjoittanut muistiin elämänvaiheitaan /2/. Ne ovat usein vain reunahuomautuksia, jotka hän on kirjoittanut pöytäkirjojen ja lehtien marginaaleihin sekä kansioihin. Mielenkiintoisin on eräs merkintä, missä hän on jakanut elämänsä kausiin. Tuhka on kirjoittanut näin /3/:

Vaellusvuodet	1915 - 21
Levottomat vuodet	1922 - 24
Tiukat opintovuodet	1924 - 25
Vapaa taiteilija	1926 - 38
Sota-aika	1939 - 41
Työvuodet	1945 - 47
Opettajavuodet	1947 - 66

Tuhkan oma jaottelu täsmää aika hyvin muun lähdeaineiston kanssa. Varsinkin Tuhkan merkintä "Vapaa taiteilija 1926 - 38" on tämän tutkimuksen kannalta tärkein. Kohdistuuhan tutkimus juuri tuohon aikaan, joka näyttää olevan luomisvoimaisin.

Tuhkan varsinainen taidegrafiikka alkaa 1910-luvulla. Hän aloitti opintonsa 14-vuotiaana Viipurin taiteenystävien piirustuskoulussa vuonna 1909 silloisen grafiikan opettajan Rurik Lindgvistin johdolla. Piirustuskoulun ohella hän opiskeli Viipurin Kivi- ja Kirjapaino Oy:n saksalaisen mestarin O. Fuhrmanin opetuksessa. Kun Tuhka päätti vuonna 1915 opinnot Viipurissa, jäi piirustuskoulu hänen ainoaksi suomalaiseksi opinahjokseen. Hänen menestyminen piirustuskilpailuissa antaa kuvan varsin lahjakkaasta oppilaasta. Hän teki tuolloin pääasiassa henkilöaiheisia hiilipiirustuksia.

Vuodet 1915 - 21 näyttävät olevan vaeltamisen aikaa. Hän jatkoi parina vuotena opintojaan Pietarissa ja Moskovassa. Hän kuvitti muutamia viipurilaisia sanomalehtiä. Tuhka ehti myös tehdä useita vaelluksia Lappiin ja päätyi vuonna 1921 naimisiin oululaisen Ellen Plantingin kanssa. Tämän ajan piirustukset ovat lopullisesti kadonneet.

Vuonna 1922 Tuhka lähti Saksaan opiskelemaan maan suurimpaan grafiikan oppilaitokseen (Staatliche Akademie für Graphische Künste und Buchgewerbe). Samalla hän opiskeli Dresdenissä. Vuoteen 1926 ovat tapahtumat jääneet hämärään. Taidegrafiikkaa näiltä vuosilta ei juuri löydy. Hän tosin kuvitti ahkerasti postikortteja ja ilmeisesti teki muutakin käyttögrafiikkaa. Ainakin vuonna 1924 hän oli aloittanut mainosgraafikon uran Uuden Suomen Reklaamitoimistossa.

Tuhkan ensimmäiset puupiirroukset ovat vuodelta 1926. Samalla alkaa myös Panu-romaanin kuvittaminen. Tuolloin alkaa myös kausi, jolloin Tuhka on keskittynyt kokonaan taidegrafiikkaan. Luomisvoima huipentuu vuosiin 1936 - 39, jolloin Tuhka on suorittanut ainoana pohjoismaalaisena Leipzigin taideakatemian mestariluokantutkinnon ja opettajatutkinnon. Samalla myös valon ja varjon tematiikka saavuttaa lakipisteensä ja kuvat irtoavat hitaasti Panun sisällöstä sekä muuttuvat yhä enemmän taiteellisiksi ekspressioiksi. Kehitys katkeaa kesken talvisodan kynnyksellä vuonna 1939. Samana vuonna Tuhka ehti saada kutsun Saksaan taidegrafiikan opettajaksi, mutta sodan vuoksi asia peruuntui /4/.

Tuhka on itsekin pitänyt ajanjaksoa 1926 - 38 (-39) poikkeuksellisenä, sillä hän on nimennyt sen "Vapaan taiteilijan vuosiksi". Kun Tuhka tekee volyymiltään valtavan määrän matkalitografioita 1950-luvulla, hän tyytyy nimeämään ajanjakson "opettajavuosiksi". Mestari luokantutkinnolla vuonna 1936 saattaa olla eräs kimmoke Tuhkan luomisvoimaisuuteen ja tietynlaiseen vapautumiseen ekspressioiden esittämiseen. Ensinnäkin Tuhka oli tuolloin saavuttanut ehkä korkeimman teknisen osaamisen. Toiseksi Tuhka on maininnut eräässä haastattelussa seuraavasti:

"Teknillisen taidon parantaminen. Se on kuin kielioppi. Kun sen on kerran täydellisesti oppinut, on aika sen onnelliseen unohtamiseen /5/."

Tuhkan taiteellinen kehitys jää kuitenkin kesken vuonna 1939 eikä hän sotien ja pitkän tauon jälkeen enää saa otetta luomisinnostaan.

Sotien aikana Tuhka toimi rintamapiirtäjänä. Valokuvien ja luonnospiirustusten pohjalta hän teki vielä muutaman puupiirroksen, mutta omistautui lopulta lähes kokonaan litografioille. Vuonna 1947 alkoi Tuhkan aktiivinen opettajuus, joka kesti aina vuoteen 1966. 1950-luvulla Tuhka teki useita Lapin ja ulkomaanmatkoja, joiden pohjalta syntyi suuri määrä tyyliltään samankaltaisia litografioita ja tussipiirroksia. Vuosikymmenen lopulla ikääntyvä taiteilija sairastui ja hänen graafinen tuotantonsa loppui. 1960-luvulla Tuhka teki vielä muutamia maalauksia /6/.

Näyttää siltä, että Tuhka oli taiteilijana yksinäinen omien halujensa tulkki. Hän ei elämänsä aikana juuri saanut taiteestaan tunnustusta. Poikkeuksen muodostavat Puupiirtäjä ja Revontulet, joiden vedoksia on ostettu mm. British Museumiin ja Victoria and Albert Museumiin Lontooseen. Vielä 1930-luvulla Tuhkalla on joitain tyylillisiä yhtymäkohtia ajan muihin graafikoihin kuten Erkki Tanttun, Vilho Askolaan ja Aleksanteri Ahola-Valoon. Sotien jälkeen hänen taiteensa ajautuu kauaksi suomalaisen taidegrafiikan yleisistä kehityslinjoista.

I JUHANI AHON PANU JA MYSTISYYS TUHKAN VUOSIEN 1926 - 39 PUUPIIRROSTEN SISÄLTÖNÄ

Aukusti Tuhkalle Juhani Ahon romaani Panu on ollut käsiteltävällä ajanjaksolla tärkeä /1/. Vuonna 1926 Tuhka teki ensimmäiset puupiirrookset Panu-romaaniiin. Ne on selvästi tarkoitettu kirjan kuvitukseksi, koska ne ovat kooltaan pieniä (160 x 120) poiketen siten Tuhkan varsin suurista grafiikan vedoksista.

Panun varsinaisessa kuvitustyössä Tuhka piti liki 10 vuoden tauon ja vuonna 1936 hän luonnosteli seitsemän puupiirroksiksi tarkoitettua kuvaa Panuun.

Tuhka on ilmeisesti ainakin itse suunnitellut Panusta jonkinlaista Korukalevalan kaltaista suurtyötä. Sellainen sopii myös ajan jälkikareliaaniseen henkeen. Onhan Panu-romaanilla selkeät yhtymäkohdat Kalevalaan. Kansallishenkinen Tuhka olisi kuvittanut Kalevalan, mutta Korukalevala oli julkaistu jo vuonna 1922. Toisaalta tyyliltään Tuhkaa lähellä oleva Kalle Carlstedt oli kuvittanut ansioituneesti Eino Leinon Sata kantelettaren laulua, joka julkaistiin vuonna 1930. Niin Tuhkalle jäi Panu /2/.

Kuvitustyöstä ei ole jäljellä mitään kirjallisia lähteitä. Miksi Tuhka ryhtyi kuvittamaan Panua ja miksi työtä ei koskaan saatettu loppuun, jää selvittämättä.

Tuhkan kansallishenkisyyttä on vaikea verifioida muuta kuin kehäpäätelmällä. Ovatko siis Tuhkan puupiirrookset kansallishenkisiä, koska Tuhka on kansallishenkinen vai selitetäänkö Tuhkan kansallishenkisyys hänen taiteensa kautta? Kiintymys vanhaan Karjalaan ja voimakas isänmaallisuus, jotka ovat osoitettavissa, voivat kuitenkin luontevasti ilmetä sellaisena jälkikarelianistisena kansallishenkisyytenä, jota monet 1930-luvun taiteilijat edustivat /3/.

Muun muassa Aimo Reitala pitää Gallen-Kallelan kansallishenkisen tyylin parhaina jatkajina grafiikan alalla nimenomaan Aukusti Tuhkaa, Kalle Carlstedtia, Erkki Tanttua ja Vilho Askolaa. Juuri Kalle Carlstedtin kuvitustyö tulee temaattisesti lähimmäksi Tuhkan 1926 - 39 taidetta /4/.

Eräs olennainen ilmiö Panun kuvituksissa on se, että Tuhka on yhdistänyt Lapin topografiaa ja tunnelmia Panun sisältöön. Ko. ajanjaksona Tuhka ei käynyt enää Lapissa vuoden 1921 jälkeen. Hän on itse tehnyt karttapiirustuksen Lapin eräretkistään. Karttaan hän on kirjoittanut tekstin. "Vaellusvuosina opin tuntemaan isänmaatani" /5/. Vaellusvuosiksi Tuhka on määrittänyt ajan 1915 - 1921 eli "vaellusvuodet" päättyvät silloin, kun Tuhka meni naimisiin ja lähti Saksaan.

Lapin tuntureiden, revontulien ja lappalaisten ilmestyminen Tuhkan 1926 - 39 puupiirroksiin ei siis johdu aktuellista Lapin matkasta vaan Panu-romaanin läheisyydestä "romantisoituneisiin" Lapinmuistoihin. Yhdistämisajatusta tukee se, että Tuhkaa kiinnosti muinaistutkimus ja jonkinlaisen mystisen alku-suomalaisen löytäminen /6/. Petsamoon tehdyillä eräretkillä Tuhka oli nimenomaan innostunut Lapin shamaaneista ja noitauskosta /7/. Kiinnostus Lapin mystiikkaan säilyi koko taiteilijan elämän ajan. Vielä 1957 Tuhkan Lapin kuvia esittävään vihkoon "Piirustuksia ja grafiikkaa" oli alkusanoiksi kirjoitettu lyyrinen teksti: "Lumottu maa":

"Kristuksen syntymän ajoista asti on Suomea pidetty kirjatiedoissakin noitien kotimaana. Niin ajattelevat tänäkin päivänä maailman syrjäkulmien kansat. Eikä se ole ihme, sillä Lapin luonto ei ole menettänyt mitään salaperäisyyden tenhostaan. /8/"

Panu-romaani sisältää Lapin noitia ja tietäjiä. Tuhka pitää Lappia noitien maana ja on kiinnostunut tuosta mystiikasta. Nämä premissit mahdollistavat sen, että myös Tuhkan taiteessa on mystiikkaa ja symboliikkaa kuten myöhemmin huomataan.

Juhani Ahon Panu

Juhani Aho sai valmiiksi laajan romaanin, Panun keväällä 1897. Kirja kertoo kuten sen nimiösivulla mainitaan kristinuskon ja pakanuuden lopputaistelusta Suomessa eli tapahtumat sijoittuvat 1100-luvun tietämille /9/. Panussa eräänlainen kalevalainen mielikuvitus liikkuu vapaasti. Sen sijaan Ahon myöhemmässä romaanissa Kevät ja takatalvi (v.1906) Aho tukeutuu vankemmin historiallisiin seikkoihin /10/.

Panu tuntuu olevan kuin jatkoromaani Kalevalarunoihin. Jopa Karjalan korpisalujen "noidan" Panun kotona "tuvan seinällä riippui vanha kannel, jota sanottiin samaksi, minkä Väinämöinen heitti rannalle lähtiessään Suomesta /11/." Antti J. Aho kuvailee Juhani Ahoa kirjassa Juhani Aho, elämä ja teokset seuraavasti:

"... samoin ei Aho saattanut lakata haaveilemasta kalevalaisen Hellaan kerran henkiin heräämistä, korven kätköistä nousemista ja Väinämöisen unohdetun kanteleen uudelleen virittämistä ... /12/"

Aukusti Tuhkan uskontokäsitys ja isänmaallisuus

Näyttää siltä, että juuri Panusta Tuhka löysi samankaltaisuutta omalle uskonto- ja isänmaallisuuskäsitykselleen. Tuhkan taidetta ja elämää sävyttää usein mystiikka. Hän oli 1930-luvulla vapaamuurari. Samoin hän oli varsin kiinnostunut muinaistutkimuksesta ja bysanttilaisesta taiteesta. Myöhemminkin mystiikka ja uskonnollisuus on ollut lähtökohtana useille töille kuten Vanhuus (litografia -45), Tutankhamonin Mari (litografia -55) ja Kristus (litografia -49). Pohjana Tuhkan uskontokäsitykselle on ollut voimakkaasti lestadiolainen lapsuuden koti, josta Tuhka usein mainitsee eri haastatteluissa /13/. Tuhkan uskontokäsitys ei kuitenkaan ole selkeä. Se on vain uskoa mystiikan olemassa oloon.

Tuhkan karjalaisen väestön ja korpimaiseman ihailu tuovat hänen isänmaallisuuskäsityksensä hyvin lähelle sellaista ajanhenkeä, jota edustivat mm. hänen taidekriitikkoystävänsä Onni Okkonen ja Ludvig Wennervirta. Hehän korostivat suomalaista luontoa ja peräänkuuluttivat "kansallista taidetta /14/". 1930-luvulla Tuhka oli AKS:n jäsen ja hän suunnitteli IKL:n merkin. Tuhkan käsitykset eivät juuri poikkea ajan muiden taiteilijoiden kiinnostuksista. Muun muassa Erkki Anttonen kuvailee suomalaisten 1930-luvun graafikoiden suomalaiskansallista ajattelua seuraavasti:

"Itsenäistymisen jälkeen oli Suomessa vallalla nationalistinen ideologinen suuntaus, jonka ilmentymiä 1920- ja 1930-luvuilla olivat mm. erilaiset isänmaalliset yhdistykset kuten Akateeminen Karjala-Seura, Itsenäisyyden Liitto ja Inkerin Liitto sekä ns. aitosuomalaisuus. Vaatimukset Itä-Karjalan liittämiseksi Suomeen laajenivat Suur-Suomi ihanteeksi. Näitä vaatimuksia perusteltiin suomalaisten ja karjalaisten heimojen sukulaisuudella ja siten karelianismi sai itsenäisessä Suomessa uuden, poliittisen sävyn... Vastaavasti myös taiteessa omaksuttiin piirteitä vuosisadan vaihteen kansallisromanttisesta ja karepianistisesta suuntauksesta /15/."

Myös Tuhkalla kyti Suur-Suomi ajatus. Sodan jälkeen hän mm. irrotti Viipurista saamastaan kanteleesta yhden kielen. Kieli oli Karjala, ja sen saisi liittää takaisin vasta silloin, kun Karjala on liitetty takaisin Suomeen /16/.

Suomalainen kansallismaisema

Vuonna 1926 Tuhka teki kaksi ksylografiaa "Panula I ja II" (kuvat 1 ja 2), jotka ovat saaneet sisältönsä Panusta. Ne ovat molemmat muodoiltaan samanlaisia, pienikokoisia (160 x 120), joten ne voivat olla suoraan kuvitukseksi tarkoitettuja. Useimmat muut Panuun pohjautuvat piirroksot ovat suurikokoisia, joten ne on selvästi tarkoitettu itsenäisiksi taideteoksiksi.

Edellä mainitut teokset ovat järvimaisemia, joiden maantieteellinen kohde on sama, Panu-teoksen Kuntojärvi ja järven rantamilla sijaitseva Panula. Juhani Aho kuvailee näkymää näin:

"Uhrivaaran laella, jossa vanha kelohonka, ja sen edessä kivipaasi, jossa uhrilihoja ja uhrihalkoja... Taka-alalla avara metsä- ja järvimaisema. - Mäen rinteessä alempana näkyy Panula... (On keväinen aamuyö.) /17/"

Selkeämmin Kuntojärven Panula tulee esille vuonna 1936 samasta aiheesta tehdystä puupiirroksen luonnoksesta. Luonnokselle Tuhka on antanut nimen "Panula" (kuva 3), joten vuoden -26 versiotkin ovat nyt varmasti identifioitava Panulaksi. Kohde on sama, vaikka kuvakulma ei olekaan enää uhrivaaran laelta vaan alhaalta vedenpartaalta. (Huomaa rajaaminen detaljiin, josta enemmän myöhemmin.) Takimmaisen vuoren harjalle Tuhka on piirtänyt selkeästi yksinäisen suuren puun. Tuo pieni yksityiskohta korostuu erittäin voimakkaasti vuoden -36 piirroksessa, missä puun ja Korpivaaran takaa nousee dynaaminen ja säteittäinen valomeri. Tuon puun täytyy olla Panun uhrikoivu:

"Korpivaaran korkeimmalla kukkulalla oli tuuhean näreikön keskellä suunnattoman suuri koivu, mikä näkyi peninkulmien päähän etäisimpien vaarojen harjanteille ja yli aavojen ulappain /18/."

Panulan kuvituksessa Tuhka on selvästi jättänyt monia tekstin yksityiskohtia kuvaamatta. Hän kyllä kuvaa esimerkiksi kelohongan, uhripuun ja Panulan rakennukset, mutta jättää kuvaamatta kelohongan ympärillä sijaitsevat uhriesineet. Samanlainen ilmiö on havaittavissa myöhemmissäkin Panun kuvituksissa. Tuhka on halunnut pelkistää sisältöä antaakseen enemmän tilaa valon ja varjon tematiikalle.

Tuhkan maisemat kuuluvat myös suomalaisen kansallismaiseman kuvastraditioon, joka pohjautuu lähinnä viime vuosisadan lopun kansallisromanttisiin ihanteisiin. 1920-luvun lopulla maisemakuvaus jakautui kahtaalle. Toisaalta Olavi Paavolaisen ja Tulenkantajien innoittamina haluttiin kuvata kaupunkia ja sen uutta urbaania nykyaikaa. Toisaalta mm. Onni Okkonen puolusti järkähtämättömästi maalaiselämää ja suomalaiseen luontoon suuntautumista /19/. Luonnonmaisemien kuvaukset palautuivat monilla 1920- ja 1930-luvun graafikoilla juuri kansallisromanttisiin muotoihin. Kuvien etualalla on yleensä sijoitettu jokunen kalliomänty sekä itse kalliota, ja taustalla avautuu näkymä järvenselälle (vrt. Tuhka) /20/.

Rakovalkea

Tuhka on signeerannut vuodelle 1926 suurikokoisen puupiirroksen; Rakovalkea (kuva 4). Kuvassa kaksi miestä istuu rakovalkean äärellä. On yö tai kaamos. Maiseman muotoja ei juuri erota. Toisella miehellä on päässään lappalainen "neljän tuulen hattu". Lappalaisella on sylissä jokin esine (noitarumpu?). Kuvan vasemmassa laidassa on kelottunut honka ja oikealla sijaitsee ahkio tai pulkka.

Piirros voidaan attribuoida kahdella tavalla. Se on ehkä syntynyt Tuhkan Lapin matkojen muistikuvasta. Tuntuu kuitenkin oudolta, että pitkän Saksassa oleskelun jälkeen hän olisi halunnut kuvittaa Lapin eräretkiensä tunnelmaa ilman jotain toista ajankohtaisempaa virikettä.

Panu-romaniin pohjautuva tulkinta tuntuu luontevammalta. Ensinnäkin piirros on tehty samana vuonna, kun hän teki ensimmäiset Panu-kuvituksensa. Toiseksi Panu sisältää useita nuotio- ja lappalaiskuvauksia. Kuva saattaa olla kohta Panun matkasta lappalaisen tietäjän luo. Piirroksessa on lievä taianomainen tunnelma, jota korostaa rakovalkealle vieras korkea tulenloimu. Kolmanneksi piirroksen ilmaisukeinot ovat lähellä myöhempiä Panu-kuvituksia. Puupiirroksessa Tuhka on yksinkertaisesti vain yhdistänyt Lapin muistikuviaan tai jopa piirtämiään vanhoja luonnoksia Panun sisältöön. Erään Tuhkan näyttelyluettelon mukaan vuodelta 1968 Tuhkalla on työ nimeltään "Noitarummun satu" /21/. Tuhkan töistä "Rakovalkea" näyttää ainoalta, johon nimi sopisi.

Kynttilän valossa

Vuonna 1928 valmistunut litografia Kynttilän valossa (kuva 5) pohjautuu selkeimmin Panu-romaniin. Tuhka ei ole tarkoittanut sitä kirjankuvitukseksi, sillä kuva on liian suuri (270 x 355) sellaiseksi. Aho kuvailee Kuntojärven pappilan huonetta näin:

"... Seiniä sitovat toisiinsa paksut orret, joille on nostettu kaikenlaista tavaraa... Peräseinällä on pitkä pöytä, yhdestä hongasta halaistu, tyvipuoli leveämpi kuin latva. Seiniä pitkin kulkevat pitkät penkit, katketen pöydän päässä, jossa karhun taljan päällä on suuri, korkeaselustiminen, nahkalla päällystetty ja nähtävästi muualta tuotu nojatuoli. Tuolin edessä pöydän tyvellä on paksu raamattu, joitakuita muitakin tanakkakantisia kirjoja ja kirjoitusneuvot... /22/"

"Kynttilän valossa" on identtinen edellisen kuvauksen kanssa lukuunottamatta orsille ripustettuja tavaroita, joita ei ole kuvassa. Tuhkallehan on ominaista rajata yksityiskohtia pois kuvasta antaakseen tilaa muille arvoille.

Tämä vuoden 1928 litografia on puupiirroksiin rajatussa tutkielmassa mukana, koska se on yksityiskohtiaan myöten vuoden 1936 puupiirroksen pohjana (kuva 6). Tuhka teki aiheesta toisenkin litografian vuonna 1936. Vuoden 1928 litografia vahvistaa käsitystä, että Tuhka kehitteli Panun kuvitusta vuosina 1926 - 28 ja toisti teemat lähes sellaisinaan vuosina 1936 ja -37.

Toppilan romaani Panun korvike

Ilmeisesti suunnitelmat Panun kuvittamiseksi päättyivät 1920-luvun lopulla ja nousivat ajankohtaiseksi vasta vuonna 1936. Tuhka jatkoi kuitenkin kansanperinteeseen ja kansanuskomuksiin pohjautuvien novellien ja romaanien kuvittamista vuosina 1927 - 31. Tuhka kuvitti tuona aikana Uuden Suomen Sunnuntailiitteen novelleja. Kuvitusten pohjana ovat mm. Emil Eleniuksen, Eero Alpin, Eeva Hirnin ja Heikki Toppilan novellit /23/.

Merkittävin kuvitustyö on kuitenkin Toppilan romaani; Päästä meidät pahasta, joka kertoo pohjalaisesta kansanperinteestä ja talonpoikaisväestön uskomuksista. Kirjan päähenkilö on Lassi, joka taistelee viinan kirossa /24/.

Tuhka teki romaaniin 13 kohopainotyötä vuosina 1930 - 31. Kuvat liittyvät läheisesti kansallishenkiseen kuvatraditioon, johon olen aiemmin viitannut. Varsinkin Tuhkan ihmiskuvaukset (Pullonhenki, kopaino -31, kuva 7) ovat tyylillisesti ja teemallisesti lähellä Kalle Carlstedtin tai Erkki Tantun kuvituksia (mm. E. Tanttu: Kohtaus huoneessa, lino -34 tai K. Carlstedt: Käy unonen kätkyhen, puupiirros -30, kuva 8). Näyttäisi siis siltä, että Panun kuvitustyön epäonnistuttua Tuhka purki kansallishenkisen ja mystiikkaan taipuvaisen kuvamaailmansa Toppilan romaaniin.

Tuhka on valinnut kuvitukseensa juuri kirjan taikauskoon liittyviä aiheita kuten Pirunpihtikanto (kuva 9), Pullon henki tai Lassi helvetissä, juoppohullun kuolemantakainen asumus. Toppilan kuvituksessa myös valon käsittely muodostuu yhä tärkeämmäksi teemaksi.

Vuodet 1931 - 1935 lähteiden ulottumattomissa

Vuosina 1931 - 35 Tuhka on ilmeisesti omistautunut lähes kokonaan tieteelliseen kuvitustyöhön ja Saksassa opiskeluun. Tapahtumat tuolta ajalta ovat kuitenkin painuneet lähteiden ulottumattomiin. Tuhka lopetti mainosgrafiikan teon vuonna 1931 /25/, mutta tuon vuoden jälkeen ei löydy ainoatakaan taidegrafiikan vedosta. Hänen matkoistaan ei tiedetä varmasti, sillä Tuhkan passi vuosilta 1930 - 36 on kadonnut. Jossain mielessä hän on kuitenkin ollut tekemisissä taidegrafiikan kanssa, sillä vuonna 1931 perustettiin Suomen Taidegrafiikan liitto ja hän oli liiton perustajajäsen /26/.

Näin ollen tuntuisi luontevalta, että Tuhka oli tuona aikana usein Saksassa ja teki nimenomaan tieteellistä kuvitusta. Kuten aiemmin on todettu tieteellinen kuvittaminen on ollut Tuhkan suuri innoite, mutta koska hän ei signeerannut töitään, emme tiedä niistä paljonkaan. Tuhkan on täytynyt olla Saksassa jatkamassa opintojaan, sillä jo vuonna 1936 hän suoritti ainoana pohjoismaalaisena mestariluokan tutkinnon. Tätä tukee se, että vuonna 1933 hän haki A. Kordelinin säätiön apurahaa Leipzigiin, jotta voisi jatkaa mestariluokalle /27/.

Toisaalta tieteellistä kuvittamista tukee se, että hän haki samalta säätiöltä apurahaa bysanttilaisen taiteen tutkimiseen. Tuohon vuoden 1935 hakemukseen on liitetty itämaisen kirjallisuuden professorin Aapeli Saarisalon lausunto, jossa mainitaan mm: "Tuhka on äskettäin tehnyt minulle muinaisitämaisistä sylinteriesineistöistä (babylonialaisista sineteistä) piirustuksia... /28/" Tuhkan muinaistutkimus sopii myös hyvin hänen jonkinlaisen "mystillisen alun etsimisen" henkeen.

Tuhka palaa Kalevalan riemuvuonna Panu-teemaan

Vuonna 1935 Tuhka teki puupiirroksen "Lönnrotin runonlaulajain pirtissä" (kuva 10). Vaikka piirros onkin syntynyt vuoden 1935 Kalevalan riemuvuoden pohjalta, se sopii hyvin myös Tuhkan Panu-teemaan. Juhani Aho palaa romaanissaan Kevät ja takatalvi (v. 1906) Panun syntysijoille. Romaanissa kuvataan, kuinka Panun romaanihenkilö Jorma on siirtynyt Venäjän puolelle paikkaan, jota myöhemmin on ryhdytty kutsumaan Jormasjärveksi. Tällä kertaa Aho on tukeutunut tarkemmin historiaan, sillä juuri Jormasjärveltä Elias Lönnrotin kerrotaan löytäneen monet Kalevalarunot /29/.

Tuhka on tuonut piirroksessaan esille, kuinka runonkeräilijä taltioi tarinoita Väinämöisestä ja ehkä samalla myös Panusta.

Kuvalla on nyt todellinen tausta poiketen Tuhkan muista puupiirroksista, jotka pohjautuvat romaanihenkilöihin tai muinaiseen "tarumaailmaan". Ehkä juuri tämän vuoksi henkilöiden kuvaustapa on erilainen kuin mielikuvitushenkilöiden; Panun tai Hakkapeliitan jälkeläisen tai Tutankhamonin Marin kuvaustapa. Lönnrotin vieressä istuvat karjalaiset talonpojat ovat pitkin partoineen hyvin lähellä mm. I.K. Inhan valokuvien henkilöitä /30/. Ei ole mahdotonta, että 1930-luvulla valokuvauksesta kiinnostunut Tuhka olisi tutustunut Inhan 1890-luvun valokuvaan. Toisaalta Tuhka itse liikkui vuosisadan ensimmäisillä vuosikymmenillä pitkin Karjalan erämaita, joten puupiirroksen "realistinen" pohja on muutoinkin perusteltua.

Vuonna 1936 Tuhka teki Leipzigiin seitsemän puupiirroksen luonnosta Panu-romaanin. Niistä vain kolme näyttää saaneen lähes lopullisen ulkomuotonsa. Piirrokset ovat kaikki saman kokoisia (160 x 120) kuin vuoden 1926 Panuun tarkoitetut puupiirrokset. Kuvat voidaan varmasti tunnistaa Panu-kuvitukseksi, sillä osaan Tuhka on kirjoittanut kuvatekstin ja muutamassa on pelkkä sana "Panu" tai "Panula".

Tuhka on tehnyt kolmihaaraisesta uhrikoivusta kaksi versiota, joista toinen on keskittynyt puun alaosaan (kuva 11) ja toinen on kuvattu kauempaa ja kokonaisuena (kuva 12). Juhani Aho kirjoittaa näin:

"Aitauksen keskellä kasvoi suunnattoman suuri, tuuhea ja paksu kolmeksi haarautuva ikikoivu, jonka oksille oli ripustettu metsällisten nahkoja ja pääkalloja, jousia, viiniä ja keihäitä ja koivun juuresta kumpuili kovimmallakin pakkasella sulava, höyryävä, kirkasvetinen lähde... /31/"

Tuhka on jälleen jättänyt monia yksityiskohtia pois kuten oksille ripustetut uhriesineet. Hän on kuitenkin säilyttänyt puun kolmihaaraisena ja etualalle hän on kuvannut lähteen tekstin mukaisesti. Tuntuu siltä, että uhrikoivuista puun alaosaan keskittyvä olisi myöhempi versio. Tuhkalle on lähes poikkeuksetta ominaista voimakkaat rajaukset vuosien 1926 - 39 puupiiroksissa. Rinnakkainen ilmiö on vuoden 1926 järvimaisemien (Panula I ja II) suhde vuoden 1936 lopulliseen versioon. Jälleen Tuhka on ikäänkuin "zoomannut" laajasta näkymästä voimakkaasti rajatun Panulan ja ennen kaikkea uhrivaaran takaa nousevan valomerren kuvaukseen.

Alkuperäinen suomalainen ja Panu

Taiteellisesti ehkä merkittävin Panuun pohjautuvista puupiiroksista on Panun kasvokuva vuodelta 1936 (kuva 13a). Puupiiirrosta tuskin muuten voitaisiin tunnistaa Panuksi, ellei samalta vuodelta olisi toista henkilöaiheista litografiaa, jonka Tuhka on itse nimennyt Panuksi (kuva 14). Kuvien kasvot ovat lähes identtiset. Juhani Aho kuvailee Panua seuraavasti:

"Hän oli tanakkatekoinen samalla kookas mies, puettu punaisella reunustettuun poronnahkaturkkiin ja poronnahkasaappaisiin... Silmät kiiluivat tulta vasten, vaan oli katse samalla arka ja vilkkuva, niinkuin olisi se aina tottunut ympäristöönsä varomaan /32/."

Puupiiroksessa Tuhka on kyennyt erittäin taitavasti tulkitsemaan valon ja varjon vaihtelulla salaperäisen noidan karismaa. Esikuvana Tuhkan Panu-kuvalle on ehkä ollut saksalaisen ekspressionistin Emil Nolden puupiiirros "Profeetta" (kuva 13b) vuodelta -12. Tästä enemmän saksalaisen ekspressionismin yhteydessä.

1920- ja 1930-luvun isänmaallisuuden eräänä kulmakivenä oli puhtaan suomalaisen rodun etsiminen /33/. Myös taiteessa, varsinkin veistotaiteessa tulee tärkeäksi "jalon rodun normit" /34/. Näyttää siltä, että alkuperäisen suomalaisen etsiminen oli myös Tuhkalle eräänä lähtökohtana, kun hän vuonna 1936 tekee useita Panun kasvotutkielmia. Tuntuu luontevalta, että samana vuonna Tuhkan tekemä yksityiskohtainen kasvotutkielma, Samojedi (kuva 15), kuuluisi Panu-tutkielmien sarjaan.

Tuhka on todellakin Panun kasvokuvissa etsinyt jotain alkusuomalaista ja symbolisessa mielessä isänmaallista perustyyppiä. Aikaisemmin on osoitettu, kuinka vuoden 1941 "Hakkapeliitan jälkeläinen" (kuva 16) on tyylillinen ja sisällöllinen palautuma vuoden 1939 Panuun. Näin muinainen Panu, (30-vuotisen sodan aikainen Hakkapeliitta) ja talvisodan Hakkapeliitan jälkeläinen on Tuhkan luoma yhtenäinen ihmistyyppi, joka symboloi hänelle Suomen ja ehkä itsensäkin "isänmaallista voimaa". Tuhkalla on myös toinenkin "uskonnollisisänmaallinen symboli", joka pohjautuu Panuun, nimittäin "Erakko-munkki". Siitä myöhemmin.

Ilmeisesti Onni Okkonen ja Saksan vuodet ovat olleet Tuhkalle välittäjinä ajassa virtaavaan rotudebattiin. Okkoselle rotutyypit olivat tärkeä kansallinen tekijä, johon yhdistyi saksalaista romantiikkaa. Okkonen on määritellyt, että mm. Wäinö Aaltosessa yhdistyy suomalainen vakavuus ja yksinkertainen, arkaaiskreikkalainen jalo herkkyyks /35/. Ehkä Tuhkan Panussa on jotain vakavuutta, yksinkertaisuutta ja arkaaisuutta.

Lappalainen (puupiiirros -36, kuva 17) sopisi tyyllisesti ja ajallisesti Panu-sarjaan, mutta sen tunnistaminen tekstin pohjalta on hataraa. Puupiiirroksessa ryhmysauvaansa nojaavan lappalaisen pään ympäriltä kimpoaa voimakkaita valonsäteitä. Se voisi siis olla lapinnoita, jolta Panu lähti hakemaan tietoa. Joka tapauksessa se kuuluu mystisyytensä vuoksi Tuhkan 1926 - 39 puupiiirrosten sisällölliseen teemaan. Se on kuitenkin Tuhkan valo ja varjo -teeman sekä ekspressionismin tärkeä esimerkki, josta tuonnempana enemmän.

Revontulet-teema

Vuonna 1936 alkoi Aukusti Tuhkan tunnetuimman teeman kehittäminen. Tähän revontuli-sarjaan kuuluu kaikkiaan kuusi versiota ennen vuotta 1939 ja ainakin neljä jatkokehittämää litografioiden vuosina 1945, -47, -48 ja -55. Revontuliteemassa näkyy selkeimmin Tuhkan ilmaisutavan muutos. Ensimmäisessä versiossa (Hirvas, puupiiirros -36, kuva 18) ei näy revontulista kuin aavistus vedoksen yläreunassa. Kuvassa poromiehen on puun takaa matkalla oikealta vasemmalle. Toinen versio (Revontulet II, puupiiirros -37, kuva 19) on muuten täsmälleen sama kuin Hirvas, mutta piiirros on 105 millimetriä edellistä korkeampi. Nyt revontulet ovat nousseet tunturien yläpuolelle.

Kun nämä kaksi vedosta asetetaan päällekkäin, nähdään selvästi, että kuvien alaosa on vedostettu samasta laatasta. Ikään kuin taiteilija olisi leikannut laatan yläreunasta reilut 10 senttiä pois. Tällaiseen tulkintaan tarvitaan kuitenkin kolmas tuntematon tekijä, sillä onhan mahdollista, että vuonna -36 esiintyy pienennetty versio vuoden -37 kokonaisuudesta laatasta.

Laatta on ilmeisesti tehty vuonna -36. Tuhka on vedostanut Hirvaksen niin, että laatan yläosa on ollut peitossa. Tämän tapainen rajausta laajemmasta kokonaisuudesta johonkin kuvan yksityiskohtaan on ollut ominaista aiemmillekin Panu-kuvien kehittämiselle (Panula ja Uhrikoivu). Selitystä tukee se, että poromiehen ja poroon keskittynyt vedos on saanut nimen Hirvas ja kokonaisen laatan vedos Revontulet. Vuonna 1937 valmistui myös Tuhkan tunnetuin versio revontulista (Revontulet III, puupiiirros -37, kuva 20). Nyt kuvassa poromiesten kulkue on menossa suuntaan kuin Revontulet II:ssä. Myös itse revontulet ovat siirtyneet tärkeään asemaan.

Tuhka palasi Revontulet-teemaan vielä kolme kertaa 1930-luvulla. Kahdessa syväpainotyössä ja yhdessä puupiiirroksessa vuodelta 1938 ja -39 Tuhka on keskittynyt kokonaan revontulien esittämiseen. Nyt teeman nimeksi Tuhka on antanut Taivaanurut (mm. kuvat 21 ja 22). Nimen vaihtaminen ja Taivaanurujen esittämistapa on esimerkki siitä kuinka Tuhka oli irtoamassa vuosien 1926 - 39 aiheiden sisällöstä ja siirtyi puhtaasti valon ekspressiiviseen esittämiseen.

Vaikka kaikki revontuli-aiheet on tehty Leipzigin, on Tuhkalla täytynyt olla valokuvia tai luonnoksia vaellusvuosiensa Lapin eräretkiltä, sillä kuvat voidaan topografisesti sijoittaa Lapin Sompion ja Aapasuon maisemiin. Tuhkan piirtämä vaelluskartta osoittaa, että hän on käynyt kyseisillä alueilla.

Lankonsa, Petsamon kruununvouden kanssa tehdyt eräretket Sompion ja Kuusamon lappalaishamaanien pariin vuosina 1915 - 21 ovat antaneet muodon Revontuliin, mutta 15 vuoden kuluttua näistä eräretkistä ovat sisältö ja innoite kummunneet Panusta /36/.

Revontulet-teema on lähtenyt liikkeelle ilmeisesti Panu-romaanin erään pääluvun alkusanoista:

"Talvinen aamuhämärä peitti vielä maan ja tähdet tuikkivat ja revontulet loimottivat kirkkaalla pakkastaivaalla. Kuun viimeinen neljännes vaelteli kuin yksityksissään ja kylmästä kutistuneena rannatonta ulappaansa. Keskiyön aikana oli se noussut metsänrannan takaa kykenemättä voittamaan sitä valoa, joka liekehti takaisilta taivailta /37/."

Samaan tilanteeseen liittyy kohta, missä lappalaiset poromiehet matkaavat revontulten alla ohi edellä kuvatun maiseman. Revontulet ovat muutenkin läheisessä yhteydessä romaaniin, sillä kirjassa kuvataan toistuvasti kaamoksen revontulia ja poroilla matkaavia lappalaisia.

Erakko munkki on Tuhkan toinen symbolinen hahmo

Tuhkan mielenkiinto Panu-romaanin katosi vuonna 1939 ja hänen taiteellisessa kehityskaarensa tapahtui selvä murros. Vuoden 1939 jälkeen Tuhka palasi vain kahdesti Panun sisältöön. Aikaisemmin on käsitelty vuoden 1941 Hakkapeliitan jälkeläisen yhtymäkohdat Panuun. Toinen työ on Tsasuona (puupiiirros 1940 - 42, kuva 23). Puupiiirros on aiemmin liitetty Tuhkan rintamapiirrosten pohjalta syntyneeksi työksi, mutta se liittyy vahvasti Panuun ja se on Tuhkan toinen uskonnollinen symboli.

Kuvan etualalla seisoo muodoiltaan epäselvä hahmo, jolla näyttää olevan munkin kaapu yllään. Kuvan takalaidassa, maiseman järvenrannalla on pieni ortodoksinen kyläkappeli (tsasouna). Kappelin vierellä sijaitsee suurikokoinen kuusi.

Puupiiirros on tyyllisesti niin lähellä Panu-kuvituksia, että voisi kuvitella Tuhkan tehneen sen vuonna 1936 eikä 1940-luvulla. Sisällöllinen yhtymäkohta Panun romaanihenkilöön erakkoon munkkiin on kuitenkin merkittävämpi. Juhani Aho kirjoittaa näin:

"...noin sata vuotta ennen tämän tarinan alkamista, oli pienoinen sydänmaan kappeli rakennettu sille paikalle, missä nyt seisoo uusi ja isompi luterilainen kirkko. Sen oli omin käsin salvannut hurskas munkki, joka etäisiltä ilmoilta tullen ja kalastajain kera suuria vesinä soudellen oli asettunut tähän asumaan... /38/"

Puupiiroksella on myös selvät topografiset yhtymäkohdat eräseen vuoden 1936 Panu-kuvituksen tussiluonnokseen. Luonnoksessa Tuhka on hahmotellut suuren kuusen ja järvenrannalle pienen kappelin. Maisema on samantyyppinen kuin Tsasounassa. Kuvatekstiksi Tuhka on kirjoittanut tussiluonnokseen: "Munkki yksin jäi erakkona kappelia asumaan...". Tsasouna on siis syntynyt Panun pohjalta ja kuvaa munkkia, joka sovitteli rauhan karjalaisten ja savolaisten heimoriidoissa ja jäi myöhemmin erakoksi.

On mielenkiintoista, että Tuhka palasi talvisodan aikana juuri tähän munkki-aiheeseen. Palautumisella näyttää olevan samanlainen symbolinen tausta kuin myös talvisodan aikana tehdyllä Hakkapeliitan jälkeläisellä. Kun Panu ja Hakkapeliitta olivat fyysistä voimaa edustavia (sotilaallisia) hahmoja, niin munkki edustaa Tuhkalle uskonnollista voimaa. Tuntuu luonteelta, että talvisodan rintamalla Karjalan liepeillä Tuhka tunnistaa nuo kaksi Panuun liittyvää hahmoa. Juhani Aho kirjoittaa erakosta munkista näin:

"Paljon oli erakko-vanhus nähnyt riitaa ja taistelua kristittyjen ja pakanain välillä. Nuoruutensa päivinä oli hän ollut mukana Hämeen pakanallisia uhrilehtoja maahan kaatamassa ja miekalla pakottamassa kansaa oikean uskon kuuliaisuuteen. Mutta vähäisen oli hän siitä nähnyt menestyksen... Nyt tahtoi hän voittaa hyvydellä... /39/"

II VALON ESITTÄMINEN TUHKAN PUUPIIRROSTEN 1926 - 1939 ILMAISUKEINONA

Tuhkan vuosien 1926 - 39 grafiikan vedoksia on löytynyt tätä tutkielmaa varten 55 kappaletta. Niistä 44 on puupiirroksia ja loput yksitoista ovat viivasyövytyksiä tai litografioita. Puupiirrosten määrän suhteesta muiden tekotapojen määrään voidaan päätellä, että Tuhka on ko. aikana keskittynyt lähes kokonaan puupiirroksiin, vaikka grafiikan vedoksia olisi kadoksissakin. Mielenkiintoinen yksityiskohdata on, että lähes kaikki syväpainotyöt ja litografiat on tehty vuonna 1936. Ne poikkeavat usein myös aiheiltaan puupiirroksista.

Tuhkan puupiirroksiset ovat, lukuunottamatta Panun kuvitukseksi tarkoitettuja kuvia suurikokoisia, noin parikymmentä senttiä korkeita ja kolmisenkymmentä senttiä leveitä. Kokonsa puolesta poikkeuksen muodostaa myös Tuhkan päätyö; Puupiirtäjä (puupiirros -40), joka on liki kaksi kertaa suurempi kuin muut (450 x 582). Puupiirroksiset on vedostettu Japanin silkkipaperille.

Ääriviivat ja varjot

Selvin ilmaisukeinollinen piirre on valon esittäminen. Sen muoto perustuu Tuhkan ekspressionismiin, minkä lähtökohdat näyttävät olevan saksalaisessa modernismissa. Valon esittämisen merkitys Tuhkan 1926 - 39 grafiikassa voidaan formaalisesti osoittaa kuvien perusteella. Myös 1930-luvun lopussa tapahtuva murros voidaan osittain osoittaa valo-nyanssin katoamisella. On kuitenkin syytä mainita, että Tuhka toistaa valo-teeman muutaman kerran 1939 jälkeen. Näyttää kuitenkin siltä, että mm. vuoden 1950 litografia Puupiirtäjästä on sisällöllinen ja tyyllinen palautuma 1930-luvun Puupiirtäjä-temaan. Myös 1940- ja 50-luvuilla jatkunut Revontuli-teeman ekspressionistinen elementti voidaan perustella Puupiirtäjän tavoin. Näistä kahdesta Tuhkan tunnetuimmasta aiheesta enemmän myöhemmin.

En aio selvittää läheskään kaikkia vaikutuksia Tuhkan ilmaisukeinoin. Kuvitustyön luonteella on varmasti omat vaikutuksensa. 1930-luvulla oli yleistä, että kohopainografiikka oli kirjakuituksen väline, mutta kuvituksella on olennaisemmat yhteydet sisältöön ja aihevalintaan /1/. Toisaalta on luonnollista, että Tuhkallakin tyyli vaihtelee tunnelman mukaan, mutta tämä ei sisällä kovinkaan mielenkiintoista problematiikkaa. "Ilmaisukeinot tunnelman mukaan -tulkinta" on varmasti riskitön hypoteesi, mutta se ei sisällä lisä-informaatiota ja on siten arvoton tieteelliseksi argumentiksi.

En ole myöskään löytänyt yhteyksiä Tuhkan käyttögrafiikan (tieteellinen kuvittaminen ja mainosgrafiikka) ja taidegrafiikan välille. Yksityiskohtaiseen tarkkuuteen ulottuva käyttögrafiikka-Tuhka ei ole enää kiinnostunut "naturalismista" taidegrafiikkona. Olen löytänyt koko Tuhkan tuotannosta vain kaksi naturalistista työtä. Molemmat ovat vuonna 1936 tehtyjä viivasyövytyksiä; "Maisema Karjalasta" (kuva 23b) ja "Samojedi" (kuva 15).

Valo ja varjo -tematiikka voi olla puupiirtämisen luonnollinen seuraus. Puuhun veistetyillä syvillä ja leveillä uurroksilla on vaikea tuoda esille herkkiä välörieroja. Puupiirroksille onkin nimenomaan ominaista jyrkät valokontrastit ja kulmikkaus. Tämän vuoksi puupiirroksiset näyttävät usein myös dramaattisilta ja ekspressiivisiltä.

Osoittaakseni, että Tuhkan valon esittäminen on ollut tarkoituksellista, olen jakanut hänen puupiirroksensa kahteen tyyppiin; sellaisiin, joissa hahmo on muodostettu ääriviivoilla ja sellaisiin, joissa hahmo muodostuu varjoista, valon vaikutuksesta. Tuolloin valo saa usein itseisarvollisen luonteen.

Luonnollisesti puupiirroksissa on sellaisia, joissa nämä kaksi tyyppiä esiintyvät samanaikaisesti. Ääriviivojen piirtäminen kuitenkin vähenee 1930-luvun loppua kohti niin, että viimeisimmissä Tuhkan töissä ei enää esiinny ääriviivoja lainkaan.

Näiden kahden tyyppin ero tulee esille jo Tuhkan vuoden 1926 Panun järvimaisemissa (Panula I ja II, kuvat 1 ja 2). Jälkimmäisessä versiossa ääriviivat ovat osittain kadonneet ja maiseman muodostaa vasemmalta voimakkaasti tunkeutuva valo (auringon nousu). Myös "Rakovalkea" ja vuoden 1927 "Nuotiolla" (kuva 24) ovat esimerkkejä siitä, kuinka ääriviivojen piirtäminen jää toisarvoiseksi ja valon lähde, liekki sekä sen vaikutus ympäröiviin hahmoihin on yhä tärkeämpää.

Toppilan kuvituksissa esiintyy niin ikään molempia tyyppisiä. Kun "Väsyneet miehet" (kuva 25) tai "Pirunpihtikanto" (kuva 9) on selvästi hahmoteltu ääriviivoilla, ovat "Pullon henki" (kuva 7) ja "Lassi leikkaa tupakkaa" (kuva 26) muodostuneet varjojen ja valon taitekohdista. Puhtaimpana valon ja varjon kuvaaminen tulee esille mm. Lassin paidan esittämisessä.

Ääriviiva katoaa vuonna 1936

Vuonna 1936 valon esittäminen saavutti huippunsa. Tuhka suoritti samana vuonna Leipzigissä mestariluokan tutkinnon. Hän oli tuohon aikaan myös kiinnostunut valokuvauksesta ja varsinkin värivalokuvauksesta. Hän on itse kutsunut tuota aikaa Leica-kaudeksi /2/. Vuodelta 1936 on olemassa mm. mustavalkoinen kuva perhosesta (näytetyö, kuva 27), jonka Tuhka on osittain värjännyt käsin. Tuhka oli myös koulutuksen kannalta saavuttanut korkeimman mahdollisen teknisen osaamisen, sillä vuonna 1938 suoritettu opettajan tutkinto liittyi enemmänkin pedagogisiin seikkoihin.

Sytä valon korostamiseen voidaan löytää myös Tuhkan omista fragmentaarista lausunnoista. Tuhka on kirjoittanut luentoluonnokseen (ajoittamaton) seuraavasti: "Aina sanotaan, että muoto on perusta ja väri vain koriste, mutta asia on päinvastoin /3/." Väri voisi olla mustavalkoisessa grafiikassa ekvivalentti valolle.

Vuoden 1936 puupiirroksista ovat ääriviivat kadonneet kokonaan. "Auringon nousussa" (kuva 28) ja "Haudassa" (kuva 29) valo tunkeutuu mustan, lähes silhuettimaisen maiseman läpi. Panun kasvokuvassa (kuva 13) puhtaasti varjojen muodostamat kasvot saavat jo ekspressiivisiä piirteitä.

Valo ja varjo -teema kulminoituu vuoden 1939 Puupiirtäjään (kuva 30). Piirros oli tarkoitettu Pariisiin näyttelyyn. Puupiirtäjässä toteutuvat Tuhkan ajanjakson 1926 - 39 tyyllilliset piirteet pisimmälle viedyssä asussa: valon vaikutuksesta kuvapinta on **voimakkaasti rajattu**, kuvassa **ei ole valöörieroja**, hahmo ja esineet muodostuvat pelkästään **varjojen ja valon taitekohdissa**, sommitelma on usein diagonaalinen ja selvästi **ekspressionistinen**. Vuoden 1940 lopullisessa Puupiirtäjän versiossa edelliset tavoitteet ovat jo osittain kadonneet, vaikka valo onkin edelleen tärkeä elementti. Vuoden 1939 Puupiirtäjän tussiluonnos perustelee hyvin sen, että Tuhka on nimenomaan pyrkinyt edellä kuvattuihin tavoitteisiin.

Valon kaksi merkitystä

Valolla näyttää olevan Tuhkan töissä kaksi merkitystä. Toisaalta se luo muotoja ja toisaalta se on valo sinänsä, valonlähde, joka suuntaa katseen tai ajatuksen, johonkin Tuhkan mielestä merkitykselliseen. Tuntuu luontevalta, että valolla olisi Tuhkalle **symbolinen merkitys**. Ainakin kahdeksassa puupiirroksessa valo selvästi viittaa johonkin abstraktiin. En kuitenkaan usko, että valo olisi merkki jostain tietystä. Se vain viittaa johonkin, usein uskontoon (Kynttilän valossa), tuonpuoleiseen (Kolme lähti, kaksi palasi) tai Tuhkan elämäntyöhön (Puupiirtäjä).

"Panulassa" (-36, kuva 3) valo nousee puhtaan valkoisena ja säteittäisenä täsmälleen pakanallisen uhrikoivun takaa. Valo siis viittaa uskontoon tai uskomukseen. "Rakovalkea" (kuva 4) ja "Kynttilän valossa" (kuva 5) ovat valosymboliikaltaan hieman hataria, mutta rakovalkean epänormaalin korkea liekki viittaa tilanteen taianomaisuuteen ja kynttilän valo on läheisessä yhteydessä kuvan uskonnolliseen tilanteeseen; valon lähde (kynttilä) sijaitsee Raamatun ja saarnaansa kirjoittavan papin välissä. "Rakovalkeassa" valo on myös valo sinänsä, valonlähde eli nuotion valo on kuvan pääkohde.

Myös "Lappalaisessa" (kuva 17) valon säteillä täytyy olla jokin muu merkitys kuin pelkkä formaalinen merkitys. Kuvassa valo muodostaa eräänlaisen sädekehän lappalaisen taakse. Ehkä kysymyksessä onkin juuri Lapin noita, shamaani, jota valo merkitsee. Toisaalta säteittäiset viivat voivat olla vain tyyllinen elementti. Puupiirtäjässä valo saattaa merkitä Tuhkaa itseään tai hänen elämäntyötänsä, grafiikkaa. Varsinkin vuoden 1939 versiossa (kuva 30) valo on keskittynyt tiukan rajatusti puupiirtäjän käsiin ja itse puulaattaa. Valon merkitys tulee esille myös saman työn vuoden 1950 litografiasta, jossa mustan tilan keskellä kolmion muotoinen valkoinen valo luo epäselvän puupiirtäjän hahmon. Puupiirtäjä on Tuhkan omakuva ja valo voisi olla sen synnyttäjä.

Tuhkan omat lausunnot tukevat valon symboliikkaa kahden työn kohdalla. "Kolme lähti, kaksi palasi" (puupiirros, 1939 - 41, kuva 31) kuuluu Tuhkan rintamakuvien pohjalta syntyneisiin teoksiin. Kuva tunnetaan myös nimellä "Partio", mutta itse Tuhka kutsui sitä aikoinaan tuolla selittävämmällä nimellä. Kuvassa on kolmen miehen hiihtopartio matkalla rintamalle. Tuhka on itse maininnut, että oikeanpuoleisen sotilaan pään takana oleva valaistus merkitsee, että tämä sotilas jää palaamatta eli menehtyy rintamalla /4/.

Myös Revontulet-teeman (kuvat 19 - 22) valolla on merkityksensä. Tuhka on kirjoittanut kirjeen, jossa hän mainitsee lyhyesti Revontulet-työstään: "Taivaan valkeat valaisevat todellakin maailman, taide saa valonsa taivaasta" /5/. On mahdotonta tulkita, mitä edellinen tarkoittaa eksaktisti, mutta lausunto perustelee osittain sen, että valo on Tuhkalle vertauskuva tai merkki jostain abstraktista. Ehkä valo merkitsee juuri hänen taidettaan, hänen elämäntyötään puupiirtäjänä. Revontulet-teema kertoo, mistä valo on peräisin ja Puupiirtäjä teema saattaa kertoa, mitä valo saa aikaan.

Panu-romaanilla ja Tuhkan valosymboliikalla ei varmastikaan ole kausaalisuhdetta, mutta kannattaa mainita, että vanha itäsuomalainen nimi, Panu merkitsee kipinää, tulen loimua, valoa.

Tuhkan ekspressionismi

Seuraavassa pyrin osoittamaan, että valon esittämisen formaalinen ja symbolinen elementti perustuu Tuhkan omaan ekspressionismiin. Edellinen on käsitteenä spekulatiivinen. Koko tutkielmani kulminoituu vuonna 1939 tapahtuneeseen tyylliseen murrokseen, ja juuri silloin katkesi Tuhkan ekspressionismin kehittäminen. Tuhka oli matkalla saksalaisen modernismin läheisyydestä johonkin omaan ekspressionismiinsa, mutta matka katkesi talvisodan aattona.

Edellä mainittu pyrkimys tulee esille Revontuli- tai Taivaanurut-teeman kehityksessä. Jo vuonna 1938 Revontulet irtosivat sisällöstään. Ne eivät ole muodoiltaan lähelläkään todellista. Nyt Taivaanurut (ei enää Revontulet, kuva 21) oli spiraalimainen abstrakti sommitelma. Kuva haluaa kertoa jostain muustakin kuin konkreettisista revontulista. Käsitystä tukee vuosien 1945, -47, -48 ja -55 "Revontulet". Ne poikkeavat tyyllisesti täysin muista Lapin-ajanlitografioista, mutta ovat sisällöllisesti ja formaalisesti kuin jatkoa 1930-luvun tuotantoon. Ne ovat palautuma Tuhkan 1930-luvun pyrkimykseen. Mielestäni edellisen kaltainen selitys tuntuu luontevalta, sillä pyrkimys abstraktimpaan ekspressionin sotien jälkeen tulee esille vain ja pelkästään kahdessa Tuhkan tärkeimmässä 1930-luvun lopun teemassa, Revontulissa ja Puupiirtäjässä. Toisin sanoin Tuhkan ekspressionistinen kehitys vuonna 1939 katkesi kaikilta muilta osin paitsi taiteilijan läheisimmissä aiheissa (symbolisessa mielessä).

Revontulet ja Puupiirtäjä ovat ainoat työt, jotka olen löytänyt vuosilta 1938 ja -39 ja myös Puupiirtäjässä Tuhka on vienyt ekspressionisminsa pisimmälle kuten aikaisemmin on todettu. Puupiirtäjäteen kehitys sotien jälkeen vastaa Revontulien kehitystä. Vuoden 1950 litografia poikkeaa ajan muusta tuotannosta. Valkoista ympäröivät mustat pinnat muodostavat lähes abstraktin sommitelman, koko konstruktio on vinossa ja itse puupiirtäjä on tuskin havaittava hahmo. Esittämistapa ei siis palvele konkreettisen puupiirtäjän esittämistä vaan se palvelee Tuhkan henkilökohtaista ideaa puupiirtäjästä. Tuhka on valinnut ekspressionisminsa tulkiksi valon. Näyttäisi siis siltä, että Puupiirtäjän ja Revontulien sotien jälkeiset versiot ovat sen kaltaisia, mitä suuntaa Tuhka ehkä etsi vuonna 1939.

Yhteydet saksalaiseen ekspressionismiin

Tuhkan ekspressionismi on siis siinä mielessä spekulatiivinen, että sen lopullinen muoto ei välttämättä koskaan konkretisoitunut, ellei sellaisena juuri pidetä Puupiirtäjä- ja Revontulet -teemojen kehitystä. Ekspressionistisuuden lähtökohdat näyttäisivät sijoittuvan kuitenkin saksalaiseen ekspressionismiin. Paitsi että Tuhkalla oli konkreettinen mahdollisuus saada vaikutteita Saksasta 1920- ja 30-luvuilla, niin Tuhkan muutamilla töillä on yhtymäkohtia varsinkin Die Brücke-ryhmän grafiikkaan.

Tuhka oli 1920- ja 30-luvuilla opiskelemassa sekä Leipzigissa että Dresdenissä. Tuntuu luonteelta, että varsinkin Dresdenissä Tuhka olisi tutustunut saksalaiseen ekspressionismiin. Juuri siellähän syntyi vuonna 1905 saksalaisten ekspressionistien ryhmä, Die Brücke. Vaikka "brückeläisten" ja Tuhkan sisällölliset ambitiot olivat varsin erilaiset, niin tyyllisiä yhtymäkohtia voidaan etsiä sulkemalla silmät sisällöstä. Vertailemalla Tuhkan töitä Panula II (kuva 2), Pullonhenki (kuva 7) tai Auringonnousu (kuva 28) joihinkin Ernst Ludwig Kirchnerin, Karl Schmidt-Rottluffin tai Käthe Kollwitzin töihin niin huomaa, että viivan käyttö, diagonaalisuus, mustien ja valkoisten pintojen sommittelu sekä takaa tulevan voimakkaan valon käsittely ovat yhteneväisiä /6/.

Mielenkiintoisin yhteys on Tuhkan "Panun" (kuva 13a) läheisyys Emil Nolden puupiirroksen "Profeetta" (kuva 13b) vuodelta 1912 kuten aikaisemmin on esitetty. Profeetan ja Panun sommitelma on lähes identtinen; tausta, kasvojen mittasuhteet, voimakkaat kulmakarvat ja parta ovat samantapaisia. Tärkein sommitelmallinen yhteneväisyys on kuvien vasemmassa laidassa oleva suorakaiteen muotoinen valoelementti. Elementin toistuminen Panussa on lähes varma osoitus, että Panun pohjana on ollut Nolden Profeetta tai sen jokin versio.

Ehkä ainoa sisällöllinen yhteys Tuhkan ja saksalaisten ekspressionistien välillä on aitouden etsiminen, johon sekä Tuhka että modernistit pyrkivät. Sisällöllisellä yhteydellä ei kuitenkaan ole niinkään merkitystä, sillä taiteen kulkeutumisella periferiaan on yleensä ominaista, että muoto säilyy, mutta sisältö muuttuu.

Suomalaiset nuoremmat kohopainograafikot olivat yleensäkin 1930-luvulla lähellä ekspressionismia. Heitä liitti yhteen opiskelu Taideteollisen Keskuskoulun graafisella linjalla, joka näyttää olleen modernin suunnan välittäjä. Vaikka Tuhka ei käynyt Keskuskoulua, niin monet koulun graafikoista (Vilho Askola, Erkki Tanntu, Aleksanteri Ahola-Valo) olivat Tuhkan ystäviä /7/. Tätäkin kautta Tuhka oli yhteydessä ekspressionismiin.

Miksi Tuhkan grafiikassa moderni mieli ei näy selkeämmin? Tuhkan kansallishenkisen sisältö antoi varmastikin ilmaisulle omat piirteensä. Toisaalta saksalaiset ekspressionistit eivät yleensäkaan muodostaneet mitään koulukuntaa vaan yhteistä heille oli henkilökohtaisen tunteen ekspressio. Eli luokittelu on vaikeaa, jos perusteena on vain pelkkä tuotanto ilman muita lähteitä. Ehkä kuitenkin juuri Puupiirtäjässä (1939 ja -50) tulee selkeimmin esille ekspressionismiin pohjautuva ajatus: taiteen tehtävä on ilmaista henkilökohtaista emootiota.

Myös 1930-luvun kansallissosialismi vaikeutti taiteilijoiden suhdetta modernismiin. Taide valjastettiin uuden valtakunnan palvelijaksi. Monet taiteilijat joutuivat lähtemään Saksasta ja niitä jotka jäivät, kiellettiin työskentelemästä. Modernistien taidetta oli muutoinkin vaikea tavoittaa, sillä taideteokset tuhottiin tai ne myytiin ulkomaille /8/. Keskittyminen kirjankuvitusgrafiikkaan ja modernismiin viittaavien kokeilujen unohtaminen oli ainakin turvallista 1930-luvulla.

Ilmaisukeinojen vaihtelut vuonna 1936

Vuonna 1936 Tuhka kokeili useita eri grafiikan tekotapoja Leipzigissä. Osa niistä oli ilmeisesti tarkoitettu mestariluokan tutkinnon näytetöiksi. Kuvilla ei näytä olevan tyyllillisiä eikä sisällöllisiä yhtymäkohtia ajanjakson muuhun grafiikkaan. Työt ovat syväpainotöitä, litografioita, akvarelleja ja xylografioita.

On kuitenkin mielenkiintoista, että Tuhka liikkuu muutamissa maisemakuvissaan 30-luvun sodan maisemissa kuten "Lützen" (kuva 32) ja "Breidenfelt" (akvarelli -36). Tällä voisi olla yhtymäkohtia siihen, että Tuhka nimesi jatkosodan aikana Panuun liittyvän kasvokuvan Hakkapeliitan jälkeläiseksi.

Tuhkan valoteema säilyy osittain juuri "Lützenissä". Myös "Jäniskönkäässä" (mezzotinto -36, kuva 34) Tuhka on tutkinut, kuinka valo käyttäytyy metsänreunassa ja kosken kuohuissa. Valon rajaaminen ei kuitenkaan ole tekotavasta johtuen yhtä selkeää kuin puupiiroksissa.

Grafiikan lehdet ovat pääasiassa maisemia tai kaupunkikuvauksia kuten "Maisema Karjalasta", "Leipzig" (kuva 35), "Burg Saaleck" (litografia -36, kuva 36) ja "Rajametsä" (kuva 37). Tyyllillisesti merkittävin työ on "Vuoristokylä Saksassa" (xylografia -36, kuva 38). Harvinaisella puukaiverrustekniikalla Tuhka on yltänyt lähes kubistiseen esitystapaan. Ehkä tämäkin osittain kertoo Tuhkan yhteyksistä modernismiin.

III ILMAISUKEINOJEN MUUTTUMINEN VUODEN 1939 JÄLKEEN

Vuoden 1939 jälkeen Tuhkan taidegrafiikassa tapahtuu siis muutos. On syytä korostaa, että muuntumisessa on kyse vuosien 1926 - 39 kehityksen katkeamisesta. Selkeästi uusi tyyli ja sisältö alkoi vasta 1940- ja 50-lukujen taitteessa.

Vielä talvi- ja jatkosodan aikana Tuhka teki muutaman puupiirroksen rintamakuvien pohjalta, mutta 1940-luvun lopulla Tuhka omistautui lähes kokonaan litografioille. Myös valon käyttäminen ilmaisukeinona katosi. Sotien aikana tehdyissä puupiirroksissa valolla ei ole enää samaa asemaa kuin vuosien 1926 - 39 puupiirroksissa. Niin ikään viivan piirtäminen muuttuu talvisodan aikana hitaasta ja vakaasta spontaaniin ja nopeaan. Myös materiaalin tuntu ja plastisuuden esittäminen tulevat litografioissa vahvasti esille.

Myös sisältö muuttui. Panuun liittyvää mystisyyttä ja isänmaallisuutta ei kahta poikkeusta lukuunottamatta enää tapaa vuoden 1939 jälkeisiltä grafiikan lehdiltä. Kuville ei ole enää löydettävissä yhtenäistä syvää sisältöä. Toki rintamakuvien pohjalta tehdyissä töissä on yhtenäinen sodan sisältö, mutta siihen ei sisälly problematiikkaa. Tuhkahan oli sodan aikana TK-piirtäjä. Toisaalta Tuhkan Lapissa ja ulkomailla tehdyissä litografioissa on yhteisenä sisältönä maisema.

Olenaisain ero on se, että ennen vuotta 1939 kuvilla oli kirjallinen tausta ja sodan syttymisen jälkeen kuviin ilmestyi selvä esine- tai realistinen tausta.

Tuhkan suhtautuminen taidegrafiikkaan ja sen arvoihin oli niin ikään muuttunut. Kun aikaisemmin piirrokset olivat pitkän suunnittelun ja harkinnan konkretisaatio, niin sotien jälkeiset litografiat ja tussipiirrokset ovat nopeasti luonnosteltuja ja lähes sellaisenaan vedostettuja. Myös valokuva ilmestyy Tuhkan taidegrafiikan välineeksi. Monet litografiat varsinkin Lapista ja rintamalta on tehty taiteilijan itsensä ottaman valokuvan perusteella /1/.

Tuhka on myös itse korostanut litografioidensa spontaania tai luonnosmaista tekotapaa. Enää hänen mielestään ei ole merkityksellistä työstää luonnosta, vaan se kannattaa vedostaa lähes sellaisenaan /2/.

Volyyymiltään loputtomaan sarjaan Lapin litografioita Tuhka on antanut aikaisemmasta poikkeavan statuksen. Hän on maininnut, että Lapin kuvat ovat "vain leipälehtiä" ja muut ovat "vakavia töitä" /3/.

Edellisen kaltaista statuksen muutosta tukee se, että opetustoimensa ohella Tuhkalle ei juuri jäänyt aikaa taiteellisten innovaatioiden etsimiseen ja toisaalta sotien jälkeisistä litografioista voidaan luokitella Tuhkan tarkoittamat "leipälehdet" ja "vakavat työt". Sellaiset muutamat työt kuin Vanhuus, Tutankhamonin Mari, Revontulet tai Puupiirtäjä poikkeavat tyylillisesti ja sisällöllisesti Tuhkan matkakuvista. Kun Tuhka otti vain muutaman vedoksen näistä "vakavista töistä", niin Lapin litografioista taiteilija otti useita vedossarjoja ja nitoi ne parinkymmenen lehden vihoksi myytäväksi.

Tuhka ei muutoinkaan enää 1940- ja 50-luvuilla korostanut omia taiteellisia ambitioitaan. Hänen oppilaidensa mukaan Tuhka ei juuri koskaan puhunut omista taidekäsitksistään tai omista töistään edes opetustehtävien ulkopuolella /4/. Toisaalta hän on merkinnyt elämänsä kaartansa koskeviin muistiinpanoihin vuodet 1945 - 47 "työvuosiksi" ja vuodet 1947 - 66 "opetusvuosiksi". Tämäkin tukee sitä, ettei Tuhka paneutunut taiteelliseen luomistyöhön koko kapasiteetillaan.

Litografioiden luonnosmaisuuus näyttää muodostuneen lopulta myös ongelmaksi. Ainakin Onni Okkonen oli huomannut Tuhkan muuttuneen suhtautumisen grafiikan tekemiseen. Okkonenhan oli seurannut tiiviisti Tuhkan etenemistä aina 1920-luvulta. Ystävyys tiivistyi 1950-luvulla. He tekivät mm. yhdessä matkan Kiinaan vuonna 1955. Ehkä matkan aikana syntyneiden luonnosten pohjalta Okkonen kirjoitti Tuhkalle Sveitsiin vuonna 1959:

"Sitä tahdonkin kehottaa: kun sinulla on nyt kesärauhaa, niin tartuppa luonnoksiisi ja tee jotakin valmista ja hyvää! /5/"

Sanat "valmista" ja "hyvää" kertovat mahdollisesti siitä, että Okkonen, Tuhkan aikaisemmat työskentely-tavot tuntien, ei pitänyt Tuhkan 1950-luvun litografioita lopullisina taiteellisina konkreettisaatioina. Toinen mahdollisuus on, että Okkonen kirjoitti joistain tietyistä luonnoksista, joista Tuhka on kirjoittanut Okkoselle, mutta siinäkin tapauksessa Okkosen sanamuodossa on oletusarvo: Okkosella on siis ollut jokin aihe epäillä Tuhkan halua tai mahdollisuuksia tehdä "valmista" ja siksi hän rohkaisee taiteilijaa siihen.

Litografian tekniset ominaisuudet ovat omalta osaltaan vaikuttaneet taiteilijan tyylin muuttumiseen, mutta seuraavassa luvussa pyrin tarkastelemaan tekniikasta riippumattomia syitä.

Pettymykset ja sota katkaisevat luomisinnon

Näyttää siltä, ettei Tuhka saanut 1930-luvulla kaipaamaansa tunnustusta Suomessa. Hänen toiveensa oli ryhtyä taidegrafiikan opettajaksi. Opettajan paikka jäikin avoimeksi vuonna 1936, mutta Tuhka ei saanut riittävästi suosiota ja viran sai Reino Harsti. Kun jo 1939 Tuhkalle tarjottiin taidegrafiikan professorin paikka Leipzigin taideakatemiassa Saksassa kaatui Tuhkan usko Suomeen /6/.

Vastoinkäymiset eivät kuitenkaan päättyneet. Kun Tuhka oli lähdössä Saksaan, syttyi talvisota ja Tuhkan harras toive murskautui. Kun Tuhka sai ensimmäisen tunnustuksen Suomessa; Suomen Taideakatemian ja Taideteollisen oppilaitoksen opettajanvirat vuonna 1947, oli jo myöhäistä. Sota ja lähes kymmenen vuoden turhautumat olivat vieneet 52-vuotiaalta taiteilijalta luomisinnon.

Tuhka on itse korostanut myöhemmissä haastatteluissa vastoinkäymisiään hieman katkeraan sävyyn; "Tappiot elämäni varrella ovat olleet muiden syytä" tai "Ensin minun täytyi saada täysi tunnustus ulkomailta ennen kuin minut huomattiin Suomessa". Hän ei kuitenkaan itse puutu siihen, miten nuo tappiot olisivat vaikuttaneet häneen. Haastatteluissa hän on keskittynyt yksinomaan taidegrafiikan opettamiseen /7/.

Ehkä merkittävin tekijä Tuhkan grafiikan tyylin muuttumiseen on oikean käden vammautuminen sodassa. Käteen jäänyt vapina häiritsevästi hänen grafiikan tekemistään /8/. Ainoa kirjallinen lähde Tuhkan työskentelytapojen muuttumiseen käden vuoksi on vuodelta 1945 Suomen Kuvalehden haastattelussa, missä mainitaan, että Tuhka on joutunut luopumaan mm. tieteellisestä kuvittamisesta nimenomaan vapisevan käden vuoksi /9/.

Tuntuu siis luonteelta, että sodan jälkeisten litografioiden nopea ja spontaani viiva johtuu osittain vapisevasta kädestä. Myös se, että Tuhka vaihtaa puupiirtämisen litografiaan voi johtua osittain kädestä. Vasten tahtoaan ei Tuhka kuitenkaan tee kivipiirroksia. Päin vastoin siitä näyttää tulleen erittäin läheinen työväline. Tuhka on useisiin paikkoihin kirjoittanut latinankieliset sanat "saxa loquuntur". Hän on jopa tekstannut tuon tekstin pienillä kirjaimilla suuressa seinämaalauksessa "Kollaa" (öljy -62) olevaan piikkilankaan. Ehkä tässäkin osoitus Tuhkan 1930-luvun symbolistisen mielen jäänteistä, sillä sanat tarkoittavat "kivet puhuvat" ja on lyhenne kansainvälisen litografivaakunan (vuodelta 1879) lauseesta "de te saxa loquuntur", kivet puhuvat sinusta /10/.

Sota, vastoinikäymiset ja luomisvoimaisimman ajanjakson katkeaminen (vuonna 1939) sekä vapiseva käsi uuvuttivat vanhenevaa taiteilijaa. Aktiivisen opetustoimensa ja järjestöelämänsä ohella Tuhkalla ei enää riittänyt voimia omaan taidegrafiikkaan. Tuhkan grafiikka muuntuu luonnosmaiseksi ja ehkä myös pinnalliseksi. Töissä on säilynyt tekninen taidokkuus, mutta niistä puuttuu sellainen "taiteellinen innovaatio", minkä pohjalta ovat syntyneet Tuhkan läheisimmät aiheet. Niistä myöhemmin.

Kun 1926 - 39 Tuhka oli vapaa taiteilija, niin 1947 - 66 hän oli taidegrafiikan opettaja.

Puupiirroksiset 1940 - 1946

Talvisodan syttyessä Tuhka lähti rintamalle TK-piirtäjänä dokumentoimaan sodan jälkiä valokuvien ja piirroksin. Useimmat sodan aikana syntyneet piirroksiset ovat hiili- tai lyijykynätoita. Ehkä juuri funktion vuoksi ne poikkeavat Tuhkan aikaisemmasta tyylistä kuten "Ensiapu" (hiili -41, kuva 39) tai "KK Hangon loholla" (hiili -41, kuva 40). TK-piirroksistaan Tuhka teki myöhemmin erilaisia versioita litografioina ja öljymaalauksina /11/.

Tyylin muutos tulee osittain esille myös Tuhkan sodan ajan puupiirroksissa. Vuosien 1926 - 39 puupiirrosten mustat ja valkoiset pinnat hajoavat 1940 - 46 puupiirroksissa lyhyisiin mustiin viivoihin. Enää Tuhka ei esitä niinkään valoa ja sen vaikutusta vaan pikemminkin hän esittää hahmon useiden viivojen sommitelmana, jotka myötäilevät muotoa.

Puupiirroksiset eivät kuitenkaan rajaa selkeästi Tuhkan tyyllistä muutosta juuri talvisodan kynnykselle, vaikka lievä muutos niissäkin on havaittavissa. Olennaista on se, että Tuhka ei vuoden 1939 jälkeen enää tehnyt kuin 5 - 6 puupiirrosta. Teknisistä syistä onkin luontevaa, että juuri puupiirroksissa säilyy joitakin yhtymäkohtia vuosien 1926 - 39 puupiirroksiin.

Puupiirtäjä vuodelta 1940 (kuva 41) on vuoden 1939 Puupiirtäjän jatkoversio. Sommitelma on samantyyppinen. Puupiirtäjä istuu vasemmalla edessään laatta, jota hän kaivertaa. Etualalla on työvälineitä ja kuvan oikeassa laidassa lamppu. Sekin näyttää olevan sama kuin vuoden 1939 puupiirtäjässä.

Voimakas valontuntu ja ääriviivattomuus ovat säilyneet, mutta muut ominaisuudet ovat jo kadonneet. Kuva-ala ei ole voimakkaasti rajattu. Siinä on runsaasti tilaa ja ilmaa. Aikaisemmin Puupiirtäjän mustat ja valkoiset pinnat oli jyrkästi ja rajatusti sommiteltu kuvan keskeiseksi teemaksi. Viivojen tihentymät ja harventumat ovat nyt tuoneet kuvaan valöörieroja. Myös aikaisemman Puupiirtäjän ekspressiivisyys on kadonnut. Puupiirtäjä ja pöydälle tulviva valo on nyt esitetty realistisesti. Kuvan esinetausta on tärkeämpi kuin ekspression esittäminen.

Rintamapiirrosten pohjalta syntyneitä "Kolme lähti, kaksi palasi" -puupiirrosta on jo aikaisemmin käsitelty (kuva 31). Vaikka kuvassa valon symbolinen nyanssi onkin säilynyt, niin viivojen käsittelytapa on yhteneväinen vuoden 1940 Puupiirtäjän käsittelytapaan.

Aikaisemmin on käsitelty puupiirrosten; "Hakkapeliitan jälkeläisen" ja "Tsasunan" yhtymäkohtia Panun pohjalta syntyneeseen Tuhkan 1930-luvun grafiikkaan. Tyyllillisen aikarajausongelman muodostavat myös "Evakot" (puupiirros -42, kuva 42) ja "Lapinäijä" (puupiirros -46, kuva 43).

Evakot on sommitelmaltaan ja tekovaltaan lähes identtinen vuoden 1926 puupiirroksen, Rakovalkean (kuva 3) kanssa. Molemmissa tumma tausta on muodostunut ikään kuin puulaatan veistämättömästä syisestä pinnasta. Evakoista uupuu kuitenkin Rakovalkean valo-teema. Toisaalta myös Lapinäijä sopisi sisällöllisesti paremmin 1930-luvulle kuin 1940-luvulle. Miehen uurtetut ja ahavoituneet kasvot ovat muodostuneet valon ja varjon taitekohdista. Viivan käyttö on kuitenkin poikkeavaa. Se on lyhyttä, nopeaa ja spontaania. Lapinäijä on Tuhkan viimeinen puupiirros.

Matkalitografiat Lapista ja ulkomailta 1950-luvulla

1950-luvulla Tuhka teki useita matkoja Lappiin ja ulkomaille. Vuosina 1955 - 57 Tuhka toimi grafiikan opettajana Pekingissä ja Shanghaissa. Kiinan ohella Tuhka kävi usein myös Ranskassa, Sveitsissä ja Italiassa. Näillä matkoillaan Tuhka teki valtaosan koko elämänsä taidegrafiikan tuotannosta /12/.

Tuhka on julkaissut Lapin ja Kiinan grafiikkaa vihkoina. "Pirustuksia ja grafiikkaa" ilmestyi kahtena erilaisena vihkona vuonna 1957. Ne molemmat sisälsivät kymmenkunta grafiikan lehteä. Vihkoihin oli laatinut tekstin fil.tri. Jaakko Tolvanen. Vuosina 1955 ja 1967 ilmestyi vihko; "Luonnoksia Lapista", joka sisälsi 15 litografiaa Lapin maisemista. Molempien painosten vedosmäärät olivat 350 kappaletta /13/.

Matkakuvat ovat pääasiassa maisemakuvia. Kaikki Lapin kuvat ovat luonnonmaisemia. Sen sijaan ulkomailta tehdyt kuvat ovat kulttuurimaisemia; kyliä, raunioita ja muureja. Lapin kuvat ovat litografioita, mutta ulkomailta tehtyjen kuvien joukossa on myös tussipiirroksia. Vedosten signeeraukset keskittyvät vuosiin 1950, -53 ja -55, joten Tuhka on ilmeisesti kerännyt luonnoksia useilta matkoiltaan ja vedostanut ne sitten em. vuosina. Viimeiset matkakuvien signeeraukset ovat vuodelta 1957.

Rintamapiirroksia lukuunottamatta Tuhka teki 1940-luvulla hyvin vähän grafiikkaa. Hän oli keskittynyt lähes yksinomaan opetustyöhön. Vuosien 1950 - 57 matkalitografiat muodostavatkin yhtenäisen kokonaisuuden samaan tapaan kuin 1926 - 39 puupiirokset. Näissä kahdessa ajanjaksossa tulee selkeästi esille, kuinka vuonna 1939 alkanut murros muutti Tuhkan taiteellisen kuvamaailman täydellisesti.

Tuhka on matkalitografioissaan paneutunut materiaalin tuntuun ja plastisuuden esittämiseen. Tällaisten realististen piirteiden esittäminen (esinetaustaan pohjautuminen) oli Tuhkalle vierasta vuosina 1926 - 39. "Kuja" (litografia -50, kuva 43), "Portti" (litografia -50, kuva 44) ja "Kylä Ranskassa" (litografia -50, kuva 45) ovat esimerkkejä siitä, kuinka aistihavainto on noussut ensisijaiseksi. Hän kuvaa näkemänsä maiseman olennaisia piirteitä.

Nopeus ja luonnosmaisuuus tulevat hyvin esille Tuhkan Italian ja Kiinan kuvista: "Positano" (tussi -53, kuva 46), "Kiinanmuuri" (litografia -55, kuva 47) tai "Kiinalaisen maanviljelijän talo" (tussi -56, kuva 48). Nämä viivapiirustuksen omaiset työt ovat lopullisessa asussaan, sillä ne on myös painettu sellaisinaan. Sitä paitsi ne poikkeavat Tuhkan varsinaisista luonnoksista. Olen löytänyt Tuhkan litografian; "Kylä Ranskassa" lyijykynäluonnoksen (kuva 49). Luonnoksesta puuttuvat varjostukset kokonaan ja materian kuvaus on osin viitteellistä.

Myös Lapin kuvissa Tuhka on keskittynyt maiseman olennaisten piirteiden kuvaukseen. Avaruus, taustattomuus, yksinäiset näreet ja kuuset sekä rinteiden ääriviivat ovat keskeisiä elementtejä Tuhkan Lapin litografioissa; "Kolme kuusta" (litografia -57, kuva 50), "Kuusia" (litografia -55, kuva 51) ja "Lapinnäre" (litografia -55, kuva 52). Monissa Lapin litografioissa on impressionistista herkkyyttä ja lyyrisyyttä. Tuhka ei esitä materian tuntua sellaisena, kun se on vaan sellaisena, miltä se näyttää. Monissa Lapin litografioissa on yksinäisiä elementtejä kuten laihoja kuusia autiossa ja avarassa maisemassa ja juuri tällaisessa melankolisessa mielessä kuvat ovat usein lyyrisiä.

Tuhka on vaihtanut 1930-luvun mielikuvituksellisen Panun realistiseen luontoon. Vuonna 1957 Tuhka kertoo haastattelijalle: "luonto on minun mestarini":

"Olen pyrkinyt tavoittamaan niihin Kiinalle (maisemille yleensä) olennaisia näkymiä, tuomaan esille sen maan kasvopiirteet. Ne ovat luonnonkirjan lehtiä, eräänlaisia taiteilijan yksinpuheluja /14/."

"Aurinkokero" (litografia -55, kuva 53) on aiheeltaan ja sommitelmaltaan samanlainen kuin vuoden 1936 puupiirros "Auringon nousu" (kuva 28). Vuonna 1936 dramaattinen maisema muodostui jyrkistä valon ja varjon taitekohdista sekä kuva-alaa hallitsevista mustista ja valkoisista pinnoista. Vuoden 1955 "Aurinkokerossa" esitystapa on muuttunut. Nyt valon ominaisuus kuvataan sellaisena kuin se näyttää silmässä. Valonsäteet ovat ikään kuin läpinäkyvää ainetta, jotka ovat maiseman päällä. Kuva on impressio.

"Ulkoilmataiteilijankin" kehityskaari katkesi ehkä liian aikaisin, sillä Tuhka sairastui 1950-luvun lopulla ja hän joutui luopumaan Lapin matkoistaan /15/.

Aiheen toistaminen

Tuhkan taidegrafiikka sisältää kolme aihetta tai teemaa, jotka säilyivät yli sota-ajan aina 1950-luvun puoliväliin asti. Ilmaisukeinoiltaan ne poikkeavat muusta sotien jälkeisestä tuotannosta. Se, että Tuhkalla on säilynyt rajattu määrä "poikkeuksia", ei hämarrä vuotta 1939 seurannutta yleismuutosta. Koska näillä teemoilla ei ole mitään sidoksia omaan aikaansa, niin niitä voidaan pitää palautumina 1930-lopulle tai jopa Tuhkan Viipurin aikaan 1910-luvulle.

Revontulet-, Puupiirtäjä- ja henkilökuva-teemat liittyvät Tuhkan läheisiin aiheisiin; ihmistyyppeihin, valoon ja taiteilijaan itseensä.

Aikaisemmin on jo osittain käsitelty Revontulet- ja Puupiirtäjäteeman toistumista. Vuosien 1945, -47, -48, ja -55 (esim. kuvat 54, 55 ja 56) Revontulet ovat esittämistavaltaan lähes identtiset. Ne ovat tummia, horisontti on matalalla ja etualalla olevat kuuset ovat tuskin havaittavissa. Maisema on kuitenkin sama. Diagonaaliset viivat eivät juuri enää muistuta revontulia. Olennaista on se, että esittämistapa poikkeaa selvästi muista Lapin kuvista.

Revontulet pohjautuvatkin tyyllillisesti ja sisällöllisesti vuosien 1938 ja -39 Revontuliin (Taivaanurut). Viivan käyttö vuoden 1938 Revontulissa (kuva 22) on saman kaltainen myöhempisiin versioihin verrattuna, vaikka osa töistä on hiilipiirroksia. Esitystapa Revontulet-teemassa on ekspressionistinen.

Myös Puupiirtäjä-teema toistuu. Ensimmäinen versio on puupiirros vuodelta 1939, ja toinen niin ikään puupiirros vuodelta 1940. Näiden kahden version yhtäläisyyksiä ja eroja on jo käsitelty. Vuonna 1950 Tuhka tekee kaksi litografiaa, jotka selvästi pohjautuvat Puupiirtäjä-teemaan. Vuoden -50 versiot ovat toistensa kaltaisia. Toinen on vain viety pidemmälle.

Vuoden 1950 Puupiirtäjässä (lito, kuva 57) on samankaltaista viivan dynamiikkaa kuin Revontulissakin. Diagonaalinen sommitelma ja valon esittäminen on ekspressionistinen.

Signeerauksen alle Tuhka on kirjoittanut: "Tuhkasen Matin poika töissä / Omakuva 1910". Tuo avaa mielenkiintoisen näkökulman. Itse signeerauksessa ei ole vuosilukua, mutta työ on syytä ajoittaa vuodelle 1950 eikä 1910, sillä se on lähes identtinen toisen Puupiirtäjän kanssa, jonka Tuhka on signeerannut vuodelle 1950. Sen sijaan olisi oletettavaa, että Tuhkalla olisi ollut vuodelta 1910 ehkä hiilipiirros, joita Tuhka pääasiassa teki 1910-luvulla. Tuhka toistaa aiheen vuosina 1939, -40 ja -50. Kyseessä on siis varmasti Tuhkan omakuva ja se on palautuma hänen nuoruusvuosilleen 1910-luvulle.

Ajatusta tukee kolmas toistuva teema; henkilökuvat, joihin liittyy ns. Vanhus-sarja. "Vanhus" on niin ikään Tuhkan omakuva ja sen esikuva on 1910-luvulla. Vuonna 1945 Tuhka tekee hiilipiirroksen, jonka nimi on "Vanhus" (kuva 58a). Se oli ensikertaa esillä samana vuonna Tuhkan 50-vuotisnäyttelyssä galleria Strindbergillä /16/. Piirroksessa vanha mies katselee ikkunasta ulos. Tuhka on kertonut, että hän on piirtänyt itsensä vanhana, joka katselee tulevaisuuteen /17/.

Tasan 30 vuotta aikaisemmin vuonna 1915 Tuhka on tehnyt hiilipiirroksen, jonka nimi on myös "Vanhus Sorvalista" (58b). Vanhus istuu ja katselee etäisyyteen. Olemukseltaan ja pukeutumiseltaan vanhukset ovat toistensa kaltaisia. Piirros on siis joka tapauksessa Vanhus-teeman palautuma vuodelle 1915, mutta se voi olla myös ajan kulkua pohtivan omakuvan palautuma Puupiirtäjän tapaan. Käsitystä tukee se, että vuoden 1945 "Vanhus" on hiilipiirros eikä ajalle ominainen puupiirros tai litografia.

Näyttää siltä, että Tuhkan teemojen toistaminen perustuu kuvan sisältöön. Sisältönä on joko taiteilija itse tai symbolinen valo (Revontulet). Ehkä nämä kaksi sisältöä ovat ekvivalentteja.

Myös kaksi muuta hiilipiirrosta vuosilta 1945 ja -50 (kuvat 59 ja 60) on tulkittu Vanhus-sarjaan kuuluviksi. Vuoden 1945 juhlanäyttelyssä Tuhkalla oli "Vanhuksen" lisäksi kaksi hiilipiirrosta, joiden nimeksi Tuhka oli antanut "Vanhuus I" ja "Vanhuus II". Siten siis vuoden 1945 kasvokuva voisi olla jompikumpi näistä ja siten kuulua Vanhus-teemaan.

Tuhkan muut henkilökuvat ovat tutkielmia eri ihmistyypeistä. Ne ovat usein kasvokuvia ja ilmaisutavoiltaan ne vaihtelevat. Myös vuoden 1936 "Panu" ja "Samojedi" sekä vuoden 1941 "Hakkapeliitan jälkeläinen" kuuluvat Tuhkan henkilökuviin.

Ensimmäiset henkilökuvat ovat hiilipiirroksia 1910-luvulta: "Tarvaisen Jussi" (kuva 61), "Mustalaisnainen" (kuva 62) ja "Mustalaispoika" (kuva 63). 1940- ja -50-lukujen taitteessa Tuhka palaa hetkeksi henkilökuviin. "Mustalaismies" (litografia -49, kuva 64), "Kaksoset" (litografia -49, kuva 65), "Aaku" (litografia -50, kuva 66) ja "Lapinnaisen profiili" (litografia -53, kuva 67).

Tuhkalla on kaksi työtä "Kristus" (litografia -49, kuva 68) ja "Tutankhamonin Mari" (myös "Maski" tai "Naamio", litografia - 50, kuva 69), joita on vaikea sijoittaa mihinkään teemaan tai tyylikauteen. Kristus on ainoa selkeästi kristillinen työ ja Tutankhamonin Mari on ainoa selvästi esineeseen pohjautuva työ. Kuitenkin näihin kahteen litografiaan kiteytyy monet Tuhkan tyyllilliset ja sisällölliset piirteet: uskonnollisuus, mystisyys, symbolisuus, muinaistutkimus, ekspressionismi ja esinetaustaan pohjautuminen.

Tuhka on kertonut, että hän on tehnyt Kristuksen unitilassa "piiskaamalla" siveltimellä kivilevyä /18/. Toisaalta Tutankhamonin Mari näyttää pohjautuvan johonkin olemassa olevaan esineeseen, naamioon. Tuhka on kuitenkin itse antanut sille symbolisen nimen Tutankhamonin Mari. Valitettavasti ei enää tiedetä, mitä hän on tällä tarkoittanut /19/.

IV TUHKAN ASEMA SUOMEN TAIDEGRAFIKASSA

Tuhkaan voidaan liittää kolme eri statusta; hän oli käyttögraafikko, grafiikan opettaja ja taidegraafikko. Eniten tunnustusta Tuhka on saanut toimiessaan grafiikan opettajana. Vuonna 1960 Tuhka sai opetustyönsä johdosta professorin arvonimen /1/.

Mainosgraafikkona sekä tieteellisenä kuvittajana Tuhka on tehnyt merkittävän elämäntyön. Tuhka oli Uuden Suomen Reklaamitoimiston mainospiirtäjänä vuosina 1924 - 31. Hän olisi mielellään keskittynyt tuona aikana kokonaan taidegrafiikkaan, mutta joutui taloudellista syistä tekemään myös käyttögrafiikkaa. Hänen mielestään nuo vuodet olivat "seitsemän vuotta Rakelin tähden", sillä erään pankkilainan takaajana Tuhka oli menettänyt koko omaisuutensa. Tuhkan osuudesta suomalaiseen mainosgrafiikkaan on kirjoitettu laaja artikkeli vuonna 1984. Tässä yhteydessä hänet on nimetty kahden suomalaisen mainostoimiston; Reklan ja Ervan piirtämöiden perustajaksi /2/.

Useimmissa lehtikirjoituksissa tuodaan esille Tuhkan merkitys tieteellisten julkaisujen kuvittajana. Myös Tuhka itse on pitänyt sitä "kutsumustyönään". Kirjoituksissa tuodaan esille, ettei "pohjoismaissa ole yhtään niin täydellistä koulutusta saanutta kuvittajaa kuin Tuhka". Tuhka oli tehnyt kuvitustyötä lääketieteen, mikrobiologian ja muinaistieteiden alalla, mutta signeerattomina kuvia on lähes mahdoton tunnistaa /3/.

Opetus- ja järjestötoiminta

Tuhka toimi vuosina 1947 - 49 ja 1950 - 56 Suomen taideakatemian grafiikan opettajana ja vuosina 1947 - 53 Taideteollisen oppilaitoksen opettajana. Suomen kulttuurirahaston apurahan turvin Tuhka perusti vuonna 1958 oman kurssikoulun, joka Tuhkan koulu -nimellä jatkoi vuoteen 1966 asti. Vuoden 1962 jälkeen koulua ylläpiti sitä varten perustettu Taidegrafiikan kannatusyhdistys /4/.

Valtaosa vanhemman polven graafikoistamme on ollut jossakin vaiheessa Tuhkan opetuksessa. Tuhkan koulun kävijöistä tunnetuimmat ovat Lauri Ahlgren, Lauri Santtu, Viktor Kuusela, Tapio Tapiovaara, Raimo Kanerva, Kimmo Kaivanto, Pentti Kaskipuro, Reidar Särestöniemi jne /5/. Opetuksessaan Tuhka keskittyi pelkästään teknisiin arvoihin eikä puuttunut koskaan taidekysymyksiin. Ehkä juuri tämän vuoksi Tuhkan oppilaille ei juuri ole tyyllisiä yhteyksiä /6/.

Kansainvälinen suhdetoiminta oli Tuhkalle tärkeää. Koululla vieraili usein delegaatioita useista Euroopan maista. Vuonna 1962 Tuhka vieraili Stanley W. Hayterin Atelier 17:ssä Pariisissa solmien sinne kiinteät suhteet. Atelier 17:stä Tuhka siirsi vaikutteita oman koulunsa oppilaille. Rohkea kokeileva grafiikka oli sekä Hayterille että Tuhkalle tärkeitä /7/. Ehkä juuri monipuolisten graafisten menetelmien käyttäminen on Tuhkan oppilaille ominaista.

Tuhka on ollut perustamassa taidegrafiikan yhteistyöhuoneita ympäri Suomea; mm. Turkuun, Lahteen, Hämeenlinnaan, Kuopioon ja Raumalle. Tuhka on toiminut myös taidegrafiikan opettajana Pekingissä ja Shanghaissa vuosina 1955 - 57 /8/.

Lähes kaikissa lehtikirjoituksissa ja lausunnoissa korostetaan nimenomaan Tuhkan merkitystä opettajana. Muun muassa Okkonen kirjoitti vuonna 1959 näin:

"Taiteilija Tuhkan kyky monitaitoisena grafiikan teknillisen koulutuksen organisoijana on herättänyt huomiota, kuten tunnettua, maamme rajojen ulkopuolellakin... ja hän on myös kirjallisessa muodossa julkaissut laajaa, nykyään käytännössä harvinaista kokemusaineistoa esim. litografian alalta /9/."

Myös kirjallisuudessa luetaan Tuhkan ansioksi sotien jälkeisen grafiikan kehittäminen:

"Näinä aikoina (sodan jälkeen) alkoi merkittävän työnsä grafiikan opettaja Aukusti Tuhka, Saksassa perusteellisen koulutuksen saanut graafikko, jonka opetustyöstä monet tälläkin hetkellä elävät graafikot saavat kiittää ammattitaitoaan /10/."

Tuhkan asemaa Suomalaisen taidegrafiikan kehittäjänä korostaa vuonna 1957 Tuhkan julkaisema kirja "Taidegrafiikkaa ja tekijöitä". Se oli parin vuosikymmenen ajan ainoa suomenkielinen grafiikan oppikirja.

Tuhka oli aktiivisesti mukana eri taidejärjestöissä 1930-luvun alusta lähtien. Hän oli Suomen taidegraafikkojen liiton perustajajäsen vuonna 1931. Liiton johtokunnan jäsenenä hän oli vuosina 1946 - 56. Suomen taiteilijaseuran jäsen ja johtokunnan jäsen 1954 - 56. SKjL:n johtokunnan jäsen vuodesta 1947 ja puheenjohtaja 1953 - 56. STpL:n puheenjohtaja 1945 - 47 ja 1940 - 50. Valtion kuvataidelautakunnan jäsen 1953 - 56 /11/.

Vuonna 1956 Tuhka sanoutui irti kaikista luottamustehtävistä ja ryhtyi suunnittelemaan omaa taidepolitiikkaansa. Taustalla oli ilmeisesti riitautuminen Taideakatemian ja Taidegraafikkoliiton johdon kanssa. Tuhka ei kuitenkaan kyennyt yksilöimään omaa politiikkaansa ja se jäi vaille kannatusta /12/.

Tuhkan asema taiteilijana

Näyttää siltä, että Tuhkan oma taidegrafiikka katosi opetus- ja kuvitustyön varjoon. Elinaikanaan hän ei juuri saanut tunnustusta kriitikoilta. Vielä 1940-luvulla kriitikot pohtivat oliko Tuhka taidemaalari vai graafikko. Edellinen johtuu kahdesta syystä. Ensinnäkin 40-luvulla ei grafiikkaa vielääkään arvostettu taiteena /13/. Toiseksi Tuhkan tärkeimmässä näyttelyssä; 50-vuotisjuhlanäyttelyssä vuonna 1945 oli esillä lähes 50 maalausta ja vajaat 40 grafiikanvedosta tai piirustusta /14/.

Ragnar Ekelund kirjoitti näyttelystä Hufvudstadsbladetissa, että Tuhkalla on vielä pitkä matka kuljettavanaan löytääkseen itselleen sopivan ilmaisukeinon. Hän arvosteli pääasiassa Tuhkan maalauksia, grafiikkaan hän puuttui näin:

"Men stilen verkar ännu vara på ett sökande stadium, vilket framgår av uppfattningens oenhetlighet och verkningsmedlems månfald /15/."

Edvar Richter piti Tuhkaa taidemaalarina /16/. Ludvig Wennervirta sen sijaan käytti myönteisiä ilmauksia Tuhkan näyttelyluettelon esipuheessa:

"Merkittävimmät lienevät sittenkin Tuhkan saavutukset grafiikan alalla. Harva meillä hallitsee tämän taiteen alan teknillistä puolta yhtä perusteellisesti kuin hän, harva osaa käyttää hyväkseen sen tarjoamia mahdollisuuksia yhtä hyvin kuin hän. Tuhkan tyyli on jyrkää, miehekästä ja epäsentimentaalista /17/."

Myöhemmin Tuhkan taidegrafiikasta mainitaan vain vuoden 1940 Puupiirtäjä, jokin vedos Revontulista tai muutamia Lapin ja Kiinan vedoksia.

Tuhkan kuoleman jälkeen kerättiin Taidegraafikkojen galleriaan ensimmäinen laaja retrospektiivinen näyttely. Muistonäyttelyssä oli mukana grafiikkaa ja piirroksia vuosilta 1914 - 56. Näyttelyssä oli myös töitä, joita ei vuoden 1945 jälkeen ole ollut esillä. Näyttää siltä, että vasta nyt Tuhka huomattiin selkeänä taidegraafikkona ilman konnotaatioita opetustyöhön. Anne Valkonen kirjoitti Taide-lehdessä:

"Näyttelyn teokset... antoivat varsin vakuuttavan kuvan Tuhkan taiteellisesta ja teknisestä osaamisesta. Harvinaisen hyvin on jo alle 20-vuotias taiteilija tavoittanut pojan malttamattomuuden hiilipiirustuksessa Mustalaispoika /18/."

Helsingin Sanomissa sama kriitikko otsikoi: "Taidegrafiikan taituri". Tällä kertaa esille tulee myös Tuhkan 1930-luvun töitä, jotka yleensä ovat jääneet huomioitta. Kriitikko kuvailee "Taivaanurkuja" (syväpaino -39) abstraktiksi /19/. Uuden Suomen A.I. Routio löysi "Ranskalaisesta kylästä" (litografia -50) kansainvälisiä tyyliuuntia:

"Ranskalaisen koulukunnan vaikutus on mukana niinkin jämerästi omilla jaloillaan seisonen miehen kuin Tuhkan ilmaisussa /20/."

Aimo Reitala kirjoitti artikkelissaan vuonna 1978 Tuhkasta seuraavasti:

"Gallen-Kallelan kansallishenkisen tyylin parhaita jatkajia olivat puupiirrostaiteen edustajat Kalle Carlstedt, Erkki Tanttu, Vilho Askola ja Aukusti Tuhka /21/."

Nuo olivat ensimmäisiä kertoja, kun Tuhkan taiteelle annettiin joitakin taiteen yleisiä statuksia. Aikaisemmin Tuhkan töitä ei pyritty mitenkään määrittelemään tai luokittelemaan. Tämä kertoo siitä, että Tuhka nähtiin nyt nimenomaan taiteilijana, johon saattoi liittää taiteen termejä, oli niiden sisältö sitten mitä tahansa. Näyttää siis siltä, että Tuhkan arvostus taiteilijana nousi hänen kuolemansa jälkeen. Syynä tähän on osittain vuoden 1975 muistonäyttely, josta sai yhtenäisen ja laajan kuvan taiteilijan grafiikasta.

Kirjallisuudessa Tuhka yleensä vain mainitaan. Kuvaesimerkiksi on valittu vuoden -40 Puupiirtäjä, jokin Revontuli tai Lapin kuva. On kuitenkin huomattava, että grafiikkaa käsitellään muutenkin vähemmän kuin muita kuvataiteita. Jaakko Puokka antaa palstatilaa Tuhkalle muutaman rivin enemmän kuin muille Tuhkan ikätoverigraafikoille. Vuoden 1945 Suomen Taidegrafiikka teoksessa Punkka kirjoitti Tuhkasta mm. näin:

"Vakavimpia yrittäjiä puupiirtäjänä on Aukusti Tuhka... Puupiirtäjässä valkoisen-probleemi - senhän tulee esittää pelkästään valoa - on piirtäjän pöydälle tulvivassa lampun valossa ansiokkaasti selvitetty. Vastaavanlaista valon tutkimista ilmenee myös puupiirroksessa Revontulet /22/."

Okkosen ja Puolan Taidegrafiikka -teoksen jälkeen ei ole ilmestynyt vastaavanlaista grafiikan yleisteosta, joten vuoden 1945 jälkeen Tuhkan asemaa taiteilijana suomalaisessa taidegrafiikassa ei ole kirjallisuudessa edes pyritty arvioimaan. 1930-luvun osalta tilanne on selkeämpi. Vuonna 1986 valmistunut Erkki Anttonen lisensiaattityö käsittelee nimenomaan 1930-luvun grafiikkaa Suomessa.

Anttonen jakaa graafikot helsinkiläisiin ja turkulaisiin metalli- ja koho-painograafikoihin. Kohopainograafikot Anttonen jakaa vanhempaan ja nuorempaan polveen, joihin jälkimmäisiin kuuluu myös Tuhka. Samaan ryhmään Anttonen on luokitellut Tuhkan ohella Aleksanteri Ahola-Valon, Vilho Askolan, Ina Collianderin, Aarne Nopsasen, Erkki Tantun ja Tapio Tapiovaaran /23/.

Luokittelu tuntuu luontevalta, sillä mm. Erkki Tantulla, Vilho Askolalla ja Tuhkalla on myös tyyllisiä yhteneväisyyksiä.

Tuhkan ystävyysuhteet kuvaavat niin ikään hänen asemaansa suomalaisessa taide-elämässä. Tuhka oli hyvä ystävä Onni Okkosen ja Wäinö Aaltosen kanssa jo kahvila Brondan ajoilta 1920-luvulta. Tiivis ystävyys jatkui aina Okkosen ja Aaltosen kuolemaan asti. Tuhkan vieraskirjassa useimmin esiintyviä nimiä ovat myös Erkki Tanttu, Erkki Talari, Aleksanteri Ahola-Valo, Vilho Askola, Kaarlo Hilden, Kaarlo Lamminheimo ja Lauri Santtu /24/.

Tuhka oli siis vahvasti mukana suomalaisen taidegrafiikan päälinjassa, mutta koska hänen tuotantonsa oli suhteellisen pieni ja hänen luomisvoimaisin kausi 1930-luvulla katkesi liian varhain, ei hänen taiteensa saanut ansaittua huomiota.

YHTEENVETO

Tutkimusaineiston perusteella näyttää siltä, että Tuhkan taiteellisen tuotannon pääpaino onkin vuosina 1926 - 39 tehdyissä puupiirroksissa eikä myöhemmissä Lapin ja ulkomaanmatkojen litografioissa.

Vuosina 1926 - 39 Tuhka teki pääasiassa puupiirroksia. Niiden sisältö kumpusi Juhani Ahon romaanista Panu ja Tuhkan omasta mystisestä uskonnollisuudesta sekä isänmaallisuudesta. Kyseessä olevan ajan tuotannolla on selvästi kirjallinen tausta. Sitä vastoin hänen myöhemmällä tuotannollaan on realistinen tausta.

Ilmaisukeinoina Tuhka on käyttänyt monimerkityksellistä valoa. Tyyli huipentuu vuosina 1936 - 39, jolloin Tuhkan puupiirrosten hahmot muodostuvat pelkästään valon ja varjon taitekohdista, valöörieroja ei ole ja kuvapinta on voimakkaasti rajattu. Myös sommitelma on usein diagonaalinen.

Tuhkan ilmaisukeinoilla näyttää olevan yhtymäkohtia saksalaiseen ekspressionismiin ja nimenomaan Die Brücke -ryhmään. Tuhka oli Saksassa 1920- ja 1930-luvuilla ja ilmeisesti löysi sieltä tyylipiirteitä itselleen näkemistään ekspressionistisista töistä. Yksityiskohtaisin ja selvin yhteys saksalaiseen ekspressionismiin tulee esille Tuhkan "Panussa" ja Emil Nolden "Profeetassa". Tuhkan ekspressionismin kehitys kuitenkin katkesi vuonna 1939. Hän olisi lähtenyt Saksaan taidegrafiikan opettajaksi, mutta sodan vuoksi joutui rintamalle.

Näyttäisi siltä, että sodan vaikutus Tuhkan taiteeseen oli suurempi kuin yleensä muilla taiteilijoilla. Tuhka oli 44-vuotiaana parhaassa luomisvireessä, kun sota syttyi. Samalla hän joutui luopumaan eräästä päämäärästään, grafiikanopettajan urasta. Sota, pettymykset ja käden vioittuminen veivät hänen uskonsa omaan taiteeseensa. Lähes kaikki vuosien 1926 - 39 tyyllilliset ja sisällölliset piirteet katoavat talvisodan aikana.

Vuonna 1947 Tuhka aloitti tunnustetun ja merkittävän uran suomalaisen taidegrafiikan opettajana. Koko 1940-luvulla Tuhka teki varsinaista taidegrafiikkaa harvakseltaan. Grafiikan alalla hän keskittyi lähes pelkästään rintamapiirroksensa työstämiseen. Vasta 1950-luvulla Tuhka aloitti määrällisesti mittavan grafiikan tuotannon. Taiteilija lähestyi tuolloin jo 60:ta ikävuottaan. 1950-luvun loppupuolella Tuhkan terveys heikkeni ja samalla loppui myös grafiikan tuotanto.

Tuhkan grafiikassa ei enää 1950-luvulla löydä sisällöllistä tai ilmaisullista syvyyttä. Haastattelujen perusteella niin ei ollut tarkoituskaan. Kun Tuhka oli vuosina 1926 - 39 isänmaallinen ja mystinen ekspressionisti, niin 1950-luvulla hän oli impressionistinen maisemagraafikko.

VIITELUETTELO

Johdanto:

1. Osborne, 1979, s. 55 -62.
2. Tuhka on äänittänyt muutamia nauhoja ja kirjoittanut muistiinpanoja, jotka kertovat hänen nuoruusvuosistaan, Raija-Liisa Tuhkan ja Raimo Puustisen omistuksessa.
3. Arkistokansio, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
4. Kontio, 1986, s. 3.
5. "Tuhkan koulu", Mona-Lisa nro I / 1960, s. 13.
6. Kontio, 1986, s. 3.

I Juhani Ahon Panu ja mystisyys Tuhkan vuosien 1926 - 39 puupiirrosten sisältönä:

1. Raija-Liisa Tuhka on kertonut, että 1930-luvulla Tuhkan kotona oli Panu-romaanin jatkuvasti esillä. Aukusti Tuhka oli tuolloin myös nimennyt "asentotutkielmanuken" Panuksi.
2. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
3. Anttonen, 1986, s. 272 - 273.
4. Reitala: "Kuvataiteemme vaiheita 1928 - 1945", Taidehalli 1978, s. 8.
5. Tuhka on piirtänyt Suomen karttaan useita paikkoja ja vaellusreittejä, missä hän on käynyt. Kartan mukaan hän on matkustellut "Vaellusvuosinaan" runsaasti Lapissa. Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
6. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto sekä professori Aapeli Saarisalon lausunto Alfred Kordelinin säätiön apurahahakemukseen vuonna 1935 sekä J. Maanpää: "Ainoa alallaan Suomessa", Suomen Kuvalehti, 15.9.1945 s. 15.
7. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
8. "Lumottu maa", 1957, Tuhkan Piirustuksia ja grafiikkaa -vihko, (THL).
9. Aho, Juhani, 1897, s. 3.
10. Aho, Antti, J. 1951 / osa II, s. 139.
11. Aho, Juhani, 1897, s. 11.
12. Aho, Antti, J. 1951 / osa II, s. 497.
13. Tuhka, "Vuosien tilikirja", radioäänite, Yleisradio 27.12.1963.

14. Reitala, 1982, s. 436 - 442.
15. Anttonen, 1986, 2. 272 - 273.
16. Kannel, josta yksi kieli irrotettu. Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
17. Aho, Juhani, 1903, s. 53.
18. Aho, Juhani, 1897, s. 111.
19. Reitala: "Kansallisen ideologian vuodet", Taidehalli, 1973, s. 4 sekä Reitala, 1982, sivut 436-442.
20. Anttonen, 1986, s. 272 - 273.
21. "Grafiikkaa, piirroksia ja maalauksia vuosilta 1909 - 1968", Näyttelyluettelo Tuhkan näyttelystä Joensuun Taidemuseossa 5. - 12.5.1968, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
22. Aho, Juhani, 1897, s. 30 - 31.
23. Kuvituksia, Uuden Suomen Sunnuntailiitteessä, 1926 - 30.
24. Toppila, 1931.
25. Törmä, 1984, s. 43.
26. Anttonen, 1986, s. 36.
27. Apurahahakemus Kordelinin säätiöltä vuonna 1933 ja 1935, (HYK)
28. Sama.
29. Aho, Antti, J. 1951 / osa II, s. 139.
30. Vuorenmaa, Tuomo-Juhani, 1981, s. 1 - 129.
31. Aho, Juhani, 1897, s. 189.
32. Aho, Juhani, 1897, s. 14.
33. Kallio, 1986, s. 68.
34. Valkonen, Markku, 1985, s. 6.
35. Kallio, 1986, s. 68 ja 90.
36. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
37. Aho, Juhani, 1897, s. 13.
38. Aho, Juhani, 1897, s. 6 - 7.
39. Aho, Juhani, 1897, s. 7.

II Valon esittäminen Tuhkan puupiiirrosten 1926 - 39 ilmaisukeinoina:

1. Anttonen, 1986, s. 269.
2. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
3. Opetus- tai oppilas -muistiinpano, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
4. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
5. Tuhkan kirje Aune Keskitalolle, 3.4.1958, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
6. Ahmas, 1983, vrt. Ernst Ludwig Kirchnerin "Alaston tyttö" (kuva nro 82), Karl Schmidt-Rottluffin "Käsiinsä nojaava tyttö" (kuva nro 268), "Maria" (kuva nro 281), "Aurinkoinen maisema Venäjältä" (kuva nro 285).
7. Anttonen, 1986, s. 286 - 287.
8. Lynton, 1985, s. 881.

III Ilmaisukeinojen muuntuminen vuoden 1939 jälkeen:

1. Tuhka harrasti paljon valokuvausta ja olen löytänyt neljälle rintamalitografialle ja yhdellä Lapinlitografialle niitä vastaavat valokuvat.
2. Taidemaalari Lauri Ahlgren (tiedonanto 4.12.1987) ja taidegraafikko Pentti Kaskipuro (tiedonanto 1.12.1987) ovat kertoneet Tuhkan maininneen, miten hän haluaa jättää litografiat luonnosmaisiksi.
3. Tuhka on kertonut Lauri Ahlgrenille (4.12.1987) "leipälehdistä" ja "vakavista töistä".
4. Tullut esille keskusteluissa taidegraafikko Viktor Kuuselan (30.11.1987), professori, Aarre Heinosen (30.11.1987) sekä Ahlgrenin ja Kaskipuron kanssa.
5. Okkoselta kirje Tuhkalle 17.7.1959, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
6. Raija-Liisa Tuhka on korostanut Tuhkan halua lähteä Saksaan grafiikan opettajaksi ja toisaalta pettymyksien ja sodan turhauttavia vaikutuksia taiteen luomiseen.
7. Tuhka, "Vuosien tilikirja", radioäänite, Yleisradio 27.12.1963.
8. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
9. Maanpää, J. "Ainoa alallaan Suomessa", Suomen Kuvalehti, 15.9.1945 s. 15.
10. Koivunen, 1971, s. 28.
11. Kontio, 1986, s. 10.
12. Koroma, 1980, s. 111 - 112.
13. Tuhka, 1955/1967 ja Tuhka, 1957.

14. "Luonto on minun mestarini", Aamulehti, 25.10.1975.
15. Sama.
16. Wennervirta, 1945, "50-vuotisjuhlanäyttely", näyttelyluettelo.
17. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987.
18. "Aukusti Tuhka - professori, graafikko ja poroisäntä", Karjalan joulu, 1960.
19. Taidegraafikko Viktor Kuuselan mukaan Tuhka nimitti itse kuvaa "Tutankhamonin Mariiksi", ja että se olisi ollut hyvin tärkeä Tuhkalle. Epäselväksi jäi, mitä "Tutankhamonin Mari" piti sisällään.

IV Tuhkan asema Suomen taidegraafiikassa:

1. Kontio, 1986, s. 1.
2. Törmä, 1984, s. 43 - 47.
3. "Suomalainen taiteilija rehtorin assistentiksi Leipzigiin", Uusi Suomi 28.5.1937.
4. Koroma, 1980, s. 111 - 112.
5. Tuhkan Taidegraafiikan Kurssi- ja opintotoimikunnan toimintakertomus 1966, (lueteltu oppilaat 1958 - 66), Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
6. Tullut esille keskusteluissa mm. professori Aarre Heinosen ja taidemaalari Lauri Ahlgrenin kanssa.
7. Tuhkan Taidegraafiikan Kurssi- ja opintotoimikunnan lopettamiskertomus, 31.12.1966. Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
8. Sama.
9. Opetusministeriön päätös taiteilijaeläke hakemuksen hylkäämisestä. Sisältää Onni Okkosen lausunnon. Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
10. Peltola, 1978 s. 106.
11. Koroma, 1980, s. 111 - 112.
12. "Taidepolitiikkaa - testamentti", nauhoitus, Raimo Puustisen omistuksessa ja Tuhkan omat muistiinpanot, Raija-Liisa Tuhkan omistuksessa.
13. Saarikivi, "Onko grafiikka taidetta?", Taide 1947, nro 1 - 2, s. 5.
14. Wennervirta, 1945, "50-vuotisjuhlanäyttely", näyttelyluettelo.
15. R. E-d. (Ekelund, Ragnar), "Aukusti Tuhka utställning", Hufvudstadsbladet, 26.9.1945.

16. E. R-r. (Richter, Edvard), "Taidegrafiikkaa Strindbergillä", Helsingin Sanomat, 27.11.1949.
17. Wennervirta, 1945, "50-vuotisjuhlanäyttely", näyttelyluettelo.
18. Valkonen, Anne, "Aukusti Tuhka", Taide 1975, nro 2, s. 4 - 5.
19. Valkonen, Anne, "Taidegrafiikan taituri", Helsingin Sanomat, 19.3.1975.
20. Routio, A.I. "Etelästä Tuulee", Uusi Suomi, 17.3.1975.
21. Reitala, "Kuvataiteemme vaiheita 1928 - 1941", Taidehalli, 1978, s. 8.
22. Okkonen & Puokka, 1945, s. 33.
23. Anttonen, 1986, s. 1 - 33.
24. Raija-Liisa Tuhkan tiedonanto, 1987 ja Aukusti Tuhkan vieraskirja, Jyri Lehtosen omistuksessa (Tuhkan tyttären poika).

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Helsingin yliopiston taidehistorian laitos (THL), Helsinki:

Anttonen, Erkki, "Suomalainen taidegrafiikka vuosina 1930 - 39", liseniaattityö 1986.

Kallio Rakel, "Onni Okkonen taidekriitikkona 1911-35", pro gradu 1986.

Kontio Ilmari, "Aukusti Tuhkan grafiikkaa vuosina 1927-1931 ja 1945-1957", laudaturesitelmä.

Kallio, Rakel, "Onni Okkonen taidekriitikkona 1911 - 35", pro gradu 1986.

Kontio, Ilmari, "Aukusti Tuhkan grafiikkaa vuosina 1927 - 1931 ja 1945 - 1957", laudaturesitelmä 1986.

Helsingin yliopiston kirjasto (HYK), Helsinki: Käsikirjoituskokoelma: Alfred Kordelinin säätiön taiteen jaoston anomukset vuosina 1933 ja 1935.

Yleisradio: Nauha-arkisto: Tuhka, Aukusti, "Vuosien tilikirja", arkistonauha, toimittanut; Kannas, Helin, 1963.

Lehtonen, Jyri, Luk, Helsinki: Aukusti Tuhkan vieraskirja.

Puustinen, Raimo, taiteilija, Kauniainen: "Tuhkan taidepolitiikkaa ja testamentti", magnetofoninauha.

Tuhka, Raija-Liisa, taiteilija, Helsinki: Aukusti Tuhkan arkistokansiot: Tuhkan muistiinpanoja, painamattomia näyttelyluetteloita, leikkeitä, pöytäkirjoja ja kirjeitä.

SUULLISIA TIETOJA ANTANEET

Ahlgren, Lauri, taiteilija, Helsinki.

Heinonen, Aarre, professori, Helsinki.

Kaskipuro, Pentti, taiteilija, Vantaa.

Kuusela, Viktor, taiteilija, Helsinki.

Puustinen, Raimo, taiteilija, Kauniainen.

Tuhka, Raija-Liisa, taiteilija, Helsinki.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

AHMAS, Kristiina, 1983, Ekspressionisteja, kokoelma Bachheim, Ateneumin taidemuseossa, Suomen Taideakatemia näyttelyluettelo, Helsingissä 1983.

AHO, Antti, J., 1951 / osat I ja II, Juhani Ahon elämä ja teokset, Helsinki 1951.

AHO, Juhani, 1897, Panu, Porvoo 1897.

AHO, Juhani, 1903, Panu; Nelinäytöksinen näytelmä, Porvoo 1903.

LYNTON, Norbert, 1985, "The Modern World", The History of Art, general editor; Meers, Bernard, S., published by Viscount Books 1985.

KOIVUNEN, Lauri, 1971, Taidegrafiikan vedostustaitoa, Tapiola 1971.

KOROMA, Kaarlo, 1980, Viipurin Taiteilija Seura 1930 - 1980, Helsinki 1980.

OKKONEN, Onni ja PUOKKA, Jaakko, 1945, Suomen taidegrafiikkaa, Porvoo 1945.

PELTOLA, Leena, 1978, Suomen taidetta 1900 - 1960, Suomen Taideakatemia näyttelyluettelo, Helsingissä 1978.

REITALA, Aimo, 1982, "Taide ja itsenäisyys" ja "Kansalliset ja kansainväliset ihanteet", Suomen Kulttuurihistoria / osa III, toimittaneet; Tommila, Reitala, Kallio, Porvoo 1982.

TOPPILA, Heikki, 1931, Päästä meitä pahasta, Porvoo 1931.

TUHKA, Aukusti, 1957, Piirustuksia ja Grafiikkaa.

TUHKA, Aukusti, 1955/1967, Luonnoksia Lapista.

TÖRMÄ, Topi, 1984, Reklama festivo, Helsinki 1984.

VALKONEN, Markku, 1985, "Modernismia torjumassa", Suomen Taide / osa 5, toimittaneet; Valkonen, Olli ja Valkonen, Markku, Porvoo 1985.

WENNERVIRTA, Ludvig, 1945, Aukusti Tuhkan 50-vuotisjuhlanäyttely, näyttelyluettelo

VUORENMAA, Tuomo-Juhani, 1981, I.K. Inha - valokuvaaja 1865 - 1930, Porvoo 1981.

Helsingin Sanomat, 1949 ja 1975.

Hufvudstadsbladet, 1945.

Karjalan Joulu, 1960.

Mona-Lisa, 1960.

Suomen Kuvalehti, 1945.

Taide, 1947 ja 1975.

Taidehalli, 1978.

Uusi Suomi, 1937 ja 1975, Uuden Suomen Sunnuntailiite, 1926 - 30.

LIITE

LYHYT BIOGRAFIA:

TUHKA (ent. Tuhkanen), Aukusti, graafikko, professori, 15.9.1895 Viipuri - 26.7.1973 Helsinki.

- Opinnot: Viipurin Taiteenystävien piirustuskoulu 1909 - 1915, Moskovassa ja Pietarissa 1916 - 17. Saksassa 1922-24, 27, 29, Saksan taidegrafiikan akatemian mestariluokan loppututkinto 1936 ja opettajatutkinto 1938, Kööpenhaminan kuninkaallinen taideakatemia 1925

- Ulkomaanmatkat: Ruotsi, Tanska, Saksa, Ranska, Italia, Belgia, Sveitsi, Kiina ja Hollanti.

- Näyttelyt ulkomailla: Kosice 1933, Lontoo 38, Oslo 46 ja 50, Kööpenhamina, Intia, Sveitsi 53, Moskova ja Leningrad 53-54, Itä-Saksa 54, Rooma, Kiina 55, Neuvostoliitto ja Kiina 58, Islanti ja Oslo 59, Weimar ja Tukholma 60

- Työ: Ammattilitografi Viipurissa 1909 - 1915, Uuden Suomen Reklaamitoimiston mainosgraafikko 1924 - 31, tieteellisten teosten kuvittaja 1930-luvulla(?), Taideteollisen oppilaitoksen opettaja 1947-53, Suomen Taideakatemian opettajana 1947-56, oma kurssikoulu 58-66, Pekingin ja Shanghain Taideakatemioiden grafiikan kurssit 55-57

- Professorin arvonimi 1960 ja taiteilijaeläke 1961.

KUVALUETTELO

Suluissa oleva numero viittaa kirjan ”Aukusti Tuhka”, (Helsinki 1995) lopussa olevaan teosten inventointinumeroon. Työt 1 ja 2 ajoitettu virheellisesti. Jyri Lehtonen/ 3.11.2002.

1. Panula I; ksylografia -26 (oik. 1936), (160x120), yksityinen; (55)
2. Panula II; ksylografia -26 (oik. 1936), (160x120), yksityinen; (53)
3. Panula; tussi/ vesiväri -36, (160x120), yksityinen; (497)
4. Rakovalkea; puupiirros -26, (220x225), yksityinen; (14)
5. Kynttilän valossa; litografia -28, (270x230), yksityinen; (15)
6. Kynttilän valossa; puupiirros -36, (290x355), yksityinen; (38)
7. Pullonhenki (Ennustaja); kohopaino -31, (150x100), yksityinen; (28)
8. Käy unonen kätkyhen; puupiirros -30, repro, (Kalle Carlster)
9. Pirunpihtikanto; kohopaino -31, (150x100), yksityinen; (17)
10. Runonlaulajan pirtissä; puupiirros -35, (410x550), yksityinen; (32)
11. Uhrikoivu I; tussi -36, (160x120), yksityinen; (499)
12. Uhrikoivu II; tussi -36, (160x120), yksityinen; (500)
- 13a. Panu; puupiirros -36, (190x151), yksityinen; (44)
- 13b. Profeetta; puupiirros -12, repro (Emil Nolde)
14. Panu; viivasyövytys -36, (130x100), yksityinen; (52)
15. Samojedi; kuivaneula -36, (90x80), yksityinen; (36)
16. Hakkapeliitan jälkeläinen; tussi -41, (250x320), Sotamuseo; (538)
17. Lappalainen; puupiirros -36, (345x280), yksityinen; (43)
18. Hirvas; puupiirros -3/376, (185x352), yksityinen; (57)
19. Revontulet II; puupiirros -36, (280x352), yksityinen; (64)
20. Revontulet III; puupiirros -37, (300x345), Tampereen Taidemuseo; (63)
21. Taivaanurut; puupiirros -38, (390x525), Taideakatemia; (68)
22. Taivaanurut; litografia -38, (370x400), yksityinen; (67)
- 23a. Tsasouna; puupiirros -41-42, (306x422), yksityinen; (84)

- 23b. Maisema Karjalasta; viivasyövytys/akv. -36, (218x250), yksityinen; (49)
24. Nuotiolla; puupiirros -27, repro, Uusi Suomi/ Sunnuntailiite
25. Väsyneet miehet; kohopaino -31, (150x100), yksityinen; (19)
26. Lassi leikkaa tupakkaa; kohopaino -31, (150x100), yksityinen; (16)
27. Perhonen; väritetty valokuva, -36, (160x160), yksityinen; (501)
28. Auringon nousu; puupiirros -36, (224x323), yksityinen; (45)
29. Hauta; ksylografia -36, (123x178), yksityinen; (54)
30. Puupiirtäjä; puupiirros -39, (387x292), yksityinen; (71)
31. Kolme lähti, kaksi palasi; puupiirros -41, (334x462), Tampereen Taidemuseo; (70)
32. Lützen; akvatinta/ pehmeäpohja -36, (247x360), yksityinen; (35)
33. Breidenfelt; akvarelli -36, (205x277), yksityinen *); (490)
34. Jänisköngäs; mezzotinto -36, (120x163), Hiekan taidemuseo; (40)
35. Leipzig; hiili/vesiväri -36, (285x180), yksityinen; (491)
36. Burg Saaleck; tussi -36, (425x320), yksityinen; (493)
37. Rajametsä (Raijan niemestä); pehmeäpohja -36, (220x165), yksityinen; (41)
38. Vuoristokylä Saksassa; ksylografia -36, (70x88), yksityinen; (56)
39. Ensiapu; hiili -41, (390x580), Sotamuseo; (550)
40. KK Hangon lohkolla; hiili -41, (250x350), Sotamuseo; (517)
41. Puupiirtäjä; puupiirros -40, (448x550), Taideakatemia; (72)
42. Evakot; puupiirros -42, (300x470), Tampereen Taidemuseo; (87)
43. Kuja; litografia -50, (400x300), Lahden Taidemuseo *); (140)
44. Portti; litografia -50, (350x280), Lahden Taidemuseo; (139)
45. Kylä Ranskassa; litografia -50, (322x400), yksityinen; (130)
46. Positano; tussi -53, repro, Piirustuksia ja Grafiikkaa
47. Kiinan muuri; tussi -55, repro, Piirustuksia ja Grafiikkaa
48. Kiinalalaisen maanviljelijän talo; tussi -56, (259x366), Tampereen Taidemuseo; (629)
49. Kylä Ranskassa; luonnos -53, (200x260), yksityinen; (584)

50. Lapin kolme kuusta; litografia -57, (264x184), yksityinen; (282)
51. Kuusia; litografia -55, (347x260), Luonnoksia Lapista; (247)
52. Lapinnäre; litografia -55, (347x260), Luonnoksia Lapista; (245)
53. Aurinkokero; litografia -55, (347x260), Luonnoksia Lapista; (242)
54. Revontulet; litografia -45, repro, Piirustuksia ja Grafiikkaa
55. Revontulet; litografia -48, (250x150), yksityinen; (107)
56. Revontulet; litografia -55, (347x260), yksityinen; (241)
57. Puupiirtäjä (Kivipiirtäjä); litografia -50, (248x167), yksityinen; (138)
- 58a. Vanhus; hiili -45, (repro)
- 58b. Vanhus Sorvalista; hiili -15, (740x550), Etelä-Karjalan taidemuseo; (446)
59. Vanhuus; hiili -45, (256x224), yksityinen; (556)
60. Vanhuus (Mustalainen); hiili -50, (250x220), yksityinen; (129)
61. Tarvaisen Jussi; hiili -11, (620x470), yksityinen; (426)
62. Mustalaisnainen; hiili -13, (610x475), yksityinen; (435)
63. Mustalaispoika; hiili -14, yksityinen; (440)
64. Mustalaismies (Jouni); litografia -49, (240x210), yksityinen; (120)
65. Kaksoiset; litografia -49, (295x420), Lahden Taidemuseo; (117)
66. Aaku; litografia -50, (250x255), Ateneum; (134)
67. Lapinnaisen profiili; hiili -53, (417x297), Kuopion kaupungin kokoelmat; (577)
68. Kristus (Pilkattu), litografia -49, (438x315), HUSA, Tampere; (118)
69. Maski (Tutankhamonin Mari), litografia -50, (320x265), Ateneum; (126)

*) Oikaisu:

Teknisen virheen vuoksi tutkielmassa on kaksi kuvaa numero 43:a. Kuvaluettelosta puuttuva "Lapinääjä" (Reita), puupiirros -46, (324x263); (98) sijaitsee luettelon viimeisellä lehdellä. Kuva nro 33 puuttuu.