



TURUN
YLIOPISTO

TOTUUDENETSIJÄT

Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja
moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan,
Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa

Nina Kokkinen

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA

SARJA - SER.C OSA - TOM. 469 | SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA | TURKU 2019

TOTUUDENETSIJÄT

Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja
moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan,
Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa

Nina Kokkinen

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Uskontotiede
Tohtoriohjelma Juno

Työn ohjaajat:

Professori Tutta Palin
Turun yliopisto

Yliopistonlehtori,
dosentti Tiina Mahlamäki
Turun yliopisto

Tarkastajat:

Dosentti Riikka Stewen
Helsingin yliopisto

Dosentti Ruth Illman
Åbo Akademi & Uppsala University

Vastaväittäjä:

Dosentti Riikka Stewen
Helsingin yliopisto

Dosentti Ruth Illman
Åbo Akademi & Uppsala University

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

Kannen kuva: Nina Kokkinen
Taitto: Johanna Havimäki

ISBN 978-951-29-7606-5 (PAINETTU/PRINT)
ISBN 978-951-29-7607-2 (SÄHKÖINEN/PDF)
ISSN 0082-6995 (Painettu/Print)
ISSN 2343-3205 (Verkkojulkaisu/Online)

Grano Oy - Turku, Finland 2019

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Uskontotiede

KOKKINEN, NINA: Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys

Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa

Väitöskirja, 409 sivua, kuvitettu

Tohtorihjelma Juno

Huhtikuu 2019

TIIVISTELMÄ

Tutkimuksessa tarkastellaan modernisaation puristuksessa muuntuvan uskonnollisuuden sijaa 1800- ja 1900-lukujen vaihteen taiteessa. Katse tarkennetaan kolmen suomalaistaiteilijan – Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931), Pekka Halosen (1865–1933) ja Hugo Simbergin (1873–1917) – teoksiin ja niitä ympäröiviin aikalaiskeskusteluihin. Tavoitteena on valottaa niitä hankalasti hahmotettavissa olevia paikkoja ja rooleja, joita yksilökeskeisemmäksi muuntunut ja länsimaiseen esoteerisuuteen herkästi taipuva henkisyys on modernissa taiteessa saanut.

Tutkimuksen ydinaineiston muodostavat Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin kristillisiin ympäristöihin tekemät teokset, joiden suhde perinteiseen kristinuskoon on jännitteinen. Ydinaineisto koostuu Porissa sijaitsevaa Juséliuksen hautakappelia ja Tampereen Johanneksen kirkkoa (nyk. Tuomiokirkkoa) varten tehdystä kuva-aineistoista sekä Halosen alttaritauluista luonnoksi-
neen. Aineistoa on koostettu myös kirjallisista lähteistä, muun muassa taiteilijoiden kirjeistä, muistiinpanoista ja julkisista kirjoituksista.

Tutkimus asettuu uskontotieteen ja taiteentutkimuksen välimaastoon, ja siinä tuotetaan uudenlaista lähestymistapaa modernin taiteen esoteerisuuden ja henkisyyden tarkastelemiseksi. Tulkintamenetelmät ovat yhtäältä kuva-analyttisiä ja toisaalta menneisyyden teksteihin keskittyviä. Teoksia lähilukemalla sekä kuvien sarjoja tai kuvien ja tekstien vuoropuhelua seuraamalla nostetaan esiin teemoja, jotka kiinnittyvät ajan esoteerisiin keskusteluihin. Nämä keskustelut muodostavat tärkeän osan vuosisadanvaihteessa kukoistanutta heterogeenisen henkisyyden miljöötä, joka määrittäytyy okkulttuuriksi.

Okkulttuurin lisäksi tutkimuksessa hyödynnetään uskontososiologiasta omaksuttua etsijän käsitettä. Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergiä tarkastellaan etsijöinä, joilla on aktiivinen rooli paitsi esoteerisuuteen ja heterogeenisempään henkisyyteen kiinnittyvän uskonnollisuuden tuottajina myös uudenlaisen, henkisemmäksi ymmärretyn taiteen tekijöinä ja määrittelijöinä. Tutkimuksessa kysytään, miten taiteilijat tuottivat teoksissaan ja puheissaan ’henkisyyttä’, jossa yhdistyivät ajatukset aidosta uskonnollisuudesta ja henkisestä taiteesta. Millaisia ilmaisuja etsijäisyys ja taiteen henkisyys saavat Juséliuksen mausoleumissa, Tampereen Johanneksen kirkossa ja Halosen alttaritauluissa?

Tutkimus tarjoaa uutta tietoa Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin taiteen yhteyksistä länsimaiseen esoteerisuuteen ja siihen henkisyyteen, jolla on nähty olevan merkittävä sija nykypäivän uskonnollisuudessa. Se osoittaa suomalaistaiteilijoiden ammentaneen ideoita taiteeseensa, työskentelyynsä ja taidekäsitteeseensä muun muassa teosofiasta, spiritualismista, psyykkisestä tutkimuksesta, swedenborgilaisuudesta ja tolstoilaisuudesta.

Avainsanat: länsimainen esoteerisuus, esoterismi, okkultismi, okkulttuuri, fin de siècle, symbolismi, moderni taide, uskonnollinen taide, henkinen taide, henkisyys, etsijä, etsijäisyys, uskontotiede, taidehistoria.

UNIVERSITY OF TURKU
The Faculty of Humanities
The School of History, Culture and Arts Studies
The Department of Study of Religion

KOKKINEN, NINA: Truth Seekers: Fin-de-Siècle Occulture and Modern Spirituality in the Art of Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen and Hugo Simberg
Doctoral dissertation, 409 pages, illustrated
Doctoral programme Juno
April 2019

ABSTRACT

The study examines the role that religiosity, shifting with the pressures of modernization, has in fin-de-siècle art. The focus is on the artwork of three Finnish artists—Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), Pekka Halonen (1865–1933) and Hugo Simberg (1873–1917)—and on discourses that surrounded their art pieces. The aim is to illuminate those obscure places and roles that more individual spirituality and Western esotericism have taken in modern art.

The core material for the study consists of the works of Gallen-Kallela, Halonen and Simberg made for Christian settings, even though they have a charged relationship with traditional Christianity. The core data comprises visual materials made for Jusélius' mausoleum in Pori and for St. John's Church in Tampere (nowadays Tampere Cathedral), as well as the altarpieces made by Halonen. Additional research material has been gathered from literary sources, such as letters, notes and public writings by the artists.

The research situates itself in the area between the Study of Religion and Art Studies, and it provides a new type of approach to explore esotericism and spirituality in modern art. The methods for interpretations include, on one hand, visual analysis, and on the other hand, readings of textual materials. By analyzing the artwork and by following the set of images, or the dialogue between the images and texts, it is possible to identify themes related to the esoteric discourses of the time. These discussions form an important part of the heterogeneous spiritual milieu, which was flourishing at the turn of the 20th century and can be defined as occulture.

In addition to using occulture, the research benefits from the concept of seekership adopted from the sociology of religion. Gallen-Kallela, Halonen and Simberg are regarded as seekers, who had an active role not only as producers of religiosity connected to esotericism but also makers and definers of a new kind of art which was understood to be more spiritual. The research asks how the artists produced in their artwork and writings a discourse that combined the ideas of genuine religiosity and spiritual art. What kind of expressions do seeking and the spirituality of art find in Jusélius' mausoleum, at St. John's in Tampere and in Halonen's altarpieces?

The study offers new insights into the connections between the art of Gallen-Kallela, Halonen and Simberg and Western esotericism, as well heterogeneous spirituality, which has been seen as having a significant place in today's religiosity. It shows that Finnish artists have drawn into their art, into their work and into their conception of art ideas from, among other things, Theosophy, spiritualism, psychical research, Swedenborgianism and Tolstoyism.

Keywords: Western esotericism, occultism, occulture, fin-de-siècle, Symbolism, modern art, religious art, spirituality, seekership, seekers, study of religion, art studies, art history.

Kiitokset

Yksikään väitöstutkimus ei synny ilman apua ja tukea, vaikka sen tekeminen vaatii lukemattomia yksinkirjoittamisen, -lukemisen, -pohtimisen ja -istumisen hetkiä. Olen ollut onnekas saadessani ohjaajikseni uskontotieteen yliopistonlehtori Tiina Mahlamäen ja taidehistorian professori Tutta Palinin. Molemmat ovat tukeneet ja auttaneet minua aktiivisesti koko tutkimusprosessini ajan. Kiitän lämpimästi molempia ohjaajiani innostavista ja hyödyllisistä keskusteluistamme, tekstieni kommentoinneista ja oikoluvuista sekä huolenpidosta ja kannustuksesta tutkimukseni ylä- ja alamäissä. Olette molemmat opettaneet minulle paljon! Tiinaa haluan kiittää myös yhteisistä antoisista kirjoitushetkistä ja -retriiteistä.

Olen kiitollinen myös siitä, että dosentti Riikka Stewen ja dosentti Ruth Illman lupautuivat tutkimukseni esitarkastajiksi ja vastaväittäjiksi. En olisi voinut kuvitella parempia asiantuntijoita arvostelemaan monitieteistä tutkimustani, jonka ytimessä ovat uskonnon, esoteerisuuden ja taiteen kytkökset. Heidän kommenttinsa ja huomionsa ovat antaneet minulle luottamusta siihen, että tutkimukseni on kaiken sen vaivan arvoinen, jota se on vuosien varrella vaatinut. Olen iloinen myös siitä, että Turun yliopiston uskontotieteen professoriksi viime vuonna nimitetty Terhi Utriainen toimii väitökseni kustoksena. Olen saanut häneltä monia kullannarvoisia ohjeita ja vinkkejä jo aiemminkin etsiessäni itselleni sopivaa tutkijan polkua.

Sain aloittaa tutkimukseni tekemisen valtakunnallisessa Kulttuuristen tulkintojen tutkijakoulussa. Sen tarjoama rahoitus ja yhteisön tuki olivat korvaamaton apu työtään aloittavalle tutkijalle. Kiitän lämpimästi tuolloin Turun yliopiston uskontotieteen professorina toiminutta Veikko Anttosta tutkijapaikkani myönnön puoltamisesta ja tuesta, jota hän on muutoinkin tarjonnut tutkimukseni rahoituksen hankkimiseksi. Uskontotieteen oppiaineessa vallitsi hänen professuurinsa aikana teoreettisesti innostava ja vaativa ilmapiiri, joka vaikutti oleellisesti myös tutkimukseeni.

Kulttuuristen tulkintojen tutkijakoulun lisäksi tutkimukseni merkittävimpiä rahoittajia ovat olleet Emil Aaltosen säätiö, Alfred Kordelinin yleinen edistys- ja sivistysrahasto sekä Taidesäätiö Merita. Olen saanut tutkimukseeni rahoitusta myös Suomalaiselta Konkordia-liitolta, Kirkon tutkimuskeskukselta, Tampereen tiederahastolta, Turun yliopistosäätiöltä, Turun yliopiston uskontotieteen oppiaineelta, Signe ja Ane Gyllenbergin säätiöltä sekä Historian kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma Junolta. Olen hyvin kiitollinen siitä, että rahoittajani ovat nähneet

tutkimukseni merkitykselliseksi ja tarjonneet minulle mahdollisuuden keskittyä sen tekemiseen pitkäjänteisesti ja täyspäiväisesti.

Haluan osoittaa vilpittömät kiitokseni myös niille lukuisille kirjasto- ja arkistotyöntekijöille, jotka ovat auttaneet minua tutkimukseeni liittyvissä kysymyksissä ja haasteissa. Erityisen lämpimästi kiitän Gallen-Kallelan museon kokoelmapäällikkö Minna Turtiaista. Hän on vastannut lukemattomat kerrat mahdolltomiin kysymyksiini, suostunut lukemaan tekstiäni työajan ulkopuolella, kannustanut kulkemaan ”tulta päin” ja tiputellut sähköpostiini arkistoaarteita, joihin hän on työssään törmännyt. Kiitos Minna! Haluan kiittää myös Gallen-Kallen museon muuta henkilökuntaa kaikista iloisista keskusteluistamme, ystävällisestä seurastanne ja mahdollisuuksista, joita olette minulle vuosien varrella suoneet! Olen hyvin iloinen, että olen saanut työstää kanssanne *Sielun silmä* -näyttelyä, josta muodostuu myös yhdenlainen, konkreettinen päättöpiste väitöstutkimukselleni. Toivottavasti saan nauttia yhteisistä hankkeista vielä monesti tulevaisuudessakin!

Erityiskiitoksen ansaitsee myös Tuusulan museon / Halosenniemen tutkija Johanna Rinta-Aho, jolta olen saanut apua monenlaisissa kysymyksissä ja käänteissä. Vuosien varrella olen turvautunut useasti myös Sigrid Juséliuksen säätiön taidekokoelmista vastaavan Itha O’Neillin apuun. Hän on jaksanut suhtautua kysymyksiini ja pyyntöihini erityisellä myötämielisyydellä. Lämmin kiitos kaikesta, Itha! Haluan kiittää myös Kansallisgallerian henkilökuntaa avusta, jota olen saanut heidän arkistoihinsa ja kokoelmiinsa tutustuessani. Useimmin kysymyksiini ja pyyntöihini ovat vastanneet Hanna-Leena Paloposki ja Anna-Maria von Bonsdorff. Gallen-Kallelan museo, Sigrid Juséliuksen säätiö, Tuusulan museo/Halosenniemi, Monica Silander, Markku Mäkelä, Ainola-säätiö, Hiekan taidemuseo, Kalevalaseura, Serlachius-museot sekä Signe ja Ane Gyllenbergin säätiö ovat antaneet käyttööni kuva-aineistoja. Kiitos!

Jan Simbergille olen erityisen kiitollinen siitä, että hän toivotti minut tervetulleeksi kotiinsa ja arkistojensa äärelle. Hän on auttanut minua vuosien varrella myös lukuisissa Simbergiä koskevissa kysymyksissä. Kiitän myös Margaretha Ehrströmiä, joka antoi minulle mahdollisuuden tutustua yksityisarkistoonsa.

Viime vuosina tärkeimmän yhteisön tutkimukseni tueksi ovat muodostaneet ystäväni ja kollegani Koneen säätiön rahoittamassa *Uuden etsijät* -hankkeessa. Olen nauttinut suunnattomasti siitä asiantuntemuksesta, kiinnostuksen ja tietojen jakamisesta ja avoimesta ilmapiiristä, joka ryhmässämme on vallinnut. Maarit Leskelä-Kärjellä on hankkeen johtajana ollut tärkeä rooli kaikessa tässä. Kiitos Maarit, että jaksoit uskoa hankkeeseemme ja kannustit tieteen ja taiteen raja-aitojen ylittämiseen! Haluan kiittää lämpimästi myös Antti Harmaista ja Marja Lahelmaa yhteisistä ideointihetkestämme, hakemusten hinkkaamisesta ja myötäelämisestä. Olen iloinen, että olen saanut vaihtaa ajatuksia myös Julia von Boguslawskin, Marjo Kaartisen, Tiina Mahlamäen, Pekka Pitkälän, Jasmine Westerlundin, Jukka Vornasen ja Pauliina

Räsäsen kanssa. Kiitos! Olette tarjonneet innostavan ja hedelmällisen kasvualusta tutkimukseni loppuunsaattamiselle ja uusien ideoiden itämiselle!

Olen saanut jakaa työni haasteita ja iloja myös monien muiden kokeneempien ja väitöskirjojaan samanaikaisesti työstäneiden tutkijoiden kanssa. Olen paljossa velkaa tietokirjailija, dosentti Sisko Ylimartimolle, joka aikoinaan sytytti minussa kipinän taiteen tutkimukseen. Ilman hänen Lapin yliopistossa pitämiään, lumoavia luentoja ja yhteisiä projektejamme ei minusta olisi ehkä koskaan tullut tutkijaa. Kiitän myös muuta henkilökuntaa, joka on vastannut Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan taide- ja kulttuuriopinnoista. Lämpimän kiitoksen ansaitsee myös filosofian lisen-siaatti Tomas Mansikka, jonka kanssa käymäni syvälliset keskustelut ovat osaltaan kannustaneet minua esoteerisuuden tutkimuksen pariin. Lisäksi haluan kiittää Turun yliopiston uskontotieteen, taidehistorian ja folkloristiikan oppiaineiden henkilö-kuntaa ja jatko-opiskelijoita, jotka ovat selvittelleet kanssani monenlaisia kimurant-teja kysymyksiä, toteuttaneet kanssani erilaisia hankkeita ja jakaneet akateemisen maailman arki- ja juhlahetkiä. Erityisesti haluan kiittää Johanna Ahosta, Katriina Hulkkosta, Anu Isotaloa, Jaana Kouria ja Minna Opasta. Viime vuosina mieltäni ovat kirkastaneet erityisesti myös ne tutkijat, kirjoittajat ja taiteilijat, jotka ovat liikkuneet kanssani tieteen ja taiteen rajamailla. Haluan esittää vilpittömät kiitokseni myös teille, jotka tunnistavat itsensä tästä kuvauksestani.

Kaikkein kärsivällisimpiä ja vankkumattomimpia tukijoitani ovat olleet perheeni ja ystäväni, jotka ovat sietäneet ylitsevuotavaa innostustani ja epätoivon hetkiäni tut-kimustyöni ensiaskelista lähtien. Kiitän syvästi puolisoani, poikaani ja äitiäni kaikesta huolenpidosta, arjen pyörittämisestä, hiljaisuuden ja rauhan hetkistä ja turvasta, jota olette minulle suoneet. Kiitän myös puolisoni vanhempia. Ystävilleni olen suuressa kiitollisuudenvelassa ilojeni ja surujeni myötäelämisestä ja kaikesta siitä tuesta, johon olen voinut luottaa ilman vähäisintäkään epäilystä. Teidän ansiostanne olen oppi-nut tutkimusprosessini aikana hengittämään, luottamaan toisten apuun, tajuamaan etten ole sama asia kuin väitöskirjani ja ettei minun suinkaan ole pakko hioa kaikkea potentiaaliani täyteen huippuunsa. Olette antaneet minulle perspektiiviä, luke-mattomia ilon ja rentoutumisen hetkiä sekä puhtaita siskonpetejä, joihin sujahtaa rankkojen arkisto- ja työpäivien jälkeen. Olette kommentoineet tekstejäni, hioneet kanssani kuntoon graafisia ilmeitä sekä iloinneet onnistumisistani ja tutkimustyöni loppuunsaattamisesta. Kiitos ja syvä kumarrus Anna A., Anna G., Annu, Johanna, Laura, Mari K., Mari M., Milla, Minna ja Mira! Lisäksi haluan kiittää Johannaa vielä erikseen siitä, että hän soi minulle mielenrauhan työni viime hetkillä ottaessaan väitöskirjani taiton hoitaakseen.

Vanhalinnassa 15.3.2019

Nina Kokkinen

Sisällysluettelo

Prologi	13
I Johdanto	15
1.1 Vuosisadanvaihteen ”uusi mystisismi” ja taiteen henkistyminen ..	15
1.2 Orientaatiopisteitä – Juséliuksen mausoleumi, Tampereen Johanneksen kirkko ja Halosen alttaritaulut	20
1.3 Tutkijanomadi liikkeessä – tutkimuksen lähtökohdat, merkitys ja paikantuminen	30
Lähtökohtana taiteen henkistyminen	30
Kiinneohtina symbolistisen ja esoteerisen taiteen tutkimus	36
1.4 Tutkimuksen käsitteelliset kartat – okkulttuuri ja etsijyys.....	42
Luovia väärinymmärryksiä ja uudelleenmäärittelyä	42
Okkulttuurin heterogeeninen, väljästi järjestynyt miljöö	44
Okkulttuuri esoteeristen diskurssien kenttänä	46
Taiteilijat etsijöinä	52
Etsiminen toimintana ja diskursiivisina ilmaisuina.....	58
Etsijyyden ja henkisyyden popularisoituminen	62
1.5 Maastossa – aineistot ja tulkinnan metodit osana tutkimusprosessia	66
Aineiston muodostamisesta	66
Tutkimuksen aineisto ja sen erityispiirteitä.....	69
Aineiston analyysistä ja menetelmällisistä käsitteistä	75
Kuvat ja sanat osana esoteerisia keskusteluja	79
1.6 Tarkentuneet kysymykset ja tutkimuksen rakenne	82
II Taiteen henkisyydestä vuosisadanvaihteessa	84
2.1 Freskot ja dekoratiivinen seinämaalaukset taiteen henkisyyden palauttajina	84
2.2 Totuudenetsijöiden matkoja henkisemmän taiteen lähteille	89
2.3 Ristiriitoja ja toiveikkuutta elpyvässä kirkkotäiteessä	94
2.4 Alttaritaulumaalaukset henkisen taiteen solmukohtina.....	100
III Totuudenetsijä henkisen taiteen tekijänä	111
3.1 Totuudenetsijää jäljittämässä	111

3.2 Viisaita vaeltajia.....	112
3.3 Totuudenetsijän salattu viisaus.....	118
3.4 Munkinkaavun alta esiin kuoriutuva taiteen pyhiinvaeltaja.....	123
3.5 Kivenhakkaajien henkinen työ.....	133
3.6 Taiteen temppelelli.....	143
3.7 Ars perennis.....	148
3.8 Taiteen salattu veljeskunta.....	153
3.9 Poispyyhitty avain.....	161
IV Toisinhavainnoiva totuudenetsijä.....	165
4.1 Luonto porttina selvänäköisyyteen.....	165
4.2 Uusromantiikka, monismi ja vitalismi osana vuosisadanvaihteen okkulttuuria.....	169
4.3 Näkymättömiä virtauksia tutkimassa.....	175
4.4 Luonnon yliaistillinen tutkiminen ja vastaavuuksien kieli.....	182
4.5 Selvänäköiset pyhimykset ja hysteerisen kehon kieli.....	192
4.6 Mediaalisen kehon kieli.....	200
4.7 Henkimaailman ja sielun kukkia.....	209
4.8 Taiteilija-magnetisoija näkyjen ja tunteiden siirtäjänä.....	214
V Totuuden alkuoppi henkisen taiteen perustana.....	219
5.1 Alkuperäisen ja primitiivin viehäytys.....	219
5.2 Tolstoilaisten Jeesus ja vuorisäärnan alkuoppi.....	223
5.3 Rinnastuksia ja vertailevaa otetta – Jeesus salatuun tiedon mestarina.....	228
5.4 Kalevala ja viisauskirjallisuuden henkinen toisintulminen.....	236
5.5 Muinaissuomalaiaten tietäjien jalanjäljissä.....	242
5.6 Jeesus suomalaisten keskuudessa – kansallisen taiteen universaali sanoma.....	248
5.7 'Tosisuomalaisen kansan' uskonnollisuudesta ja henkisestä kasvusta.....	255
5.8 Herännäisyyden ja tolstoilaisuuden avaamia polkuja henkiseen kehitykseen.....	261
5.9 Heräämisiä.....	268
5.10 Nuorten, alastomien apostolien puhtaampi henkisyys.....	276
5.11 Haavoittunut enkeli ja rahvaan henkisemmät aistit.....	284
VI Ikuinen vaellus – totuudenetsijän tie ja kohtalo.....	291
6.1 Kuoleman ja hävityksen kuvia.....	291
6.2 Kiertokulun laki.....	297
6.3 Metempsykoosi – sielun kosminen vaellus.....	305
6.4 Linnut oppaina taivaallisella vaelluksella.....	309
6.5 Progressiivinen jälleensyntymisoppi osana vuosisadanvaihteen okkulttuuria.....	320
6.6 Sielun kehityksen paljastavia kuvia.....	325
6.7 Ruusujen huumaava tuoksu ja aistillisen rakkauden ideaali.....	331
6.8 Rakkaus turmelee ja haavoittaa.....	338

6.9 Tiedon puun kultaiset hedelmät.....	343
6.10 Totuudenetsijä erakkona ja kirottuna muukalaisena.....	353
VII Päätelmiä ja avauksia _____	361
7.1 Esoteerisuus ja henkisyys vuosisadanvaihteen taiteessa.....	361
7.2 Etsijät ja modernin taiteen henkisyys	371
Lähde- ja kirjallisuusluettelo _____	376

Prologi

Kuvittelen mielessäni pakkaspäivän – sellaisen, jolloin valon ei voi odottaa viipyvän kovin pitkään. Kylmyys on kovettanut veden pinnan hauraaksi jääksi. Nuori poika on vetänyt luistimet jalkaansa ja kokeilee sen kestävyyttä. Hetken se kantaa, mutta murtuu lopulta. Hyinen vesi kastelee pojan, joka selviää tilanteesta ensin säikähdyksellä. Kylmettyminen tuo kuitenkin mukanaan keuhkokuumeen, joka ei ota parantuaikseen. Joulukuussa 1892 Kalle Halonen joutuu antamaan periksi, ja menehtyy taudin uuvuttamana.¹ Hänen tarinansa ei kuitenkaan pääty tähän. Runsaan puolen vuoden kuluttua kuolemansa jälkeen pojan kerrotaan tuoneen viestiä haudan takaa.

Eletään kesäkuuta 1893. Kallen vanhempi veli taiteilija Pekka Halonen istuu Kuopiossa Kanttilan soikean pöydän ääressä aavistamatta lainkaan, millainen kohtaaminen häntä odottaa. Seuranaan nuorella taiteilijalla on joukko hengenheimolaisia: illan emäntänä toimiva kirjailija Minna Canth, veljekset Arvid ja Kasper Järnefelt vaimoineen sekä Halosen hyvä ystävä, taiteilija Akseli Gallen-Kallela, joka vaikuttaa erityisen innostuneelta. Pöydälle on illan edetessä asetettu tavanomaiseen tapaan lasi ja kirjaimin koristeltu alusta. On aika kutsua henkimaailma paikalle. Lasi alkaa liikkua voimasta, joka tunnistautuu Kalle Halosen hengeksi. Veljen henki kertoo pari vuotta sitten onnistuneesti debytoineelle Pekka Haloselle, että tämän teokset tulevat jatkossakin saamaan ihailijoita. Valoisalta näyttää niin ikään Akseli Gallen-Kallelan tulevaisuus.² Spiritualistisen istunnon päättyessä taiteilijat voivat hyvästellä seurueen toiveikkaina ja jatkaa elämäänsä toisaalla.

Syksyllä Pekka Halonen matkustaa monien muiden taiteilijoiden tavoin Pariisiin, jossa spiritualismin kaltaiset esoteerisen henkisyyden ilmiöt elävät kukoistuskautaan. Ajan hengen mukaisesti myös hän innostuu lukemaan kiehtovaa teosofista kirjallisuutta sekä kertomuksia jälleensyntymästä ja tähtien takaisista maailmoista. Talven kuluessa Halonen kohtaa veljensä uudelleen. Kallen henki ilmestyy hänelle eräänä helmikuun kirkkaana tähtiyönä, kun taiteilija on pohtinut tuskaisena omaa pienuuttaan ja kosmisen maailmankaikkeuden valtavuutta: ”Mikä minä olen; ja mistä minä olen tullut, sekä mihin menen ja mitä mennessäni teen? [...] Yöllä on

1 Kalle Halosesta (1880–1892) ks. Kettunen 2001, 82–83.

2 Minna Canth on kuvaillut kesäkuussa 1893 pidetyn spiritualistisen istunnon etenemistä 14.6.1893 kirjoitetussa kirjeessään, ks. Kannila 1973, 629–631.

ollut Kalle mun luonani, ei unissa, vaan paljon todellisemmin. Hän on paljon kasvanut. On niin outo tunne sen jälkeen³.

Gallen-Kallela jatkaa henkien kanssa seurustelua vaimonsa suvun omistamalla tilalla Sääksjärvellä. Spiritualistissa istunnoissa ovat mukana ainakin kuvanveistäjä Emil Wikström ja Gallen-Kallelan oppiin saapunut nuori taiteilijanalku Wilho Sjöström. Puheenaiheet risteilevät teosofiasta tähtitieteeseen ja spiritualismiin – taiteesta sen sijaan keskustellaan vähemmän.⁴ Elämän, kuoleman ja maailman-kaikkeuden salaisuudet vetävät taiteilijoita puoleensa. Ruovedelle parhaillaan rakentuvaan ateljeekotiinsa Gallen-Kallela suunnittelee erillisen tähtiparvekkeen, jossa hän voi myöhemmin tarkkailla tähtien liikkeitä ja revontulien leiskuntaa.⁵

Muutettuaan uuteen Kalelan ateljeekotiinsa syksyllä 1895 Gallen-Kallela saa uuden oppilaan, Hugo Simbergin. Kenties tämänkin opetus pitää sisällään kiehtovia keskusteluja ja yöllisiä istuntoja. Näihin aikoihin nuori taiteilija Simberg joka tapauksessa maalaa erään vähemmän tunnetun teoksensa, *Mysteerin*.⁶ Siihen on ikuistettu henkimaailmasta tämänpuoliseen todellisuuteen materialisoituneita käsiä, jotka ilmestyvät kuin tyhjästä. Yksi niistä soittaa selloa ja täyttää huoneen salaperäisillä sävelillä. Näky saa Simbergin opiskelujen aikaisen ystävän Demetrius Forsmanin kauhistumaan, vaikka hän muutoin musiikista nauttiikin. Papiksi vuonna 1895 valmistuva Konrad Vanne sen sijaan tarkkailee tapahtumia aivan tynnosti savukettaan poltellen. Häntä eivät henkimaailman ilmiöt näytä suuremmin hämmästyttävän – olivathan ne joka tapauksessa 1800-luvun lopun sivistyneistön elämässä melko tavanomainen näky.

3 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, Pariisi 29.2.1894 (KGA/TKK).

4 Elmgren-Heinonen 1943, 21–22.

5 Tähtiparvekkeesta ks. Gallen-Kallela 1965, 91, 102.

6 Hugo Simberg, *Mysteeri*, ajoittamaton, yksityiskokoelma. Teos ajoittuu todennäköisesti 1890-luvun puoliväliin, jolloin Simberg tutustui Demetrius Forsmaniin (1868–1956). Simberg mainitsee Forsmanin kirjeessään kotijoukoille loppuvuodesta 1894. Tiedot löytyvät Tom Simbergin *Mysteeriä* koskevista muistiinpanoista. Samassa yhteydessä toinen sohvalta istuvista miehistä on nimetty Konrad Vanteeksi (1870–1920). Myös hänet mainitaan Simbergin kirjeessä. (JSA).

I Johdanto

1.1 Vuosisadanvaihteen ”uusi mystisismi” ja taiteen henkistyminen

Suomalaisten taiteilijoiden kokemukset sijoittuvat aikaan, jolloin epävarmuuden ja pelon tunteet elivät rinnan kiihkeän edistysuskon kanssa. Ristiriitaisten tunteiden juuria on usein etsitty muutoksista, joiden pyörteeseen modernisoituvat länsimaat joutuivat 1800-luvun kuluessa. Teollistuminen ja kaupungistuminen, perinteisten valtarakenteiden murtuminen, kansallisvaltioiden synty sekä tieteellisen maailmankuvan yhä tiukentuva ote totuuden määrittelijänä olivat kaikki osa muutosprosessia, joka sai aikalaiset huolestumaan. Vuosisadan loppupuolella epätoivon ja edistysuskon väliin puristuneet tunteet kohdistuivat näkyvästi myös uskonnollisuuden kenttään. Institutionalisoituneen kristillisyyden tarjoama uskonnollisuus ei enää pystynyt vastaamaan inhimillisiin tarpeisiin toivotulla tavalla. Sen rakenteiden ja oppijärjestelmien ulkopuolelle alkoi hiljalleen kehittyä monimuotoista henkistä liikehdintää.⁷ Tätä kehityssuuntaa nimitettiin muun Euroopan tavoin myös Suomessa ”uudeksi mystisismiksi”, ja sen katsottiin olevan vastaisku modernisaation jäljiltä harmaaksi ja kolkoksi kuihtuneelle maailmalle. Ideaalien kuolemaa vastaan alettiin taistella: ”kaiken [...] ylle kohoaa [...] universaalimpi suuntaus, kaipuu uskonnollista tai vähintäänkin moraalista kohti, vahva tarve yhdistää itsensä johonkin korkeampaan, joka voisi antaa meille johtolangan elämäämme, pohjan uskollemme ja käsityksellemme siitä, millainen on maailma ja ihmisen suhde siihen.”⁸

Henkinen liikehdintä kulminoitui 1800-luvun viimeisiin vuosikymmeniin ja vuosisadanvaihteeseen, jolloin siitä muodostui yksi ajan merkittävimmistä kulttuurisista ilmiöistä.⁹ Suomessa siitä kirjoitettiin hyvinkin erilaisia ilmaisuja käyttäen.

7 Ks. esim. Pierrot 1981; Webb 1990; Owen 2004; Monroe 2008.

8 Richard Kaufmann, ”Den nya mysticismen”, FT 1892, lainaus 504–505. Suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Och öfver alt detta höjer sig en ännu allmännare tendens, en längtan af religiös eller åtminstone moralisk natur, ett starkt behof att anknyta sig till något högre, som kan gifva oss en ledtråd för vårt lif, grund för vår tro och vår uppfattning av världen och människans förhållande till denna.”

9 Ks. esim. Webb 1990; Owen 2004.

Mystismin ohella aikalaiset keskustelivat henkisestä liikehdinnästä esimerkiksi modernina uskonnonfilosofiana, okkultismina, panteismina, pakanuutena ja yliuskona. Hyödynnetyn termistön moninaisuus tuo hyvin esiin, miten erilaisin asentein ilmiötä voitiin lähestyä: yhden innostuessa modernista uskonnonfilosofiasta tulevaisuuden kehityssuuntana toinen tuomitsi sen rappioon johtavana pakanuutena.¹⁰ Kirjoittelussa on läsnä sama kiihkeän edistysuskon ja ahdistavan epävarmuuden välille pingottuva jännitteisyys, joka oli ajalle ylipäätään leimallista. Aikalaiset hahmottelivat heterogeenistä henkisyyttä paitsi yleisemmällä tasolla myös siihen liittyviin yksittäisiin uskonnollisiin liikkeisiin, virtauksiin ja käsityksiin katseensa tarkentaen. Heitä puhuttivat muun muassa spiritualismi, teosofia, tolstoilaisuus, tähtien takaiset tuntemattomat maailmat sekä erilaiset psyykkiset ilmiöt kuten selvänäköisyys ja telepatia.¹¹

Perinteinen ja leimallisesti kristillinen uskonnollisuus oli ajautunut kriisiin.¹² Se nähtiin liian dogmaattisena ja sokeaa uskoa vaativana. Vaikka perinteisen uskonnon kritiikille haettiin vauhtia tieteellisen maailmankuvan pohjalta, ei suhde siihenkään ollut yksiselitteinen. Uuden henkisyuden puolestapuhujien keskuudessa positivistinen tiede nähtiin usein aivan liian kapeakatseisena ja materialistisena: se sai ihmiset unohtamaan, että elämä oli kuitenkin ”ihme, arvoitus, pyhä asia”.¹³ Vaihtoehdon näiden kahden ääripään välille näytti tarjoavan paitsi ”mystisismi” myös taide, josta modernisaation näivettämän henkisyuden katsottiin löytävän uuden turvapaikan. Monet uskoivat, että taide voisi jatkaa siitä, mihin uskonto oli jäänyt. Saksalaisfilosofi Friedrich Nietzsche muotoili tämän ”taiteen henkistymisen” vuonna 1878 seuraavasti:

Taide kohottaa päätänsä uskontojen rappeutuessa. Se ottaa huomaansa joukon uskonnon tuottamia tunteita ja mielialoja, sulkee ne sydämeensä, ja muuttuu

- 10 Ks. esim. Richard Kaufmann, ”Den nya mysticismen”, FT 1892; Zacharias Castrén, ”Kirja-arvostelu Z. Yrjö-Koskisen Kristinuskon asema ja perustus -teoksesta”, VL 1893; Kasimir Leino, ”Okkultismi ja eräs spiritismin apostoli”, SK 1894; C. B. F., ”En modern religionsfilosofi”, FT 1895; Gustav A. Jäderholm, ”Modern öfvertro”, OB 1902.
- 11 Aiheet on kerätty ensisijaisesti vuosien 1890 ja 1907 välillä julkaistuista aikakauslehdistä: *Valvojasta*, *Finsk Tidskriftistä* sekä *Ord & Bild* -lehdistä.
- 12 Uuden henkisyuden nousun ohella uskonnollisuuden kenttä alkoi muutoinkin monimuotoistua Suomessa 1800-luvun lopulla, ja uskonnonvapaudesta keskusteltiin laajasti. Vuonna 1889 säädettiin eriuskolaislaki, joka mahdollisti uskonnonharjoittamisen muissa protestanttisissa yhteisöissä kuin evankelis-luterilaisessa. Laajempi uskonnonvapaus toteutui kuitenkin vasta vuonna 1923 säädetyin lain myötä.
- 13 Johannes Jørgensen, ”Symbolisme”, TR 1893, lainaus sivulla 54. Suomenkos kirjoittajan. Alkuperäinen: ”[...] Livet er et Under, en Gaade, en Helligdom [...]”. Ks. myös Stewen 2000b, 127.

sitten itse syvällisemmäksi, sielukkaammaksi, voidakseen välittää haltioitumista ja intoa, jota se ei aiemmin ole voinut tehdä.¹⁴

Tutkimuksessani tarkastelen tätä taiteen ja henkisyuden yhteen kietoutumista tarkentamalla katseeni kolmen suomalaistaiteilijan teoksiin ja niitä ympäröiviin keskusteluihin. Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), Pekka Halonen (1865–1933) ja Hugo Simberg (1873–1917) mielsivät kaikki taiteensa läheisesti uskonnollisuuden kietoutuvana ja tarjoavat siten kiinnostavan kurkistusaukon siihen hetkeen ja ajattelumaailmaan, jossa taiteen ja uskonnollisuuden suhde määriteltiin uudelleen. Gallen-Kallelalle taide oli ”elämä, uskonto – kaikki!”¹⁵ Halonen taas hahmotti sekä taiteen että tieteen kuuluvan uskontoon: ”ne ovat yksi asia”.¹⁶ Samalla kun taide ja uskonto näyttivät sulautuvan osaksi toisiaan, taiteesta tuli Gallen-Kallelalle ja Haloselle ”pyhää”.¹⁷ Simberg taas ilmaisi saman asian hieman toisin kertoillessaan eräänä hämyisenä syysiltana luovansa taiteestaan itselleen uusia jumalia – ja samalla uutta uskontoa:

Elokuun 27 päivän iltana, kun auringonlasku oli sammunut ja ympärilläni oli tullut pimeää ja hiljaista, sytytin kuten tavallisesti asetyylilamppuni, istuin suuren luonnoskirjani ääreen ja aloin tehdä jumalia. Tiedätkö, sellaisia joita kuvittelin Heidenstamin tarkoittavan runossaan ”Yö”, kun hän kirjoittaa: ’Kun yötäivas tuikkii kylmänä, valmistan jumalia, joista voin pitää, kun kaikki lapsuuteni hautalaulut kaikuvat.’¹⁸

Simberg etsi ratkaisua naiivin uskon menettämislle uuden, pysyvämmän uskonnollisuuden rakentamisesta: hän pyrki synnyttämään teostensa kautta todellisia jumalia, ”joista ei enää luovu”.¹⁹

- 14 Nietzsche 2000, 116. Teos ilmestyi alun perin saksaksi nimellä *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch Fuer Freie Geister* (1878). Suomensuoskirjoittajan, käännetty englanninkielisestä laitoksesta: ”Art raises its head where religions decline. It takes over a multitude of feelings and moods created by religion, takes them to heart, and becomes itself deeper, more animated, so that it can communicate exaltation and enthusiasm, which it was previously unable to do.”
- 15 Akseli Gallen-Kallelan päiväkirjamerkintä 6.9.1896, luonnoskirja XI, 101 (GKM). Suomensuoskirjoittajan, alkuperäinen: ”Konsten är ju lifvet, religionen - allt!”. Okkonen on merkinnyt päiväyksen virheellisesti lokakuun 6. päiväksi, ks. Okkonen 1949, 927.
- 16 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, 1.5.[1894. Pariisi] (KGA/TKK).
- 17 Ks. Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 31.12.1902 (GKM); Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Ruovesi 3.11.1894 (KGA/TKK).
- 18 Hugo Simbergin kirje Johannes Öhquistille, Pitkäpaasi, Syväälä 2.9.1900 (KK). Suomensuos Rauno Ekholmin, ks. Paloposki 2000b, 20.
- 19 Hugo Simbergin kirje Johannes Öhquistille, Pitkäpaasi, Syväälä 2.9.1900 (KK).



Akseli Gallen-Kallela apulaisineen maalaamassa *Kevät*-freskoa Jusélius-mausoleumissa. Valokuva, 16,3 x 22,1 cm. Gallen-Kallelan Museo, Akseli Gallen-Kallelan valokuvakokoelma (Kot. 1 a/42), Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Jokainen tarkastelemistani taiteilijoista sai tehtäväkseen toteuttaa teoksia uskonnollisiksi määrittyviin ympäristöihin. Gallen-Kallela ja Halonen maalasivat 1900-luvun taitteessa Porin uudella hautausmaalla sijaitsevan Juséliuksen hautakappelin sisätilat. Simbergin laaja ja aikoinaan voimakastakin kritiikkiä osakseen saanut kuva-ohjelma Tampereen Johanneksen kirkkoon (nyk. Tampereen tuomiokirkko) valmistui vuonna 1907. Halosen teoksia löytyy myös useista Suomen kirkoista, vaikka taiteilijan tie alttaritaulujen tekijänä oli kivinenkin. Näissä teoksissa ja niihin kietoutuvassa taidepuheessa Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg rakensivat – aikalaiskeskusteluja myötäillen – ajatusta korkeammasta, ”pyhästä taiteesta” ja tulivat samalla hahmotelleeksi uudenlaisen, puhtaammaksi ja aidommaksi kokemansa uskonnollisuuden muodon. Aineksia siihen ei etsitty niinkään perinteisestä, institutionalisoituneesta kristillisyydestä kuin ”uuden mystisismin” heterogeeniseltä kentältä. Herännäisyys ja tolstoilaisuus, mielikuvat keskiajan henkisyydestä ja suomalaisten muinaisuskosta sekä erilaiset länsimaisen esoteerisuuden²⁰ suuntaukset

20 Esoteerisuus mielletään tavanomaisesti eräänlaiseksi sateenvarjotermiksi, jonka alle

kuten moderni teosofia, spiritismi ja vapaamuurarius haastoivat taiteilijoita luomaan oman henkilökohtaisen käsityksensä uudenlaisesta uskonnollisuudesta, jonka ilmaisanavana heidän ”pyhä taiteensa” saattoi toimia.

Nämä perinteistä kristinuskoa vastaan hankaavat ja kuitenkin kristillisiin ympäristöihin maalatut teokset muodostavat tutkimukseni ydinaineiston, jota kuvaan tarkemmin seuraavassa luvussa ja tuonnempana johdannon aineistoja käsittelevässä osassa. Samalla ne piirtävät rajaa muulle aineistolleni, joka pitää sisällään monenkirjavaa materiaalia teoksiin liittyvien kiistelyiden väliseltä ajanjaksolta – ajanjaksolta, joka jännittyy Halosen ensimmäisen alttaritaululuonnoksen hylkäämisen (1894) ja Simbergin seinämaalauksen täpärän pelastumisen (1907) välille. Tähän aineistoon perehtymällä ja sitä analysoimalla etsin tutkimuksessani vastausta siihen, millaisten perustusten varaan taiteen henkisyttä ja siihen oleellisesti kytkeytyvää uudenlaista, modernia uskonnollisuutta rakennettiin. Toisin sanoen tutkimukseni kohteena on sellaisen henkisen tai pyhän taiteen diskurssin muotoutuminen, jonka kasvualueena vuosisadanvaihteen heterogeeninen henkisyys toimi. Tarkastelemieni suomalaistaiteilijoiden teokset ja taidepuhe tarjoavat hedelmällisen reitin ymmärtää paremmin sitä kauaskantoista yhteyttä, joka taiteen ja uskonnollisuuden välille 1800-luvulta alkaen punottiin. Samalla selvitän tarkastelemieni taiteilijoiden suhdetta vuosisadanvaihteen ”uuteen mystisismiin” ja esoteeriseen liikehdintään.

Tietokirjallisuuden rajoja tuoreella tavalla koetellut Mia Kankimäki on todennut, että ”[...] lopullisen, täydellisen teoksen olemus ja merkitys on haipuvaa kuin usva. Sinä ja minä tiedämme, ettei ole vain yhtä tapaa kertoa tarinaa. Ei ole yhtä totuutta. On vain loputtomia valintoja, vaihtoehtoisia reittejä, ihmisennäköisiä virheitä ja tulkintoja.”²¹ Tämä koskee niin tieto- kuin tutkimuskirjoittamistakin. Vaikka tutkimukseni on rakennettu historiallisten lähteiden ja tieteellisiä käytäntöjä noudattelevan argumentaation varaan, en väitä sen kertovan koko totuutta tai edes yhtä kaikkein tärkeimmistä tarinoista vuosisadanvaihteen taiteilijoita tai taidetta ajatellen. Se avaa lukijalleen kuitenkin näkökulman, jota ei nähdäkseni ole aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa nostettu riittävästi esiin. Katson, että esoteerisuudella ja siihen liittyvällä heterogeenisellä henkisytydellä on merkittävämpi rooli modernissa ja sen jälkeisessä taiteessa kuin yleisesti on ajateltu.

Koen Kankimäen toteamuksen myös siinä mielessä oivaltavaksi, että ”loputtomat valinnat, ihmisennäköiset virheet ja tulkinnat” kuuluvat nähdäkseni aivan oleellisesti tieteelliseen tutkimustyöhön ja -prosessiin. Yksikään tutkimus ei synny ilman harha-askelia tai erehdyksiä, yksioikoista reittiä seuraillen, vaikka prosessin tuotoksena syntyvä teksti saattaisi sen vaikutelman antaakin. Koska halusin jättää näitä jälkiä

lasketaan kuuluvaksi erilaisia suuntauksia aina antiikin hermetismistä moderniin teosofiaan ja new age -henkisytyteen. Määrittelen esoteerisuuden tarkemmin luvussa 1.4.3.

21 Kankimäki 2013, 91.

näkyviksi, olen kirjoittanut tutkimukseni johdannon osin polveilevan tutkimusprosessini kuvaukseksi.

Tutkimukseni kannalta kiinnostavimmat teoksensa Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg toteuttivat kristillisiin kirkkoihin ja hautausmaille. Nämä teokset toimivat tutkimukseni ydinaineistona ja kirjoittamistani ohjaavina orientaatiopisteinä. Kerrottuani tarkemmin tästä aineistosta seuraavassa alaluvussa (luku 2) kirjoitan omista ja tutkimukseni lähtökohdista sekä monialaisesta paikantumisesta (luku 3). Johdannon neljännessä luvussa kuvaan sitä, miten löysin ja määrittelin tutkimukseni teoreettiset käsitteet, okkulttuurin ja etsijyyden. Miellän ne tutkimusprosessiani paljossa ohjanneiksi kartoiksi, joita olen piirtänyt jatkuvassa dialogissa niiden havaintojen kanssa, joita tein historiallisiin lähteisiin tutustuessani. Lähteet ja niistä koostamani aineisto taas muodostavat tutkimukseni maaston – sen kulttuuris-historiallisen maaperän ja olosuhteet, joita koetan tutkimuksessani ymmärtää ja kartoittaa uudella, taiteen ja uskonnollisuuden kytköksiin tarkentavalla tavalla. Aineiston muodostamisesta ja sen erityispiirteistä sekä käyttämistäni metodeista kirjoitan johdantoni viidennessä luvussa. Johdannon päätteeksi (luku 6) muotoilen vielä tarkentuneet tutkimuskysymykseni ja valotan lyhyesti tutkimukseni rakennetta muiden lukujen osalta.

1.2 Orientaatiopisteitä – Juséliuksen mausoleumi, Tampereen Johanneksen kirkko ja Halosen alttaritaulut

Gallen-Kallela luonnosteli ja toteutti vuosien 1899 ja 1903 välillä laajan kuvaohjelman Juséliuksen mausoleumiin – hautakappeliin, jonka porilainen liikemies ja vuorineuvos F. A. Jusélius (1855–1930) rakennutti paikalliselle Käppärän hautausmaalle nuorena menehtyneen tyttärensä Sigridin muistoksi ja viimeiseksi leposijaksi. Uusgotiikkaa edustavan, kahdeksankulmaisen kappelin on suunnitellut ajan tunnetuimpiin arkkitehteihin lukeutuva Josef Stenbäck (1854–1929). Hän halusi teettää rakennuksen sisäosien koristustyöt kotimaisilla taiteilijoilla ja lähestyi asian tiimoilta Väinö Blomstedtia, Akseli Gallen-Kallelaa sekä Pekka Halosta.²² Sopimus syntyi lopulta kahden viimeksi mainitun kanssa kesällä 1901, jolloin Jusélius, Stenbäck, Gallen-Kallela ja Halonen tapasivat Porissa. Kyseessä oli ilmeisen tärkeä tapaaminen, jonka aikana puhuttiin teosten yleisestä tematiikasta ja sovittiin myös lopullisesta työnjaosta.²³

22 Gallen-Kallelan osalta mausoleumihanke sai alkunsa, kun arkkitehti Josef Stenbäck otti yhteyttä häneen marraskuussa 1899. Samoihin aikoihin Stenbäck otti yhteyttä myös Väinö Blomstedtiin, joka selvästi oli myös työtarjouksesta kiinnostunut. Hän vastasi kirjeeseen viiveellä, koska matkusti parhaillaan Italiassa. Ks. Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 1.11.1899 (GKM) ja Väinö Blomstedtin kirje Josef Stenbäckille, Rooma 7.1.1900 (GKM). Samat taiteilijat olivat vastikään toteuttaneet dekoratiiviset seinämaalaukset liikemies Salomo Wuorion kotiin, ks. esim. Lukkarinen 2007, 60.

23 Tapaaminen ajoittui heinäkuun alkuun 1901. Pian tämän jälkeen Gallen-Kallela aloitti



Juséliuksen mausoleumi nykyisessä asussaan. Kuva: Markku Mäkelä.

Gallen-Kallela sai tehtäväkseen suurimman osan urakasta: kappelin keskihallin kattomaalaukset, kuusi suurta ja kaksi pienempää freskoa sekä kuoron ja kryptan maalaukset. Myös lasimaalausten tekemisestä neuvoteltiin, mutta ne jäivät ilmeisesti kustannussyistä toteuttamatta.²⁴ Halonen sai tehdä kappelin eteiseen. Hän oli periaatteessa ottanut Juséliuksen tarjoaman työn omalta osaltaan vastaan jo paljon ennen Gallen-Kallelaa, mutta jätti työn lopullisen hyväksymisen ja siihen liittyviä yksityiskohtia kollegansa päätettäväksi. Halonen oli vierailut Stenbäckin kanssa Porissa loppukesästä 1900 ja kirjoitti pian sen jälkeen Gallen-Kallelalle asian olevan hänen puolestaan selvä: ”päättä sinä vaan kaikesta niin kuin hyväksi näet ja jos mulle jätät esim. porstuan seinää johon voin koittaa jotakin niin olen siihen tyytyväinen.”²⁵ Taidehistorioitsija Ville Lukkarinen on Juséliuksen mausoleumimaalauksista kirjoittaessaan nostanut esiin Halosen varauksettoman ihailun Gallen-Kallelaa kohtaan. On aivan mahdollista, että tämänkaltainen asenne

työskentelyn mausoleumissa. (JMV). Ks. Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 26.6.1901 (GKM), Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 17.7.1901 (GKM).

24 Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Kaarlo Slöörille, Tampere 29.11.1901 (KA); J. J. Tikkaselle, Tampere 7.1.1902 (KK) ja Louis Sparrelle, Pori 23.12.1902 (KGA/TKK).

25 Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Sortavalan Myllykylä 9.10.1900 (GKM).

vaikutti osaltaan myös epäsuhtaiseen työnjakoon.²⁶ Halosta vaivasi myös väsymys. Hän oli uurastanut edeltävät vuodet Mikkelin ja Kotkan alttaritaulujen kanssa ja saanut jälkimmäisen valmiiksi vastikään keväällä 1900. Alkuvuodesta 1901 hän sai vielä tarjouksen Joroisten alttaritaulun tekemisestä. Näihin aikoihin taiteilija kirjoittaakin: ”En minä vaan jaksaisi kolmatta talvea yhteen perään painaa yhtä suuria kankaita kuin nämäkin ovat.”²⁷ Elämä oli muutoinkin työntäyteistä. Taiteilijan Tuusulanjärven rannalle nouseva ateljeekoti oli rakenteilla, ja Halonen oli aktiivisesti mukana toteuttamassa Pirttiä – taiteilijoiden itsensä ylläpitämää tilaa, joka sijaitsi Helsingissä. Sen oli tarkoitus toimia muun muasa pysyväisluoteisena näyttelytilana ja kohtaamispaikkana. Halosen ohella myös Gallen-Kallela ja Simberg osallistuivat aktiivisesti Pirtin organisoimiseen ja toimintaan.²⁸

Gallen-Kallelan tekemisissä mausoleumimaalauksissa on kuvattuna muun muassa kalevalavaikutteisia aiheita, esoteerisia symboleita ja ilmeisiä merkityksiä pakenevia luontokuvia. Taiteilija lupasi tehdä summittaisia luonnoksia teoskokonaisuutta ja hinta-arviota ajatellen jo keväällä 1900. Vaikka joitain suunnitelmia todennäköisesti syntyikin kesän aikana, saivat Stenbäck ja Jusélius odotella niiden näkemistä vielä pitkään. Gallen-Kallelaa arvelutti paitsi työstä maksettava palkkio myös se, etteivät hänen ehdottamansa aiheet todennäköisesti kelpaisi Juséliukselle. Hän ilmoitti kuitenkin heti neuvottelujen alussa, ettei ollut valmis tekemään kompromisseja teos-
tensa suhteen.²⁹ Ensimmäiset luonnokset kesäkuussa 1901 nähdessään Jusélius suhtautui niihin kuitenkin suopeasti.³⁰ Luottamus taiteilijan ja vuorineuvoksen välillä kasvoi työn edetessä, ja Gallen-Kallela sai toisinaan auttaa myös Stenbäckiiä sellaisten suunnitelmien kanssa, joihin Jusélius ei ollut tyytyväinen.³¹ Gallen-Kallela viimeisteli ensimmäiset luonnoksensa syksyn kuluessa ja toimitti Stenbäckille myös kokonaissuunnitelman mausoleumimaalauksen aiheista ja hinnoista.³² Ensimmäiset freskonsa kappelin keskiahallin kattoon hän toteutti vielä saman syksyn kuluessa. Työ mausoleumimaalauksen parissa jatkui lähes katkeamattomana aina elokuuhun 1903,

26 Lukkarinen 2007, 60–61.

27 Pekka Halosen päiväamätön kirje Emil Wikströmille (VV). Kirje ajoittuu talvelle 1900–1901.

28 Pirtistä ks. esim. Konttinen 2001, 301–303; Saarikivi 1948, 72–74 sekä *Päivälehdessä* julkaistu kirjoitus ”Pirtti”, PL 1.2.1902. Pirtistä ja sen toiminnasta kirjoitetaan myös useissa kirjeissä, ks. esim. Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Järvenpää 22.1.1901 (SKS); Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Helsinki 27.1.1901 (KGA); Pekka Halosen päiväamätön kirje Emil Wikströmille (VV); Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Järvenpää 12.10.1901 (KK).

29 Ks. Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Josef Stenbäckille 3.1.1900 ja 28.3.1901 (GKM). Gallen-Kallelan luonnoskirjasta (n. 1900–1902, KGA) löytyy kevät-kesälle 1900 ajoitetavissa olevia hahmotelmia eräisiin Juséliuksen mausoleumiin suunnitelluista aiheista kuten *Kuolema keskeyttää juhla-ateriaan*.

30 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 20.6.1901 (GKM).

31 Gallen-Kallela 1965, 237.

32 Akseli Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, 10.9.1901 (GKM).

jolloin viimeisetkin freskot valmistuivat.³³ Talviajat kuuluivat suunnitelmien, luonnosten ja esitöiden tekemisessä, lämpimämmät ajat freskoja maalatessa. Vuodenaikojen vaihtuminen, ajan kuluminen ja elämän kiertokulku muodostavatkin erään tärkeimmistä teemoista, jota Gallen-Kallela käsitteli etenkin keskihallin seinä- ja kattomaalauksissa.³⁴

Halosen freskojen oli alun perin tarkoitus olla *Kalevala*-aiheisia. Taiteilija luonnosteli ja maalasi vuosina 1900–1902 useampia *Tuonelan joella*- ja *Tuonen lehto*-aiheisia teoksia, joita aiemmat tutkijat ovat arvelleet mausoleumimaalauksen yhteydessä syntyneiksi.³⁵ Tulkinta saa vahvistusta eräästä aiemmin huomiotta

jääneestä, luonnosmaisesta maalauksesta, joka on säilynyt Sigrid Juséliuksen säätien kokoelmissa.³⁶ Halonen esitteli aiheen freskoehdotelmana todennäköisesti kesällä 1901 pidetyssä tapaamisessa, jossa lopullinen sopimus mausoleumimaalauksen tekemisestä syntyi.³⁷ Seuraavan vuoden kuluessa hän kuitenkin luopui siitä.³⁸ Syynä saattoi Lukkarisen mukaan olla se, että myös Gallen-Kallela oli luonnostelun edetessä päättänyt maalata *Tuonelan joella*-aiheisen freskon.³⁹ Ajankohta tuntuisi tässä kohdin täsmäävän, sillä mausoleumin keskihalliin ajatellut kuva-aiheet elivät ja muuttuivat vielä melkoisesti Gallen-Kallelan luonnostellessa niitä alkuvuodesta 1902. Tällöin syntyivät myös hänen kuva-aiheensa, jotka sijoittuvat *Tuonelan joelle*.⁴⁰ Syksyyn tultaessa Halonen olikin jo päättänyt maalamaan omat freskonsa



Pekka Halonen, *Tuonelan joella*, 1901, öljymaalauk-
aus, 15 x 14 cm (JK-29). Sigrid Juséliuksen Säätiö,
Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats
Vuorenjuuri.

33 Freskot valmistuivat elokuun puolivälissä, ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Mathilda Gallénille, 17.8.1903 (KA).

34 Ks. esim. Kaisla 1991; Lukkarinen 2007, 57–70.

35 Ks. Lindström 1957, 163–164, 167–168; Lukkarinen 2007, 57–61.

36 Kiitän Laura Gutmania hänen antamastaan vihjeestä teoksen olemassaoloa koskien.

37 Halonen kyseli heinäkuussa Gallen-Kallelalta venettä, jota hän uskoi tarvitsenvansa ”malliksi siihen Porin juttuun”. Ks. Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 17.7.1901 (GKM).

38 Tammikuussa 1902 uutisoidaan yhä Halosen tekevän mausoleumiin *Kalevala*-aiheiset teokset, ks. ”Kirjallisuutta ja taidetta”, TU 29.1.1902.

39 Lukkarinen 2007, 60–61.

40 Ks. Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirja vuosilta n. 1900–1902 (KGA). *Tuonelan joella*-teos esiintyy luonnoskirjassa erilaisina ajatelmoina ja luonnoksina, joiden arvioin syntyneen tammi-huhtikuu 1902 aikana (JMV).

toisista aiheista. *Kivityömiehiä*-freskoa hän luonnosteli Karjalassa loppukesästä 1902. Syyskuun lopulla hän matkusti Ulvilan kirkolle ja sai siellä valmiiksi luonnoksensa *Kirkkoväkeä*-freskoon.⁴¹ Hautamausoleumiin Halonen maalasi kyseisen freskon ja eteisen tähtikuvioidun katon saman vuoden lokakuussa.⁴² *Kivityömiehiä* toteuttaminen siirtyi seuraavan vuoden elokuulle, jolloin muutkin mausoleumin maalaukset saatiin viimein valmiiksi.⁴³ Teosten aiheet asettuvat osaltaan samaan ajan kulumisen ja elämän kiertokulun tematiikkaan, joka on keskeinen myös Gallen-Kallelan maalaamissa freskoissa.⁴⁴

Juséliuksen mausoleumin maalauksia odotti kuitenkin vääjäämätön tuho. Sen ensimmäisistä merkeistä uutisoitiin lehdistössä jo marraskuussa 1904. Hautakappelin keskihalliin sijoitettua Gallen-Kallelan *Kevät*-freskoa kuvailtiin seuraavasti: ”Maiseman yli on laskeutunut ikäänkuin tuhkanharmaata tomua, niin että värit ovat menettäneet alkuperäisen värinsä ja kuvassa olevasta naishenkilöstä tuskin on muuta jäljellä kuin rajaviivat.”⁴⁵ Syynä pidettiin rakennuksen väärin valittuja materiaaleja ja liiallista kosteutta. Muurilaastissa ollut salpietari tunkeutui rappauksen läpi ja alkoi kristallisoitua freskojen pintaan.⁴⁶ Aluksi ehkä toivottiin, etteivät tuhot olisi kovin suuria, ja että ne voitaisiin rakennuksen kuivuttua korjata suhteellisen pienellä vaivalla.⁴⁷ Niin ei kuitenkaan käynyt. Freskojen tuhoutumisen aiheuttama pettymys ja molemminpuoliset syytökset ilmeisesti kiristivät myös Gallen-Kallelan ja Juséliuksen välejä, eikä ajatusta maalausten pelastamisesta otettu yhteisesti esille.⁴⁸ Kun taiteilijaa syyskuussa 1908 haastateltiin asian tiimoilta, hän totesi, ettei häntä oltu pyydetty restauroimaan freskoja: ”eikä minulla myöskään ole mitään halua nähdä hävitystä. Ja lisäksi minua kiinnostaa varsin vähän maalata sama kahteen kertaan.”⁴⁹

Myöhemmin neuvotteluja mausoleumin pelastamiseksi alettiin kuitenkin käydä. Kappelin rakenteisiin kosteutta vuotanut liuskekivikatto vaihdettiin vuonna 1912. Kun korjaustöitä jatkettiin vuosina 1916–1917, kerrotaan Gallen-Kallelan harkinnan

41 Ks. Pekka Halosen kirjeet J.J. Tikkaselle, Itäkarjala 19.8.1902 ja Pori 28.9.1902 (KK).

42 Maija Halosen kirje Juhani Aholle, Pori 11.10.1902 (TM/PHS).

43 Ks. Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Mathilda Gallénille, Pori 17.8.1903 ja Mary Gallen-Kallelalle, Pori 9.8.1903 (KA). Ks. myös Gallen-Kallela 1992, 407.

44 Lukkarinen 2007, 57–70.

45 ”Gallenin freskot vaarassa”, HS 15.11.1904. Freskoihin liittyvät ongelmat mainittiin ensimmäisen kerran Gustaf Strengellin *Euterpe*-aikakauslehteen kirjoittamassa jutussa ”Galléns fresker i Björneborgs-mausoleet”, EUT 12.11.1904.

46 Okkonen 1949, 617–618.

47 *Aamulehden* marraskuussa julkaisemassa artikkelissa todetaan, ettei freskoja voida korjata ennen kun rakennus on kyllin kuivunut. Tietojen antajaksi mainitaan Gallen-Kallela, ks. ”Gallénin freskot”, AL 17.11.1904.

48 Okkonen 1949, 618–619. Stenbäck tosin ehdottaa Gallen-Kallelalle tapaamista Juséliuksen kanssa ja Poriin matkustamista kesällä 1907. Ks. Josef Stenbäckin päivä-mätön ja 24.7.1907 päivätty kirje Akseli Gallen-Kallelalle (GKM).

49 Adolf Paul haastattelee Akseli Gallen-Kallelaa *Berliner Tageblattissa* 8.9.1908, ks. Okkonen 1949, 619–620.

myös freskojen uudelleenmaalausta. Samassa yhteydessä Jusélius tilasi häneltä suunnitelmat mausoleumin lasimaalauksia ja ulko-ovea ajatellen. Vaikka taiteilija tekikin vuosien 1916–1923 välisellä ajalla useita luonnoksia, ei niiden pohjalta ryhdytty mihinkään toimiin.⁵⁰ Mittavimmat korjaus- ja restaurointityöt aloitettiin oikeastaan vasta Juséliuksen kuoltua vuonna 1930, kun mausoleumista huolehtiminen siirtyi Sigrid Juséliuksen säätiön vastuulle. Kaikeksi epäonneksi näiden korjausten yhteydessä syttyi tulipalo, joka tuhosi freskot lopullisesti vuonna 1931.⁵¹

Rakennus haluttiin palauttaa mahdollisimman samankaltaiseksi kuin se oli alun perin ollut. Vaikka Gallen-Kallelakin ehti harkitsemaan ennen omaa kuolemaansa ja tulipalon syttymistä freskojen korjaamista vielä kerran, niiden uudelleenmaalaaminen jäi lopulta hänen poikansa Jorma Gallen-Kallelan työksi. Tämä toteutti kopiot isänsä luonnoksia ja esitöitä sekä freskoista otettuja valokuvia apunaan käyttäen. Keskinälin kuusi suurta teosta toteutettiin erillisiin kehyksiin asetettuina irtofreskoina, muut teokset maalattiin alkuperäistä suunnitelmaa noudatellen suoraan rakennuksen seiniin ja kattoihin. Jorma Gallen-Kallelan ohella freskojen maalaamiseen osallistivat taiteilijat Oskari Niemi ja Paavo Leinonen.⁵² Samassa yhteydessä Gallen-Kallelan opissa aikoinaan ollut Alpo Sailo toteutti mausoleumin pronssisen ulko-oven opettajansa luonnosten pohjalta. Alusta saakka vähemmän arvostusta osakseen saaneiden Halosen freskojen osalta tilanne ei ollut yhtä onnekas. Niitä ei nähty tarpeellisiksi maalata uudelleen. Kun eteisen kuva-alat peitettiin marmorilla, Halosen teokset alkoivat hiljalleen painua unholaan. Muutoin kuva-ohjelmaltaan paljossa alkuperäistä muistuttava uusittu hautakappeli vihittiin käyttöön kesäkuussa 1941.⁵³

Samoihin aikoihin, kun Juséliuksen mausoleumimaalaukset vuonna 1903 valmistuivat, Hugo Simberg sai tehtäväkseen oman suurtyönsä Tampereen Johanneksen kirkossa. Kaupungissa julkistettiin loppuvuodesta 1899 kilpailu, jonka tavoitteena oli saada suunnitelma uudelle kirkolle. Sen voitti keskiaikaisesta kirkoista viehättynyt arkkitehti Lars Sonck (1870–1956), joka oli aiemmin vastannut muun muassa Turun Mikaelinkirkon suunnittelusta. Vaikka Sonck oli alun perin hahmotellut kirkon sisätilaan yksinkertaisia koristeita, hän ehdotti huhtikuussa 1903 laajemman fresko-ohjelman hyväksymistä. Hän oli jo ehtinyt kysymään kustannusarviotakin taiteilija Magnus Enckelliltä. Myöhemmin Sonck esitteli rakennuskomitealle taiteen kentällä arvostettuun asemaan nousseen Albert Edelfeltin suosituksen, että työn suorittajiksi

50 Okkonen 1949, 804–805; Heinämies 2001, 14–17, 28–29; Wahlroos 2015, 112–115.

51 Mausoleumin keskihallin kattomaalaukset tosin säästyivät palon yhteydessä täydeltä tuholta. Niitä säilytetään nykyisin Satakunnan museon kokoelmissa Porissa.

52 ”Kovan kohtalon vainoama muistomerkki”, SK 1931; Heinämies 2001, 14–17, 20, 25. Ks. myös jäljennös Sigrid Juséliuksen säätiön hallituksen ja taiteilija Jorma Gallen-Kallelan välisestä sopimuksesta ja työsitoumuksesta, Helsinki 16.9.1933 sekä Yrjö Hirnin ja Onni Okkosen kirje Sigrid Juséliuksen säätiön hallitukselle, 17.5.1938 (SJS).

53 Heinämies 2001, 13, 16, 18, 29.

valittaisiin Enckell ja Simberg.⁵⁴ Sonckin tekemän freskoehdotuksen aikoihin Simberg oli kuitenkin yhä toipilaana Helsingin Diakonissalaitoksella, jonne hän oli joutunut sairastuttuaan vakavaan hermotulehdukseen syksyllä 1902. Simberg ja Enckell olivat viettäneet edellisinä vuosina paljon aikaa yhdessä, ja nyt heille ehdotettiin yhteistä työurakkaa.⁵⁵ Enckell saattoi ottaa asian puheeksi jo huhtikuussa vieraillessaan Simbergin luona Diakonissalaitoksella.⁵⁶ Sairaalasta päästyään ja kesän sukunsa kartanossa Niemenlautassa vietettyään Simberg muutti lokakuussa pariaksi viikoksi Helsinkiin Enckellin luo asumaan. Keskustelut pyörivät suunnitteilla olevien kirkko-maalausten ympärillä, sillä tänä aikana ystävykset päättivät ottaa työn vastaan.⁵⁷

Koska dekoratiivinen seinämaalaus edusti vuosisadanvaihteessa yhtä kaikkein arvostetuimmista taiteen muodoista, edusti Johanneksen kirkon koristaminen Simbergille ja Enckellille eräänlaista unelmien täyttymystä – etenkin, kun heille annettiin työn tekemiseksi täysin vapaat kädet.⁵⁸ Varmaa tietoa siitä, millä perusteilla taiteilijaystävykset jakoivat työt, tai missä määrin he suunnittelevat kokonaisuutta yhdessä, en ole löytänyt.⁵⁹ Kirjeenvaihtoa, jota taiteilijoiden välillä on varmasti täytynyt olla, ei ole tiettävästi juurikaan säilynyt. Enckell sai kuitenkin tehtäväkseen suurikokoisen alttarifreskon tekemisen ja sen ylle asettuvan värilasi-ikkunan suunnittelun.⁶⁰ Muu kokonaisuus jäi Simbergin työksi. Hän maalasi kirkkoon kaksi freskoa aiemminkin työstämistään aiheista, *Haavoittuneesta enkelistä* ja *Kuoleman puutarhasta*. Kirkon lehteriä kiertämään Simberg maalasi suurikokoisen freskon, joka esittää elämäntyön kantavia poikia. Lisäksi kirkon kattoholveja koristavat suuremmat ja pienemmät maalaukset, joista tunnetuimpia ovat kirkon keskiholvissa kiemurteleva käärme sekä pohjoislehterin ristilukkiaihe. Simberg suunnitteli kuva-aiheet myös kirkon koristeellisiin värilasi-ikkunoihin, joita oli Enckellin

54 Kivinen 1986, 17–18, 74–75.

55 Lahelma 2017, 64–66; Levanto 2000a, 91–94.

56 Simberg odotti Enckelliä vierailulle sairaalaan jo kuun alussa, mutta ilmeisesti tämä saapuu vasta loppukuusta. Ks. Hugo Simbergin kirjeet Niclas Simbergille, Helsingin diakonissalaitos 7.4.1903 ja Blenda Simbergille, Helsingin diakonissalaitos 28.4.1903 (KGA/HSA).

57 Simberg asui Enckellin luona 5.-19.10.1903. Ks. Hugo Simbergin kirjeet Niclas Simbergille, Helsinki 6.10.1903 ja Blenda Simbergille, 18.10.1903 [Tampere] (KGA/HSA). Jälkimmäisessä kirjeessä Simberg kertoo, että hän ja Enckell ovat ottaneet työn vastaan. Hän viittaa ilmeisesti 17.10. pidettyyn rakennuskomitean kokoukseen, jossa heidät valittiin työn tekijöiksi. Enckellin kirjoittama virallisempi kirje työn vastaanottamisesta saapui rakennuskomitealle kuitenkin vasta seuraavan vuoden helmikuussa. Ks. Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean pöytäkirjat 17.10.1903 ja Magnus Enckellin kirje rakennuskomitealle, Helsinki 24.2.1904 (TSA).

58 Saarikivi 1948, 85; Kivinen 1986, 74.

59 Kivisen tietojen mukaan taiteilijat sopivat yhdessä ainoastaan työnjaosta, ks. Kivisen haastatteluja vuodelta 1981 (TSA).

60 Enckellin alttarifreskosta ja lasimaalauksesta, Kivinen 1986, 125–142.



Hugo Simbergin teokset täyttävät Tampereen Johanneksen kirkon. Alttaritaulu on Magnus Enckellin maalaama. Kuva: Nina Kokkinen.

suunnitteleman alttari-ikkunan lisäksi yhteensä kuusi. Tampereen Johanneksen kirkon osalta perehdyn tutkimuksessani ainoastaan Simbergin teoksiin.⁶¹

Vaikka onkin todennäköistä, että Simberg ja Enckell keskustelivat työn alkuvaiheissa yhdessä teoskokonaisuudesta, he tekivät suunnitelmia kuitenkin omilla tahoillaan. Pian sen jälkeen kun kirkkomaalausten tekemisestä oli lokakuussa 1903 sovittu, Simberg matkusti pidemmäksi aikaa Pariisiin. Samalla matkalla hän opiskeli freskomaalausta Kööpenhaminassa ja kierteli Italiaa ja Espanjaa freskoihin tutustuen. Takaisin Suomeen hän palasi vasta heinäkuussa 1904.⁶² Matkan aikana Simberg suunnitteli Johanneksen kirkon kokonaisuutta. Kaikki luonnokset eivät kuitenkaan olleet vielä valmiita, kun hän lokakuussa aloitti työskentelyn kirkossa.⁶³

61 Yksi syy siihen, miksi olen rajannut Enckellin teokset tutkimukseni ulkopuolelle, on hänen tuottamansa visuaalisen aineiston vähyys. Vaikka harkitsin tutkimukseni alkuvaiheissa myös Enckellin taiteen sisällyttämistä osaksi aineistoani, rajautui se pois siinä vaiheessa, kun päätin tarkentaa katseeni sellaisiin teoksiin, joita on tehty kristillisiksi miellettyihin ympäristöihin. Tampereen Johanneksen kirkon teosten ohella Enckell on tehnyt ainoastaan yhden alttaritaulun Savitaipaleen kirkkoon (1902). Myöhemmin 1920-luvulla hän myös suunnitteli lasimaalaukset Keski-Porin kirkkoon. Enckellin taiteen tarkastelu olisi kasvattanut visuaalista aineistoani ainostaan kolmella teoksella, mutta samalla edellyttänyt laajaan kirjalliseen aineistoon tutustumista.

62 Käsittelen Simbergin matkaa tarkemmin luvussa 2.2.

63 Simberg kokeili luonnoksiaan ensimmäisen kerran kirkkoon elo-syyskuussa, mutta aloitti varsinaisen työskentelyn vasta lokakuussa, ks. Hugo Simbergin kirjeet Mascha

Kirkon värilasi-ikkunoiden luonnokset esimerkiksi syntyivät osin vasta seuraavana kesänä.⁶⁴ Simbergin uutisoitiin saaneen omat freskonsa valmiiksi huhtikuussa 1906, mutta hän palasi Tampereelle vielä myöhemmin syksyllä. Huhtikuussa 1907 hän sai viimein tarkistaa vastavalmistuneet värilasi-ikkunat.⁶⁵ Vaikka Simberg opastikin Enckelliä tämän ensimmäisten freskokokeilujen kanssa, taiteilijat eivät juuri työskennelleet kirkossa samanaikaisesti. Enckellin tärkein työskentelyjakso alkoi vasta kesällä 1906, jolloin oman urakkansa pääosin valmiiksi saanut Simberg matkusti Saksaan Wiesbadenin kylpyläkaupunkiin työn rasituksista toipumaan. Enckell uurasti alttarifreskon parissa aina toukokuulle 1907. Hän sai teoksensa valmiiksi vain hetkeä ennen kirkon vihkiäisiä, joita juhlittiin helluntaina 19.5.1907.⁶⁶

Vaikka taiteilijat saivat periaatteessa vapaat kädet niin Tampereen Johanneksen kirkon kuin Juséliuksen mausoleumin teosten suhteen, oli tilanne näiden kahden tilaustyön välillä kuitenkin hieman erilainen. Gallen-Kallela ja Halonen neuvottelivat ja ainakin osin myös hyväksyttivät teoksensa Juséliuksella ennen niiden varsinaista toteuttamista. Onkin arveltu, että mausoleumin kryptamaalaukset tehtiin kahteen kertaan, koska tilaaja – tai taiteilija itse – ei ollut ensimmäisiin teoksiin tyytyväinen.⁶⁷ Tampereen Johanneksenkirkossa teoksia arvioitiin vasta niiden valmistumisen jälkeen. Maalaukset olivat jo ennen tätä herättäneet epäilystä, sillä niiden pelättiin olevan kristilliseen kirkkoon sopimattomia. Valmistumisen jälkeisessä tarkastuskokouksessa osa Simbergin maalauksista pelastui sensuurilta ainoastaan täpärästi – taiteilijan valitsemat kuva-aiheet herättivät siinä määrin närkästystä, että niiden poistamista tai ainakin muuttamista harkittiin vakavasti.⁶⁸ Kirkkotaiteesta käydyt neuvottelut ja kiistat näyttävät kuitenkin erityisen kiinnostavina Pekka Halosen alttaritaidetta tarkasteltaessa. Vaikka Halonen onnistuikin saamaan useita alttaritaulutilauksia, ei hänen uransa kirkkotaiteen tekijänä ollut ristiriidaton.⁶⁹

Kirkkotaide toimi Halosen innoittajana hänen varhaisesta nuoruudestaan lähtien. Taiteilijan isä Olli Halonen teki korjaustöitä ja koristemaalauksia lähiseudun kirkkoihin, ja hänen kerrottiin olleen taitava kirjailemaan raamatunlauseita niin

Hagelstamille (Von Heirothille), Niemenlautta 13.9.1904 ja Blenda Simbergille, 12.10.1904, Tampere (KGA/HSA).

64 Ikkunoiden aiheet olivat selvillä keväällä 1905, mutta Simberg luonnosteli ne todennäköisesti vasta kesällä Ahvenanmaalla ollessaan. Ks. ”Maalaukset Tampereen Johanneksen kirkossa”, AL 12.4.1905 sekä Hugo Simbergin kirje J. J. Tikkaselle, 9.7.1905. Jälkimmäistä on referoitu teoksessa Kivinen 1986, 231, viite 104.

65 Ks. ”Literatur och konst”, ÅU 18.4.1906; ”Målningarna i Johannes kyrkan”, TN 19.10.1906 ja ”I förbifarten – Johanneskyrkan”, TN 3.4.1907. Saarikivi mainitsee virheellisesti Simbergin freskojen valmistuneen jo tammikuussa 1906, ks. Saarikivi 1948, 98.

66 Paula Kivisen haastattelu (TSA); Kivinen 1986, 125–126.

67 Okkonen 1949, 616–617.

68 Tampereen Johanneksen kirkon maalausten aiheuttamasta kuvariidasta ks. Kivinen 1986, 222–227.

69 Palaan näihin ristiriitoihin tarkemmin tutkimukseni II osassa.

alttariseinille kuin hautaristeihin. Pekka Halonen pääsi toisinaan mukaan isänsä työmatkoille ja oppi näin tuntemaan muun muassa kotimaisen kirkkotaiteen varhaisiin mestareihin lukeutuvan Mikael Toppeliuksen (1734–1821) tuotantoa. Halosten tuttavapiiriin kuului myös arkkitehti Stenbäck, joka työllisti erityisesti Olli Halosen nuorempaa Sakari-veljeä kirkkotyömaillaan. Stenbäck rohkaisi lahjakkaaksi havaitsemaansa Pekka Halosta ryhtymään koristemaalariksi ja antoi tämän ottaa osaa isänsä töihin. Kun Halonen myöhemmin 1880-luvun puolivälissä muutti Helsinkiin haaveenaan vapaan taiteilijan ammatti, hän hakeutui ensimmäisenä Stenbäckin luo. Arkkitehti ei innostunut Halosen rohkeista tavoitteista, vaan kannusti tätä edelleen koristemaalarin uralle. Opiskeluvuosinaan nuori taiteilija elättikin itseään tällä alalla ja sai mahdollisuuden tehdä maalaustöitä muun muassa Senaatintaloon (nyk. Valtioneuvoston linna).⁷⁰ Myöhemmin Stenbäckillä oli kuitenkin merkittävä sija Halosen alttaritaiteen tukijana, vaikkei miesten välinen suhde aivan ongelmaton ollutkaan. Välien jännittyneisyyden taustalla vaikutti osaltaan miesten sukulaisuussuhde, joka solmittiin Halosen kihlatessa ja naidessa Stenbäckin sisarentyttären Maija Mäkisen. Halonen sai joka tapauksessa monet kirkkotaiteen tilauksensa nimenomaan Stenbäckin kautta.⁷¹

Ensimmäiset alttaritauluehdotelmansa Halonen teki Längelmäen ja Lapinlahden kirkkoihin vuonna 1894. Molemmissa oli perinteisen kristillisyyden näkökulmasta epäilyttäviä aineksia. Ehdotukset hylättiin, ja alttaritaulut jäivät valmistumatta.⁷² Vuosien varrella Halonen onnistui kuitenkin toteuttamaan tauluja, jotka saivat paikan kristillisissä kirkoissa siitäkin huolimatta, etteivät ne aivan kitkattomasti kirkkotaiteen tavanomaisiin uomiin asettuneetkaan. Tutkimuksessani perehdyn kuuteen Halosen tekemään maalaukseen, jotka on sijoitettu Pedersören (1896), Mikkelin (1899), Kotkan (1900), Joroisten (1901), Karstulan (1905) ja Vilppulan (1905) kirkkoihin. Myöhemmin vuonna 1915 valmistui vielä alttaritaulu Viipurin kirkkoon.⁷³ Jokaisessa tarkastelemassani alttaritaulussa Halonen on kuvannut Jeesusta ja hänen

70 Lindström 1957, 10, 12, 21–22, 24, 29–30.

71 Kirjoitan tarkemmin Stenbäckin roolista Halosen tukijana osassa II.

72 Tammikuussa 1894 Halonen kertoi saaneensa Josef Stenbäckin välityksellä mahdollisuuden tehdä luonnoksen Längelmäen kirkon alttaritauluun. Luonnoksen valmistuttua hän epäili itse, että se hylätään epäsovivan motiivin – paidattoman miehen – vuoksi. Tilaus menikin lopulta alttaritauluja runsaasti tehneelle Felix Frangille. Ennen kesää Halonen teki myös ehdotuksensa Lapinlahden alttaritaulusta, joka hylättiin 13.10.1895 pidetyssä kirkonkokouksessa rahahuoliin vedoten. Alttaritaulun aihettakaan ei pidetty sovivana. Ks. Pekka Halosen kirjeet Maija Mäkiselle, Pariisi 20.1.1894 ja 3.2.1894 [Pariisi] (KGA/TKK); Hyvönen 1993, 160; Lindström 1957, 78–79, 88.

73 Viipurin alttaritaulu hävisi myöhemmin jatkosodan aikana kirkon pommitusten yhteydessä. 1910-luvun alkupuolella Halonen teki luonnoksia myös muutamiin muihin alttaritauluihin, jotka jäivät kuitenkin toteutumatta. *Vapahtajan tuloa Jerusalemiin* esittävä luonnos (1913) oli tietävästi tehty Helsingin Johanneksen kirkkoa ajatellen. Luumäen kirkkoon Halonen suunnitteli *Jeesuksen kaste* -aiheista alttaritaulua vuonna 1913. Lindström 1957, 226–228.

elämänvaiheitaan tutkimuskysymyksen kannalta kiinnostavalla tavalla – kristinuskon perinteitä hienovaraisesti vastaan hangaten.

1.3 Tutkijanomadi liikkeessä – tutkimuksen lähtökohdat, merkitys ja paikantuminen

Lähtökohtana taiteen henkistyminen

Tutkimusta tehdessäni olen usein tuntenut itseni eräänlaiseksi nomadiksi.⁷⁴ Olen kasvanut tutkijaksi useiden oppialojen keskellä ja perinyt sen myötä viehättyneisyyteni poikkitieteellisten kysymysten esittämiseen. Vaikka tieteenalojen rajoille ja väliin paikantumisesta pitäisi ainakin periaatteessa olla hyötyä, liittyy siihen myös haasteita. Kun pesiä rakentaa monien tieteenalojen kentille, ei yksikään niistä muodostu pysyväksi kodiksi. Tutkijanomadina on etuoikeutettu voidessaan osallistua moniin kiinnostaviin keskusteluihin, mutta toisaalta jää usein myös kovin yksin.⁷⁵ Taiteentutkimuksellisissa keskusteluissa näkökulmiani onkin toisinaan pidetty turhan teoreettisina ja uskontoon keskittyvinä. Uskontotieteilijät taas ovat saattaneet ihmetellä liiallista kiinnostustani esimerkiksi *peinture décorative* -liikkeeseen ja pohtia samanaikaisesti, mikä oikeastaan tekee tutkimuksestani uskontotieteellisen.⁷⁶

Vaikka vastaukset ja syyt ovat itselleni ilmeisiä, ne eivät aina ole olleet sitä muille. Tutkimukseni kiinnittyminen uskontotieteeseen näkyy teoreettisuudessani – tavasani lähestyä uskontoa ja määritellä tutkimukseni keskeisiä käsitteitä, okkulttuuria

74 Polkuni akateemisessa maailmassa ei ole kulkenut suoraviivaisinta reittiä. Olen aloittanut opintoni aikoinaan taideteollisella alalla, ja taiteilijana/graafikkona/valokuvaajana toimissani olen saanut jonkin verran myös omakohtaista kokemusta taiteellisesta työstä. Opintojeni loppupuolella kotiuduinkin kuitenkin taide- ja kulttuurihistorian oppiaineisiin, joiden innottamana siirryin myöhemmin uskontotieteen pariin. Samaan aikaan jatkoin myös taiteentutkimukseen syventymistä.

75 Tapani hahmottaa itseni eräänlaisena tutkijanomadina saattaa myös herättää kysymyksen omasta paikantumisesta suhteessa siihen etsijyyteen, jonka määrittelen tämän tutkimuksen tärkeimmäksi teoreettiseksi käsitteeksi. Koska etsijyydessä on kyse nykyisin varsin laajalle omaksutusta toimintamallista, pystyn nimeämään myös omasta elämästäni sellaisia elementtejä (esimerkiksi joogan ja meditoinnin harjoittaminen), joiden voidaan nähdä liittyvän henkiseen etsimiseen. En kuitenkaan koe, että paikantuisin tutkijana mihinkään sellaiseen sisäpiiriläiseen positioon, joka olisi vaikuttanut oleellisesti tutkimukseni tekemiseen.

76 On ollut kiinnostavaa todeta, että taiteentutkimuksen ja uskontotieteen (tai laajemmin kulttuurintutkimuksen) opinnäytetöillä on eroavaisuutensa. Taiteentutkimuksen alalla johdannot ovat tyypillisesti suppeampia, eikä esimerkiksi aineiston muodostamista yleensä kuvata samalla perusteellisuudella kuin kulttuurintutkimuksen opinnäytetöissä. Johdantoa kirjoittaessani olen koettanut tasapainotella näiden kahden tradition välillä, vaikka eittämättä johdannostani muodostuikin taiteentutkimuksen näkökulmasta katsottuna varsin laaja.

ja etsijyyttä. Muilta osin tutkimukseni on ensisijaisesti taiteentutkimusta. Sen kohteena ovat taiteilijat, heidän teoksensa ja taidetta koskevat käsityksensä. *Peinture décorative* -liikkeeseen ja moniin muihin taidehistoriallisiin keskusteluihin on siksi aivan välttämätöntä perehtyä. Lisäksi suuri osa aineistostani muodostuu visuaalisesta materiaalista, jonka analysointi ei tavanomaisesti ole kuulunut uskontotieteellisen tutkimuksen keskiöön. Tutkimuskysymyksiäni muotoutumiseen molemmat tieteenalat ovat kuitenkin vaikuttaneet yhtäläisesti, eikä sitä olisi sellaisenaan koskaan syntynyt ilman poikkitieteellistä asemoitumista. Seuraavissa luvuissa valotan tarkemmin tutkimukseni lähtökohtia ja paikantumista sekä niitä keskusteluja, joihin sillä on nähdäkseni eniten annettavaa.

Uskonnollista taidetta ja taiteen uskonnollisuutta on perinteisesti tutkittu monitieteisellä ja muutoinkin varsin heterogeenisellä tutkimuskentällä, jota nimitetään ”taiteeksi ja uskonnoksi”. Näkökulmien moninaisuus on väistämätöntä, kun samankaltaisten kysymysten äärelle asettuvat muun muassa taidehistorioitsijat, uskontohistorioitsijat ja teologit.⁷⁷ Koska tutkimukseni kohdistuu taiteen ja uskonnon välisten suhteiden selvittämiseen, paikantuu se osaltaan tälle kentälle. Kenties juuri tämän alan keskusteluissa tutkimuskysymyksiäni näyttäytyykin kaikkein mielekkäimpänä. Tärkeän lähtökohdan kysymyksen muodostumiselle tarjosi aikoinaan kokemus, joka toistui taidemuseoissa ja -gallerioissa kierrellessäni. Vaikka teosten aiheet, nimet tai symbolit eivät viitanneet erityisesti mihinkään uskontotraditioon, mieleeni nousi yhä uudelleen ajatus niihin sisältyvästä henkisestä ulottuvuudesta. En vain osannut tarkalleen nimetä sitä. Hiljalleen aloin vakuuttua siitä, että modernista ja sen jälkeisestäkin taiteesta oli löydettävissä uskonnollinen juonne, johon ei ollut kiinnitetty tarpeeksi huomiota. Halusin selvittää, mitä modernin taiteen uskonnollisuus voisi oikeastaan tarkoittaa.

Modernin ja nykytaiteen uskonnollisuudesta on alettu keskustella viime aikoina yleisemminkin. Aihetta on käsitelty paitsi lukuisissa näyttelyissä myös taiteentutkimuksen kentällä. Yhden näkyvimmistä puheenvuoroista on esittänyt taidehistorioitsija ja -kriitikko James Elkins, joka on pohtinut uskonnon oudonlaista paikantumista nykytaiteeseen. Hän tuo esiin ristiriidan, joka leimaa taiteen ja uskonnon tutkimusta yleisemminkin: vaikka modernissa ja sen jälkeisessä taiteessa on jotain leimallisesti uskonnollista tai henkistä, koetaan tuo kytkös tiettyssä mielessä myös ongelmalliseksi. Elkinsin mukaan ”vakavasti otettava taide on vieraantunut uskonnosta”.⁷⁸ Samankaltaiseen kaksinapaisuuteen on kiinnitetty huomiota myös suomalaisen taiteentutkimuksen kentällä. Vaikka uskonnollisuus ja siihen liittyvä pyhän käsite ovat väistämättä läsnä nykykulttuurissamme, ovat taiteentutkijalle ja taiteilijalle tarjotut roolit ensi sijassa epäuskonnollisia. Taiteen ja erityisesti nykytaiteen maailmassa

77 Taiteen ja uskonnon tutkimuksen kentästä ks. esim. Apostolos-Cappadona 2005.

78 Elkins 2004, 21–23, lainaus sivulla 22. Ks. myös Promey 2009, 222–225. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”[...] serious art has grown estranged from religion”.

yhteys uskonnollisuuteen voidaan ”vahvistaa vain säilyttämällä tietty etäisyys”, kuten taidehistorioitsija Roni Grén on todennut.⁷⁹ Ristiriitaisten tuntemusten taustalla vaikuttaa sekularisaatioteesiin kietoutunut käsitys modernista taiteesta: koska uskonnon on kuviteltu häviävän maallistuvista länsimaista, ei myöskään ajankohtainen taide voi tai saa olla kytköksissä siihen.⁸⁰ Uskonnollisuus hankaa vastaan myös niiden avantgardeperiaatteiden kanssa, joiden ytimessä on ollut kirkon ja muiden vakiintuneiden järjestelmien kyseenalaistaminen. Uskonnolliseen taiteeseen perehtyneen David Morganin mukaan kyse on osin myös taiteentutkijoiden mukavuudenhalusta: jos taiteen henkinen ulottuvuus myönnetään, taide menettää modernilla ajalla sille varatun autonomisuuden ja vetää samalla myös tutkijat vieraammille osaamisalueille.⁸¹

Herännyt kiinnostus modernin ja sen jälkeisen taiteen uskonnollisuutta kohtaan on tuonut mukanaan uudenlaisen vaateen, joka esitetään toistuvasti aiheen ympärillä käydyissä keskusteluissa: taiteen ja uskonnon tutkimiseksi olisi syytä kehittää uudenlaisia, käyttökelpoisempia lähestymistapoja ja määritelmiä erityisesti uskonnolle.⁸² Taiteentutkimuksessa uskontoa ei kuitenkaan yleensä mielletä määrittelyä kaipaavana, teoreettisena käsitteenä.⁸³ Tässä tutkimuksessa lähestyn uskontoa kahdesta uskontotieteellisestä näkökulmasta ja pyrin osaltani tuottamaan uudenlaisen tavan lähestyä modernin taiteen uskonnollisuutta. Tutkimusasetelmani kiinnittyy ensinnä keskusteluihin, joiden ytimessä ovat uskonnollisuudessa modernilla ajalla tapahtuneet muutokset. Sekularisoitumisen ja uskontojen häviämisen sijaan 1900-luvun kuluessa on saatu todistaa institutionalisoituja uskontoja kaihtavan ja toisaalta niitä muuttavan henkisyysnousua.⁸⁴ Palaan näihin keskusteluihin tarkemmin määritellesäni tutkimukseni keskeisiä käsitteitä, okkulttuuria ja etsijyyttä.⁸⁵ Tavoitteeni on selvittää, miten nämä muutokset limittyvät taidetta koskeviin keskusteluihin 1900-luvun taitteen Suomessa.

Toisaalta tapaan ymmärtää uskontoa ohjaavat myös kriittisen ja diskursiivisen uskontotieteen lähestymistavat.⁸⁶ Näissä uskonnollisuutta tarkastellaan tyypillisesti

79 Grén 2016. Grénin kirjoitus on *Tahiti*-aikakauslehden erikoisnumerosta, jonka tavoitteena oli kartoittaa suomalaisen taidehistorian suhdetta pyhään.

80 Promey 2003, 584–857.

81 Morgan 2009, 15–18.

82 Ks. esim. Doss 2009, 297–301; Illman 2014, 35; Promey 2003, 595–596; Promey 2009, 222–225.

83 Ks. kuitenkin Ortiz-Nieminen 2016.

84 Samansuuntainen valinta painottaa uskonnollisuudessa tapahtuneita, henkisyysnousun kasvuun liittyviä muutoksia on keskeisessä osassa myös uskontotieteilijä Ruth Illmanin tutkimuksessa, joka kohdistuu uskontojen välisestä dialogista kiinnostuneisiin nykytaiteilijoihin. Illman tosin viittaa näihin muutoksiin postsekulaarin käsitteellä. Ks. Illman 2014, 35–43.

85 Ks. luku 1.4.

86 Kriittisestä ja diskursiivisesta uskontotieteestä sellaisena kuin sen ymmärrän ks. esim. Moberg 2012; Taira 2015, erit. 84–87; Wijzen & Stuckrad 2016. Paikantumiseni kriittiseen ja diskursiiviseen uskontotieteeseen käy selvästi ilmi aiemmin julkaistuissa

todellisuutta muokkaavien toimintojen, keskustelujen ja puhetapojen näkökulmasta. Uskonto ei tällöin viittaa pyhiin kokemuksiin, uskoon tai tiettyihin uskomusjärjestelmiin vaan pikemmin inhimilliseen toimintaan, jota ohjaavat erilaiset intressit sekä kulttuuriset ja sosiaaliset valtasuhteet. Tarkastelu voidaan kohdentaa esimerkiksi sellaisiin puhetapoihin, joiden tavoitteena on osoittaa osa inhimillisistä teoista, ajatuksista ja väitteistä absoluuttisiksi, ikuisiksi, jumalallisiksi tai henkisiksi.⁸⁷ Kyse on eräänlaisesta pyhittämisestä: tietyt asiat ja ilmiöt asetetaan erilleen ympäröivän todellisuuden väistämättömästä materiaalisuudesta, jatkuvasta muutoksesta ja hetkellisyydestä sekä hallitsemattomasta monimuotoisuudesta.⁸⁸ Niin kriittisessä kuin diskursiivisessa uskontotieteessä 'uskonto' nähdäänkin usein kulttuurisissa, historiallisissa ja sosiaalisissa prosesseissa tuotetuksi kategoriaksi tai luokitteluksi, jonka rajoista voidaan neuvotella aina uudelleen. Luokittelun rakentamiseen voivat ottaa osaa niin yksilöt, tietyt uskonnolliset ryhmät, media kuin tutkijatkin.⁸⁹

Kriittisen ja diskursiivisen uskontotieteen eetosta seuraillen jäljitän tutkimuksessani sitä, miten käsitykset 'henkisemmästä taiteesta' ja siihen kiinnittyvästä 'oikeanlaisesta uskonnollisuudesta' rakentuvat tarkastelemieni taiteilijoiden kirjoituksissa ja visuaalisissa aineistoissa. Heidän ohellaan 'pyhän' tai 'henkisen' taiteen rakennusprosessiin ottivat osaa myös muut aikalaiset – esimerkiksi taidehistorioisijat ja -teoreetikot, kirjailijat ja lehdistön edustajat.⁹⁰ Aineistoja analysoidessani tuon esiin toistuvasti myös näiden tahojen näkemyksiä. Kun 'taidetta' määritellään ja arvostellaan absoluuttisen, ikuisen ja pyhän termein, se siirtyy osittain samalle alueelle, joka ymmärretään 'uskonnollisuudeksi'. Toisin sanoen rajat 'uskonnon' ja 'taiteen' välillä neuvotellaan uudelleen. Tähän prosessiin viittaa taiteen henkistymisestä kirjoittaessani. Pyhästä ja ikuisesta taiteesta puhuttaessa rakennetaan uudenlaista käsitystä paitsi 'taiteesta' myös siitä, millaista 'uskonnollisuuden' tulisi olla.⁹¹ Tutkimuksessani tarkastelen millaisia aineksia tämänkaltaisten puhetapojen ja niihin liittyvän visuaalisen ulottuvuuden rakentamisessa hyödynnettiin ja sitä, millaisilta 'henkisempi taide' ja 'aidompi uskonnollisuus' uudelleenmäärittelyn jälkeen näyttävät. Nostan esiin myös joitain ehdotuksia siitä, miksi taiteen henkistäminen näyttäytyi mielekkäänä vaihtoehtona vuosisadanvaihteen taiteilijoille, ja miten se liittyi esimerkiksi taiteen kaupallisuutta ja 'tosisuomalaista kansaa' koskeviin käsityksiin. Tutkimukseni

teoreettisissa artikkeleissani, ks. Kokkinen 2012; Kokkinen 2013b.

87 Lincoln 1996.

88 Pyhittämisen määritelmästä ks. Kokkinen 2013b, 24–26.

89 Taira 2015, 85.

90 Käytän tekstissäni puolilainausmerkkejä silloin, kun haluan painottaa tiettyjen asioiden luonnetta kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneina kategorioina tai ilmauksina. Vrt. Stuckrad 2016, 13–14.

91 Vrt. Stuckrad 2016, ix. Uskonnon ”tieteistämisestä” kirjoittaessaan von Stuckrad viittaa siihen, miten kulttuurisissa, historiallisissa ja sosiaalisissa prosesseissa rakentuvia 'uskonnon' ja 'tieteen' kategorioita neuvotellaan jatkuvasti uudelleen.

kiinnittyminen diskurssivisen uskontotieteeseen tulee selvästi esiin myös tavassani hahmottaa esoteerisuutta.⁹²

Koska tarkennan katseeni erityisesti modernilla ajalla tapahtuneisiin muutoksiin, näen osuvammaksi viitata tarkastelemaani prosessiin taiteen henkistymisenä sen sijaan, että kirjoittaisin taiteen uskontoistumisesta. Kyse on joka tapauksessa osin samanaikaisesta ja muutoinkin rinnasteisesta prosessista niiden muutosten kanssa, joiden myötä 'uskontoa' aletaan hahmottaa yksilökeskeisemmästä 'henkisydestä' erillisenä kategoriana.⁹³ Hieman samansuuntaisia ajatuksia modernia taidetta koskevasta muutosprosessista olen löytänyt David Morganin kirjoituksista. Weberiläisen sekularisaatioteesin termein Morgan kirjoittaa henkistymisen sijaan uudelleenlumoutumisen prosessista, joka hänen mukaansa sai alkunsa 1700-luvun romantikkojen ajatuksista. Muun muassa Friedrich Schiller esitti taiteen tehtäväksi henkisesti näivettyneen maailman uudelleenlumoamisen. Taideteokset tarjoavat tällöin kokijoilleen iättömän, subliimin kokemuksen. Romantikkojen pyrkimysten taustalla ei ollut niinkään halu palata takaisin menneen ajan uskonnollisuuteen kuin uudelleenlumota ja samalla pelastaa maailma neroksi ymmärretyyn taiteilijan oman mielikuvituksen voimin. Morganin mukaan (uudelleen)lumoamisessa ja lumouksen tuhoamisessa onkin kyse strategisista valinnoista: molemmat edustavat tietynlaista todellisuuden selittämistapaa, ja niistä voidaan valita aina kulloisenkin tilanteen mukaan itselle parhaiten sopiva malli. Morgan näkee monien romantiikan jälkeen vaikuttaneiden taiteilijoiden Wassily Kandinskystä (1866–1944) Suzy Gablikiin (1934–) valinneen taiteessaan uudelleenlumoamisen tien.⁹⁴

Myös taidehistorioitsija Hans Belting on esittänyt kiinnostavia ajatuksia modernin taiteen henkistymisen näkökulmasta. Hän on tutkinut romantiikkaan juurensa ulottavaa ”näkyttömän taideteoksen” ideaalia ja siihen kytkeytyvää taidepuhetta, joka on ohjannut teosten näkemistä ja tekemistä oleellisella tavalla aina 1960-luvulle saakka. Hänen mukaansa modernia taidetta ja taiteilijoita on ajanut utopistinen pyrkimys kohti absoluuttista taidetta – metafysisistä, aineellisen todellisuuden ylittävää tilaa, joka toteuttaisi unelman täydellisestä, universaalista tulevaisuuden taiteesta. Ideaalien tavoittelu on Beltingin mukaan johtanut jatkuvaan absoluuttin etsintään, jota ei kuitenkaan voitu tai haluttukaan löytää mistään yksittäisestä teoksesta. Kyse olikin lähtökohtaisesti paradoksaalisesta pyrkimyksestä, joka suisti taiteilijoita yhä uudelleen ahdistukseen, melankoliaan, ristiriitoihin ja kapinaan: fyysisiin kehyksiin

92 Ks. luku 1.4.3.

93 Ks. luku 1.4.

94 Ks. Morgan 1996; Morgan 2009. Myös uskontotieteilijä Terhi Utriainen on pohtinut sitä, onko lumouksen ylläpitäminen jäänyt modernissa maailmassa taiteen tehtäväksi, ks. Utriainen 2017, 245–246.

ja aineellisuuteen väistämättä sidottu teos ei yksinkertaisesti voinut ongelmatomasti tavoittaa tai ilmaista rajatonta, ei-materiaalista, metafyyistä ideaalia.⁹⁵

Beltingin kuvailema absoluuttisen taiteen ideaali ja sitä kohti pyrkiminen sulautuvat osaksi sitä taiteen henkistymisen prosessia, jonka kehittymistä tutkimuksessani tarkastelen. Molemmissa on tärkeää luoda aineellisuuden ja rajallisuuden ylittävää ikuista, universaalia ja absoluuttista taidetta. Koska taiteen henkistymiseen liittyy ajatus jollain tavoin puhtaammasta ja paremmasta 'uskonnollisuudesta', näyttäytyy se toisinaan myös ”pyhän taiteen etsimisenä”. Tässä kohden tapani hahmottaa taiteen henkistymistä risteää Debora Silvermanin vuosisadanvaihteen taidetta käsittelevän tutkimuksen kanssa. Hänen mukaansa 1800-luvun lopun taiteilijoita yhdisti etsintä, jonka päämääränä oli löytää vastaus kysymykseen: ”miten löytää uusi ja moderni pyhän taiteen muoto uskonnollisten systeemien jälkeensä jättämää tyhjiötä täyttämään”? Silverman on kritisoinut tutkijoiden taipumusta nähdä moderni turhan sekulaarina ja jättää tästä syystä huomiotta myös *avant garde* -taiteen kiinnittyminen uskontoon. Hän tuo tutkimuksessaan esiin, miten Vincent van Gogh ja Paul Gauguin pyrkivät kohti taiteen henkistämisen päämäärää omista, uskonnollista juuristaan ammentaen: protestanttiset ja katoliset maailmankuvat vaikuttivat muun muassa taiteilijoiden tapaan suhtautua omaan työhönsä sekä valita erilaisia aiheita ja tekniikoita teoksiinsa.⁹⁶

Pyhän, absoluuttisen taiteen tavoitteluun liittyvät kysymykset ovat keskiössä myös Ville Lukkarisen tutkimuksessa, jossa jäljitetään Pekka Halosen taidetta leimaavan ”hiljaisuuden ja uskonnollisävyisen henkisyyden” taustoja. Lukkarinen on esittänyt Halosen ja muiden vuosisadanvaihteen taiteilijoiden etsineen ilmaisia taiteelle, joka ei oikeastaan viittaa mihinkään itsensä ulkopuolella – tai viittaa pikemmin aistitiedon ylittävään ja sanoin kuvaamattomaan ei-mihinkään.⁹⁷ Tavoitteen taustalla vaikuttivat Lukkarisen mukaan saksalainen idealismi ja romantiikka, symbolistinen taidekäsitys sekä vuosisadanvaiheessa kukoistanut *peinture décorative* -aate. Halosen taiteen osalta esiin tuodaan myös kytköksiä kristillisyyteen ja kotoa perittyyn herännäisyyteen. Näiltä osin tutkimus on oivaltava ja yhdistettävissä myös käsitykseeni modernin taiteen henkistymisestä. Pidän kuitenkin ongelmallisena Lukkarisen halua etäännyttää absoluuttisen, pyhän taiteen tavoittelua vuosisadanvaihteen

95 Belting 2001, erit. 7–21.

96 Silverman 2004, erit. 3–14, lainaus sivulla 3. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”how to discover a new and modern form of sacred art to fill the void left by the religious systems [...]”. Käsitys modernien taiteilijoiden tarpeesta etsiä uudenlaista, henkistä taidetta löytyy myös Robert Rosenblumilta, ks. Rosenblum 1975, 14–15. Silvermanin tutkimuksen yksi keskeinen ansio on nimenomaan modernin taiteen henkistymisen kiinnittäminen perinteisempään, institutionaaliseen uskonnollisuuteen. Taiteen henkistämisestä puhuttaessa huomiota on usein kiinnitetty ainoastaan ”mystis-esoteerisiin” suuntauksiin ja rakennettu samalla jyrkkää vastakkainasettelua 'henkisestä' eroavaan 'uskontoon'. Ks. Kokkinen 2013b, 17–18.

97 Lukkarinen 2007, 113–133.

”mystis-okkulttisista” harrastuksista, joita kuvataan irrationaaleina.⁹⁸ Tämänkaltaisen arvottavan näkemyksen taustalla vaikuttavat nähdäkseni turhan kritiikittömästi omaksutut luokittelut sekulaarin ja henkisen välillä, jolloin edellinen mielletään herkästi rationaaliseksi ja tieteelliseksi jälkimmäisen edustaessa irrationaalista ”mystis-esoteerisen” aluetta.⁹⁹

Omassa tutkimuksessani hahmotan modernin taiteen henkistymisprosessia laaja-alaisena ja heterogeenisenä ilmiönä, johon kietoutuvat paitsi erilaiset uskonnolliset myös tieteelliset keskustelut. Jaottelut ’rationaalisen’ ja ’irrationaalisen’ tai ’uskonnollisen’ ja ’henkisen’ välillä hahmottuvat tällöin myös kulttuurisesti tuote-
tuiksi kategorioiksi ja strategioiksi, jotka toimivat käyttökelpoisina työkaluina ’ikuista ja absoluuttista taidetta’ etsittäessä ja rakennettaessa.¹⁰⁰ Vaikka tutkimuksessani painottuvatkin ajan uskonnollisuutta leimaavat ”esoteeris-okkulttiset” suuntaukset, käsittelen taiteen henkistymistä jäljittäessäni myös perinteisemmästä kirkollisesta kristillisyydestä ja aikalaistieteestä periytyviä näkemyksiä.

Kiinnekohtina symbolistisen ja esoteerisen taiteen tutkimus

Ne tieteelliset keskustelut, joihin tutkimukseni ottaa ensisijaisesti osaa, löytyvät kahtaalta: 1800- ja 1900-luvun vaihteen taiteen tutkimuksesta sekä länsimaisen esoteerisuuden ja taiteen yhteyksiin tarkentavasta tutkimuksesta. 1900-luvun vaihe ja siihen taidehistoriallisessa tutkimuksessa kytketty symbolistinen taidekäsite muodostavat tärkeän kulminaatiopisteen taiteen henkistymistä tarkasteltaessa. Vaikka symbolismia pidetään hankalasti määriteltävänä ilmiönä, on viimeaikaisissa tutkimuksissa yhdeksi sen leimalliseksi piirteeksi kohotettu pyrkimys ylittää maallisen todellisuuden materiaalisuus ja hetkellisyys. Symbolistit olettivat aistimaailman tuolla puolen olevan immateriaalisen, metafyyssisen ja universaaleille totuuksille perustuvan todellisuuden ja kurkottelivat taiteessaan sitä kohti.¹⁰¹ Toisaalta symbolistit pyrkivät teoksissaan rikkomaan myös esittävyden illuusion.¹⁰² Siirtymää maallisesta, aineellisesta ja hetkellisestä kohti korkeampaa, henkisempää ja ikuista ilmaistiin teosten ulkoiseen muotoon ja tekniseen ilmaisuun liittyvin keinoin. Yli-aistilliseen viitattiin muun muassa mimeettisyydestä etäännyttävällä väripaletilla sekä tietynlaisella viimeistelemättömyydellä, jonka myötä teokset laajenivat fyysisten rajojensa tuolle puolen.¹⁰³

98 Lukkarinen 2007, 113–118, 122–124. Lukkarisen mukaan ajan hämäreperäiselle ”mystiikkainnostukselle” on aiemmassa tutkimuksessa annettu liiaksi huomiota.

99 Ks. Kokkinen 2012; Kokkinen 2013b, 11–19.

100 Kokkinen 2013b, 11–19.

101 Ks. esim. Facos 2009, 1–7; Facos & Mednick 2015, 1–2; Rapetti 2005, 54–84.

102 Facos 2009, 1; Lahelma 2014, 18–19.

103 Bonsdorff 2012; Lahelma 2014, erit. 60–66.

Viimeaikaisessa tutkimuksessa on painotettu myös symbolistisen taiteen merkitystä modernin taiteen edeltäjänä. Niin symbolistien hyödyntämien sisältöjen kuin ilmaisuun liittyvien tekniikoidenkin on nähty vaikuttaneen laaja-alaisesti 1900-luvun taiteeseen.¹⁰⁴ Muun muassa 1800-luvun ja vuosisadanvaihteen taiteesta laajasti kirjoittanut Rodolphe Rapetti on korostanut symbolismin monimuotoisuutta ja sen jälkeensä jättämää perintöä modernin ajan taiteessa. Hän nimeää taidesuuntauksen taustalla vaikuttavan ajatusmaailman yhdeksi tärkeimmistä lähteistä, joista muun muassa abstraktin, futuristisen ja surrealistisen taiteen tekijät myöhemmin etsivät innoitusta. Symbolistinen ajattelu jatkoi eloaa vielä pitkälle 1900-luvun puolelle – ja näin säilyi ”myös yhteys taiteen ja henkisyyden välillä”.¹⁰⁵ Rapettin mukaan symbolistinen taide muodostaakin yhden tärkeimmistä tutkimuskohteista, mikäli modernin taiteen tutkimusta halutaan uudistaa ja elvyttää. Tutkimukseni osallistuu näihin keskusteluihin tarjoamalla aineksia ymmärtää erityisesti tiettyjen vuosisadanvaihteessa toistuvien temaattisten sisältöjen ja toposten periytymistä moderniin taiteeseen.

Toisaalta pyrin tutkimuksessani myös tarjoamaan uskontotieteellisemmin orientoituneen näkökulman siihen taiteen henkisyyttä korostavaan perintöön, jonka Rapetti monien muiden ohella näkee tärkeänä osana symbolistista taidetta. Taiteentutkimuksessa tätä aatemaailmaa on lähestytty lukuisia eri ilmauksia käyttäen ja erilaisia lähteitä painottaen. Sen juuria on etsitty muun muassa antiikin platonistisesta ja uusplatonistisesta filosofiasta, saksalaisesta idealismista ja romantiikasta sekä 1800-luvun (ranskalaisesta) kirjallisuudesta ja runoudesta, jonka yhtenä leimallisena edustajana pidetään Charles Baudelairea (1821–1867). Symbolistisen taiteen määritelmiä tuottaessaan ja siihen liittyvän ajattelun juuria etsiessään tutkijat ovat tahattomasti ja toisinaan myös tarkoitushakuisemmin päätyneet jaottelemaan symbolismia toisistaan eroaviin suuntauksiin, joita on sitten arvotettu ja hierarkisoitu erilaisin perustein.¹⁰⁶ Toisistaan tyystin erillisiä tavoitteita ja ideologisia taustoja on rakennettu muun muassa muotoon ja innovatiivisiin tyyliseikkoihin perustuvan ”syntetistisen” suuntauksen sekä ”mystis-esoteerisiin” ja kirjallisiin aiheisiin tukeutuvan symbolismin välille.¹⁰⁷ Vaikka tällaisia erotteluja on viime aikoina kritisoitu,

104 Modernin taiteen symbolistisia juuria valotetaan erityisesti teoksessa *The Symbolist Roots of Modern Art*, 2015.

105 Rapetti 2005, 300–304, lainaus sivulla 303. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”The heritage of Symbolism’s idealist foundations were still there, as was the link between art and spirituality”. Ks. myös Facos 2009, 191–207.

106 Lahelman tavoin ymmärrän symbolistisen taidesuuntauksen yhtäältä historiallisena ilmiönä ja toisaalta narratiivisena rakenteena tai luokitteluna, jonka tuottamisessa taiteentutkijoilla on ollut keskeinen rooli, ks. Lahelma 2014, 21.

107 Lahelman mukaan jako syntetismin ja symbolismin on peräisin H. R. Rookmaakerin varhaisesta *Synthetist Art Theories* (1959) -tutkimuksesta, ks. Lahelma 2014, 18. Symbolistisen taiteen erilaisista luokitteluista ja niiden kritiikistä, ks. esim. Jumeau-Lafond 2006, 16–19; Lukkarinen 2007, 113–118; Kokkinen 2008b.

ei niistä ole kuitenkaan täysin luovuttu. Osin juuri näistä syistä puhun omassa tutkimuksessani usein vuosisadanvaihteen taiteesta yleisemmällä tasolla sen sijaan, että ottaisin kantaa siihen, liittyvätkö tietyt teokset ja keskustelut erityisesti symbolismiin vai eivät.

Vaikka symbolismiin kuuluvat eittämättä moniulotteiset esteettiset ja filosofiset pohdiskelut sekä tekniikkaan ja tyyliin liittyvät innovaatiot, tässä tutkimuksessa tarkastelu painottuu siihen historialliseen maastoon, jota aikalaiset kutsuivat muun muassa ”uudeksi mystisismiksi”. Toisin sanoen tarkennan katseeni erityisesti niihin heterogeenisen henkisyyden ja esoteeriseksi määrittyvien liikkeiden ja suuntausten joukkoon, jotka nousivat 1800-luvun kuluessa ennennäkemättömään suosioon. Painotusta ohjaa kysymyksenasetteluni, joka tarkentuu nimenomaan modernin taiteen ja modernin uskonnollisuuden välille syntyneisiin kytköksiin ja siihen henkistymisen prosessiin, joka liittyy läheisesti vuosisadanvaihteen esoteeriseen liikehdintään. Tutkimukseni toisen, kenties edellistäkin merkittävämmän kiintopisteen muodostaa siten länsimaisen esoteerisuuden tutkimus – ja etenkin esoteerisuuteen tavalla tai toisella kytkeytyvän taiteen tutkimus.

Ajatus modernin taiteen ja esoteerisuuden välisestä kytköksestä esitettiin viimeistään 1940-luvun lopulla, kun arkkitehti T. H. Robsjohn-Gibblingsin *Mona Lisa's Mustache* -teos (1947) julkaistiin. Siinä esitetyt käsitykset modernin taiteen yhteyksistä primitiivisten yhteisöjen maagiseen maailmankuvaan unohtuivat kuitenkin pian.¹⁰⁸ Niihin alettiin kiinnittää enemmän huomiota 1960-luvulta lähtien. Kun modernin ja erityisesti abstraktin taiteen historiaa ryhdyttiin formalismin jäljiltä 1960- ja 1970-lukujen taitteessa kirjoittamaan uudelleen, tutkijat painottivat erityisesti erilaisten mystis-esoteeristen ainesten merkitystä osana modernin taiteen henkistymistä. Suomalaisen taidehistorioitsija Sixten Ringbomin ja amerikkalaisen Robert P. Welshin tällä saralla ensimmäisiin lukeutuvat tutkimukset nostivat esiin modernien taiteilijoiden innostuksen okkultismiin, teosofiaan ja antroposofiaan.¹⁰⁹ Robert Rosenblumin tulkinnoissa modernistit taas näyttäytyivät romantiikan traditiota jatkavina ”henkisinä etsijöinä” ja luonnosta lumoutuneina ”mystikkoina”.¹¹⁰

1980-luvulta lähtien käsitystä modernin taiteen henkistymisestä on vahvistettu edelleen useiden aihetta käsittelevien taidenäyttelyiden ja -julkaisujen myötä. Eräänlaisena suunnannäyttäjänä tässä suhteessa toimi Los Angelesissa (1986–1987) järjestetty *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*.¹¹¹ Näyttelyn ja sen tiimoilta julkaistun katalogin tavoitteena oli osoittaa modernin taiteen henkisyys ja paljastaa

108 Pasi 2010, 103–104.

109 Esoteerisuuden muuttuvista rooleista ja vaiheista modernin ja erityisesti abstraktin taiteen tutkimuksessa ks. Tuchman 1986, 17–19. Ks. myös Ringbom 1966; Ringbom 1970.

110 Rosenblum 1975.

111 Modernin taiteen henkisyyttä käsittelevistä näyttelyistä ks. Bauduin 2012a; Bauduin 2010; Doss 2001.

sen taustalla vaikuttava, vaihtoehtoisempaan pidetty ”mystis-okkulttinen” traditio.¹¹² Heti näyttelyn vanavedessä ilmestyi myös aikakausjulkaisu *Art Journalin* mystiikkaa ja okkultismia modernissa taiteessa tarkasteleva erikoisnumero, jonka oli tarkoitus täydentää *The Spiritual in Art* -katalogin antia.¹¹³ Suomessakin Taidehistorian seura julkaisi 1990-luvun lopulla Ville Lukkarisen toimittaman artikkelikokoelman, jossa käsiteltiin taiteen ja okkultismin suhdetta erilaisista näkökulmista.¹¹⁴

1900-luvun loppupuolen tutkimuksissa painotetaan usein esoteerisuuden roolia abstraktissa taiteessa. 2000-luvun puolella taiteen ja esoteerisuuden tutkimus on noussut aivan uudenlaiseen kukoistukseen – osin siitäkkin syystä, että länsimaisen esoteerisuuden tutkimus on vakiinnuttanut asemaansa akateemisena tutkimusalana. Uusia tutkimuksia ja tutkimushankkeita julkaistaan jatkuvasti.¹¹⁵ Samaan aikaan modernin taiteen yhteyksiä esoteerisuuteen on alettu tarkastella monipuolisemmin. Huomiota on kiinnitetty muun muassa siihen, miten esoteerisuutta voidaan hyödyntää silloin, kun halutaan rajata oma tekeminen erilleen muun muassa porvarilliseksi mielletystä massakulttuurista tai vanhoilliseksi ymmärretystä akateemisesta taiteesta. Myös esoteerisuuden läheistä yhteyttä tieteseen – esimerkiksi uusien ihmismieltä ja sähkömagneettisia aaltoja koskevien teorioiden kohdalla – on nostettu esiin toistuvasti. Huomioon on niin ikään otettu esoteeristen aineiden hyödyntäminen yhä laajemmalla taiteen kentällä – aina teatteritaiteesta arkkitehtuuriin ja elokuvaan.¹¹⁶ Suuremmalle yleisölle aihetta on tehty tutuksi lukuisten erilaisten näyttelyjen avulla.¹¹⁷ Tutkimukseni osallistuu näihin keskusteluihin erityisesti tuottamalla uuden-

112 Ks. Tuchman 1986, 17–19.

113 Ks. Henderson 1987.

114 Ks. Lukkarinen 1998.

115 Viimeaikaisia taiteeseen ja esoteerisuuteen liittyviä hankkeita ovat muun muassa teosofian vaikutukseen modernissa taiteessa pureutuva *Enchanted Modernities. Theosophy, Modernism and the arts, c. 1865 – 1960* (<https://hoaportal.york.ac.uk/hoaportal/enchanted-modernities.jsp>), *Black Mirror* -hanke, jossa pureudutaan laajemmin esoteerisuuden vaikutukseen modernissa ja nykytaiteessa (<https://fulgur.co.uk/black-mirror/>) sekä *Religious and Spiritual Movements and the Visual Arts* -hanke, jossa esitellään laaja-alaisesti taiteen ja vaihtoehtoisen henkisyuden yhteyksiä (<https://wrldrels.org/religious-and-spiritual-movements-and-the-visual-arts/>). *Uuden etsijät* -hankkeessa tutkitaan esoteerisuuden merkitystä 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun Suomessa useisiin taiteilijoihin ja kirjailijoihin huomiota tarkentaen (<https://uudenetsijat.com/>). Taidehistorioitsija Lauri Ockenström keskittyy tutkimushankkeessaan taiteen ja magian suhteeseen 1100–1650 välisenä aikana (<https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/mutku/tutkimus/tutkimusprojektit/imafor/imafor>).

116 Uusista kiinnostavista näkökulmista ks. esim. Gamwell 2002; Rabinovitch 2003; Kroon, Bax, & Snoek 2005; Keshavjee 2009; Bauduin 2012c; Enns & Trower 2013; Bauduin & Kokkinen 2013; Bauduin & Johnsson 2018.

117 Viimeaikaisten näyttelyiden katalogeja ovat muun muassa Ilmonen, Bonelius, & Linder 2003; Jumeau-Lafond & al. 2006; Dichter & al. 2007; Loisy & Lampe 2008; Fauchereau & Pijaudier-Cabot 2011; Hätönen & Ojanperä 2011; Audinet & al. 2012; Müller-Westermann & Widoff 2013; Talasmaa & al. 2014; Althaus & al. 2018.

laisen, teoreettisen näkökulman siihen, miten esoteerisuutta voidaan hahmottaa moniulotteisena totuuden etsimisenä modernia (ja sen jälkeistäkin) taidetta tutkittaessa. Käsittelen tätä lähestymistapaa tarkemmin tutkimukseni teoreettisia käsitteitä määrittellessäni.¹¹⁸ Toisaalta tutkimukseni tuottaa myös uutta tietoa suomalaistaiteilijoiden yhteyksistä sellaisiin esoteerisiin keskusteluihin, joilla uskon olevan yleisempääkin merkitystä vuosisadanvaihteen taidetta tarkasteltaessa.

Ensimmäisiin merkittäviin tutkimuksiin, joissa esoteerisuuden merkitystä painotetaan erityisesti symbolistisessa taiteessa, lukeutuu Filiz Eda Burhanin vuonna 1979 julkaistu *Vision and Visionaries*. Burhan tarkastelee tutkimuksessaan 1800-luvun lopun okkultismin ja kehitteillä olevan psykologisen tieteenalan osuutta symbolistisen taideteorian kehittämisessä tarkentaen katseensa ensisijaisesti Les Nabis -ryhmän taiteilijoihin sekä Paul Gauguiniin ja Vincent van Goghiin. Hän käsittelee muun muassa symbolistien havaintoa ja representaatiota koskevien käsitysten yhteyksiä yleisempiin esoteerisiin teorioihin ja nostaa esiin monia 1800-luvun ranskalaisen okkultismin tärkeitä toimijoita, kuten esimerkiksi Eliphas Lévin (1810–1875) ja Papus'n nimellä toimineen Gérard Encaussen (1865–1916).¹¹⁹ Vuosisadanvaihteen taiteen, okkultismin ja psykologian yhteenkietoutuminen nousee esiin myös Carla Anna Lathen 1970-luvun alussa julkaistussa *Zum schwarzen Ferkel* -piiriä koskevassa tutkimuksessa. Ryhmä muodostui 1890-luvun Berliinissä ja houkutteli etenkin saksalaisia ja skandinaavisia taiteilijoita yhteen keskustelemaan taiteen, tieteen ja uskonnon ajankohtaisista aiheista, joihin lukeutuivat muun muassa lääketiede, ihmispsykyä koskevat teoriat, varhainen satanismi, spiritualismi sekä animaalinen magnetismi.¹²⁰ Molemmat tutkimukset ovat erityisen kiinnostavia, sillä ne liittyvät osaltaan myös tarkastelemiini taiteilijoihin. Gallen-Kallela oli yhteydessä *Zum schwarzen Ferkel* -piiriin ja vieraili heidän luonaan Berliinissä alkuvuodesta 1895. Vuotta aikaisemmin Halonen oli opiskellut ainakin muutaman kuukauden ajan Gauguinin johdolla Pariisissa.¹²¹

Suomessa symbolistisen taiteen tutkimuksella on oma, vahva traditionsa. Sen perustukset asetettiin suurelta osin Salme Sarajas-Kortteen vuonna 1966 julkaisussa väitöksessä, jota voidaan kiistatta pitää kotimaisen symbolistitutkimuksen klassikkona. Vaikka siinä ei varsinaisesti käsitelläkään symbolismin suhdetta uskonnollisuuteen, nousevat ajan esoteeriset ilmiöt ja käsitykset toistuvasti esiin. Kun Burhan painottaa tutkimuksessaan Lévin merkitystä symbolistisen vastaavuusopin taustahahmona, viittaa Sarajas-Korte puolestaan ruotsalaismystikko Emanuel

118 Ks. luku 1.4.

119 Burhan 1979. Burhan painottaa Baudelairin ohella myös ranskalaiskirjailija Honoré de Balzacin (1799–1850) roolia tärkeänä ”esoteeris-okkultististen” käsitysten välittäjänä.

120 Lathe 1972. Lathe nimeää ryhmän merkittävimmiksi keskushahmoiksi ruotsalaisen August Strindbergin, puolalaisen Stanislaw Przybyszewskin ja saksalaisen Richard Dehmelin.

121 Sarajas-Korte 1966, 101–106, 304–314; Supinen 1990.

Swedenborgin (1688–1772) korrespondenssiteoriaan, joka mahdollisti käsityksen korkeampaan todellisuuteen viittaavasta universaalista kielestä tai symbolijärjestelmästä. Symbolistisen taideteorian hän haluaa kuitenkin palauttaa ensisijaisesti Platonin filosofiaan: tämän käsityksiin korkeammasta, henkisemmästä ideamaailmasta ja sen tavoittelusta rakkauden ja muistamisen välityksellä.¹²² Vaikka tutkimuksessa ei suhtaudutakaan ajan henkiseen liikehdintään aivan ongelmattomasti, osoittautuu se kuitenkin varsinaiseksi aarraitaksi myös näitä ilmiöitä ajatellen.¹²³ Sarajas-Kortteen perusteellisen aineistotyön ja vuosisadanvaihteen kulttuurin syvällisen tuntemuksen ansiosta tutkimus tarjoaa lähes loputtomasti suuntaviittoja taiteen ja esoteeristen ilmiöiden yhteyksiin. Tutkimuksessa viitataan lyhyesti muun muassa Jean-Martin Charcot'n hypnoosinäytöksiin, spiritualistisiin istuntoihin ja modernin teosofian vaikutukseen.

Näihin ja moniin muihin Sarajas-Kortteen tarjoamiin johtolankoihin on myöhemmässä symbolismitutkimuksessa toistuvasti palattu. Riikka Stewen on käsitellyt useissa artikkeleissaan muun muassa lapsuuden, kulta-ajan ja muistamisen teemoja esoteeristen keskustelujen kannalta mielenkiintoisella tavalla.¹²⁴ Myös Stewenin Hugo Simbergiä käsittelevät tutkimukset ovat antoisia tässä suhteessa, vaikka esoteerisuus ei niissä erityisesti painotukaan.¹²⁵ Taiteilija Beda Stjernschantzin aikaiseen Pariisiin keskittyvässä tuoreessa artikkelissaan Stewen sen sijaan sukeltaa syvälle esoteerisiin teemoihin ja yhdistää taiteilijan tuotantoa muun muassa spiritualismiin ja automaattipiirtämiseen.¹²⁶ Pekka Halosen taiteen luonnonmystiikasta sekä teosofisista ja tolstoilaisista vaikutteista on kirjoittanut laajimmin Anna-Maria von Bonsdorff, joskin samantyyppisiä teemoja ovat nostaneet esiin myös useat muut tutkijat.¹²⁷ Myös hänen vuosisadanvaihteen värikäsityksiin pureutuvassa väitös-

122 Sarajas-Korte 1966, erit. 29–35.

123 Aiemmasta Sarajas-Kortteen tutkimusta koskevasta kritiikistäni ks. Kokkinen 2008b. Myös Lukkarinen on kritisoinut Sarajas-Kortteen tutkimusta symbolismin jaottelusta, tosin täysin erilaisin perustein, ks. Lukkarinen 2007, 113–123.

124 Ks. esim. Stewen 1998; Stewen 2007.

125 Stewen 1986; Stewen 2004; Stewen 2015b. Tutkimusta tehdessäni olen monesti saanut huomata lukevani ja ymmärtäväni asioita eri tavoin prosessin eri vaiheissa. Stewen lukeutuu niihin tutkijoihin, joiden tekstit ovat auenneet minulle vähitellen, pala kerrallaan. Esimerkiksi Simbergin taiteeseen ja sielunvaellustematiikkaan keskittyviä lukuja kirjoittaessani huomasin ymmärtäväni aiemmin lukemiani Stewenin tekstejä toisin kuin ennen. Syynä oli hänen uusin sielunvaellusta selväsanaisemmin käsittelevä artikkelinsa, jonka sain vasta omat Simbergin taidetta koskevat tulkinnat tehtyäni. Artikkelin luettuani löysin myös Stewenin aiemmasta, selvästi poeettisemmasta Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelman tulkinnasta paljon samoja aineksia.

126 Stewen 2014.

127 Ks. Bonsdorff 1998; Bonsdorff 2007; Bonsdorff 2008; Bonsdorff 2010; Bonsdorff 2012. Ks. myös Lukkarinen 2004c; Lukkarinen 2007, Ahtola-Moorehouse 2008; Stewen 2008a; Lahelma 2014, 76–104.

tutkimuksessaan käsitellään jonkin verran esoteerisuuteen liittyviä teemoja.¹²⁸ Juha-Heikki Tihinen taas on tulkinnut Magnus Enckellin teoksissa esiintyviä esoteerisia aiheita – androgyynejä, kaksoisolentoja ja ”irtopäitä” – homoeroottisuuden näkökulmia esiintuoden.¹²⁹ Esoteeris-okkulttiset teemat toistuvat punaisena lankana myös Marja Lahelman väitöstutkimuksessa, jossa ensisijaiseksi tarkastelun kohteeksi nousee symbolistisen taiteen suhde taiteilijoiden minäkuvaan ja subjektiviteettia koskeviin käsityksiin.¹³⁰ Anna Kortelainen käsittelee kiehtovasti vuosisadanvaihteen taiteen yhteyksiä magnetistisiin ilmiöihin *Levoton nainen* -teoksessa.¹³¹ Vaikka suomalaistaiteilijoiden ja heidän tuotantonsa yhteyksistä esoteerisuuteen on kirjoitettu paljon, laajaa, seikkaperäistä tutkimuksesta aiheesta ei ole.¹³² Tähän puutteeseen pyrin tutkimuksellani vastaamaan.

1.4 Tutkimuksen käsitteelliset kartat – okkulttuuri ja etsijyys

Luovia väärinymmärryksiä ja uudelleenmäärittelyä

Tutkimusprosessini aikana vakuutuin siitä, että Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin taide ja heidän taidetta koskevat käsityksensä ovat uskonnollisuuden läpituokemia. Pyrkinessäni hahmottamaan tätä uskonnollisuuden muotoa muodostamastani aineistoista törmäsin kuitenkin niin kirjajaan joukkoon erilaisia ajatuksia ja käytänteitä, ettei niistä niistä tuntunut saavan otetta. Taiteilijat osallistuivat spiritistisiin istuntoihin, lukivat teosofisia teoksia ja tunsivat mitä ilmeisimmin niin Swedenborgin kuin vapaamuurarienkin ajattelua. He kritisoivat kirkkoa ja painottivat samaan aikaan Kristuksen oppien syvällisyyttä. Monin paikoin uskonnollisuus kietoutui myös tietteellisiin käsityksiin. Taiteilijat ottivat kantaa yhteiskunnallisesti painottuneeseen tolstoilaisuuteen ja siihen, millaista muinaisen kalevalaisen kansanuskon on täytynyt olla. Pyhinä kirjoituksina he lukivat Raamattua, mutta myös *Kalevalaa*, Eino Leinon runoja ja Aleksis Kiven *Seitsemää veljestä*. Heidän toimintansa näytti kytkeytyvän siihen henkiseen liikehdintään, jota aikalaiset kutsuivat ”mystisismiksi”, mutta tuokaan termi ei vaikuttanut riittävän moniulotteiselta.

128 Bonsdorff 2012. Tutkimuksessa mainitaan useaan otteeseen myös taiteilijoita innoittanut teosofia tähän seikkaan kuitenkin enempää syventymättä.

129 Tihinen 2008, erit. 65–97.

130 Lahelma 2014.

131 Kortelainen 2003.

132 Jo mainitsemiä tutkimusten lisäksi taiteen ja esoteerisuuden yhteyksiä käsitellään useissa artikkeleissa ja aihetta sivuavissa tutkimuksissa, ks. esim. Simpanen 1993; Amberg 1998; Anttonen 2006, 297–311; Lindgren 2006; Gutman-Hanhivaara 2008a; Gutman 2014; Palin 2016, 108–123; Palin 2017; Takanen 2017.

Olisin tietenkin voinut ottaa tutkimukseni tehtäväksi yksinomaan sen historiallisen maaston kuvailun, jossa taiteilijat toimivat. Uskontotieteen keskusteluihin perehtyminen pakotti minut kuitenkin jo vuosia sitten arvostamaan myös ilmiöiden teoreettista uudelleenkuvausta ja siihen liittyvien käsitteellisten karttojen piirtämistä.¹³³ Kiinnostukseni tutkimusaiheeni kohtaan näytti sitä paitsi alkujaan asettuvan juuri tällaisten käsitteellisten karttojen laatimisen alueelle. Halusin selvittää, miten voisin tarkemmin viitata siihen määrittelyä pakoilevaan uskonnollisuuteen, jonka olemassaolon olin aistinut modernissa ja nykyaikaisessa. Niinpä tartuin uskontoa koskeviin teoreettisiin pohdintoihin varsin herkästi, kun aineistoni näyttivät sitä vaativan. Samalla syntyi ajatus sellaisen teoreettisen ja käsitteellisen kartan piirtämisestä, jota voisi hyödyntää myös oman tutkimukseni ulkopuolella.

Päädyin määrittelemään tutkimukseni koordinaateiksi kaksi läheisesti toisiinsa kietoutuvaa käsitettä: okkulttuurin ja etsijyyden. Kyseessä on pitkä ja monivaiheinen prosessi, jonka aikana jouduin korjaamaan ja paikkaamaan käsityksiäni moneen otteeseen – sekä aineistojen että muiden tutkijoiden kanssa käydyn dialogin ansiosta.¹³⁴ Innostuin tutkimukseni alkuvaiheissa populaarikulttuuriin erikoistuneen uskonnontutkija Christopher Partridgen nykyhenkisyttä käsittelevistä teoksista¹³⁵, ja niissä esiintyvistä okkulttuurin käsitteestä. Syvemmin Partridgen kirjoituksiin perehdyttyäni jouduin kuitenkin toteamaan, etten voisi hyödyntää okkulttuurin käsitettä tutkimuksessani ainakaan sellaisena, kun hän sen ymmärtää. Pidin kuitenkin kiinni termistä ja muutamista oivalluksista, joita Partridge oli siitä kirjoittaessaan tehnyt. Tutkimukseni aineistoja ajatellen okkulttuuri kuulosti siinä määrin oikeasuuntaiselta, että päätin ryhtyä määrittelemään sitä uudelleen omista lähtökohdistani, ja hyväksyä, että kyseessä oli alkujaan eräänlainen luova väärinymmärrys.¹³⁶ Pyrkiekseni hahmottamaan rajoja sille, mihin turhankin laaja-alaiselta vaikuttava okkulttuuri viittaa, törmäsin uskontososiologisiin käsityksiin kulttimiljööstä ja etsijöistä. Prosessin edetessä etenkin käsitteistä jälkimmäinen kasvoi yhä merkittävämmäksi sen teoreettisen viitekehyksen kannalta, jonka varaan tutkimukseni rakentuu.

133 Ajatus historiallista maastoista ja teoreettisista kartoista periytyy uskontohistorioitsija Jonathan Z. Smithiltä, jonka kirjoitukset ovat vaikuttaneet omaan tutkimukselliseen eetokseeni, ks. esim. Smith 1978; Smith 2004. Suomeksi uskontotieteen maastoista ja kartoista ja niiden merkityksestä ks. Anttonen, 2010. Tutkimuksen alkuvaiheessa kirjoittamani artikkeli tuo hyvin esiin sitä, miten jouduin pohtimaan teoreettisuuden vaadetta ja teorian sijoittumista tutkimusprosessiin, ks. Kokkinen 2006a.

134 Käsitteiden määrittelyprosessista on jäänyt jälkiä kirjoittamiini teoreettisiin artikkeleihin, ks. Kokkinen 2012; Kokkinen 2013b. Ks. myös Partridgen kommentit uudelleenmäärittelemääni okkulttuurin käsitteeseen, Partridge 2013.

135 Ks. Partridge 2004; Partridge 2005.

136 Vrt. Taira 2015, 76–77. Taira puhuu ”tuottavasta väärinlukemisesta” pyrkiessään muodostamaan uudenlaisen näkökulman uskonnontutkijan intellektuaalisesta roolista Donald Wieben ja Russell T. McCutcheonin tekstien avulla.

Seuraavissa luvuissa uudelleenmäärittelen okkulttuurin ja etsijyyden käsitteitä. Tiedostan, että kehittämäni teoreettinen apparaatti on monitahoinen, mutta pidän sitä tarpeellisena tutkimukseni lähtökohtaa ajatellen: pyrkimystäni etsiä yhtä vastausta siihen, millainen uskonnollisuuden ”oudoksi”¹³⁷ mielletty paikka voi modernissa ja nykytaiteessa olla. Ilman näitä monisyisiä käsitteellisiä pohdintojani ei myöskään tämä tutkimus olisi muotoutunut sellaiseksi kuin miltä se nyt näyttää.

Okkulttuurin heterogeeninen, väljästi järjestynyt miljö

Ensimmäinen teoreettinen lähestymistapa, jonka pohjalle hahmottelen okkulttuurin käsitteellistä karttaa, on uskontososiologisesti orientoitunut ja ohjaa huomiota niihin ryhmiin ja sosiaalisiin suhteisiin, joiden varaan okkulttuurin kenttä rakentuu. Viittaaan okkulttuurilla väljemmin järjestäytyneeseen, heterogeeniseen henkisyteen, jossa yksilöjen kiinnittymisellä selvästi organisoituihin uskonnollisiin traditioihin tai liikkeisiin ei ole ensisijaista merkitystä. Määritelmäni rakentuu tässä kohdin teologi Ernst Troeltschin ja erityisesti uskontososiologi Colin Campbellin esittämien käsitysten pohjalle.¹³⁸ Troeltsch nosti jo 1930-luvulla esiin ajatuksen ”mystisestä tai henkisestä uskonnollisuudesta”, joka erotuksena ”kirkollisen” ja ”lahkolaisen uskonnollisuuden” tyypeistä oli luonteeltaan yksilökeskeistä ja erilaisia aineksia vapaasti yhdistelevää. ”Mystistä uskonnollisuutta” ei ohjattu minkään järjestäytyneen organisaation taholta, vaikka samanhenkiset yksilöt saattoivatkin toisinaan muodostaa ryhmiä, jotka olivat tyyppillisimmillään melko hämärärajaista ja eliniältään lyhytkestoisia.¹³⁹ 1970-luvulla Campbell jatkoi samansuuntaisen luokittelun pohtimista ja esitteli oman ”kulttimiljöön” määritelmänsä. Hänen mukaansa se tapa, jolla sosiologiassa oli aiemmin kuvailtu ”mystisen uskonnollisuuden” puitteissa syntyneitä ryhmiä (joita kutsutaan usein kulteiksi) väliaikaisiksi ja katoaviksi, muodosti niiden olemassaolosta ja merkityksestä kyseenalaisen kuvan. Campbell halusikin ehdottaa kyseisen uskonnollisuuden tarkastelamiseen näkökulmaa, joka painottaa jatkuvasti muodostuvien ja hajoavien ryhmien ympärillä vaikuttavan, luonteeltaan pysyvämman miljöön merkitystä. Hänen mukaansa sosiologien tuli kiinnittää ensisijainen huomionsa tähän miljööseen, ei yksittäisiin ryhmiin. Se piti sisällään koko joukon poikkeaviksi katsottuja uskomussysteemejä ja hylättyä tietoa, joita voitiin yhdistellä eklektisesti.¹⁴⁰

137 Ilmaisu ”uskonnon outo paikka” on peräisin Elkinsiltä, ks. Elkins 2004.

138 Myös Partridgen määritelmä okkulttuurista nojaa osin Troeltschin ja Campbellin esittämisiin käsityksiin, ks. Partridge 2004, 62–68.

139 Troeltsch 1992. Ks. myös Campbell 1998. Troeltsch omaksuu ”kirkko/lahko”-luokittelun Max Weberiltä. Ks. Partridge 2004, 17–21.

140 Campbell 2002. Ks. myös Partridge 2004, 62–66.

Tämä uskontososiologien piirtämä kartta heterogeenisestä ja suhteellisen löyhästi organisoituneesta henkisestä miljööstä tarjoaa mielekkään tavan tarkastella sitä vuosisadanvaihteen uskonnollista maastoa, johon tarkasteleman taiteilijat kiinnittyvät. Campbellin mukaan miljöö organisoituu tyypillisimmin erilaisten yhdistysten ja seurojen sekä tovereiden tai muutoin samanhenkisten yksilöiden muodostamien ryhmien pohjalle.¹⁴¹ Vuosisadanvaihteen Suomessa sillä oli kiinnekohtansa esimerkiksi Suomen Teosofisen Seuran sekä parapsykologisten ilmiöiden tutkimiselle omistautuneen Sällskapet för psykisk forskning -yhdistyksen kanssa.¹⁴² Merkittäviä olivat myös huomattavasti väljemmin rakentuneet ryhmät, joita syntyi esimerkiksi spiritualistisia istuntoja pidettäessä. Tällainen jatkuvasti uudelleenmuotoutuva piiri eli muun muassa kirjailija Minna Canthin ympärillä 1890-luvun puolivälissä Kuopiossa – hänen pöytänsä ääressä pidettyihin istuntoihin löysivät tiensä myös Gallen-Kallela ja Halonen, kuten edellä kuvailin.¹⁴³

Vuosisadanvaihteen okkulttuurin järjestymistä tarkasteltaessa on syytä ottaa huomioon myös erilaiset taiteilijapiirit. Olen jo aiemmin maininnut Berliinissä kokoon-tuneen Zum schwarzen Ferkel -piirin. Pariisissa taiteilijat kerääntyivät muun muassa ruusuristiläisten Rose+Croix -taidesalonkien sekä Soleil d'Or- eli Kultaisen auringon kahvilassa runojaan lausuvien symbolistitaiteilijoiden ympärille. Pienempää ja myös sulkeutuneempaa ryhmittymää edusti joukko taiteilijoita, joita Paul Gauguin (1848–1903) veti puoleensa. Pariisin kahviloissa ja yksityistiloissa käydyissä keskusteluissa puhuttiin muun muassa teosofiasta, tolstoilaisuudesta ja Swedenborgin ajattelusta.¹⁴⁴ Kotoisammalla maaperällä hämmennystä herätti Symposion-piiriksi kutsuttu ryhmä, joka 1890-luvun alkupuolella kokoontui ylellisen hotelli Kämpin kabineteissa. Monenkirjavan ”mystisismin” leimaamat illanvietot venyivät toisinaan useiden vuorokausien mittaisiksi. Ainakin osin sama ryhmä kokoontui yhä vuonna 1898, jolloin Gallen-Kallela kirjoitti kapellimestari-säveltäjäystävälleen Robert Kajanukselle pahoittelevaan sävyyn siitä, miten heidän ”seansinsa” ovat jälleen venyneet ja aiheuttaneet Kajanuksen myöhästymisen: ”Voitko olla minua siitä vihaamatta? Olihan se hiukan Siddhartha Buddhankin syy, puhumattakaan sahti ryyppyistä.”¹⁴⁵ Viesti antaa viitteitä kokoontumisten yleisestä tunnelmasta ja keskustelunaiheista.

141 Campbell 2002, 12–14, 17–19.

142 Teosofisen Seuran ja parapsykologisen toiminnan alkuvaiheista Suomessa ks. esim. Aho 1993a, 15–74; Ahlbäck 2000.

143 Minna Canth kertoo julkaistuissa kirjeissään häntä innostaneesta spiritistisesta toiminnasta, ks. Kannila 1973, kirjeet 439, 443, 446, 456.

144 Rose+Croix-salongeista ks. esim. Pincus-Witten 1976; Jumeau-Lafond 2006. Soleil d'Or -kahvilan ja Gauguinin ympärille kerääntyneistä ryhmistä ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 98–106; Gutman-Hanhivaara 2008b.

145 Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Kajanukselle, Kalela 30.10.1898 (KK). Symposion-piiriä koskevista eriävistäkin tulkinnoista ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 258–261; Gallen-Kallela 1992, 226–228; Gallen-Kallela-Sirén 2001, 361–399; Konttinen 2001, 69–73.

Koska hahmotelmani okkulttuurista rakentuu erityisesti Campbellin huomioiden varaan, olisin voinut puhua tutkimuksessani yksinkertaisesti kulttimiljööstä. Sana taipuu kuitenkin huonosti suomen kieleen ja kantaa mukanaan negatiivisia ja pejoratiivisia sävyjä, joiden en halunnut värittää tutkimustani.¹⁴⁶ Lisäksi Partridgen alkujaan määrittelemässä okkulttuurin käsitteessä on tiettyjä ulottuvuuksia, joita haluan myös omassa tutkimuksessani painottaa. Okkulttuurin etymologia viittaa kahteen seikkaan, joita pidän oleellisina vuosisadanvaihteen miljöötä tarkasteltaessa.¹⁴⁷ Koska okkulttuuri rakentuu kulttuurin käsitteen pohjalle, se ohjaa ensinnäkin tarkastelmaan kyseistä kenttää kulttimiljöön käsitettä osuvammin yleisenä, marginaalisen ohittavana ja populaarina. Partridgen mukaan okkulttuurissa onkin kyse nimenomaan alakulttuurisen ylittävästä ilmiöstä.¹⁴⁸ Tätä yleisyyttä ajatellen hyödynsin tutkimukseni varhaisessa vaiheessa myös populaariokkultismin käsitettä.¹⁴⁹ Palaan okkulttuurin yleisyyteen ja populaarisuuteen vielä tuonnempana. Toisekseen okkulttuuri-käsitteen alkuosa vihjaa selvästi sen läheiseen yhteyteen okkultismin ja sitä kautta myös länsimaisen esoteerisuuden kanssa. Syvennyinkin seuraavaksi tähän yhteyteen ja hahmotelen samalla hyödyntämäni okkulttuurin käsitettä selväpiirteisemmäksi.

Okkulttuuri esoteeristen diskurssien kenttänä

Esoteerisuutta on akateemisella kentällä tutkittu ja määritelty monin eri tavoin, eikä yksimielisyyttä siitä, mihin käsitteellä viitataan, ole olemassa. Käsitteenmäärittelyn syvällisen pohdinnan tarpeesta puhuu kuitenkin se huoleton tapa, jolla esoteerisuudesta ja siihen läheisesti kytkeytyvistä okkultismista, mystiikasta ja henkisyydestä on kirjoitettu myös taiteen yhteydessä.¹⁵⁰ Kyseessä on lähtökohtaisesti modernilla ajalla rakentunut käsite, jolla ryhdyttiin jo 1600- ja 1700-luvun kuluessa viittaamaan joukkoon samankaltaisilta vaikuttavista suuntauksista ja maailmankuvia.¹⁵¹ Vaikka

146 Kultin käsite on viimeisten vuosikymmenten aikana muotoutunut pejoratiiviseksi ja negatiiviseksi. Vaikka okkulttuuri rakentuu osittain kultin käsitteen varaan, haluan painottaa käsitteen tässä viittaavan nimenomaisesti kultin sosiologiseen määritelmään, jota ovat kehittäneet muun muassa Howard Becker, J. Milton Yinger, Roy Wallis, Rodney Stark ja William Sims Bainbridge – ei sen populaarille käytölle, jossa viitataan kulttien vaarallisuuteen, aivopesun ja hulluuden mahdollisuuteen tai muihin pejoratiivisiin käsityksiin. Okkulttuurin määritelmässäni hylkään tällaiset pejoratiiviset käsitykset. Kultin käsitehistoriasta ks. Richardson 1993; Zuckerman 2003, 61–74; Partridge 2004, 24–29.

147 Molemmissa kohdin käsitykseni myötäilee Partridgen okkulttuurin määritelmää, ks. Partridge 2004, 66–68.

148 Partridge 2004, 67.

149 Ks. Kokkinen 2008b, 10.

150 Käsitteiden käytön ongelmallisuudesta ks. esim. Bauduin 2010; Kokkinen 2013b, 15.

151 Hanegraaff 2012, 334–339; Hanegraaff 2013, 3–4.

useimmat tutkijat ovat nykyäänkin kenties summittaisesti samaa mieltä siitä, millaisiin suuntauksiin länsimaisella esoteerisuudella yleisesti viitataan – aiheeseen johdattelevista teoksista löytyy usein muun muassa astrologia, alkemia, hermetismi, ruusuristiläisyys ja teosofia –, tavoista määritellä ja rajata käsitettä on olemassa erilaisia näkemyksiä. Yksi esoteerisuuden akateemiseen tutkimukseen laajasti vaikuttaneista määritelmistä on Antoine Faivren käsialaa.¹⁵² Faivre määritteli 1990-luvun alussa länsimaisen esoteerisuuden ajattelutavaksi, joka voitiin tunnistaa neljän ominaispiirteen avulla. Näitä ovat käsitykset 1) maailmankaikkeutta ohjaavista *vastaavuuksista*, korrespondesseista, 2) *luonnosta elävänä* viisauden tyysijana ja 3) *mielikuvituksen ja välitetyn tiedon* keskeisyydestä sekä 4) *kokemus muutoksesta*, transmutaatiosta, joka johtaa korkeamman henkisen tiedon ja tilan saavuttamiseen.¹⁵³

Vuosisadanvaihteen historiallista maastoa ajatellen ajallisesti mielekkäämmän lähtökohdan omalle tutkimukselleni tarjoaa kuitenkin Wouter J. Hanegraaffin 1990-luvun lopussa muotoilema määritelmä okkultismista modernisaation puristuksessa muotoutuneena länsimaisena esoteerisuutena. Hanegraaffin lähtökohta on Faivren renessanssikeskeisessä määritelmässä, joka ei hänen mukaansa enää toimi valistuksen ja sekularisaation seurauksena syntyneen okkultismin kohdalla. Muokatessaan omaa määritelmäänsä modernin ajan paremmin huomioonottavaksi hän nostaa esiin neljä seikkaa, jotka ovat ominaisia uudemmalle okkultismille. Ensimmäinen näistä on 1) tarve tehdä kompromisseja aiemman (Faivren määrittelemän) esoteerisen sekä tieteellisen maailmankuvan välillä. 2) Toiseksi kasvava tietoisuus idän uskonnoista ja vertailevan uskontotieteen synty pakottivat ”okkultistit” kyseenalastamaan ja suhteellistamaan käsityksiään kristinuskosta, joka oli toiminut merkittävänä kasvualustana aiemmalle esoteerisuudelle. Samalla okkultismissa omaksuttiin orientaalistien uskontojen piirteitä ja varhaisen vertailevan uskontotieteen näkökulmia osaksi aiempaa esoteerista ajattelutapaa. 3) Okkultismissa jouduttiin etsimään vastauksia myös niihin haasteisiin, jotka syntyivät uusien evoluutioteorioiden myötä. Kehityksen malli omaksuttiin kuitenkin pikemmin saksalaisesta idealismista kuin darwinilaisista käsityksistä. Tämä mahdollisti aiemman esoteerisen transmutaation käsityksen uudistamisen siten, että se koski nyt paitsi ihmissielua myös laajempaa universumia. 4) Okkultismi mukautui myös kehityksessä olevan psykologian tieteenalan löydöksiä myötäileväksi. Esimerkkeinä suuntauksista, joissa modernisaation mukanaan tuomat muutokset näkyvät selvästi, Hanegraaff nostaa esiin muun muassa Emanuel Swedenborgin ja ranskalaisen Anton Mesmerin käsitykset sekä

152 Faivren paradigmaa edeltävistä lähestymistavoista (mm. Frances Yates) ks. esim. Stuckrad 2005b, 80–81.

153 Faivre 1994, 10–15. Faivren typologiassa on lisäksi kaksi suhteellista ominaispiirrettä, jotka liittyvät hänen mukaansa usein länsimaista esoteriaa määrittävään ajattelutapaan: yhdenmukaistamisen käytäntö eri traditioiden välillä (the praxis of the concordance) sekä tiedon välittyminen tietyssä linjassa mestareilta oppilaille (transmission). Faivren kritiikistä ks. esim. Stuckrad 2005a, 5; Hanegraaff 2013, 3–7.

modernin spiritualismin ja teosofian.¹⁵⁴ Jokainen näistä suuntauksista nousee esiin myös tässä tutkimuksessa.

Näillä eri suuntauksiin keskittyvillä, historiantutkimuksellisesti painottuneilla käsitteillä on ollut oma merkityksensä myös tässä tutkimuksessa – etenkin sen alkuvaiheissa. Taiteilijoiden yksittäiset maininnat tai heidän käyttämänsä aiheet ja symbolit, jotka tavalla tai toisella liittyivät teosofiaan, vapaamuurareihin tai spiritualismiin, kiinnittivät huomioni ja ohjasivat syventymään tiettyihin aineistoihin, ilmaisuihin ja termeihin. Niinpä länsimaisen esoteerisuuden historiapainotteiset ja perinneajatteluun nojautuvat määritelmät toimivat eräänlaisina alustavina tienviitteinä tutkimuksessani. Lisäksi tutkimukseni eri osat painottuvat paikoitellen tiettyjen esoteeristen suuntausten tarkasteluun. Tapani lähestyä esoteerisuutta periytyy kuitenkin ensisijaisesti – etenkin teoreettiselta pohjavireeltään ja eetokseltaan – diskursiiviseen uskonnontutkimukseen paikantuvan Kocku von Stuckradin esittämistä näkemyksistä.

Von Stuckradin tavoitteena ei ole etsiä uutta määrittelyä sille, mihin länsimaisella esoteerisuudella viitataan. Hän ei liioin halua tutkia sen erilaisia ilmenemismuotoja, sillä käsite rakentuu hänen mukaansa kestävämmälle ajatukselle objektiivisesti tunnistettavissa olevasta perinteestä tai yhtenäisestä ajattelumallista, jota voidaan tutkia irrallaan muusta todellisuudesta.¹⁵⁵ Hän puhuu mieluummin ”esoteerisista diskursseista länsimaisessa kulttuurissa” ja kehittää tämän muotoilunsa varaan tulkintakehystä, joka ohjaa huomiota laajempiin sosiaalisiin ja kulttuurisiin käytänteisiin sekä prosesseihin, joissa tietoa ja identiteettejä muodostetaan.¹⁵⁶ Esoteerisuuden käsite määritellään tällöin analyttiseksi työvälineeksi, jota hyödynnetään ensisijaisesti muita ilmiöitä tutkittaessa.¹⁵⁷ Diskurssia määritellessään ja niitä analysoidessaan

154 Hanegraaff 1998, 401–513. Toiseksi länsimaisen esoteerisuuden moderniksi muodoksi Hanegraaff määrittää romantiikan, jolla oli läheinen yhteys myös okkultismiin. Hänen mukaansa romantiikassa koetettiin kuitenkin pitää okkultismia tiukemmin kiinni aiemmista korrespondensiteorioista, ks. Hanegraaff 1998, 406–409, 417–421.

155 Stuckrad 2010, ix–x. Kritiikki on läheistä sukua uskontotieteessä viime aikoina käydyille keskusteluille uskonnon määritelmän ongelmallisuudesta – von Stuckradin tuoreemmissa tutkimuksissa kyseinen yhteys onkin selvästi näkyvässä, ks. esim. Stuckrad 2003; Stuckrad 2014, 1–2, 13–14. Uskontotiedettä on kritisoitu muun muassa 1900-luvulla yleisesti hyödynnetyn essentialistisen ”sui generis” määritelmän vuoksi. Tällaisissa lähestymistavoissa uskonto hahmotetaan omalakisiksi ilmiöiksi, jonka puitteissa ihmiset uskovat ja toimivat (mielensisäisten) uskomusten mukaan. Sen sijaan, että heitä hahmotettaisiin muun muassa taloudellisiin ja poliittisiin valtataisteluihin kytkeytyvinä sosiaalisina toimijoina, heistä tulee tiettyihin oppeihin sitoutuneita ”uskojia”. Samalla uskonto irrotetaan tehokkaasti erilleen sosiaalisesta todellisuudesta ristiriitoineen ja valta-asetelmineen. Ks. esim. Asad 1993; McCutcheon 1997. Vrt. myös Hanegraaff 1998, 10–12

156 Stuckrad 2010, ix–xii.

157 Von Stuckradin käsitteenmäärittelyn eroista suhteessa historiantutkimuksellisesti painottuneisiin määritelmiin ks. Aspren 2014a.

von Stuckrad yhdistelee tiedonsosiologisia lähestymistapoja foucaultlaiseen ajatteluun. Lähtökohtana on tiedon ja todellisuuden sosiaalinen rakentuneisuus: ihmiset havaitsevat, kokevat ja toimivat maailmassa aina tavoilla, jotka ovat kytköksissä sosiaalisesti tuotettuihin ja neuvoteltuihin tiedon muotoihin. Diskurssit ovat ”kommunikatiivisia rakenteita, jotka järjestävät tietoa määrättyssä yhteisössä” ja muodostuvat tiettyihin aiheisiin liittyvistä väittämistä, ilmaisuista ja mielipiteistä.¹⁵⁸ Tällöin kyse ei ole ainoastaan asioiden kielellisestä kuvailusta, vaan siitä, miten tietyt puhettavat ja keskustelut – tai visuaalinen materiaali – tuottavat sosiaalista todellisuutta.¹⁵⁹

Esoteeriseksi von Stuckrad nimeää sellaiset puhettavat ja keskustelut, jotka koskevat jollain erityisellä tavalla paljastettavissa olevaa, korkeampaa tai täydellistä tietoa. Toisin sanoen esoteerisissa diskursseissa esitetään väitteitä ”korkeammasta tai täydellisestä tiedosta” sekä ”keinoista saavuttaa tämä tieto”. Toiminta perustetaan tällöin käsitykseen ylivertaisesta totuudesta, jonka avulla ihmiskunnan ja maailmankaikkeuden kysymykset voidaan ratkaista. Ylivertainen tieto on inhimillisesti saavutettavissa olevaa – kyseessä ei siis ole ihmisen käsityskyvyn tai tiedonhankkimisen tuolle puolen jäävä ”uskon asia”. Von Stuckrad yhdistää esoteerisuuteen myös salailuun liittyvän puheen. Sen sijaan, että esoteerisuus samastettaisiin menneisyyden määritelmiä seuraillen yksikoiseen salailuun, ylivertaisen tiedon väitteitä leimaa usein peittämisen ja paljastamisen jännite: tieto ei rajoitu pienen eliitin yksityisomaisuudeksi tai ole täysin salattua – muutenhan siitä ei tiedettäisi –, vaan pikemmin kätkeytyä ja potentiaalisesti paljastuvaa. Sen haltuun saamiseksi on toimittava tietyllä tavalla, seurattava tiettyä kaavaa tai polkua. Salaamisesta tulee tällöin strategia, joka takaa tiedosta vihiä saaneelle sellaista sosiaalista pääomaa, jota täysin tietämättömillä ei ole.¹⁶⁰

Eräs esimerkki siitä, miten hahmotan tätä esoteerisuutta vuosisadanvaihteen historiallista maastoa tarkastellessani, löytyy Pekka Halosen kirjeestä. Taiteilijalla on halu etsiä korkeampaa totuutta, jonka olemassaolosta hänellä näyttää olevan varmuus – sen sisältö sen sijaan on yhä kätkössä. Hylättyään yhtäältä ”kylmän järjen” määräämän virkamiesopin darwinistisine käsityksineen ja vapaa-aatteineen sekä toisaalta kristillisen kirkon tarjoaman ”sokean uskon” hän ehdottaa tulevalle puolisolleen Maija Mäkiselle toisenlaisen, todellisemman ja syvemmän tiedon etsimistä. Vaikka Halonen kieltääkin tiedon etsimisen liittyvän teosofiaan, sillä on siihen aivan ilmeinen yhteytensä:

158 Stuckrad 2014, 2–13, lainaus sivulla 11. Tiedon sosiaalista rakentuneisuutta ja kytkeytymistä valtaan ovat nostaneet esiin tiedonsosiologian keskeiset vaikuttajat Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Alfred Schütz myös Michel Foucault. Jälkimmäinen on kiinnittänyt erityistä huomiota niihin valtarakenteisiin, joissa tietoa luokitellaan hyväksytyksi ja ei-hyväksytyksi. Ks. esim. Foucault 1980; Berger & Luckmann 1994.

159 Ioannides 2016, 55–56.

160 Stuckrad 2005a, 9–11; Stuckrad 2010, 54–64.

Ja kuulehan – eikö me sitten ruveta oikein etsimään semmoista tosi onnellisuutta – semmoista hyvää, parempaa hengen maailmaa. [...] Niin – semmoista – jotakin parempaa ja korkeampaa meidän pitäisi semmoista hyvää ja yksinkertaista totuutta. Enhän minä tiedä sitä ohjelmaa, enkä minä juuri uskalla niistä paljon puhua kun sinä pian luulet ja uskottelet että se olisi jotakin teosofiaa eli jotain semmoista jota sinä pidät jonakin pahana.¹⁶¹

Käytännössä von Stuckrad kirjoittaa diskursseista monin eri tavoin ja käsittelee niitä useista näkökulmista. Hänen kirjoituksissaan tarkastellaan muun muassa sitä, miten 1870-luvulla perustetussa Teosofisessa Seurassa tuotettiin käsitystä tieteellisemmästä uskonnosta. Toisaalta von Stuckrad nimittää myös aiemmissä tutkimuksissa suuntauksiksi miellettyjä alkemiaa ja astrologiaa diskursiivisiksi juonteiksi.¹⁶² Eräissä hänen analyyseissään huomio taas kiinnittyy suuntauksia ylittäviin diskursseihin kuten 'lumottuun luontoon' tai esoteerisuuden institutionalisoitumisen prosesseihin.¹⁶³ Vaikka von Stuckradin tuoreimmat tulkinnat liikkuvat uskontotieteen näkökulmasta katsottuna metateoreettisella tasolla – tarkastellen sitä, miten uskonnon kategoriaa on tuotettu – ne sivuavat ja läpäisevät jatkuvasti suuntauksia ja ilmiöitä, jotka perinnekeksissä määritelmissä nähdään osana historialliseksi ilmiöksi ymmärrettyä länsimaista esoteerisuutta.

Lähestymistapojen merkittävin ero löytyykin kenties tavasta asettaa kysymyksiä: von Stuckradin mallissa tarkastelun kohteena ovat laajemmat kulttuuriset, sosiaaliset ja historialliset ilmiöt.¹⁶⁴ Huomiota ei tällöin kiinnitetä ensisijaisesti yksittäisiin suuntauksiin, länsimaisen esoteerisuuden perinteeseen tai niihin kulttuurisiin alueisiin, jotka kulloinkin on määritelty uskonnollisiksi, vaan myös monitahoisiin diskursiivisiin siirtymiin esimerkiksi uskonnon, tieteen ja taiteen välillä.¹⁶⁵ Itselleni esoteerisuuden diskursiivinen tarkastelu tarkoittaaakin yhtä lailla historiapainotteista tutkimusta kuin Faivren tai Hanegraaffin edustama esoteerisuuden tutkimus. Sitä hyödynnettäessä vain kiinnitetään herkemmin huomiota tietynlaisiin sosiaalisesti rakentuneisiin luokitteluihin, jottei niitä tulisi kritiikittömästi toistettua omassa tutkimuksessa.¹⁶⁶ Yhden esimerkin tällaisista luokitteluista tarjoaa 'tieteen' ja 'pseudotieteen' erottaminen toisistaan. Von Stuckradin mukaan kyseisen arvottavan

161 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, [huhtikuu1894, Pariisi] (KGA/TTK).

162 Ks. Stuckrad 2014, 95–110. Von Stuckradin mukaan traditioissa tai suuntauksissa voi olla hahmotettavissa jokin opillinen ydin, mutta kun niitä tarkastellaan tiettyissä historiallisissa ja sosiaalisissa olosuhteissa, yksilöt ja yhteisöt käyttävät traditioita eri tavoin. Tämä kuvastaa tradition ja diskurssien suhdetta. Diskurssit viittaavat tiettyjen traditioiden, mielipiteiden ja tiedon sosiaaliseen organisoitumiseen. Ks. Stuckrad 2005a, 6–7. Diskurssien suhteesta esoteerisiin suuntauksiin ks. myös Granholm 2013, 51–66.

163 Ks. esim. Stuckrad 2002; 2005a, 113–121; Stuckrad 2014, 94–110.

164 Ks. Aspren 2014a.

165 Stuckrad 2010, 61–63.

166 Ks. Kokkinen 2013b, 11–19.

luokittelun pohjalle ovat rakentuneet muun muassa esoteerisuuteen liittyvät käsitykset salatieteestä – ja myös suomenkielessä yleisemmin puhutusta rajatiedosta.¹⁶⁷

Omaan tutkimukseeni von Stuckradin esittämä lähestymistapa soveltuu monestakin syystä. Ensinnäkin kysymisen kohde asettuu samansuuntaisesti: von Stuckradin kiinnittäessä huomiota ’uskonnon’ tieteellistymiseen oma kysymykseni tarkentuu siihen, millä tavoin korkeammaksi ja pyhäksi miellettyä ’taidetta’ henkistetään. Tällaiset kysymyksenasettelut ajavat väistämättä tarkastelemaan laajempia kulttuurisia neuvotteluita sekä niihin liittyviä diskursiivisia käytänteitä, jotka operoivat myös visuaalisissa aineistoissa – siinä, millaisten elementtien varaan ’henkistä taidetta’ tuotetaan. Toisaalta aineistoista koostamani historiallinen maasto näyttäisi osaltaan hylkivän perinneskeistä esoteerisuuden määritelmää ja tukevan sen sijaan von Stuckradin ehdottamaa diskursiivista lähestymistapaa. Esimerkiksi tästä käyvät toistuvat viitteet venäläisen Leo Tolstoin (1828–1910) ajatteluun ja niiden läheiseen yhteykseen muun muassa teosofian kanssa. Historiallinen, perinneskeinen määrittely ei juuri jätä mahdollisuuksia tarkastella tolstoilaisuutta esoteerisena tai uskonnollisena – olivathan Tolstoin sosiaalisten ongelmien ratkaisemiseen pyrkivät käsitykset lähtökohtaisesti uskonnonvastaisia ja tähtäsivät kaiken mystiikan poispyyhkimiseen kristinuskosta.¹⁶⁸ Niinpä tolstoilaisuus jäisi perinneskeistä määritelmää hyödynnettäessä tutkimukseni ulkopuolelle. Jos huomio sen sijaan kiinnitetään korkeampaa tietoa käsitteleviin esoteerisiin diskursseihin, nousee vuosisadanvaihteen aineistoista esiin kiinnostavia yhtymäkohtia tolstoilaisuuden ja teosofian välillä: molemmissa esimerkiksi tuotetaan samansuuntaisia käsityksiä kristinuskon alkuperäisestä, korkeammasta opista.¹⁶⁹ Von Stuckradin ehdottama lähestymistapa tarjoaa siten käyttökelpoisemman työkalun tutkimukseni historiallisia aineistoja ja niiden muodostamaa maastoa ajatellen.¹⁷⁰

Summaisinikin tässä tutkimuksessa hahmottelemani ja hyödyntämäni okkulttuurin käsitteen ulottuvuuksia seuraavasti. Käsitteen etymologinen okkultismi-juuri viittaa niihin kulttuurisiin keskusteluihin ja neuvotteluihin, joissa käsityksillä korkeammasta tiedosta tai totuudesta on erityinen sija. Siten se ajatuksellinen sisältö,

167 Ks. Stuckrad 2014, 56–64.

168 Tolstoilaisuudesta ks. Nokkala 1958, erit. 12–16.

169 Analysoin ’alkuperäisen opin’ diskurssia tarkemmin osassa V. Olen aiemmassa artikkelissani nostanut esiin jo joitain teosofiaa ja tolstoilaisuutta yhdistäviä tekijöitä, ks. Kokkinen 2010b.

170 Hanegraaff on kritisoinut von Stuckradin lähestymistapaa siitä, että sen mukana häviää paitsi ’länsimaisen esoterian’ tutkiminen myös paljon siihen liittyvää historiallista materiaalia. Hän näkee lähestymistavan ongelmallisena myös siksi, että se pakottaa historian teorioiden ja rakenteiden alle. Ks. Hanegraaff 2012, 364–365. Antamani esimerkki kuitenkin osoittaa, ettei aineistojen häviäminen teorioiden ja käsitteiden alle koske yksinomaan von Stuckradin ehdottamaa lähestymistapaa – kaikki käsitteelliset kartat tarjoavat väistämättä osittaisen näkemyksen siihen historialliseen maastoon, jota tarkastellaan.

josta Campbell kirjoittaa kulttimiljööille ominaisena hylättynä tietona tai Troeltsch mystisenä uskonnollisuutena, tarkentuu omassa käsitteellisessä kartassani esoteeriseksi puhetavoiksi ja keskusteluiksi, joissa voidaan hyödyntää yhtä lailla niin kielellisiä kuin visuaalisiakin keinoja. Okkulttuuri viittaa tällöin esoteerisuuteen, joka määrittänyt yli ja ohi käsitteen perinneskeksen ymmärtämisen kohti diskursiivisten käytänteiden tarkastelua. Suuntauksien sijaan keskityn tarkastelemaan laajempia keskusteluja, jotka kytkeytyvät tavanomaisesti paitsi useisiin esoteerisiin suuntauksiin myös esimerkiksi tieteen ja taiteen kentillä käytyihin kulttuurisiin neuvotteluihin. Määrittelen okkulttuurin siis (1) monien erilaisten ryhmien ja käytänteiden ympärille löyhästi rakentuvaksi miljööksi, jossa (2) korkeampaa tietoa tai totuutta käsittelevillä puhetavoilla ja keskusteluilla on erityinen arvo – esitettiinpä niitä sitten uskonnollisiksi, taiteelliseksi tai tieteellisiksi luokitelluilla kulttuurin alueilla. Näiden määritelmien ohella rakennan okkulttuurin kartan vielä yhden sosiologisen käsitteen varaan. Kyse on etsijöistä, joihin syvennyn seuraavaksi.

Taiteilijat etsijöinä

Koska hahmottelen okkulttuuria käsitteelliseksi kartaksi, joka tarjoaisi mielekkään tavan tarkastella paitsi vuosisadanvaihteen taidekenttää myös modernin taiteen henkistymistä yleisemmin, täydennän ja täsmennän karttaani kiinnittämällä sen käsitykseen etsijyydestä. Okkulttuuri viittaa tällöin esoteeristen diskurssien muodostamaan miljööseen, ja etsijät tuon kentän kannalta tärkeisiin toimijoihin. 'Etsijä' onkin tutkijoiden määrittelemä analyyttinen käsite, jonka avulla on pyritty hahmottamaan tietynlaista modernia uskonnollisuutta ja siihen liittyvää toimijuutta. Sosiologisissa tutkimuksissa etsimisestä ja etsijöistä on kirjoitettu 1950-luvulta lähtien. Varhaisimmissa tutkimuksissa kirkkoa kritisoivista, uutta näkökulmaa uskontoon etsivistä intellektuelleista käytettiin "metafyysisten kulkureiden" ja "okkulttien etsijöiden" nimitystä. Heitä kuvailtiin uskonnollisten vaihtoehtojen välillä harhaileviksi yksilöiksi, jotka pysyttelivät avoimina erilaisille, usein länsimaiseen esoteerisuuteen kiinnittyville näkökulmille sitoutumatta niistä lopulta mihinkään.¹⁷¹

Tuoreemmissakin määrittelyissä etsijöiden toimintaa kuvataan synkretistisenä ja tietystä mielessä myös sitoutumattomana. He ovat uskonnollisia individualisteja, jotka ovat ottaneet tehtäväkseen henkisten totuuksien etsimisen. Oman etsintäprosessinsa kuluessa he käyvät läpi, poimivat ja sekoittavat ahkerasti erilaisia kulttuurisia resursseja ja rakentavat niistä oman henkisen kollaasinsa, johon voidaan valikoida aineksia yhtä hyvin useista uskonnollisista suuntauksista kuin muilta kulttuurin kentiltä (esim. tiede, politiikka, taide ja populaarikulttuuri). Inspiroituminen jostain tietystä resurssista ei kuitenkaan johda kokonaisvaltaiseen sitoutumiseen: kun

171 Etsijyyden käsitteen rakentumisesta akateemisissa tutkimuksissa ks. Sutcliffe 2003, 201–202. Ks. myös Campbell 1998, 122–123.

etsijä innostuu vaikkapa buddhalaisuudesta, hän ei yleensä hyväksy kaikkia siihen kuuluvia uskomuksia ja käytäntöjä, vaan poimii hyödynnettäväkseen vain osan niistä – yhdistääkseen ne sitten joihinkin muihin häntä itseään kiehtoviin aineksiin. Etsijä ei sitoudu aktiivisesti mihinkään muuhun kuin juuri etsimiseen – oman henkilökohtaisen totuutensa tavoittelemiseen.¹⁷²

Etsijöitä ja heitä ympäröivää henkisyiden kenttää käsittelevissä tutkimuksissa painotetaan usein omakohtaisuuden ja yksilökeskeisyyden merkitystä.¹⁷³ Etsijä edustaa eräänlaista vastakohtaa institutionaalisten uskontojen perinteiselle osallistujaroolille (jäsen, seurakuntalainen, kääntynyt): hän ei arvosta instituutioihin kiinnittymistä tai ideologioiden rajoja, vaan kohottaa uskonnollisuutensa tärkeimmäksi arvoksi oman määrittelyoikeutensa. Vain hänellä itsellään on valta ja kyky koota valittavissa olevista kulttuurista aineksista omakohtainen, itselle parhaiten sopiva henkisyiden muoto. Itsestä tulee tällöin uskonnollisuuden korkein auktoriteetti – eräänlainen suodin, jonka kautta kaikki henkiset ainekset kierrätetään ja joko hyväksytään tai hylätään sen mukaan, miten ne omakohtaisiin kokemuksiin ja henkiseen kollaasiin sopivat. Pappeja tai muita ohjaavia tahoja ei tällaisen uskonnollisuuden harjoittamiseen tarvita. Itseä arvostetaan korkealle myös toisessa mielessä. Etsijä toimii paitsi omakohtaisen uskonnollisuutensa koostajana myös oman henkisyiteensä liittyvien totuuksien lähteenä. Itsestä muodostuu henkisen tiedon episteeminen kivijalka: ainut tieto, johon etsijä voi varmasti luottaa, on tunnistettavissa hänen omien kokemustensa ja näkyjensä perusteella.¹⁷⁴

Riippumattomuutta ja omakohtaisuutta arvostavista etsijöistä on tavanomaisesti kirjoitettu tutkimuksissa, joissa käsitellään 1900-luvun jälkipuoliskon (angloamerikkalaista) uskonnollisuutta. Syvällisimmin aiheeseen perehtynyt uskontotieteilijä Steven Sutcliffe on kuitenkin jäljittänyt etsimisen käytäntöjä aina 1800-luvun lopulle saakka ja todennut muun muassa modernin teosofian ja spiritualismin rakentaneen kasvualustaa niiden syntymiselle.¹⁷⁵ Oman tutkimusprosessini edetessä totesin

172 Lofland & Stark 1965, 868–9; Campbell 1977, 382–383; Campbell 2002, 14–19; Sutcliffe 2000, 17–25; Sutcliffe 2003, 200–202.

173 Etsijöistä kirjoittaessani seuraan ensisijaisesti Steven Sutcliffen käsityksiä. Hänen mukaansa etsijäys tarjoaa käsitteellisen kartan, jonka keinoin on mielekästä tarkastella sitä laajempaa henkisyiden maastoa, johon muissa tutkimuksissa viitataan mm. new agen ja holistisen miljöön termein. Ks. esim. Sutcliffe 2006; 2008. Tästä syystä käytän etsijöistä kirjoittaessani hyväkseni myös joitain tutkimuksia, joissa käsitellään vaihtoehtoisista henkisyistä.

174 Etsijöiden ja vaihtoehtoisen henkisyiden omakohtaisuudesta ja yksilökeskeisyydestä ks. Sutcliffe 2003, 200–203; Sutcliffe & Bowman 2000, 8–10; Sutcliffe 2008; Campbell 1977, 379–386; Campbell 2002, 16–17; Heelas & Woodhead 2005, 2–11; Partridge 2004, 71–77. Henkilökohtaisten kokemusten tärkeästä roolista epistemologisina strategioina esoteerisissa diskursseissa ks. Hammer 2003, 331–454; Stuckrad 2010, 63. Ks. myös. Hanegraaff 1998, 203–255.

175 Sutcliffe 2000, 19–21; Sutcliffe 2003, 31–37; Sutcliffe 2011. Vrt. myös Fuller 2001, 153–155.

etsimiseen keskittymisen hedelmälliseksi myös vuosisadanvaihteen taiteen ja siihen liittyvän uskonnollisuuden tarkastelemisessa. Etsimiseen liittyvät puhetavat ja käytännöt nousivat esiin aineistostani yhä uudelleen, kunhan olin esittänyt oikeat kysymykset. Yksi kiinnostavimmista esimerkeistä liittyy kiistelyihin, joita Tampereen Johanneksen kirkon poikkeuksellisina pidetyistä seinämaalauksista käytiin niiden valmistumisen jälkeen vuonna 1907. Maalausten arvioimiseksi perustettiin tarkastusvaliokunta, jonka ensimmäisessä kokouksessa etenkin Simbergin tekemiä maalauksia kritisoitiin uskonnolliseen kirkkorakennukseen sopimattomina. Tarkastusvaliokuntaan kuulunut arkkitehti Josef Stenbäck asettui puolustamaan Simbergin teosten uskonnollista luonnetta ehdottamalla ”kirkollisen taiteen” ymmärtämistä laajemmassa merkityksessä:

[...] avarammassa merkinnössä ansaitsevat kirkollisen tahi paremmin sanottuna uskonnollisen taiteen nimen myöskin kuvaukset, jotka syntyvät *totuuden etsinnästä* ja joissa kuvastuvat *taitelijan uskonnolliset tunnelmat*, vaikka kohta ei voidakaan esittää raamatunpaikkaa, johon esitystä sopisi kohdistaa.¹⁷⁶

Stenbäck puolustaa kannanotossaan Simbergiä henkilökohtaisia uskonnollisia tuntojaan maalaavana totuudenetsijänä. Suomenkielisessä lehtikirjoittelussa termi ”totuudenetsijä” näyttää yleistyneen vuosisadanvaihteen jälkeen, vaikka se selvästi tunnettiin jo 1890-luvulla. Aikalaiskäsityksen mukaan totuudenetsijät ovat mitä ilmeisimmin henkisiä etsijöitä: heidän yhteydessään kirjoitetaan muun muassa tulevaisuuden puhtaammasta uskonnosta, aidommasta kristillisyydestä ja tarpeesta kuroa umpeen tieteen ja uskonnon välille muodostunut kuilu. Termiä käytettiin ahkerasti paitsi puhuttaessa teosofiasta ja tolstoilaisuudesta myös kristinuskon kontekstissa.¹⁷⁷ Totuudenetsijän liikkumista useissa erilaisissa uskonnollisissa maastoissa kuvaillaan osuvasti Eino Leinon vuonna 1912 julkaistussa ”Totuuden etsijä”-runossa. Siinä kuljetaan läpi Intian ikilehtojen ja juutalaisten synagogien, Egyptin haudoilla ja Galilean laaksoissa. Varmat vastaukset Leinon etsijä löytää kuitenkin ainoastaan oman sielunsa syövereistä.¹⁷⁸ Omien kokemusten merkitys korostuu myös Leinon muutamaa vuotta myöhemmin julkaistussa tunnustuksessa, jossa hän

176 Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean pöytäkirja 16.5.1907 pidetystä kokouksesta (TSA), kursivoinnit kirjoittajan. Johanneksen kirkon maalauksia koskevista kiistoista ja niiden tarkastamiseen liittyvästä prosessista ks. Kivinen 1986, 200–201, 222–227.

177 Kyseiset näkökulmat esiintyvät muun muassa seuraavissa kirjoituksissa: A. M., ”Onko uskonnosta riippumatonta siveysoppia?”, US 2.2.1893; Henry Bérenger, ”Tulevaisuuden uskonto”, NA 1898, no. 6; Pekka Ervast, ”Merkkillinen liike”, UA 1900; näytenumero; Zach. Castrén, ”Tieteellinen totuudenetsiminen ja uskonelämä. Vastaus hra A. Meurmanille”, VL 1901, no. 1; Hj. J. Runeberg, ”Kristinuskosta ja kirkollisesta tunnustuksesta”, NS 1907, n:o 32; ”Leo Tolstoin elämäntyöstä”, KAI 25.11.1910.

178 Leino 1912, 124–126.

kuvailee itseään totuudenetsijänä: ”Vannoin olla voimieni mukaan vain puolueeton, lahjomaton totuuden-etsijä, joka ei tunnustaisi muille muuta kuin mitä hän on itse havainnut omissa sisäisessä tai ulkonaisessa tajunnassaan [...]”.¹⁷⁹

Aikalaiset kirjoittavatkin totuudenetsimisestä taajaan paitsi uskonnollisuuden kontekstissa myös tunnettujen taiteilijoiden ja kirjailijoiden yhteydessä. Leinon ja Simbergin ohella ”totuudenetsijöiksi” luonnehditaan muun muassa Leo Tolstoilta, August Strindbergiä, ja Søren Kierkegaardia.¹⁸⁰ Omakohtaisen etsinnän ja riippumattomuuden merkitystä korostettiin yhtäaikaaisesti niin uskonnollisuuden kuin taiteenkin kentillä, kuten ruotsalaistaiteilija Olof Sager-Nelsonin vuoden 1894 pariisilaisia taidepiirejä koskeva kuvailu osoittaa: ”Täällä on niin monia suuntia, sellaista etsintää, jota en koskaan ennen usko olleen [...]. Ainut todellinen symbolismi, joka on olemassa, on meissä itsessämme [...]”.¹⁸¹ Taide, uskonto ja totuuden etsiminen kietoutuivat vuosisadanvaihteessa monisyisesti yhteen. Tutkimuksessani lähestyn näitä aikalaikäisyyksiä uskontososiologien tarjoaman kartan mukaan etsijyyden ilmauksina. Toisin sanoen hahmotan tutkimukseni kohteena olevat taiteilijat tietynlaisina uskonnollisina toimijoina: etsijöinä, jotka ilmaisevat teoksissaan ja kirjoituksissaan halunsa muotoilla oma uskonnollisuus ja siihen kiinnittyvä taide itsenäisesti, erilaisia aineksia yhdistellen ja henkilökohtaisia kokemuksia punniten.

Tämänkaltaisen etsimisen merkitykseen on viime aikoina alettu kiinnittää huomiota yleisemminkin symbolistisesta taiteesta puhuttaessa – ei tosin samassa, teoreettisesti ja käsitteellisesti rajatussa merkityksessä kuin tässä tutkimuksessa. Kyseisen huomion on tehnyt vuosisadanvaihteen taiteeseen perehtynyt taidehistorioitsija Marja Lahelma, jonka mukaan alan tutkijat ovat ryhtyneet hahmottamaan symbolismia enenevässä määrin laaja-alaisempana etsintänä: taiteilijat etsivät vastauksia sitoutumatta selvästi mihinkään tiettyyn filosofiaan tai uskomussysteemiin. Myös Lahelma itse on nostanut esiin ajan taiteilijoiden halua olla sitoutumatta mihinkään tiettyyn ryhmään. Heitä ohjasi sen sijaan kaikkiin ”ismeihin” etäisyyttä ottava ”individuaalisuuden ja omalaatuisuuden etsintä”.¹⁸² Aiemmassa artikkelisani hahmottelemaani etsijyyden määritelmää myötäillen Riikka Stewen taas on huomauttanut etsiä-verbin lukeutuneen kaikkein käytetyimpien joukkoon Pariisissa 1890-luvulla työskennelleiden suomalaisen ja skandinaavisen taiteilijoiden piirissä. Hän toteaa myös osuvasti, että ”etsijyys yhdistää aikakauden taiteilijoita spiritisteihin,

179 Leino 1958, 19. Teos julkaistiin alun perin vuonna 1917.

180 Ks. ”Werner Söderströmin Osakeyhtion joulukirjallisuutta”, KM 13.12.1907; V.A. Koskenniemi, ”August Strindberg 60-vuotias”, AI 1909, no. 3; Maila Talvio, ”Puhe Tolstoi-juhlassa”, AI 1908, no. 18. Myös Pekka Halosen Antti-poika kirjoittaa isästään etsijänä, ks. Halonen 1965.

181 Olof Sager-Nelsonin kirje Albert Engströmille, 23.4.1894, siteerattu Lahelma 2014, 21. Suomentanut kirjoittajan, alkuperäinen: ”Här äro många rigtningar, ett sökande som det nog alrig har varit [...]. Den enda sanna symbolism som existerar är den i oss själva [...]”

182 Lahelma 2014, 19, 21.

mystikkoihin ja okkultisteihin mutta myös tieteellisiin piireihin ja psyykkisen tutkimuksen edelläkävijöihin.”¹⁸³

Aikalaiden tapa puhua totuudenetsijöistä näyttääkin tukevan valintaani hyödyntää paitsi etsijyyden käsitettä myös korkeampaa tietoa tai totuutta käsitteleviä esoteerisia diskursseja tutkimukseni teoreettisina työvälineinä. Itse asiassa vuosisadanvaihteen historiallinen maasto näyttää paikoin soljahtavan niin vaivattomasti hyödyntämieni käsitteellisten karttojen kehyksiin, että ne saattavat äkkiseltään näyttää identtisiltäkin – vaikka ne eivät sitä tietenkään ole. Tämä limittyminen on osaltaan myös lisännyt tutkimukseni ja etenkin tutkimuskirjoittamisen haasteellisuutta. Hahmotan etsijän ensisijaisesti teoreettisesti määrittäväksi, uskonnolliseksi toimijaksi, jolla on ollut merkittävä rooli taiteen ja uskonnollisuuden ’henkistymisessä’. Toisaalta tarkastelen tutkimuksessani myös sitä, miten aikalaispuheet ”totuudenetsijöistä” tihentyvät ja figuroivat topoksessa, jota kutsun totuudenetsijäksi. Koska huomasi tutkimukseni edetessä, että taiteilijat liittivät topokseen myös omakuvallisen ulottuvuuden, kietoutuivat nämä kaksi etsijyyden tasoa kirjoitusprosessin aikana yhä tiiviimmin toisiinsa. Samalla heräsi myös kysymys siitä, missä määrin etsijyyttä voisi itse asiassa hahmottaa myös taiteilijoiden itseymmärryksenä – identiteettinä tai roolina, johon he samastuivat. Nämä kysymykset ja niihin liittyvä historiallisten maastojen ja teoreettisten karttojen läheisyys oirehtivat väistämättä kirjoittamassani tekstissä ja osoittavat samalla, ettei tutkijan määrittelemien teoreettisen *etic*-käsitteiden ja aikalaiskeskusteluihin sitoutuneiden *emic*-käsitteiden erillään pitäminen ole helppoa tai ongelmatonta.¹⁸⁴

Käyttämäni teoreettisten käsitteiden ja aikalaiskeskustelujen limittymisen vuoksi on syytä kiinnittää kiinnittää huomiota myös maastoista ja kartoista nouseviin, toisistaan eroaviin käsityksiin esimerkiksi yksilöllisyyden merkityksestä: vaikka etsijyyteen kuuluu oleellisesti omakohtaisuuden ja riippumattomuuden painottaminen, kyse ei (uskonto)sosiologisesta näkökulmasta katsottuna ole kuitenkaan erityisen omalaatuisesta toiminnasta. Yksilön ja individuaalisuuden korostaminen nähdään pikemmin diskursiivisena strategiana, jossa yksilö ja hänen henkilökohtaiset kokemuksensa kohotetaan tai pyhitetään tärkeäksi osaksi korkeamman tiedon tai totuuden etsintää.¹⁸⁵ Tutkijan määrittelemänä käsitteellisenä karttana (*etic*) etsijyys viittaa siten tiettyssä määrin sosiaalisesti jaettuun ja opittuun toimintaan, jota omaa

183 Stewen 2014, 125.

184 *Emic* ja *etic* ovat kulttuurien tutkimuksessa usein käytettyjä termejä. *Emic* viittaa tapaan, jolla ihmiset kuvaavat toimintaansa itse. *Etic* taas viittaa saman toiminnan kuvaamista ulkopuolisen havainnoijan tai tutkijan termein. Sutcliffe on kritisoinut näiden kahden menevän helposti sekaisin myös uskonnollisuuden korvaavaa ”henkisyttä” tutkimuksessa. Ks. Sutcliffe 2006, 307–308.

185 Sutcliffen mukaan etsijän roolimallilla on keskeinen sija siinä prosessissa, jonka myötä itseä sakralisoivista diskursseista on tullut keskeisiä modernin ajan henkisytydessä. Ks. Sutcliffe 2011. Ks. myös Houtman & Aupers 2007, 317.

prosessiaan individualistisena ja herooisenaakin hahmottavat etsijät itse (emic) eivät välttämättä aina tunnista tai tunnusta.¹⁸⁶ Vuosisadanvaihteen taidetta tutkittaessa kyseisen erottelun tekeminen on merkittävää siksikin, että omaa yksilöllisyyttään painottavia taiteilijoita ei päädytä tarkastelemaan yhteiskunnallisista ja sosiaalisista neuvotteluista irrallaan olevina individualisteina ja erakkoina, jotka eivät ota kantaa mihinkään keskittyessään omaan henkisyteensä ja sielunelämänsä.¹⁸⁷

Etsijyyden hahmottaminen pikemmin kollektiivisena kuin yksilöllisenä toimintana palautuu osaltaan Campbellin kulttimiljööön käsitteeseen. Campbellin mukaan yksi merkittävimmistä miljöötä koossa pitävistä voimista on etsijyyden ideologia, joka yhdistää omia henkisiä totuuksiaan etsiviä yksilöitä.¹⁸⁸ Ideologia viittaa väistämättä yhteisesti käsitettyyn, yhteisölliseen ja sosiaaliseen. Sutcliffe on kehittänyt Campbellin ajatusta eteenpäin ja esittänyt, että etsijä tulisi määritellä sosiaalisiksi rooliksi, joka opitaan suhteessa etsijyyden ideologiaan ja instituutioihin. Etsijyyttä voikin hänen mukaansa tarkastella eräänlaisena habituksena: se viittaa taipumuksiin toimia, ajatella ja tuntea tietyillä, luonnollisiksi tai ilmeisiksi oletetuilla tavoilla ilman, että ne kuitenkaan ohjaisivat yksilöä täydellisesti tai säännönmukaisesti.¹⁸⁹ Etsijyys on tällöin nähtävä paitsi sosiaalisesti rakentuneina tottumuksina, myös sosiaalista todellisuutta jatkuvasti uudelleenmuotoilevana toimintana. Se tarjoaa yksilöille pikemmin tietynlaisia toimimisen tyynejä ja diskursiivisia strategioita kuin mitään selkeästi periytyviä uskomuksia tai tapoja.¹⁹⁰ Näin määriteltynä etsijyys toimii tutkijan luomana analyttisena kategoriana, jonka avulla voidaan tarkastella tietynlaisen (uskonnollisen) toimijuuden jatkuvuutta ja muutoksia erilaisissa sosiaalisissa, historiallisissa ja kulttuurisissa olosuhteissa.¹⁹¹

186 Sutcliffe 2008.

187 Symbolistista taidetta on aiemmin lähestytty sosiaalisesta todellisuudesta eristäytyneenä liikkeenä, joka keskittyi esoteerisuuteen. Viime aikoina tämänkaltaista lähestymistapaa on kuitenkin kritisoitu voimakkaasti ja symbolistista taidetta on alettu tarkastella osana moninaisia yhteiskunnallisia konteksteja. Ks. Facos 2009, 6–7. Ongelman ytimessä on osaltaan tietenkin myös esoteerisuuden ja henkisyuden määrittely tietynlaisesta, yksilöllisyyttä painottavasta näkökulmasta, ks. Kokkinen 2013b, 16–17.

188 Campbell 2002, 14–15, 23–24. Ks. myös Campbell 1977, 383–386.

189 Sutcliffe ymmärtää habituksen bourdieulaisittain sosiaalistetun kehon toiminnaksi, sisäistetyn tiedon ja historian ruumiillistumaksi – siinä konkretisoituu sosiaalisen, kollektiivisen ja yhteisöllisen vaikutus. Sutcliffe erittelee käsityksiään etsijyydestä habituksena erityisesti vuonna 2008 pitämässään esitelmässä, jonka julkaisematon käsikirjoitus on hallussani, ks. Sutcliffe 2008. Sosiologi Pierre Bourdieun habitus-käsitteestä ja siihen kohdistetusta kritiikistä ks. esim. Kivinen 2006. Vaikka Bourdieun käsitteiden ja teorioiden syvällisempi pohdinta saattaisi tarjota kiinnostavan lisän tutkimukseeni, tarjoavat Sutcliffen määritelmät ja sovellukset riittävän kehyksen asettamani tutkimusongelman kannalta.

190 Sutcliffe 2006, 298–299; Sutcliffe 2008.

191 Sutcliffe 2003, 200–201.

Etsiminen toimintana ja diskursiivisina ilmaisuina

Tarkastelen etsijyyttä yhtäältä tietynlaisena sosiaalisena toimintana ja toisaalta diskursiivisina ilmaisuina, puhetapoina. Etsijöiden sosiaalista toimintaa tarkasteltaessa huomio voidaan kiinnittää yksilön ja erilaisten ryhmien välisiin suhteisiin. Campbellin mukaan osa etsijöistä kannattaa aktiivisemmin erilaisten uskonnollisten suuntausten ja yhteisöjen toimintaa, toiset taas näyttävät liikkuvan pikemmin näiden välillä ja laitamilla esimerkiksi osallistuen satunnaisesti niiden järjestämään toimintaan. Edelliset myötävaikuttavat uusien ryhmien ja järjestöjen syntymiseen, jälkimmäiset taas ovat merkittäviä yleisemmän miljöön säilymisen kannalta.¹⁹² Etsijän mielenkiinto suuntautuu tyypillisesti useisiin erilaisiin liikkeisiin ja suuntauksiin, joista vastauksia haetaan yhtäaikaaisesti. Toisaalta hänen etsintänsä voi edetä myös yhdestä suuntauksesta tai ryhmästä toiseen siirtyen.¹⁹³ Osa etsijöistä jatkaa kulke- mistaan asettumatta mihinkään, toiset taas asettuvat lopulta jonkin tietyn liikkeen jäseneksi.¹⁹⁴ Yhden aikalaisesimerkin jälkimmäisestä etsijätyypistä tarjoaa taiteilija Venny Soldan-Brofeldtin veli Gutten Soldan. Riitta Konttisen mukaan hän ”kävi läpi joukon erilaisia uskonsuuntia päätyen teosofian, ruusuristolaisuuden, vapaakirkko- laisuuden, oxfordilaisuuden ja tolstoilaisuuden kautta kveekariksi”.¹⁹⁵

Liikkuessaan yhdestä ryhmästä, liikkeestä tai suuntauksesta toiseen etsijän ei välttämättä tarvitse liittyä niihin mitenkään virallisesti.¹⁹⁶ Osallisuus ja kiinnostus voi ilmetä myös väljemmin – esimerkiksi lukemalla, kirjoittamalla, katsomalla, kuuntelemalla ja keskustelemalla. Campbellin mukaan erilaisilla kulttuurin tuotteilla ja tiedotusvälineillä onkin keskeinen rooli etsijyyden yhteisöllistä ja yhteisesti jaettua ajattelun. Niiden kautta keskustelut, käytänteet ja käytetyt lähteet leviävät yleisempään tietoisuuteen. Ne tarjoavat etsijöille paitsi tietoa myös mahdollisuuden vahvistaa kuulumistaan laajempaan yhteisöön esimerkiksi julkaisuihin kirjoittamalla.¹⁹⁷ Sutcliffe taas on nostanut esiin erityisesti ”nojavuolihenkisyyden” merkityksen varhaisessa 1900-luvun alun etsijyydessä. Hänen mukaansa lukeminen oli ajan etsijöille tärkeää: sitouttavien yhteisöjen puuttuessa ajan kirjallinen kulttuuri (sanomalehdet, aikakauslehdet sekä tieto- ja kaunokirjallisuus) tarjosi paitsi tärkeän lähteen vastausten hakemiselle myös oman etsijäpolun perustelemiselle. Tekstien tarkastelu omakohtaiseksi ja yksilölliseksi mielletystä näkökulmasta on tällöin tyypillistä.¹⁹⁸

192 Campbell 2002, 18–19.

193 Sutcliffe 2003, 204–206.

194 Etsijyyttä on usein tutkittukin nimenomaan uskonnollisen kääntymisen näkökulmasta. Ks. esim. Lofland & Stark 1965; Warburg 2001.

195 Konttinen 2010b, 142. Konttinen ei kuitenkaan hahmota tällaista toimijuutta uskonto- sosiologisenä etsijyytenä.

196 Ennen uskonnonvapauslakia, joka tuli 1900-luvun taitteessa, ei tähän juuri ollut mahdollisuuttakaan.

197 Campbell 2002, 15, 18–19.

198 Sutcliffe 2000, 23–25; Sutcliffe 2003, 37–41.

Lisäksi etsijyyttä voitiin ilmaista myös hyvin arkisten rutiinien avulla kuten esimerkiksi erityistä ruokavaliota noudattamalla tai meditoimalla.¹⁹⁹

Etsijän matka erilaisten henkisten suuntausten välillä voi siis olla luonteeltaan myös kulttuurisempaa ja kulttuurisiin tuotteisiin kytkeytyvää. Etsijöitä ympäröivässä okkulttuurissa onkin kyse eräänlaisesta jatkuvasta kiertokulusta, jossa yhtäältä hyödynnetään monenlaisia kulttuurisia resursseja ja toisaalta muokataan kierrätettyjä aineksia, puhetapoja ja käytäntöjä yhä uudensiksi muodostelmiksi.²⁰⁰ Vuosisadanvaihteessa taiteilijat etsivät innoitusta muun muassa konserteista, teatterinäytöksistä ja taidenäyttelyistä. Kuten taidehistorioitsija Edmund B. Lingan on osoittanut teatteri toimi 1800-luvun lopulla myös aikaa leimanneen henkisyyden äänitorvena ja tietynlaisen (erityisesti teosofiaan kytkeytyvän) uskonnollisuuden muotoilijana.²⁰¹ Taiteen ja uskonnollisuuden suhdetta on tällöin tarkasteltava yhtäläisesti molempia ruokkivana: uskonnollisuudesta ammennetaan aineksia taiteeseen, mutta toisaalta taide myös tuottaa uudenlaista uskonnollisuutta. Muun muassa taidehistorioitsija Serena Keshavjee on nostanut esiin symbolistitaiteilijoiden tapaa hyödyntää spiritualismiin liittyvää kuvastoa omassa taiteessaan. Vaikutteita haettiin kuitenkin myös toisensuuntaisesti, kun spiritualistit etsivät innoitusta ja tukea omille käsityksilleen esimerkiksi taiteilija Eugène Carrièren (1849–1906) ”spiritualistisista maalauksista” – huolimatta siitä liittyikö maalauksiin lopulta mitään sen syvällisempää uskonnollista ulottuvuutta.²⁰² On tärkeää huomata, etteivät etsijät hahmotu tällöin niinkään tiettyjä uskonnollisia suuntauksia tai käsityksiä toisintavina yksilöinä kuin uskonnollisuuden aktiivisina tuottajina. Toisin sanoen he ottavat osaa ’uskonnollisuuden’ tuottamiseen.

Tarkastellessani etsijyyttä tietynlaisena sosiaalisena ja kulttuuriseen kiertokulkuun liittyvänä toimintana kiinnitän huomiota esimerkiksi yhteyksiin, joita suomalaistaiteilijoilla oli tiettyihin uskonnollisesti (kuten esimerkiksi vapaamuurariuuteen ja psyykkiseen tutkimukseen) tai/ja taiteellisesti orientoituneisiin ryhmiin (muun muassa nabit ja Zum schwarzen Ferkel -piiri). Toisaalta tarkennan katseeni myös heidän lukemiinsa kirjoihin sekä muihin kulttuurisiin tuotteisiin ja tapahtumiin, joista etsijä-taiteilijat vaikuttivat. Tämän etsijyyden toiminnallisemman ulottuvuuden ohella ymmärrän kyseisen uskonnollisen roolin rakentuvan myös diskursiivisesti – tietynlaisina toistuvina ilmaisuina, teemoina ja tapoina puhua tai perustella asioita. Etsijät ilmaisevat usein jollain tavoin halunsa syventää suhdettaan ’pyhään’ ja toisaalta tehdä eroa institutionaaliin uskontoihin, jotka eivät pysty tarjoamaan riittävää ratkaisua heidän pyrkimyksiinsä. He ovat kiinnostuneita etsimään vastauksia

199 Sutcliffe 2011.

200 Partridgen määrittelemässä okkulttuurissa tällaisella kulttuuristen ainesten kierrättämisellä on keskeinen rooli, ks. Partridge 2004, 4–5, 119–184.

201 Lingan 2010.

202 Keshavjee 2013.

uskonnollisesti sävyttyneisiin, elämää ja kuolemaa syväluotaaviin kysymyksiin, vaikka etsimisen kohde ei aina ole tarkalleen ottaen edes selvillä. Elämän tarkoitus askarruttaa heitä, mutta on jäänyt vaille sellaista selvää vastausta, joita institutionalisoidut uskonnot usein tarjoavat.²⁰³ Vastauksia haetaan laaja-alaisesti. Historioitsija, kirjailija ja teosofi G. R. S. Mead, joka vuonna 1909 perusti etsinnälle omistautuneen Quest Society -järjestön, ilmaisi asian näin: ”me emme etsi ainoastaan tietoa... etsimme myös syvempää ja intensiivisempää elämää.”²⁰⁴

Sutcliffen mukaan etsimisestä puhutaan usein jonkinlaisena matkana, vaelluksena tai polkuna. Tämä matka voi muodostua monitahoisesti niin erilaisten (uskonnollisten) suuntausten tai sosiaalisten ryhmien laitamalla kulkien kuin eksoottisia maantieteellisiä maastojakin luodaten.²⁰⁵ Vuosisadanvaihteen taiteilijat olivatkin innokkaita laajentamaan omaa elinpiiriään paitsi uudenlaisten henkisten aatteiden ja kokemusten parissa myös vieraiden maiden taiteeseen ja kulttuureihin tutustumalla. Toisinaan nämä kaksi limittyvät myös toisiinsa, kuten Leinon ”Totuuden etsijä”-runossa, jossa matkataan uskonnollisuuden leimaamissa paikoissa.²⁰⁶ Näiden ohella etsijän tutkimusmatka suuntautuu myös oman sielun syövereihin ja itseen, joka on kohotettu yhdeksi kaikkein tärkeimmistä totuuden lähteistä. Saadakseen esiin omaan sisäiseen maailmaansa kätkeytetyt henkiset totuudet, etsijän täytyy ensin tuntea itsensä. Samalla tavoitellaan oman henkisen potentiaalin kehittämistä huippuunsa esimerkiksi selvänäköisyyden kykyä harjoittamalla. Näihin päämääriin liittyen etsijyyden puhetavoissa esiintyykin usein ajatus vaellukseen kietoutuvasta (henkisestä) kasvusta. Kasvun edellytyksenä on monenlaisten polkujen kulkeminen, ja sen yhtenä tärkeänä päämääränä on jonkinlaisen sisäisen, omakohtaisen totuuden löytyminen. Vastauksia voi etsiä oikeastaan miltä tahansa elämänalueelta, mikäli valittu polku tuntuu etsijän omasta näkökulmasta toimivan. Kun se menettää merkitystään, siirrytään toiselle tielle ja matka jatkuu.²⁰⁷ Matkaa leimaa luova, synkretistinen eteneminen: etsijät ovat henkisiä ”taitureita, jotka pystyvät ja haluavat valita, yhdistellä ja vaihdella yhä moninaistuvia uskonnollisia ja sekulaareja mahdollisuuksia ja näkökulmia.”²⁰⁸

Kun etsijyyttä hahmotetaan tietynlaisiin ilmaisuihin ja puhetapoihin kiinnittyvänä, se lähenee myös niitä esoteerisia keskusteluja, joissa väitteillä korkeammasta

203 Glock & Stark 1965, 27; Lofland & Stark 1965, 867–869; Sutcliffe 2000, 17–23.

204 Linaus peräisin Sutcliffelta, ks. Sutcliffe 2000, 20–21. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”we are not in search of the knowledge only [...] our seeking is also for deeper and intenser life”.

205 Balch 1998, 6; Sutcliffe 2000, 23; Sutcliffe 2003, 200–203; Sutcliffe 2011. Ks. myös Campbell 2002, 15.

206 Ks. Leino 1912, 124–126. Vrt. myös Simbergin taidetta ja henkisyttä yhdistelevä matka, jota avaan tarkemmin luvussa 2.2.

207 Balch 1998, 6; Sutcliffe 2003, 200–203.

208 Sutcliffe 2000, 21, Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”virtuosi able and willing to select, synthesise and exchange amongst an increasing diversity of religious and secular options and perspectives”.

totuudesta on merkittävä sija. Toisin sanoen ne diskursiiviset alueet, joihin esoteerisuuden ja etsijyyden käsitteillä viitataan, näyttävät kietoutuvan ainakin osin toisiinsa. Monissa tutkimuksissa etsijyys liitetäänkin tavalla tai toisella esoteerisuuteen tai okkultismiin.²⁰⁹ Mikäli näiden kahden välistä käsitteellistä eroa halutaan painottaa, etsimisen teemat kiertyvät nähdäkseen selvemmin omaehtoisen luotaamisen tai kasvamisen sekä synkretistisen koostamisen ja tätä prosessia kuvaavan matkan tai vaelluksen ympärille. Niistä välittyy pikemmin yksilöllisten vastausten etsimisen tarve heterogeenisiä aineksia omatoimisesti yhdistelemällä kuin väitteet korkeammasta tiedosta tai totuudesta. Käytännössä etsijöiden omakohtaisesti koostettu uskonnollisuus näyttäytyy kuitenkin heille itselleen usein korkeampana henkisenä tietona – etsittynä totuutena, mitä vuosisadanvaihteessa toistunut totuudenetsijä-termikin ilmentää.

Etsiminen ja korkeamman tiedon tavoittelu limittyvät toisiinsa Gallen-Kallelan vuonna 1922 julkaistussa tunnustuksessa. Taiteilija hahmotti kuoleman osaksi laajempaa, inhimillistä elämää leimaavaa ”salaisuutta” ja kuvaili omaa etsintäänsä siihen liittyen näin:

Uteliaisuus on johtanut minua niinkuin useimpia muitakin koettamaan saada tietoa ja jonkinlaista vakaumusta siitä mitä on kuoleman tuolla puolen. Nuorukaisena luin koko paljon mitä ruotsiksi oli käännettynä Svedenborgia ja sen jälkeen kahlailin teosofiankin sumuisilla soilla, mutta madame Blavatsky paljastui minulle hyvissä ajoin. Kirkkomme opetuksista olen myös selvillä, mutta mitään tietä en ole päässyt niinkään pitkälle että olisin voinut rakentaa päteväksi hyväksymääni mieskohtaista vakaumusta näistä asioista.²¹⁰

Näen kuvauksen varsin osuvana etsijyyden ilmaisuna. Taiteilija kuvaa vastausten hakemista vaeltamiseen liittyvin termein: hän kahlaillee soilla ja kulkee useita erilaisia henkisyyden teitä vastauksia etsiessään. Osa niistä on johdattanut hänet vuosisadanvaihteen esoteerisuuden ytimeen: lukemaan ajan suosiman ruotsalais-mystikon Emanuel Swedenborgin sekä Teosofisen seuran perustajan, H. P. Blavatskyn (1831–1891), teoksia. Taiteilija haluaa kuitenkin tehdä eroa näihin esoteerisuuden avainhenkilöihin ja korostaa omaehtoisuuttaan ja riippumattomuuttaan etsijöille tyypilliseen tapaan. Mitään varmoja vastauksia hän ei mysteereihin ole toistaiseksi löytänyt. Hän etsii yhä.

209 Esoteerisuus tai okkultismi voidaan nähdä esimerkiksi osana etsijöiden keskeistä uskomusjärjestelmää, ks. esim. Lofland & Stark 1965, 867–870; Campbell 2002, 15–17. Okkultismi ja esoteeriset liikkeet voidaan hahmottaa myös eräänlaisena historiallisena taustana etsijyydelle, ks. esim. Sutcliffe 2003, 31–45; Fuller 2001, 153–155. Usein esoteerisuus ja okkultismi ovat läsnä ainoastaan maininnan tasolla.

210 Gallen-Kallela 1924, 137.

Tässä tutkimuksessa näen siis etsijyyden määrittyvän sekä toiminnallisesti että diskursiivisesti.²¹¹ Se maasto, johon okkulttuurin käsitteellä viitataan, rajautuu puolestaan oleellisilta osin nimenomaan etsijöiksi määrittyvistä yksilöistä käsin – ei niinkään minkään valmiiksi oletettujen esoteeristen tai vastakulttuuristen suuntausten ja uskomusten varaan. Tässä kohdin määritelmäni irtoaa oleellisilta osin Partridgen okkulttuuria koskevista käsityksistä ja vie sen sijaan eräänlaiseen päätepisteeseen Campbellin ajatuksen (ok)kulttimiljööön rakentumisesta etsijyyden ideologian varaan.²¹² Sitä maastoa, johon viitataan okkulttuurin käsitteellä, ei tällöin voida hahmottaa kuin korkeintaan alustavana luonnoksena esoteerisuuden perinteeseen kytkeytyvien suuntausten perusteella. Miljöö rajautuu sen sijaan etsijäyksilöjen näkökulmia luodaten: heidän toimintansa ja ilmaisunsa henkisestä etsinnästä tarjoavat kurkistusreiän siihen vuosisadanvaihteen maastoon, jota kutsun okkulttuuriksi. Samalla ne johdattavat myös niiden esoteeristen keskustelujen jäljille, jotka puhuttelivat ajan etsijöitä. Koska tarkennan tässä tutkimuksessa katseeni erityisesti etsijöiksi määrittyviin taiteilijoihin, heidän toimintaansa ja ilmaisuihinsa, hahmottuvat vuosisadanvaihteen okkulttuurista selvimmin ne risteykset, jossa taide ja sen tekeminen limittyvät tietynlaiseen uskonnollisuuteen. Juuri näissä kohtaamisissa väitän kiteytyneen jotain olennaista niin modernin taiteen kuin modernin uskonnollisuuden muotoutumisen näkökulmasta.

Etsijyyden ja henkisyyden popularisoituminen

Laajemman, modernin taiteen henkistymiseen liittyvän näkemykseni taustalla elää käsitys etsimisen ja siihen kietoutuvan 'henkisyyden' noususta 1900-luvun kuluessa. Tämä selittää osin sitä, miksi koen vuosisadanvaihteen etsijyyden tarkastelun tärkeänä myös modernin uskonnollisuuden tutkimisen kannalta. Steven Sutcliffe on punonut yhteyden okkultismin, henkisyyden ja etsijyyden yleistymisen välille seuraillessaan 'uutta aikaa' (new age) koskevien puhetapojen muutoksia 1900-luvun alkupuolelta näihin päiviin. Hän hahmottaa 1900-luvun alun okkultismia heterogeenisenä maalikkohenkisyytenä, joka tarjosi kasvualustan etsijän roolimallin popularisoitumiselle.²¹³ Samankaltaista etsimistä ja vastausten hakemista on Sutcliffen mukaan kuvattu aiemminkin muun muassa tarinoissa, joita kerrottiin kirkkoisä Augustinuksen tai

211 Margit Warburgin mukaan etsijyyttä voidaan ilmaista sekä käytöksen että asenteen avulla. Käsitteeni toiminnallisista ja diskursiivisista etsijyyden ilmaisuista on osaltaan hänen jaottelunsa innoittama. Ks. Warburg 2001, 94–95.

212 Campbell 2002, 17–19. Siinä missä itse pyrin hahmottamaan käsitteen turvin tietynlaista uskonnollista ja sosiaalista toimintaa sekä diskursseja, Partridge rajaa käsitettään derridalaaiseen hauntologian ajatukseen vedoten: okkulttuuri kytkeytyy kaikkeen sellaiseen, joka kyseenalaistaa vallalla olevaa käsitystä todellisuuden perimmäisestä, ontologisesta luonteesta, ks. Partridge 2013, 134–137.

213 Sutcliffe 2003, 29–30, 35–37, 223–234.

Siddhartha Gautaman kaltaisista uskonnollisista auktoriteeteista. Vielä 1900-luvun alussakin etsijöihin liitettiin usein poikkeuksellisia elämäntarinoita, ja he kuuluivat tyyppillisesti korkeampaan yhteiskuntaluokkaan. Etsijöiksi identifioituvia yksilöitä löytyi muun muassa Teosofisen seuran ja Hermetic Order of the Golden Dawn -järjestön jäsenistöstä. Tässä historiallisessa maastossa muotoutuneilla toimintamalleilla ja puhetaivoilla on Sutcliffen mukaan merkittävä rooli modernin uskonnollisuuden ja erityisesti yksilökeskeisemmän henkisyuden muotoutumisessa. 2000-luvulle tultaessa etsijyys on levinnyt ja demokratisoitunut uskonnollisten spesialistien ja eliitin keskuudesta yleisesti tunnetuksi ja tavoitettavaksi uskonnollisen toimijuuden malliksi.²¹⁴ Etsijyydestä ja siihen kiinnittyvästä henkisyudesta on toisin sanoen tullut yleistä ja tavanomaista.

Käsitys etsijyyden popularisoitumisesta kytkeytyy osaltaan niihin keskusteluihin, joita uskontotieteen kentällä on viime aikoina käyty yhtäältä länsimaiden²¹⁵ sekularisaatiosta ja toisaalta henkisyuden kasvusta. Tutkijoiden erityisesti 1960-luvulta 1980-luvulle suosiman maallistumisparadigman ytimessä on käsitys uskonnollisuuden laskusta, jolla viitataan yleisesti kahteen ilmiöön: uskonnon yhteiskunnallisen merkityksen vähenemiseen sekä uskonnollisten uskomusten, osallistumisen ja jäsenyyden suosion laskuun modernissa länessä. Sittemmin käsitkset maallistumisesta ovat hämärtyneet, eriytyneet ja monimuotoistuneet. Yhä useammat tutkijat ovat ottaneet etäisyyttä ajatukseen yksiselitteisestä ja -suuntaisesta maallistumiskehityksestä.²¹⁶

Yhdeksi maallistumisparadigman keskeiseksi haastajaksi on kohotettu yksilöpainotteisen henkisyuden kasvu. Etenkin 1990-luvulta lähtien tutkijat ovat alkaneet kiinnittää yhä enemmän huomiota tähän ilmiöön, johon on viitattu vaihtelevin termein muun muassa uuden, vaihtoehtoisen, post-kristillisen tai new age -henkisyuden nousuna. Yksilökeskeisen ja reflektiivisen henkisyuden nousua on hahmotettu myös osana post-sekulaariin aikaan liittyviä muutoksia.²¹⁷ Empiiristen tutkimusten avulla on pyritty selvittämään muun muassa henkiseksi etsijöiksi nimetyn sukupolven uskonnollisuutta sekä subjektiivisen käänteen merkitystä ”henkisyuden vallankumouksessa”. Huomiota on kiinnitetty niin ikään ”progressiiviseksi henkisyudeksi” nimitetyn uskonnollisen liikkeen nousuun sekä henkisyuden näkyvyyteen populaarikulttuurissa.²¹⁸ Yksilökeskeisestä henkisyudesta on tullut yleinen aihe niin modernin

214 Sutcliffe 2003, 201–203; Sutcliffe 2008.

215 Maallistumista ja henkistymistä käsittelevät tutkimukset tarkentavat katseensa usein anglo-amerikkalaiseen länteen (ensisijaisesti Yhdysvaltoihin ja Iso-Britanniaan), joka toimii yleensä laajemman Euroopan metonymiana. Ks. Taira 2015, 108.

216 Uskontososiologisista maallistumiskeskusteluista ks. Taira 2015, 95–118.

217 Postsekulaarin käsitteellä viitataan tavanomaisesti monimuotoisiin muutoksiin, joiden katsotaan vaikuttaneen uskonnollisuuteen modernilla ja sen jälkeisellä ajalla. Ks. esim. Moberg, Granholm, & Nynäs 2017; Illman 2014, 35–43.

218 Ks. Roof 1993; Wuthnow 1998; Roof 2001; Partridge 2004; Partridge 2005; Heelas &

ajan uskonnollisuutta tutkittaessa kuin julkisissa keskusteluissa, ja sen termein on alettu puhua yhä moninaisemmista ilmiöistä kuten esimerkiksi vaihtoehtoisista hoitomuodoista, joogasta ja meditoinnista sekä syvemmästä itsetuntemuksesta.

Yksilökeskeisen henkisyuden määrittely on osoittautunut kuitenkin haastavaksi tehtäväksi – siinä määrin monimuotoisesta ilmiöstä on kyse. Sitä kuvaillaan usein samankaltaisin määrein kuin etsijyyttä. Niinpä henkisyydelle on pidetty leimallisena muun muassa yksilöpainotteisuutta ja siihen kiinteästi liittyvää kokemuksellista epistemologiaa, uskomusten ja traditioiden omakohtaista yhdistelemistä sekä ulkoisille auktoriteeteille kumartavan uskonnollisuuden hyljeksintää.²¹⁹ Uskontotieteen kentällä näyttäisi joka tapauksessa vallitsevan jonkinasteinen konsensus siitä, että yksilökeskeisen henkisyuden painoarvo on kasvanut lännessä etenkin 1900-luvun loppupuolen jälkeen. Osa tutkijoista, Sutcliffe mukaan lukien, hahmottavat henkisyyttä myös uutena, populaarin tai kansanomaisen uskonnollisuuden muotona.²²⁰ Se, miten merkittävästä ja laajalle levinneestä ilmiöstä henkisyydessä on kyse, on kuitenkin hankalasti määriteltävissä ja siksi myös tutkijoiden jatkuvan kiistelystä kohteena.

Vaikka näkemys siitä, että yksilöpainotteisella henkisyydellä on oma merkittävä roolinsa modernissa uskonnollisuudessa, elää taustaoletuksena etsijöistä kirjoittaesani, ei tutkimukseni kuitenkaan asetu varsinaisesti puolustamaan näkemystä henkisyuden kasvusta nimenomaan sekularisaation haastajana. Osallistun tutkimuksellani pikemmin niihin keskusteluihin, joissa modernin uskonnollisuuden tutkimiseksi on etsitty uudenlaisia, osaltaan maallistumisparadigman asemaa nakertavia sanastoja ja lähestymistapoja.²²¹ Koska lähestymistapani periytyy diskursiivisesta uskontotieteestä, hahmotan 'henkisyuden' osittain myös 1900-luvun kuluessa muotoutuneeksi kategoriaksi, jonka rakentumisessa etsijöillä on ollut merkittävä rooli. Sutcliffe on kiinnittänyt huomiota siihen, miten 1900-luvun alun etsijöiden piirissä muotoiltu puhetapa 'uudesta ajasta' (new age) muuntui vuosisadan kuluessa. Sotien jälkeisellä ajalla 'new age' miellettiin vielä rajatummaksi, apokalyptiseksi termiksi. 1970-luvulta lähtien se alkoi kuitenkin kytkeytyä hämärärajaisempiin, yleishumanistisiin keskusteluihin 'henkisyydestä'.²²² 'Uudesta ajasta' (new age) muotoutui hiljalleen "heterogeenisen vaihtoehtoisen [...] uskonnollisuuden koodisana".²²³

Woodhead 2005; Lynch 2007.

219 Ks. esim. Sutcliffe & Bowman 2000, 7–10; Houtman & Aupers 2007, 306–308; Ketola 2003, 53, 67.

220 Ks. Sutcliffe & Bowman 2000; Ketola 2003; Sutcliffe 2006. Ks. myös Utriainen 2017, 16, 42, 77–78. Haluan kiittää myös kansanuskontutkija Kaarina Koskea kiinnostavista keskusteluisiamme, joita olemme käyneet esoteerisuuteen ja kansanuskoon liittyen. Koski hahmottaa esoteerisuuden ja kansanuskon osin myös vaihtoehtoisina tulkintamahdollisuuksina ”kummille kokemuksille”, ks. Koski & Järvenpää 2017.

221 Ks. Taira 2015, 112–115.

222 Sutcliffe 2003, 29–30.

223 Taira 2006, 66.

Antropologi Peter van der Veer taas on jäljittänyt 'henkisyiden' diskursiivisia juuria 1800-luvun loppupuolelle. Hänen mukaansa henkisydestä puhuminen tarjosi yhden mahdollisuuden hallita yhä monimuotoistuvaa modernia todellisuutta, sillä sen miellettiin viittavan universaalien periaatteiden ja moraalin etsimiseen. Keskustelut 'henkisydestä' rakentuivat monisyisessä suhteessa yhtäaikaaisesti kehittyvään maallisuuden diskurssiin. Henkisyttä ei tuolloin hahmotettu nykyisin sekulaarin piiriin asettuvan tieteen yksioikoisena vastakohtana: se oli pikemmin tieteeseen läheisesti vertautuvaa "totuudenetsintää", joka oli luonteeltaan kokeellista. Niin 'sekulaaria' kuin 'henkistäkin' hahmotettiin ensisijaisesti vaihtoehtona institutionaalille 'uskonnolle', jota edusti erityisesti kirkollinen kristillisuus tiukkoine dogmeineen ja hierarkioineen. Yhdeksi näiden diskurssien muotoilijaksi van der Veer nostaa Annie Besantin, joka toimi aktiivisesti paitsi uskonnottomien National Secular Society -järjestössä myös Teosofisessa seurassa. Vuonna 1907 hänestä tuli myös seuran puheenjohtaja.²²⁴ Etsijät osallistuivat aktiivisesti henkisyiden diskurssin muotoilemiseen.

Oma osansa henkisyiden nousussa ja siihen liittyvien puhetapojen ja toimintamallien yleistymisessä on ollut myös taiteilijoilla ja taiteentutkijoilla. Onkin kiinnostavaa todeta, että taiteilijat puhuivat 1900-luvun alussa uuden ajan ja henkisen heräämisen puolesta. Muun muassa Wassily Kandinsky ja Franz Marc julistivat vuonna 1912 "suuren aikakauden alkaneen: henkisen 'heräämisen' [...]".²²⁵ Lukuisat taiteilijat symbolisteista surrealisteihin kiinnittyvät tavalla tai toisella henkisyteen, ja taiteentutkimuksessa tätä ulottuvuutta alettiin nostaa esiin 1960-luvulta lähtien. Uskontososiologi Robert Wuthnow on kiinnittänyt aivan viimevuosiana huomiota myös amerikkalaisten nykytaiteilijoiden työskentelyä ohjaavaan henkiseen matkaan, joka kurkottaa kohti syvemmän merkityksen ja pyhän etsimistä. Wuthnowin mukaan taiteilijoista onkin yhä enevissä määrin tullut "aikamme henkisiä johtajia". He syventyvät työskentelyssään henkisyiden kysymyksiin ja muotoilevat niihin uusia, luovia ratkaisuja.²²⁶ Vaikka henkisyydellä on oma merkittävä roolinsa modernin ja nykytaiteenkin saroilla, on kuitenkin hyvä muistaa, etteivät kaikki taiteilijat ole kiinnostuneita henkisestä etsimisestä – eivät ainakaan samassa määrin. Uskontojen välisestä dialogista kiinnostuneita nykytaiteilijoita tutkinut Ruth Illman korostaakin henkisyydelle annettujen merkitysten monimuotoisuutta. Se voidaan nähdä muun muassa uskonnollisuuden yksilöllisenä ilmaisuna, perinteisen uskon ylittävänä,

224 Veer 2009.

225 Lainausta on peräisin Kandinsky ja Marcin esipuheesta *Der Blaue Reiter* -julkaisuun (1912). Lainattu teoksessa Caws 2000, 273. Suomennettu englanninkielisestä käännöksestä: "A great era has begun: the spiritual 'awakening' [...]".

226 Wuthnow 2001, erit. 266–274, lainaus sivulla 266.

henkilökohtaisina kokemuksina tai inhimillisen viisauden kuvaamiseen liittyvänä ulottuvuutena.²²⁷

Käsitys henkisyiden ja siihen liittyvän etsijyyden popularisoitumisesta muodostaa lähtökohdan tutkimukselleni ja pyrkimykselleni rakentaa sellaista käsitteellisiä kartoja, joiden avulla modernin ja nykytaiteen uskonnollisuuteen voitaisiin perehtyä tarkemmin. Tarkoitukseni ei ole väittää, että kaikkea taidetta 1800-luvulta nykypäivään saakka olisi mielekästä tarkastella henkisyiden tai etsijyyden tarkentavista näkökulmista. Uskon kuitenkin, että hahmottelemani kartat voivat osaltaan auttaa ymmärtämään uskonnollisuuden roolia joidenkin taiteilijoiden ja heidän taiteensa osalta. Tällaisten etsijöiksi määrittyvien taiteilijoiden näen olleen merkittävässä asemassa paitsi henkistä taidetta koskevien puhetapojen ja käytäntöjen muotoutumisessa myös siinä muutosprosessissa, joka on kohdistunut uskonnollisuuteen modernilla ja sen jälkeiselläkin ajalla. Hahmotankin taiteen 'henkistymistä' ja henkisyiden kasvua rinnakkaisina prosesseina, jotka kietoutuvat toisiinsa monisyisesti. 1900-luvun vaihteen taiteeseen ja suomalaistaiteilijoihin katseeni tarkentamalla tarjoan yhden täsmentyneen vastauksen siihen, mitä tämankaltainen taiteen ja uskonnollisuuden yhteenkietoutuma voi käytännössä tarkoittaa. Se, onko tätä tutkimusta ajatellen määrittelemilläni okkulttuurin ja etsijyyden käsitteellisillä kartoilla annettavaa modernin ja nykytaiteen tarkastelussa laajemminkin, jää myöhemmissä tutkimuksissa ratkaistavaksi kysymykseksi.

1.5 Maastossa – aineistot ja tulkinnan metodit osana tutkimusprosessia

Aineiston muodostamisesta

Aineiston koostaminen ja analysointi sekä tässä yhteydessä käyty dialogi muotoilemani teoreettisen viitekehyksen kanssa ovat muodostaneet yhden tutkimusprosessini aikaa vaativimmista ja työläimmistä vaiheista. Vaikka tutkimuksessa hyödyntämäni aineisto on laaja, sitä ei ole muodostettu niinkään määrällisin kuin laadullisin perustein. Lähteitä haravoidessani ja valikoidessa lähtökohthanani on ollut taiteen ja uskonnon yhteyksiin tarkentava tutkimuskysymykseni. Olen etsinyt aineistoista taidetta ja uskontoa koskevaa puhetta, viitteitä näiden aiheiden näkökulmasta kiinnostaviin henkilöihin sekä kuvastoa, joka tavalla tai toisella on liitettävissä uskonnollisuuteen tai esoteerisuuteen.

Kun teoreettinen viitekehyseni, siihen liittyvät käsitteet ja tutkimuskysymykseni tarkentuivat, selkiytyivät myös ne kriteerit, joiden perusteella koostin tutkimukseni

227 Illman 2014, 184–186, 197–198.

aineistoa. Tutkimusprosessin alkuvaiheissa hyödynsin vielä varsin laaja-alaista uskonnon käsitettä. Uskontoon ja erityisesti esoteerisuuteen liittyvät määrittelyt alkoivat kuitenkin tarkentua melko varhaisessa vaiheessa – ja dialogissa niiden aineistojen kanssa, joita kävin läpi laaja-alaisempaa uskonnollisuuden määritelmään hyödyntäen. Lopputuloksena syntyi monimuotoinen aineisto, joka on kasvanut käytännössä aina tutkimusprosessin loppuvaiheisiin saakka. Tällaisten heterogeenisten aineistojen hyödyntämistä nimitetään usein aineistotriangulaatioksi. Erityyppisten lähteiden käyttö mahdollistaa tutkittavan ilmiön tarkastelun moniulotteisemmin kuin homogeenisemmän aineiston turvin olisi mahdollista.²²⁸ Toisaalta siihen liittyy myös haasteita. Koostamani aineiston laajuuden ja monimuotoisuuden vuoksi en ole esimerkiksi voinut syventyä erilaisten lähteiden erityispiirteisiin niin perusteellisesti kuin homogeenisemmän aineiston kanssa olisi ollut mahdollista.

Koostin aineistoa tutkimukseni ensivaiheissa visuaalisten lähteiden varaan. Arvioidessani sitä, keiden vuosisadanvaihteen Suomessa toimineiden taiteilijoiden tuotanto voisi tarjota hedelmällisen lähtökohdan tutkimuskysymystäni ajatellen, Akseli Gallen-Kallela vaikutti ilmeiseltä valinnalta. Useissa hänen 1890-luvulla syntyneissä teoksissaan – kuten esimerkiksi *Symposionissa* (1894, yksityiskokoelma) ja *Ad Astrassa* (1894/1896, Art Institute Chicago, Chicago) – on uskonnollinen tai esoteerinen leima, josta on kiisteltykin.²²⁹ Gallen-Kallelaan liittyviä aineistoja on säilynyt mittavasti eri arkistoissa. Yksin niidenkin pohjalta tutkimuksen tekeminen olisi sinällään ollut mahdollista. Asettamani tutkimuskysymys tuntui kuitenkin vaativan useamman taiteilijan tuotannon tarkastelua, eikä valinta tältä osin ollut helppo tai itsestään selvä. Tutkimukseni alkuvaiheissa harkitsin Gallen-Kallelan rinnalle useita saman aikakauden taiteilijoita – muun muassa Magnus Enckelliä, Beda Stjernschantzia, Väinö Blomstedtia ja Ellen Thesleffiä. Näiden vaihtoehtojen hahmottamisessa Sarajas-Kortteen tekemällä symbolismitutkimuksella oli alkujaan tärkeä rooli, kuten harkitsemieni taiteilijoiden listasta käy ilmi.²³⁰ Gallen-Kallelan jälkeensä jättämien lähteiden määrän ja monimuotoisuuden vuoksi hänen roolinsa painottuu tutkimustekstissäni jonkin verran.

Koska tarkensin aineiston muodostamisen alkuvaiheissa katseeni visuaalisiin lähteisiin, alkoi myös Hugo Simbergin tuotanto pian hahmottua yhtenä mahdollisena vaihtoehtona. Myös hänen teoksissaan uskonnollisella kuvastolla – esimerkiksi enkeleillä ja piruilla – on keskeinen rooli, joskin niihin liittyvä henkisyys näyttää äkkiseltään hyvin erilaiselta kuin Gallen-Kallelan tuotannossa. Simberg vaikutti

228 Aineistotriangulaatiosta ks. Eskola & Suoranta 1998, 52–53. Vrt.myös Heimo 2010, 69–70.

229 Gallen-Kallelan 1890-luvulla tehtyjen teosten erilaisista tulkinnoista ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 283–295; Rapetti 2000; Gallen-Kallela-Sirén 2002, 191–215; Turtiainen 2011; Kokkinen 2017a.

230 Vrt. Sarajas-Korte 1966.

mielekkäältä valinnalta myös siksi, että hänellä oli läheinen yhteys Gallen-Kallelaan, ja taiteilijoiden keskinäistä kirjeenvaihtoaikin oli säilynyt. Jouduin kuitenkin tutustumaan alustavasti myös Simbergin jälkeensä jättämiin tekstipohjaisiin lähteisiin ennen kuin uskalsin luottaa valintaani. Lopullinen päätös hänen taiteeseensa tarkentamisesta syntyi vasta, kun rajasin aineistoni teoksiin, jotka on tuotettu uskonnollisiksi määritettyihin ympäristöihin. Tässä kohdin Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoon luoma kuva-ohjelma luonnoksineen tarjosi erityislaatuisen aineiston.

Pekka Halonen valikoitui tarkastelemieni taiteilijoiden joukkoon viimeisenä. Koska painotin aineiston muodostuksen ensivaiheissa visuaalisia lähteitä, eivät Halosen vähäeleiset, arkiset ja hitaammin aukeavat teokset vaikuttaneet alkujaan kovinkaan kiinnostavilta tutkimusasetelmani kannalta. Toisaalta aiempi kirjallisuus antoi selkeitä viitteitä paitsi taiteilijan kiinnostuksesta teosofiaan ja tolstoilaisuuteen myös hänen taiteensa kytkeytymisestä hankalasti hahmottuvaan uskonnollisuuteen.²³¹ Halosen kirjeisiin ja muuhun kirjalliseen materiaaliin tutustuminen ohjasikin minut lopulta valitsemaan myös hänen taiteensa tutkimukseni keskipisteeksi. Katseen tarkentaminen erityisesti Halosen alttaritaiteeseen tuntui relevantilta, koska se tarjosi jälleen uuden, toisenlaisen kuvaston varaan rakentuvan lähestymistavan tutkimuskysymykseeni vastaamiselle. Myös Halosen läheinen yhteys Gallen-Kallelaan vaikutti päätökseeni. Valitsemieni taiteilijoiden tuottamista kuvista ja teksteistä muodostuukin aineisto, jolla on yhteisiä kiinnekohtia. Toisaalta se kuitenkin valottaa vuosisadanvaihteen uskonnollisuutta myös varsin erilaisista tulokulmista.

Aineistoa koostaessani haravoin laajasti taiteilijoiden jälkeensä jättämiä lähteitä. Kävin läpi taideteoksia ja luonnoksia, Gallen-Kallelan runsaslukuista piirustus-kokoelmaa ja Simbergin muistikirjojen kuvia. Koska hyödynsin aluksi hyvin yleisluontoisia uskonnon ja esoteerisuuden määritelmiä, visuaalinen aineistoni paisui pian yli tuhannen kuvan laajuiseksi. Kun samoihin aikoihin kävin läpi myös taiteilijoiden kirjeenvaihtoa ja muita kirjallisia lähteitä, alkoi aineistoni pian näyttää hallitsemattomalta. Huomio johti aineiston rajaamisen kannalta merkittävään käännekohtaan. Päädyin tarkentamaan katseeni uskonnollisen taiteen kannalta ilmeisiin lähteisiin – sellaisiin, joita tehdessään taiteilijat olivat varmuudella joutuneet ottamaan kantaa uskonnollisuuteen. Viimeistään tässä vaiheessa myös taiteilijavalinnat varmistuivat: Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg olivat kaikki työskennelleet vuosia kristillisiin ympäristöihin sijoitettujen teoskokonaisuuksien kanssa.²³² Niinpä päädyin muodostamaan tutkimukseni ydinaineiston Gallen-Kallelan Juséliuksen

231 Ks. esim. Bonsdorff 1998; Lukkarinen 2007.

232 Tarkasteluni rajaus miestaiteilijoihin ei ole tarkoituksellinen, kuten aluksi harkitsemieni taiteilijoiden lista osoittaa. Valinta tapahtui taiteen sisältöjen perusteella, mutta kertoo jotain miesten välisistä suhdeverkostoista. Naisilla ei vuosisadanvaihteessa tietävästi ollut yhtäläisiä mahdollisuuksia harjoittaa taiteilijan ammattia kuin miehillä. Naistaiteilijoiden asemasta ks. esim. Konttinen 2010a; Konttinen 2017.

hautakappeliin ja Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoon tekemistä teoksista sekä Halosen alttaritaulumaalauksista ja kahdesta Juséliuksen mausoleumin seinämaalauksesta. Aineiston koostamisessa alkoi tämän jälkeen toinen, jo osaltaan tarkentuneiden teoreettisten käsitteiden ohjaama vaihe, jonka myötä tutkimukseni aineisto lopulta muodostui.

Tutkimuksen aineisto ja sen erityispiirteitä

Koostamani aineisto voidaan jaotella karkeasti kahdenlaisiin lähteisiin: kuvallisiin ja kirjallisiin. Käsitykset kuvan ja sanan suhteesta toisiinsa ja niiden välisestä hierarkia-suhteista ovat muuttuneet historian saatossa. Yhtäältä on voitu painottaa esimerkiksi kuvien välittömyyttä ja monimerkityksellisyyttä, toisinaan taas sanojen ensisijaisuutta kuviin nähden.²³³ Ymmärrän kuvat tekstien ja muiden kielellisten konventioiden tavoin kulttuuristen järjestysten ylläpitäjinä ja haastajina, ja siksi ne voivat myös toimia todisteina niistä prosesseista, joissa ympäröivää todellisuutta hahmotetaan ja muokataan.²³⁴ Tässä tutkimuksessa suhtaudun kuviin ja sanoihin lähtökohtaisesti samantarvoisina ja analysoin niitä läheisessä vuorovaikutuksessa toisiinsa.²³⁵ Kuvat nousevat tutkimuksessani kuitenkin tekstipohjaisia lähteitä merkittävämpään rooliin kahdestakin syystä. Olen yhtäältä koostanut ja rajannut aineistoni ensisijassa visuaalisten lähteiden pohjalta. Toisaalta tutkimustekstini rakentuu paljossa kuvanalyysien varaan. Toisin sanoen juuri kuvat ovat viime kädessä ohjanneet suurelta osin sitä, millaisia teemoja olen – tai en ole – tutkimuksessani käsitellyt.

Kuvallisen aineistoni ytimen muodostavat ne teokset, joita tarkastelemani taiteilijat loivat Tampereen Johanneksen kirkkoa, Juséliuksen mausoleumia sekä alttaritauluja ajatellen. Näiden ”viimeistelyjen” teosten ohella visuaaliseen aineistooni kuuluu runsaasti luonnosmateriaalia. Taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihisen mukaan luonnoksia ja luonnostelun etenemisestä tarkastelemalla voi hahmottaa taide-teoksissa ja teoskokonaisuuksissa esiintyvää moniulotteisuutta ja ristiriitaisuuksia. Hän on myös esittänyt ajatuksen siitä, miten luonnokset tarjoavat mahdollisuuden päästä lähemmäs niitä merkityksiä, joita taiteilija on itse teoksilleen antanut. Luonnokset muistuttavat tällöin päiväkirjamaisia muistiinpanoja. Toisin sanoen ne ovat julkisissa tiloissa esille pantuja teoksia yksityisempää materiaalia, johon perehtyminen voi saada myös hermeneuttisia piirteitä: niitä katsoessaan voi muun muassa ”opetella tunnistamaan taiteilijan tyyliä, havainnoida menneisyyttä ja [...] harjaannuttaa kykyään löytää piilotettuja merkityksiä [...]”.²³⁶ Tihisen tavoin suhtaudun

233 Erilaisista tavoista ymmärtää kuvan ja sanan välistä suhdetta ks. Mikkonen 2005, 92–178.

234 Ks. esim. Bryson, Holly, & Moxley 1994.

235 Vrt. Volasto 2011, 16–17.

236 Tihinen 2008, 35–39, lainaukset sivuilla 36 ja 39.

tutkimuksessani taiteilijoiden ”viimeistyyhin” teoksiin ja luonnoksiin yhtäläisesti relevantteina aineistoina.

Koska Gallen-Kallelan ja Halosen Juséliuksen hautausoleumiin tekemät seinämaalaukset ovat pääosin tuhoutuneet, ensisijaisena aineistonani toimivat tässä kohdin kyseistä kokonaisuutta ajatellen tehdyt luonnokset, esityöt ja variantit. Hautakappelin kuvaohjelmaa suunnitellessaan Gallen-Kallela teki lähes 150 luonnosta, jotka on arkistoitu Sigrid Juséliuksen säätien kokoelmiin. Samassa yhteydessä syntyi myös lukuisia viimeistelyjä öljyvärimaalauksia, jotka muistuttavat läheisesti hautakappelin tuhoutuneita seinämaalauksia.²³⁷ Lisäksi Gallen-Kallelan luonnoskirjoista ja piirroskokoelmasta löytyy kiinnostavaa kuvallista materiaalia mausoleumin kuvaohjelmaan liittyen.²³⁸ Myös Simberg jätti jälkeensä runsaasti luonnoksia Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelman suunnitteluprosessista. Kyseistä materiaalia on säilynyt niin julkisissa kuin yksityisissä arkistoissa. Simberg on hahmotellut kirkkomaalauksen aiheita muun muassa luonnoskirjoihin.²³⁹ Näihin ja muihin Gallen-Kallelan ja Simbergin tekemiin luonnoksiin perehtymisellä on ollut tärkeä rooli niiden tulkintojen muodostumisessa, joita esitän Juséliuksen mausoleumiin ja Tampereen Johanneksen kirkkoon maalatuista teoksista ja niiden muodostamista kokonaisuuksista. Gallen-Kallela ja Simberg viittasivat teoskokonaisuuksissaan myös aiempaan tuotantoonsa. Jälkimmäisen taiteilijan osalta nämä viittaukset ovat erityisen selviä: Simberg maalasi Johanneksen kirkkoon uudet versiot *Kuoleman puutarhasta* (1896, Kansallisgalleria, Helsinki) ja *Haavoittuneesta enkelistä* (1903, Kansallisgalleria, Helsinki). Näihin seinämaalauksiin perehtyessäni käytän hyväkseni osittain myös niitä luonnoksia, joita syntyi teosten aiempien versioiden yhteydessä.²⁴⁰

Halosen teosten osalta löytämäni luonnosmateriaali on jäänyt vähäisemmäksi.²⁴¹ Vaikka alttaritauluhankkeiden yhteydessä ei alkujaankaan todennäköisesti syntynyt runsaasti luonnoksia, pidän mahdollisina, että materiaalia on myös hävinnyt – tai unohtunut nykytietämyksen ulottumattomiin. Halosen Juséliuksen mausoleumiin maalaamien teosten osalta tällaisten unohtuneiden ja kadonneitten lähteiden jäljittäminen on ollut paitsi antoisaa myös välttämätöntä, sillä tuhoutuneista

237 Jorma Gallen-Kallela käytti tiettävästi näitä öljyvärimaalauksia mallinaan tehdessään mausoleumiin uusia maalauksia tuhoutuneiden tilalle. Ks. Jorma Gallen-Kallelan kirje Sigrid Juséliuksen säätien johtokunnalle, Helsinki 11.11.1937 (SJS).

238 Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuvat sekä luonnoskirjojen päiväkirjamerkintöjen valokopiot löytyvät Gallen-Kallelan Museon kokoelmista (KGM). Lisäksi Kansallisgallerian arkistosta löytyy yksi Gallen-Kallelan luonnoskirja (KGA).

239 Simbergin luonnoksia, esitöitä ja luonnoskirjoja löytyy Kansallisgallerian arkistosta (KGA), Margaretha Ehrströmin yksityisarkistosta (MEA) sekä Jan Simbergin yksityisarkistosta (JSA).

240 Marjatta Levanto on aiemmin seurannut tarkasti *Haavoittuneen enkelin* luonnostelun etenemistä, ks. Levanto 2000a.

241 Olen etsinyt luonnoksia muun muassa Muusa-kokoelmatietokannoista, seurakuntien arkistoista sekä Sigrid Juséliuksen säätöstä.

seinämaalauksista ei koskaan tehty uusia versioita. Onnistuin tutkimusprosessin aikana kuitenkin löytämään paitsi reproduktioita tuhoutuneista seinämaalauksista myös jälkiä eräistä kadonneista ja unohdetuista luonnoksista.²⁴² Halosen alttaritaulujen luonnoksia ja syntyhistoriaa jäljittäessäni hain tietoa muun muassa seurakuntien arkistoista.²⁴³

Aineistoni tärkeimpiä kirjallisia lähteitä ovat kirjeet, joiden kirjoittaminen oli arkipäivää 1800-luvulla ja vuosisadanvaihteessa etenkin yläluokan ja nousevan keskiluokan elämässä. Yhdessä ja samassa kirjeessä voitiin tyypillisesti käsitellä moniin elämänalueisiin liittyviä aiheita, kuten esimerkiksi arjen huolia ja käytännön asioita tai omaan identiteettiin, tunteisiin tai uskonnollisuuteen liittyviä teemoja.²⁴⁴ Tutkimukseni kirjallista aineistoa koostaessani olen ensinnä koettanut etsiä kirjeistä tietoa, joka koskee Juséliuksen mausoleumiin ja Tampereen Johanneksen kirkkoon tehtyä taidetta sekä Halosen alttaritauluja. Vaikka olen rajannut tutkimukseni kirjallista aineistoa yleisesti vuosien 1893 ja 1907 väliseen aikaan²⁴⁵, olen näitä tietoja etsiessäni tihentänyt katsettani erityisesti sellaisiin ajankohtiin, jotka ovat olleet tarkastelemieni teosten ja teoskokonaisuuksien kannalta merkityksellisiä.

Toiseksi olen pyrkinyt jäljittämään myös sellaisia kirjeitä ja kirjeenvaihtoja, joissa taiteilijat kirjoittavat taiteeseen tai uskontoon tavalla tai toisella liittyvistä kysymyksistä. Halosen ja Simbergin kirjeaineistoja olen käynyt läpi summittaisesti näitä keskustelua etsiessäni.²⁴⁶ Gallen-Kallelan kohdalla samankaltainen haravointi ei tullut kyseeseen säilyneiden kirjeiden suuren määrän vuoksi. Tässä kohdin sain vihjeitä mahdollisesti kiinnostavista kirjeenvaihtoista – siitä, kenen kanssa Gallen-Kallela kirjoitti taiteeseen ja uskontoon liittyvistä kysymyksistä – taiteilijan julkaistuja kirjeitä sekä hänestä kirjoitettuja elämäkertoja lukiessani. Kuten kulttuurihistorioitsija Maarit Leskelä-Kärki on todennut, kirjeitä kirjoitetaan aina dialogissa toisen ihmisen kanssa, joka ohjaa osaltaan sitä, mitä ja miten kirjeissä kirjoitetaan. Siten ”kirjeet ovat aina useamman kuin yhden ihmisen tuottamia, kirjeissä niin sen kirjoittaja

242 Sigrid Juséliuksen Säätiön kokoelmissa on säilynyt valokuvia Halosen tuhoutuneista seinämaalauksista. *Kivityömiesten* (1903) paremmin tunnettu esityö löytyy Szépművészeti Múzeumin kokoelmista Budapestista. Tutkimusprosessin aikana onnistuin jäljittämään myös esityön teokseen *Kirkkoväkeä* -teoksesta, ks. luku 5.7.

243 Olen tutustunut Pedersören, Mikkelin, Kotkan ja Joroisten seurakuntien arkistoihin. Lisäksi Karstulan ja Vilppulan seurakunnat ovat etsineet ja toimittaneet minulle materiaalia alttaritauluihin liittyen. Haluan kiittää seurakuntien edustajia kaikesta heidän antamastaan avusta aineistojen etsimisessä.

244 Leskelä-Kärki 2006, 57–58, 64–65, 69–70.

245 Halonen teki ensimmäiset alttaritaululuonnoksensa todennäköisesti vuodenvaihteessa 1894, ja hänen Vilppulan alttaritaulunsa saatiin lahjoituksena vuonna 1907. Samana vuonna Simberg sai valmiiksi Tampereen Johanneksen kirkon maalaukset.

246 Margaretha Ehrstömin yksityisarkistosta (MEA) löytyvät Simbergin kirjeet eivät valitettavasti ole mukana tutkimuksessani, sillä pääsin tutustumaan tähän arkistoon vasta viimeistellessäni tätä käsikirjoitusta.

ja vastaanottaja(t) ovat yhtä tärkeässä osassa.”²⁴⁷ Eri henkilöiden välillä käytyihin kirjeenvaihtoihin tutustuessani huomasinkin melko pian, millaisista aiheista niissä tavanomaisesti kirjoitettiin – ja tarkensin katseeni sitten niihin kirjeenvaihtoihin, jotka vaikuttivat erityisen hedelmällisiltä tutkimuskysymystäni ajatellen.²⁴⁸ Näiden lisäksi perehdyin Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin välillä käytyyn kirjeenvaihtoon.²⁴⁹

Kirjeiden lisäksi olen koostanut kirjallista aineistoa taiteilijoiden muistikirjoista, päiväkirjamerkinnöistä ja muista kirjoituksista, joita olen heidän arkistoistaan löytänyt. Halosen osalta tätä materiaalia ei juuri ole – ainoastaan yksi muistivihko.²⁵⁰ Simbergin muistikirjat sen sijaan ovat osoittautuneet tutkimukseni kannalta tärkeiksi lähteiksi. Taiteilijan luonnoskirjojen täyttyessä piirustuksista ja erilaisten kuva-aiheiden hahmotelmista hänen muistikirjojensa sisältö on monimuotoisempaa. Luonnosten ohella niihin on kirjoitettu omia ja kopioitu otteita toisten runoista, hahmoteltu kirjeluonnoksia ja pohdittu syvällisestikin omia tunteita ja ajatuksia. Osa Simbergin muistikirjojen sisällöstä muistuttaakin päiväkirjojen merkintöjä. Leskelä-Kärjen mukaan päiväkirjoja on pitkään pidetty kirjeitä autenttisempina, kirjoittajansa todellisia tunteja herkemmin ilmaisevina lähteinä. 1800-luvun kuluessa ja vuosisadan vaihetta lähestyttäessä päiväkirjoissa yleistyi intiimimpi, omaan sisäiseen tunne maailmaan keskittyvä kirjoittamisen muoto. Samaan aikaan lisääntyivät kuitenkin myös päiväkirjakirjoittamista ohjaavat konventiot sekä mahdollisuus päiväkirjojen julkaisemiseen. Näin päiväkirjat muotoilivat uudelleen rajaa julkisen ja yksityisen kirjoittamisen välillä. Vaikka intiimimmän päiväkirjakirjoittamisen on usein katsottu olevan tyypillistä nimenomaan naisille, myös miesten tunteelliseen kirjoittamiseen on kiinnitetty viime aikoina enemmän huomiota.²⁵¹ Monissa Simbergin kirjoituksissa onkin tunteellisesti latautunut, intiimi sävy. Toisaalta osa kirjoittajan sisäistä tunne maailmaa reflektoivista kirjoituksista on työstetty myös kaunokirjallisia piirteitä saavien kertomusten muotoon, jolloin ne etääntyvät osin kirjoittajastaan.

Myös Gallen-Kallela on tehnyt luonnoskirjoihinsa tutkimukseni kannalta kiinnostavia, päiväkirjamaisia merkintöjä. Vaikka en ole saanut mahdollisuutta tutustua yksityiskokoelmassa säilytettäviin luonnoskirjoihin kokonaisuudessaan, ovat niihin

247 Leskelä-Kärki 2006, 69–70.

248 Tutkimuskysymykseni kannalta kiinnostavia aiheita nousi esiin muun muassa Gallen-Kallelan kirjeissä Adolf Paulille ja Johannes Öhquistille, Simbergin kirjeissä Paul Simbergille ja muille perheen jäsenille sekä Halosen kirjeissä Maija Mäkiselle (myöh. Halonen) ja Emil Wikströmille.

249 Halosen ja Simbergin välistä kirjeenvaihtoa en arkistoista ole löytänyt, eivätkä he tunnu muutenkaan juuri olleen yhteydessä toisiinsa. Molemmat tosin kuuluivat Pirttiin, ks. Konttinen 2001, 301–303.

250 Pekka Halosen muistivihko (TM/PHS).

251 Leskelä-Kärki 2006, 76–78.

tehdyt päiväkirjamerkinnot olleet luettavissani.²⁵² Useat näistä kirjoituksista löytyvät muuntuneina myös Gallen-Kallelan kirjeistä sekä hänen myöhemmin julkaistusta *Kallela-kirjastaan* (1924), jonka olen sisällyttänyt kirjalliseen aineistooni. Monet kirjan teksteistä ovat eräänlaisia muistelmia ja siten laskettavissa elämäkerralliseksi materiaaliksi päiväkirjakirjoitusten tavoin. Gallen-Kallela itse nimittää tekstejään ”muistelmapakinoiksi”, ”pikkumietelmiksi” ja ”novellirytyksiksi”, jotka kuvastelevat ”mielialojen vaihteluita eräänä elämäkautena”.²⁵³ Kirjan julkaisun myötä osa hänen luonnoskirjaansa tekemistä yksityisemmistä kirjoituksista muuttui julkisiksi.²⁵⁴ Päiväkirjoista aineistoina kirjoittaneen Tero Norkolan mukaan päiväkirjamerkinnot tulkittaessa on tärkeää ottaa huomioon se, miksi kirjoittaja kertoo tarinaansa. Norkola kutsuu yhtä erittelemistään päiväkirjatyypeistä ”muistikirjamaiseksi”. Tällaiset kirjoitukset toimivat usein kirjoittajansa muistin välineinä ja rakentavat samalla kirjoittajansa omaelämäkerrallista muistia. Tekstejä kirjoitetaan usein myöhempää muistelmateosta ajatellen.²⁵⁵ Gallen-Kallelan päiväkirjamerkinnot näyttävät sopivan hyvin tämänkaltaisen muistikirjamaisen kirjoittamisen lajityyppiin.

Myös joissain Simbergin kirjoittamista tarinoista on aistittavissa taiteilijan halu kehittyä kirjallisessa ilmaisussa, ja osa niistä onkin todennäköisesti kirjoitettu mahdollista julkaisua mielessä pitäen. Etenkin matkoillaan Simberg kirjoitti kokeuksiaan kiehtoviksi kertomuksiksi, joita julkaistiin myöhemmin *Ateneum-* ja *Argus-*aikakauslehdissä.²⁵⁶ Koostamani aineisto muodostuikin osaltaan myös taiteilijoiden julkaistusta kirjoituksista, joita löytyy jo mainittujen aikakauslehtien ja *Kallela-kirjan* lisäksi muun muassa Kalevala-seuran vuosikirjoista. Halosen kohdalla olen hyödyntänyt myös 1960–1980-luvuilla syntynyttä haastattelumateriaalia, jossa muun muassa taiteilijan lapset muistelevat isäänsä.²⁵⁷ Kyse on osittain lähteistä, jotka on tuotettu varsinaista aikarajaustani myöhempänä ajankohtana. Tällainen muistitieto on tietenkin aina osin muistelijan omista lähtökohdista ja tarkoituseristä käsin rakentunutta tietoa. Syyn muisteluun voi tarjota niin haastattelutilanne kuin

252 Gallen-Kallelan Museon kokoelmista löytyy (ilmeisesti taidehistorioitsija Onni Okkosen aikoinaan tekemät) valokopiot näistä kirjoituksista (GKM). Suurin osa Akseli Gallen-Kallelan alkuperäisistä luonnoskirjoista löytyy suvun hallussa olevasta yksityiskokoelmasta, johon en ole valitettavasti saanut mahdollisuutta tutustua. Yksityiskokoelmassa näyttää säilyneen myös Gallen-Kallelan ”Julkaisemattomat muistelmat”, joita Okkonen lainaa kirjoittamassaan elämäkerrassa, ks. Okkonen 1949, esim. 288, 594. Janne Gallen-Kallela-Sirénin mukaan kirjoitukset ajoittuvat 1920–30-luvuille, ks. Gallen-Kallela-Sirén 2001, 29, viite 57.

253 Gallen-Kallela 1924, 6.

254 Vrt. Leskelä-Kärki 2006, 61.

255 Norkola 1995, 116–118.

256 Hugo Simberg, ”Minnen från en färd till häst genom Dagestan i Kaukasien”, AT 1901, nro 3; Hugo Simberg, ”En vintersaga från Atlanten: 1”, ARG 1908, nro 6; Hugo Simberg, ”En vintersaga från Atlanten: 2”, ARG 1908, nro 7. Kaukasian matkakirjoitukset suomennettiin myöhemmin myös kirjaksi, ks. Simberg 2004.

257 Tuusulan museon äänitteiden ja haastattelujen litteroinnit (TM).

esimerkiksi halu tuottaa omaa tai jonkin yhteisön menneisyyttä. Samalla määritellään sitä, mikä on muistamisen ja kertomisen arvoista.²⁵⁸ Kiinnostavaa kyllä sekä Halosta koskevissa haastatteluissa että Gallen-Kallelan muistelmissa uskontoon liittyvät aiheet nostetaan toistuvasti esiin.

Osa hyödyntämistäni lähteistä, erityisesti kirjeet ja muistikirjat, kuuluvat taiteilijoiden yksityiseen, intiimiin elämänpiiriin. Vaikka taidehistoriassa on totuttu yleisesti hyödyntämään esimerkiksi taiteilijoiden kirjeenvaihtoa, nostetaan elämäkerta- ja historiatutkimuksessa usein esiin kysymys tämänkaltaisten aineistojen käyttämisen eettisyydestä.²⁵⁹ Millä oikeudella tutkija tuo julkisuuteen taiteilijoiden yksityisiä aineistoja, joissa voidaan kertoa hyvin intiimistikin esimerkiksi rakkauselämästä tai synkistä, epätoivoisista tuntemuksista? Gallen-Kallelan aineistoihin tutustuessani en useinkaan kokenut tunkeutuneeni sellaiselle alueelle, jota taiteilija itse olisi ehkä halunnut suojella. Kokemukseeni vaikutti osaltaan tunne siitä, että Gallen-Kallelan aineistot oli säilytetty katsottaviksi. Elämäkertatutkimuksesta keskustellessaan Maarit Leskelä-Kärki, Kati Launis ja Tiina Mahlamäki nostivat esiin ajatuksen eräänlaisesta luvasta tai oikeutuksesta, jonka he kokivat saaneensa henkilöltä, joiden elämästä he hyvin henkilökohtaisiinkin lähteisiin pohjaten kirjoittivat.²⁶⁰ Koin Gallen-Kallelan massiivisten aineistojen antavan viitteitä tämänkaltaisen luvan myöntämisestä, koska niitä oli selvästikin säilytetty myöhempää tutkimusta silmälläpitäen.²⁶¹

Simbergin kohdalla tilanne on hieman toisenlainen, vaikka hänenkin aineistojaan on tietoisesti arkistoitu. Etenkin kirjeenvaihtoja läpikäydessäni en voinut olla huomaamatta niiden puutteellisuutta – joistain väleistä selvästi uupui kirje tai useampikin. Vaikka osa kirjeistä on voinut hävitä tahattomastikin, on Simbergin kirjeaineistoja tuhottu myös tietoisesti. Ainakin hänen puolisonsa Anni Simbergin (os. Bremer, 1883–1969) tiedetään poistaneen kirjeaineistosta materiaalia, jota hän piti liian henkilökohtaisena.²⁶² Tutkijan kannalta tilanne on tietenkin paitsi turhauttava myös siinä mielessä lohdullinen, ettei hän tällöin pääse edes käsiksi aineistoihin, joita taiteilijan lähipiiri on pitänyt liian arkaluontoisina. Monissa säilyneissä kirjeissä Simberg kirjoittaa varsin arkisista ja käytännönläheisistä asioista ja syvällisten, henkilökohtaisten tuntemusten osuus jää vähemmälle. Tässä kohdin taiteilijan muistikirjat ja muut kirjoitukset avaavat kuitenkin polkuja toisenlaisiin mielenmaisemiin – niin hyvässä kuin pahassakin. Ne paljastavat kenties osan siitä intiimistä elämänpiiristä, jota arkistoista poistetuissa kirjeissäkin olisi mahdollisesti käsitelty. Siksi on myös mahdollista, että nostan tutkimuksessani esiin aiheita, joilta taiteilijaa ja hänen muistoaan on aiemmin koetettu suojella. Oletetusti yksi näistä

258 Muistitiedosta ks. esim. Fingerroos & Haanpää 2006.

259 Ks. Leskelä-Kärki 2017, 15; Kaartinen 2017, 171–172.

260 Leskelä-Kärki, Launis, & Mahlamäki 2017.

261 Vrt. Leskelä-Kärki 2006, 59.

262 Ks. Levanto 2000a, 119, viite 16.

aiheista on Simbergin sairastama syfilis sekä siihen liittyvät käsitykset ja käytänteet rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyen. Näitä aiheita on tosin viimeaikoina nostettu esiin aiempaa avoimemmin.²⁶³ Käsitykset siitä, mitä pidetään häpeällisenä ja mitä ei, muuttuvat ajan saatossa.

Halonen käsitteli kirjeissään yhteiskuntaan ja luokkajakoon liittyviä epäkoh-tia, joihin hän etsi ratkaisuja muun muassa teosofisesta ja tolstoilaista ajattelusta. Eräässä näitä aiheita käsittelevässä kirjeessään hän kirjoittaa tulevalle puolisolleen Maija Mäkiselle: ”sun on heti poltettava kaikki ne kirjeeni, jotka antavat minusta väärän käsityksen; samoin ehkä tämän kirjeeni.”²⁶⁴ Kirje jäi kuitenkin jälkipolvien luettavaksi. Vaikka uskon, että Halonen toivoi omia kirjeitään tuhottavan erityisesti niissä esiintyvän voimakkaan yhteiskuntakritiikin vuoksi, koki hän jollakin tavoin hankalaksi myös kiinnostuksensa teosofiaan. Eräässä toisessa kirjeessään hän ilmaisee uskovansa, että tuleva puoliso pitää teosofiaa ”jonakin pahana”.²⁶⁵ Huoli esoteerisuuteen liittyvistä negatiivisista mielleyhtymistä on yhä relevantti, jos asiaa tarkastellaan yleisten keskustelujen tasolla. Aivan viime aikoinakin julkaistuissa esoteerisuutta koskevissa tietoteoksissa aiheesta kiinnostuneet henkilöt on esitetty kyseenalaisessa valossa.²⁶⁶ Tutkimusta esitellessäni olen saanut kohdata toistuvasti epäluuloisia ja hyökkääviäkin asenteita. Usein tämänkaltaisten reaktioiden taustalla vaikuttaa tietämättömyys: esoteerisuudesta, sen yleisyydestä ja laaja-alaisista seurauksista länsimaiseen kulttuuriin tiedetään yksinkertaisesti liian vähän. Tästä syystä koen välttämättömäksi ja eettiseksikin nostaa esiin tunnettujen suomalaisten taiteilijoiden esoteerisuuteen liittyvää ajattelua historiallisten lähteiden pohjalta ja neutraalilla, asiallisella tavalla.²⁶⁷

Aineiston analyysistä ja menetelmällisistä käsitteistä

Tutkimukseni aineisto on muodostunut läheisessä suhteessa hyödyntämiini teo-reettisiin näkökulmiin ja käsitteenmäärittelyyn. Näillä on ollut oma merkittävä roolinsa myös aineiston analyysissä, joka noudattelee laadullisessa tutkimuksessa yleisesti hyödynnettyjä malleja. Koska ymmärrän sekä visuaaliset että kirjalliset aineistoni osaksi kulttuuria neuvottelua, en tee mitään oleellista erottelua näiden

263 Ks. Lahelma 2017, 26–28, 64–66. Myös Kivinen mainitsee sairauden jo 1980-luvulla ilmestyneessä teoksessaan, ks. Kivinen 1986, 101–102. Simbergin sairaus nostetaan tärkeään rooliin Helena Ruuskan kirjoittamassa tuoreessa elämäkerrassa, joka ilmestyi vasta tutkimukseni käsikirjoituksen valmistumisen jälkeen, ks. Ruuska 2018.

264 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle Marianpäivänä [2.7.] 1894 (KGA/TKK).

265 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, [Pariisi huhtikuu1894] (KGA/TKK).

266 Ks. esim. Fyrqvist 2016; Häkkinen & Iitti 2015. Teosten kritiikistä ks. myös Mahlamäki 2015; Mahlamäki 2017a.

267 Vrt. Kaartinen 2017, 172.

kahden lähderyhmän välille myöskään käyttämieni menetelmien suhteen.²⁶⁸ Olen etsinyt muodostamastani aineistosta toistuvia aiheita ja teemoja, joiden näen tavalla tai toisella liittyvän uskonnollisuuteen.²⁶⁹ Toisaalta osa tutkimuksessa käsittelemistäni teemoista on noussut esiin pienissä yksityiskohdissa, yksittäisissä kuvissa tai tekstifragmenteissa, joihin kiinnitin huomioni kuvien sarjoja tai kuvien ja tekstin vuoropuhelua seuratessani. Tässä kohdin menetelmäni noudattelee useilla humanistilla tieteenaloilla hyödynnettyä yksityiskohdan teoriaa: olen jäljittänyt taiteen ja uskonnollisuuden yhteenkietoutumista lähteistäni löytyviä detaljeja (tai ginzburglaisittain johtolankoja) lähilukemalla.²⁷⁰ Menetelmä tarjoaa moniulotteisuutta ja syvyyttä laaja-alaisempaan analysointiin, jonka keinoin pyrin tavoittamaan jotain siitä, miten vuosisadanvaihteen taiteilijat hahmottivat taiteen ja uskonnollisuuden suhdetta. Prosessi eteni hermeneuttista kehää noudatellen: aineistoon perehtyminen ja sen analysointi lisäsivät ymmärrystäni siitä, millaisia keskusteluja aikalaiset näistä aiheista kävivät.²⁷¹ Toistuvia ja yksittäisiin detaljeihin kiinnittyviä teemoja hahmotellessani tukeuduin yhtäläisesti niin visuaalisiin kuin kirjallisiin aineistoihin, usein myös näiden välisiin yhteyksiin huomioni tarkentaen. Jaottelin ja teemoittelin aineistoani pienemmiksi osa-alueiksi, joista muodostui lopulta uskonnollisiin ja esoteerisiin aihealueisiin tarkentava kokonaisuus. Käytännössä teemoittelu ohjasi myös tutkimuksen sisällysluettelon muodostumista.

Aineisto- ja kuva-analyysissa hyödynnän menetelmiä ja käsitteitä, jotka periytyvät ikonografis-ikonologisesta tutkimusperinteestä, mutta eivät asetu yksinomaan tähän traditioon. Kyseisessä tutkimusperinteessä keskitytään tavanomaisesti taide-
teosten merkityssisältöjen tarkasteluun, ja monet sen keskeisistä edustajista, Erwin Panofsky mukaan lukien, työskentelivät aikoinaan Warburg-instituutissa, Lontoossa. Tällä instituutilla on ollut oma merkittävä sijansa taiteen, uskonnon ja esoteerisuuden tutkimuksen historiaa ajatellen. Taidehistorioitsija Altti Kuusamo on suhteuttanut ja uudistanut ikonografisessa tutkimustraditiossa hyödynnettyä käsitteistöä taiteentutkimuksen nykykeskusteluihin.²⁷² Tutkimukseni kannalta tärkeiden metodisten käsitteiden – kuvatyypin, toposten ja tematiikan – osalta sovellan paljossa hänen näkemyksiään.²⁷³ Ikonografisella tyypillä viitataan toistuvaluonteiseen, tietyn ehdoin tunnistettavaan kuva-aiheeseen, jonka juuret juontuvat usein uskonnollisista

268 Vrt. Mitchell 1994; Vänskä 2006.

269 Sisällönanalyysistä ja teemoittelusta ks. esim. Eskola & Suoranta 1998, 116–131; Sarajärvi & Tuomi 2018.

270 Vrt. Kortelainen 2002, 52–56; Palin 2004, 33–34, 38–44.

271 Hermeneuttisesta kehästä tutkimusprosessissa ks. esim. Mikkonen 2009, 49–53.

272 Lukkarinen & al. 2011, 12.

273 Ks. Kuusamo 1996, 81–90. Taidehistoriallinen terminologia ole täysin vakiintunutta aiheista, tyypeistä, topoksista ja teemoista suomeksi kirjoitettaessa, ja Kuusamon teksteistäkin luen näille käsitteille erilaisia määritelmiä. Tilannetta hankaloittaa osaltaan myös se, että samoja käsitteitä käytetään kirjallisuudentutkimuksessa, osin erilaisessa merkityksessä, ks. esim. Lummaa 2007.

tai myyttisistä tarinoista.²⁷⁴ Esimerkiksi tällaisesta kuvatyypistä käy renessanssiajalla suosittu *kuninkaitten kumarrus* -aihe, jossa kuvataan tyypillisesti itämaan tietäjiä syntynyttä Jeesus-lasta kunnioittamassa. Kristillistä ja muuta uskonnollista taidetta tulkittaessa kuvatyyppeiden tunnistaminen on ensiarvoisen tärkeää.²⁷⁵ Tutkimukseni suhteutan erityisesti Pekka Halosen alttaritauluja kristillisen taiteen ikonografiin tyyppeihin. Topokset liittyvät läheisesti tyyppeihin. Molemmat termit viittaavat jatkuvuuteen, ja niiden välistä suhdetta voidaan jäsentää vakiintuneisuuden tasolla. Topos on eräänlainen merkitystihentymä tai ”suhteellisen säännönmukaisena toistuva aihe, joka kuitenkin ei (vielä) ole vakiintunut varsinaiseksi aiheyyppiksi”.²⁷⁶ Topokset ovat liikkuvampia ja muuntuvampia. Tutkimukseni tärkeintä toposta kutsun totuudenetsijäksi ja tämän figuurin ympärille rakentuvia keskusteluja ja visuaalisia ilmaisuja seuraan käytännössä aina tekstini viimeisiin lauseisiin saakka.

Kuvatyyppejä ja topoksia tarkasteltaessa huomio voidaan kiinnittää karkeasti ottaen teosten ilmaisulliseen ja sisällölliseen puoleen. Panofskylaisessa ikonologiassa näihin viitataan perinteisesti motiivin ja teeman käsitteillä. Vaikka jaottelu ei ole ongelmaton, koen sen riittäväksi hyödyntämieni menetelmien selventämiseksi.²⁷⁷ Kirjoittaessani aineistossani esiintyvistä motiiveista, aiheilmista, hahmoista, tapahtumista tai tunnuskuvista viittaa esitystavan ulottuvuuteen. Tällöin kiinnitän huomiota esimerkiksi totuudenetsijän topokselle tyypilliseen viitan tai kaavun tunnuskuvaan.²⁷⁸ Teemat tai tematiikka taas viittaavat kuvien merkityksiin ja sisältöihin. Ikonografisessa tutkimustraditiossa teosten sisällöllisiä ulottuvuuksia on haettu usein kirjallisista lähteistä (kuten esimerkiksi Raamatusta), mutta myös kuvatyyppeiden ja toposten muodostamista traditioista sekä teosten syntyajankohtaan kytkeytyvistä aatteista, uskonnoista tai maailmankuvista.²⁷⁹ Omassa tutkimuksessani analysoin kuvia erityisesti suhteessa vuosisadanvaihteessa käytyihin esoteerisiin keskusteluihin ja kuvastoihin. Palaan näihin tarkemmin vielä seuraavassa luvussa.

Aineistojen analyysiin liittyvien ja ikonografisessa tutkimustraditiossa hyödynnettyjen termien käyttäminen tuottaa herkästi käsitteellistä epäselvyyttä, jota koetan selvittää erottamalla toisistaan kaksi ilmaisua: *toistuvat teemat* sekä *temaattisen merkityssisällön*. Toistuvista teemoista kirjoittaessani tarkoitan aineistoanalyysin aikana esiin nousseita seikkoja ja aihealueita – olivatpa ne peräisin sitten aineistoni visuaalisista tai tekstuaalisista lähteistä. Tematiikka tai temaattinen (merkitys) sisältö taas liittyvät siihen merkitysten ja sisältöjen tasoon, johon panofskylaisessa

274 Tyypin käsitteestä ks. Kuusamo 1996, 91–95. Alttaritaulutaidetta tutkinut Jorma Mikola käyttää tässä yhteydessä käsitettä aihe, ks. Mikola 2015, erit. 11–19.

275 Vrt. Takanen 2011; Mikola 2015.

276 Ijäs & Kuusamo & Niemelä 2010, 281. Ks. myös Kuusamo 1996, 82; Palin 2017, 226.

277 Käsitteistä ja jaon kritiikistä ks. Kuusamo 1996, 81–90.

278 Ks. osa III.

279 Kuusamo 1996, 80, 91–93. Tarkasteltaessa kuvien kytköksiä tietyn aikakauden maailmankuviin ja arvoihin puhutaan yleensä ikonologisesta tutkimuksesta.

traditiossa viitataan usein teeman käsitteellä. Aineistoa analysoidessani olen etsinyt toistuvia teemoja niin kuvista, teksteistä kuin näiden välisestä dialogistakin. Yhtäältä olen kiinnittänyt huomiota kuvissa toistuviin (ilmaisullisiin) aiheisiin ja motiiveihin – kuten esimerkiksi useissa Gallen-Kallelan teoksissa esiintyviin aaltoihin, säteisiin ja virtauksiin.²⁸⁰ Näille toistuvuuksille olen hakenut temaattisia merkitysulottuvuuksia paitsi kirjallisesta aineistostani myös yleisemmistä, vuosisadanvaihteessa käydyistä keskusteluista ja kuvastoista. Toisinaan katseeni on taas tarkentunut taiteilijoiden kirjallisissa lähteissä toistuviin käsityksiin ja kiinnostaviin detaljeihin. Suhteutan myös niitä aikalaiskeskusteluihin, ja osalle teemoista olen pyrkinyt etsimään myös visuaalisia ilmaisuja kuvallisesta aineistostani. Joissain tapauksissa teksti- ja kuva-aineistojen välille syntyikin hedelmällisiä yhteyksiä – aina niin ei kuitenkaan käynyt. Läpi koko tutkimusprosessin olen joka tapauksessa hyödyntänyt visuaalista ja tekstuaalista aineistoa hyvin läheisessä suhteessa toisiinsa.

Tarkastelemieni taideteosten temaattisia sisältöjä hahmottaessani luonnoksiin ja luonnostelun etenemiseen syventymisellä on ollut oma merkittävä sijansa. Lähestyn erityisesti Tampereen Johanneksen kirkkoon ja Juséliuksen mausoleumiin tehtyjä teoksia kuvaohjelmina, joista muodostuu tiettyssä määrin yhtenäiset kokonaisuudet. Vuosisadanvaihteen taiteilijoita viehättivät paitsi wagnerilainen ajatus kokonaistaideteoksesta (saks. *Gesamtkunstwerk*) myös keskiaikaiset kirkot yhtenäisine kuvaohjelmineen.²⁸¹ Omien teosten hahmottaminen tämänkaltaisiksi kokonaisuuksiksi houkutteli varmasti Gallen-Kallelaa ja Simbergiä. Molemmat taiteilijat luonnostelivat teoksiaan ahkerasti, ja tähän materiaaliin perehtyminen on osaltaan antanut mahdollisuuden seurata tiettyjen toposten, aiheiden ja tematiikkojen kehittymistä.²⁸² Olenkin pyrkinyt hahmottamaan Juséliuksen mausoleumiin ja Tampereen Johanneksen kirkkoon maalattujen teosten syntyhistoriaa mahdollisimman tarkasti etsimällä käsiini kaiken mahdollisen tiedon (muun muassa kirjeistä, luonnos- ja muistikirjoista, sanomalehdistä ja muista kirjoituksista) ja luonnokset, joita suinkin löysin. Voidakseni tarkentaa katseeni ideoiden kehittymiseen ja luonnostelun etenemiseen kokosin kaiken kronologisesti eteneviin muistioihin, joita täydensin vielä taiteilijoiden elämäkertatiedoilla ja omilla, etenkin luonnostelun seuraamiseen liittyvillä huomioillani. Näistä muistioista tuli tutkimukseni edetessä tärkeitä työkaluja, joihin palasin yhä uudelleen aineistoja analysoidessani.²⁸³ Halosen alttaritaulujen ja

280 Ks. osa IV.

281 Kokonaistaideteoksen ideasta ks. esim. Facos 2009, 53–54. Stewen on lähestynyt Simbergin Johanneksen kirkon maalauksia kuva-ohjelmana, joka noudattelee tiettyä, keskiajalta periytyvää kokonaislogiikkaa. Ks. Stewen 2004, 130–131; Stewen 2015b.

282 Myös Kivinen on hyödyntänyt luonnostelun kehittymisen seuraamisen menetelmää Simbergin Johanneksen kirkon maalauksia analysoidessaan. Ks. Kivinen 1986, 77–82. Vrt. myös Tihinen 2008, 35–39.

283 Viittaa tutkimuksessani paikoitellen muistiooni, jonka kokosin Juséliuksen mausoleumin teoksia koskien (JMV). Kyseisen kokonaisuuden osalta luonnoksia ja tietoa kertyi

kahden Juséliuksen mausoleumiin tehdyn seinämaalauksen kohdalla luonnostelun etenemisen seuraaminen ei ole ollut samalla tavoin mahdollista materiaalin vähyyden vuoksi. Pysin kuitenkin hahmottamaan mahdollisimman tarkasti myös näiden teosten syntyhistoriaa ja taiteilijan kykeisiin ajankohtiin liittyviä elämänvaiheita.

Kuvat ja sanat osana esoteerisia keskusteluja

Hahmotettuani aineistostani toistuvia teemoja ja kiinnostavia yksityiskohtia olen suhteuttanut niitä yleisempiin, vuosisadanvaihteessa käytyihin keskusteluihin.²⁸⁴ Kuva-analyysini lähenevätkin tässä mielessä kulttuurihistoriallisesti orientoitunutta ikonologista tulkintaa. Tavoitteena on selvittää, miten kuvat ovat ymmärrettävissä tiettyjen aikaan ja paikkaan liittyvien uskonnollisten, poliittisten tai filosofisten pyrkimysten valossa – ilman, että niitä luettaisiin näiden yksioikoisena kuvituksena. Siinä missä ikonografinen analyysi voidaan mieltää spesifien kirjallisten vaikutteiden tai kuvallisten jatkumoiden hahmottamiseksi, ikonologisessa tulkinnassa on kyse yleisemmästä, historiallisesti painottuneesta tutkimuksesta.²⁸⁵ Kuvien ymmärretään tällöin syntyneen suhteessa ajallisesti ja paikallisesti määrittäviin olosuhteisiin, jotka hahmotan yhtenäisten maailmankuvien ja ajattelutapojen sijaan fragmentaariseksi diskursseiksi ja keskusteluiksi. Käsitteeni periytyy tässä kohdin tavastani ymmärtää ja määrittää esoteerisuutta.²⁸⁶ Jos aiemmin ajateltiin, että taideteokset ja niiden ilmaisu voidaan palauttaa tiettyihin ideologioihin ja diskursseihin, nykyisin niiden mielletään myös osallistuvan näiden muodostumiseen. Kuvat ottavat toisin sanoen osaa kulttuurisiin keskusteluihin ja vaikuttavat osaltaan siihen, millaisiksi niitä ympäröivät olosuhteet rakentuvat.²⁸⁷ Tutkimuksessani tarkennan katseeni erityisesti niihin keskusteluihin, jotka liittyvät erilaisiin kytkentöihin taiteen ja uskonnollisuuden välillä.

Olen hahmotellut vuosisadanvaihteessa käytyjä keskusteluja paitsi aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta myös aikalaislähteistä. Polkuja näihin keskusteluihin ovat tarjonneet erityisesti aikakaus- ja sanomalehdet sekä esoteerisuuden näkökulmasta

runsaasti. Viittaan muistiooni erityisesti silloin, kun aineistosta tekemäni analyysit eivät paikannu yhteen tai edes muutamaaan lähteeseen, vaan paljon laajempaan lähdekokonaisuuteen. Tällöinkin pyrin viittaamaan myös yksittäisiin lähteisiin, joiden avulla analyysini ovat osin seurattavissa.

284 Taidehistorioitsija Johanna Volasto on nostanut aikalaiskontekstiin ja uskonnolliseen maailmankuvaan perehtymisen tärkeään rooliin luodattaan aiemmin huonosti tunnetun pietistisen emblematiikan merkityksiä. Ks. Volasto 2011, 17, 20, 22–23.

285 Kuvia analysoidessaan Panofsky kirjoittaa ikonografisen analyysin ja ikonologisen tulkinnan vaiheesta, joiden välisiä eroja Kuusamo on edelleen selventänyt. Ks. Kuusamo 1996, 80; Kuusamo 2011b, 64–65. Ikonografisesta ja ikonologisesta tulkinnasta alttari- taulutaiteen yhteydessä ks. myös Takanen 2011.

286 Ks. luku 1.4.

287 Kuusamo 2011a, 110.

kiinnostava aikalaiskirjallisuus. Tutkimusprosessin alkuvaiheissa silmäilin läpi runsaasti erilaisia taide- ja kulttuurilehtiä²⁸⁸ ja kiinnitin huomiota siihen, millaisista aiheista niissä kirjoitettiin. Kansalliskirjaston digitaalinen aineistohaku taas mahdollisti katseen tarkentamisen tiettyjen teemojen (kuten esimerkiksi vapaamuurarius) ympärillä käytyihin keskusteluihin.²⁸⁹ Samalla menetelmällä tutustuin myös sanomalehtikirjoitteluun, joka koski Juséliuksen mausoleumin ja Tampereen Johannekseen kirkon seinämaalauksia sekä Halosen alttaritauluja.

Kenties kaikkein hedelmällisimmän polun ajan esoteerisiin keskusteluihin tarjosi kuitenkin aikalaiskirjallisuus. Tutkimukseni käsitteellisten karttojen – okkulttuurin ja etsijyyden – selkiytyessä olen kiinnittänyt yhä enemmän huomiota siihen rooliin, joka kirjallisuudella ja tietynlaisella lukijuudella on esoteeristen keskustelujen kierrättämisessä. Kuten Steven Sutcliffe on huomattanut, monille varhaisille etsijöille kirjallisuus ja lukeminen tarjosivat tärkeän väylän heterogeenisen henkisyiden pariin. Eklektisestä, kyseenalaistavasta ja yksilöllisiä tulkintoja painottavasta yksinlukemisesta tulikin ajan okkulttuurin kannalta tärkeää toimintaa – näin myös tarkastelemieni taiteilijoiden kohdalla. Kirjallisuus paitsi dokumentoi uudenlaiseen heterogeeniseen henkisyteen liittyviä keskusteluja myös vastasi samalla niihin tarpeisiin, joita omaa uskonnollisuuttaan etsivällä lukijakunnalla oli.²⁹⁰

Gallen-Kallelan Museossa ja Halosenniemessä on arkistoituna taiteilijoiden kotikirjastoihin liittyvää aineistoa, jota olen hyödyntänyt hahmottaessani sitä, millaista kirjallisuutta Gallen-Kallela, Halonen ja heidän lähipiirinsä lukivat. Kirjastoista löytyvät teokset todistavat osaltaan taiteilijoiden uskonnollisuutta ja esoteerisuutta kohtaan tuntemasta mielenkiinnosta: arkistoista löytyy muun muassa runsaasti teosofisia ja psyykkisiä ilmiöitä käsittelevää kirjallisuutta sekä vuosisadanvaihteen okkulttuurin tunnetuimpiin lukeutuvien kirjailijoiden teoksia.²⁹¹ Olen käynyt molemmat kirjastoarkistot läpi uskonnollisuutta ja esoteerisuutta käsittelevien teosten osalta. Teoksista löytyy paikoitellen kiinnostavia merkintöjä, ja ne ovat tarjonneet muutoinkin yleiskuvan siitä, millaisista esoteerisuuteen liittyvistä seikoista taiteilijat olivat kiinnostuneet. Kotikirjastojen ohella kirjeet ja muistikirjat ovat tarjonneet vihteitä siitä, millaisista esoteerisista keskusteluista Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg innostuivat. Erityisesti Simbergin kohdalla nämä lähteet ovat tärkeitä, sillä hänen kotikirjastoaan ei ole samalla tavoin arkistoitu.²⁹² Vaikka Simbergin kohdalla paino-

288 Läpikäymieni aikakauslehtien joukossa tärkeimpiä olivat *Pan*, *Taarnet*, *Ord & Bild*, *Ateneum*, *Valvoja* sekä *La Plume*.

289 Tiina Mahlamäki on hyödyntänyt samanlaista menetelmää tutkiessaan Swedenborgiin liittyvää lehtikirjoittelua 1800-luvun lopun Suomessa. Ks. Mahlamäki 2009.

290 Sutcliffe 2003, 37–41.

291 Myös Ville Lukkarinen on hyödyntänyt Halosen kotikirjastoa ja Helsingin yliopiston lukusalin tilauslistoja taiteilijoiden kiinnostuksen kohteita jäljittäessään. Ks. Lukkarinen 2007, 95–99.

292 Jan Simbergin yksityiskokoelmassa (JSA) on säilynyt joitain Hugo Simbergille

tetaan usein taiteilijan omaperäisyyttä ja epäteoreettisuutta, hänen kirjeensä ja muistikirjansa kertovat omaa tarinaansa kirjallisista kiinnostuksen kohteista. Taiteilijan muistikirjoihin on kopioitu lukuisia runoja. Myös kirjeissä viitataan jo luettuihin tai lukemista odottaviin teoksiin.

Olen hahmottanut vuosisadanvaihteen esoteerisuutta myös siihen liittyviin populaareihin kuvastoihin tutustumalla. Monista vuosisadanvaihteen kulttuuri- ja taidelehdistä ja muustakin kirjallisuudesta löytyy kuvallista materiaalia, joka antaa osaltaan mahdollisuuden hahmottaa esoteerisuuteen liittyvää aikalaiskuvastoa. Esimerkiksi *Ord & Bild* -lehdessä julkaistiin vuonna 1900 kuvia tarot-korteista, joiden suhteellisen pysyvä ikonografia tarjoaa yhden väylän esoteerisuudelle tyyppilliseen kuvamaailmaan.²⁹³ Näiden ohella myös spiritualismiin liittyvä visuaalinen kulttuuri henkivalokuvineen muodostaa yhden keskeisen osan ajan esoteerisesta kuvastosta. Tutkimuksessani rinnastan ja suhteutan tarkastelemieni suomalaistaiteilijoiden teoksia myös tähän ajan okkulttuurissa kierrätettyyn kuvalliseen materiaaliin.²⁹⁴ Toisaalta Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin taiteeseen perehtymällä myös laajennan käsitystä siitä, millaisia esoteerisuuteen viittaavat kuvat vuosisadanvaihteessa olivat. Taiteen esoteerisuuden mielletään toisinaan liittyvän tiettyihin symboleihin ja esimerkiksi geometrisiin muotoihin, vaikka kyse ei läheskään aina ole tällaisten melko stereotyyppistenkin elementtien yksioikoisesta tunnistamisesta. Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa esoteerisia keskusteluja ilmaistiin monenlaisia aiheita käsitellen ja erilaisia ilmaisuja hyödyntäen.

Esoteerisia keskusteluja hahmottaessani olen kiinnittänyt huomiota laajoihin, populaareihin ja yleisluontoisiin aiheisiin varsin pitkän aikaperspektiivin (n. 1893–1907) rajoissa. Tästä syystä en voi lähestyä keskusteluja samalla tarkkuudella kuin vain yhteen tai muutamaa aihealueeseen keskittyttäessä olisi ollut mahdollista. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, etten voi tutkimuksessani juuri nostaa esiin esimerkiksi niitä muutoksia, joita kansaa koskevissa käsityksissä tapahtui 1890-luvulta 1910-luvulle tultaessa. Myös muiden teemojen osalta tarkennettuja ja yksityiskohtaisia tulkintoja on hankala tehdä keskustelujen moninaisuuden ja pidemmän aikaperspektiivin vuoksi. Vaikka jokainen tarkastelemistani taiteilijoista ja heidän teoksensa tarjoavatkin erilaisia tulokulmia vuosisadanvaihteen taiteen henkisyteen, kiinnittyy tutkimukseni esoteerisiin keskusteluihin varsin yleisluontoisella tasolla. Tutkimukseni onkin tarkoitus avata uusia näkökulmia siihen, mitä modernin taiteen esoteerisuuteen taipuva henkisyys voi tarkoittaa. Katson, että osa esiin nostamistani

mahdollisesti kuuluneita teoksia. Ari Latvin tiedonannon mukaan (11.3.2011) Jan Simberg on lahjoittanut osan teoksista vuonna 2006 arkistoon (KGA/HSA). Teoksia ei ole kuitenkaan montaa, eikä niiden joukossa ole tutkimukseni kannalta erityisen kiinnostavilta vaikuttavia teoksia.

293 B. HJ. Björklund, ”Om Spelkort”, OB 1900, 505–520.

294 Ks. osa IV.

esoteerisista aiheista ja teemoista säilyi elinvoimaisena vielä pitkälle 1900-luvun puolelle moderniin ja sen jälkeiseenkin taiteeseen. Niiden eroavaisuuksien, murrosten ja vastaanhankaamisien, joita taiteen henkisyttä koskeviin kysymyksiin väistämättä liittyy, jätän tulevien tutkimusten selvitettäväksi.

1.6 Tarkentuneet kysymykset ja tutkimuksen rakenne

Tutkimukseni tavoitteet ja kysymykset ovat tarkentuneet aineiston koostamisen ja käsitteellisten karttojen selkiytyttyä. Näen, että uskonnollisuudella on merkittävä, mutta hankalasti hahmotettava rooli modernissa ja sen jälkeisessä taiteessa. Hahmotan tämän kytköksen rakentuvan 'taiteen henkistymiseksi' kutsumassani prosessissa, jota tarkastelen tutkimuksessani syventymällä kolmen 1900-luvun vaihteessa toimineen taiteilijan teoksiin. Vaikka teokset on tuotettu uskonnollisiin ympäristöihin, ne hankaavat kuitenkin perinteistä kristillisyyttä vastaan. Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg määrittivät tutkimuksessani uskontososiologien käsityksiä seuraillen etsijöiksi, joilla on aktiivinen rooli paitsi esoteerisuuteen ja heterogeenisempään henkisyteen kiinnittyvän uskonnollisuuden tuottajina myös uudenlaisen, henkisemmäksi ymmärretyn taiteen tekijöinä ja määrittelijöinä. Tutkimuksessani kysyn: Miten he tätä taiteen ja muuntuvan uskonnollisuuden risteyskohdassa syntynyttä uudenlaista 'taiteen henkisyttä' teoksissaan ja puheissaan tuottivat? Millaisia ilmaisuja etsijyys ja taiteen henkisyys saavat Juséliuksen mausoleumissa, Tampereen Johanneksen kirkossa ja Halosen taiteessa? Millaista on se 'henkisempi taide' ja 'puhtaampi henkisyys', jonka tuottamiseen taiteilijat osallistuivat? Millaisten ajatusten, kuvien ja toimien varaan näitä käsityksiä rakennetaan?

Tutkimukseni analyysi ja argumentointi liikkuvat rajapinnoilla, jossa diskursiivinen kohtaa yksilöhistoriallisen lähestymistavan. Yhtäältä syvennyn etsijöiksi määritettyjen taiteilijoiden kirjallisiin ja visuaalisiin aineistoihin pyrkien ymmärtämään niiden merkityksiä ja yhteyksiä ajan okkulttuuriin. Toisaalta tarkennan katsettani jatkuvasti myös siihen, miten niissä tuotetaan käsityksiä 'henkisestä taiteesta' ja 'puhtaammasta uskonnollisuudesta'. Huomioni kiinnittyy tällöin erityisesti totuudenetsijäksi nimittämäni topokseen ja siihen kietoutuneiden esoteeristen keskustelujen tarkasteluun. Näin tutkimukseni tarjoaa yhden 1900-luvun taiteen historialliseen maastoon kiinnittyvän vastauksen siihen, millaista kytköstä taiteen ja uskonnollisuuden välille on modernilla ajalla punottu.

Johdantoa seuraavassa osassa (II) hahmottelen lyhyesti niitä keskusteluja, jotka liittyvät oleellisesti taiteen ja uskonnon yhteenkietoutumiseen vuosisadanvaihteessa. Ne tarjoavat pohjan 'taiteen henkisyttä' koskeville keskusteluille, joihin syvennyn tutkimukseni seuraavissa osissa. Osat III, IV, V ja VI rakentuvat koostamani aineiston analyysistä. Järjestelin aineistosta tekemäni huomiot ja luennat kirjoitusprosessin aikana neljäksi kokonaisuudeksi, joista kukin avaa yhden tarkastelukulman taiteen

henkistymiseen. Jokaisessa niissä käsitellään myös vuosisadanvaihteen okkulttuurin kannalta kiinnostavia esoteerisia virtauksia ja keskusteluja.

Tutkimukseni kolmannessa osassa (III) käsittelen niitä tavoitteita ja tehtäviä, joita taiteilijat asettivat työskentelylleen. Samalla hahmottelen esiin tutkimukseni kannalta merkittävän topoksen, jota kutsun totuudenetsijäksi. Tässä osassa syvennyn muun muassa teosofiseen mestariajatteluun sekä vapaamuurariuuteen kytkeytyviin käsityksiin taiteen temppeleistä ja salatusta veljeskunnasta. Rinnastan myös esoteerisuudelle leimallisen *philosophia perennis* -ajattelun taiteilijoiden 'pyhää taidetta' ilmentävään *ars perennis* -ajatteluun. Tutkimuksen neljäs osa (IV) keskittyy toisinaistimisen tematiikkaan ja siihen, millaista toimintaa ja ilmaisuja siihen vuosisadanvaiheessa liittyi. Ajan okkulttuurissa tavanomaisesta poikkeavan aistimisen teemat kytkeytyivät muun muassa keskusteluihin animaalisesta magnetismista, vitalismista, psyykkisestä tutkimuksesta sekä spiritualismista. Viidennessä osassa (V) pureudun alkuperäisyyden ja autenttisuuden vaatimuksiin, joita ajan taiteeseen ja henkisyyteen liitettiin. Näillä oli yhteytensä muun muassa kansallisuusaatteeseen ja Jeesusta koskeviin käsityksiin, joissa teosofinen ajattelu kietoutui kiinnostavalla tavalla yhteen muun muassa herännäisyydestä, tolstoilaisuudesta ja swedenborgilaisuudesta ammennettujen aineiden kanssa. Kuudennessa osassa (VI) tarkennan katseeni niihin polkuihin, joille henkisemmän taiteen tekeminen taiteilijoita kuljetti. Johdattelen lukijan kosmiselle matkalle, jonka uskottiin odottavan ihmissielua kehollisen kuoleman jälkeen. Tässä yhteydessä käsittelen muun muassa modernille esoteerisuudelle leimallista progressiivista jälleensyntymis- ja sielunvaellusoppia. Näihin liittyvää henkisen kehityksen ajatusta avatessani nostan esiin myös alkemiaan, varhaiseen satanismiin ja seksuaalimagiaan liittyviä käsityksiä.

Jokainen tutkimukseni aineistoanalyysiini pohjautuvista osista rakentuu Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin teosten analysoinnin ympärille, eikä niissä siksi käsitellä taiteilijoita tai heidän teoksiaan yhtäläisesti. Kirjoitukseni ei liioin rakennu kronologiseksi, vaan yksittäiset teokset mahdollistavat tiettyjen, laajempien teemojen käsittelyn. Tutkimukseni kirjallisen osuuden päätän kokoamalla yhteen niitä vastauksia, joita olen asettamiini kysymyksiin löytänyt.

II Taiteen henkisydestä vuosisadanvaihteessa

2.1 Freskot ja dekoratiivinen seinämaalaus taiteen henkisyyden palauttajina

Syyskuussa 1905 Hugo Simberg avasi Tampereen Johanneksen kirkon ovet ensimmäisen kerran toimittajakunnalle ja johdatteli heitä siihen saakka melko salassa pysyneiden, vielä keskeneräisten maalaustensa äärelle. Tapaus poiki paitsi ensimmäiset puheenvuorot kirkon maalausten soveliaisuudesta myös joukon kokonaisuutta ihastelevia lehtijuttuja. Toimittajana ja teatterimaailman vaikuttajana tunnettu Erkki Kivijärvi kohotti omassa kirjoituksessaan Tampereen Johanneksen kirkon muinaisten temppelien veroiseksi mestariteokseksi, jossa taiteen ja uskonnon välillä muinoin vallinnut liitto puhkesi uuteen loistonsa.

Kerran ne ovat sisaruksina käsikädessä kulkeneet, kirkko ja taide, yksissä ylentäneet ihmismieltä maan tomusta kohti korkeutta ja kirkkautta. Mutta sitten tuli jotakin väliin, jotakin kolkkoa ja ahdistavaa. Taide kohosi omille siivilleen, lensi pois.²⁹⁵

Syntyi juopa, jonka saattoi selvästi havaita muinaisia temppeleitä ja kylmän koristelemattomia protestanttisia kirkkoja vertailtaessa. Nyt Kivijärvi kuitenkin näki tuon juovan kuroutuvan umpeen Tampereen uudessa ”temppelissä” ja etenkin Simbergin tekemissä seinämaalauksissa.

295 ”Kirkko ja taide, I. Johanneksenkirkon maalausten johdosta”, TS 24.9.1905. Lehtijutusta ei käy ilmi sen tekijää, mutta Paula Kivisen mukaan Erkki Kivijärvi kirjoitti muutamaa päivää myöhemmin samalla ”Kirkko ja taide” -otsikolla *Tampereen Sanomiin* Simbergin kuvaohjelmaa puoltavan kirjoituksen, ks. Kivinen 1986, 222. Kivijärvi toimikin vuosina 1905–1906 *Tampereen Sanomien* toimittajana. Hän saattoi hyvinkin kuulua myös Simbergin tuttavapiiriin muiden teatterialan ihmisten muassa. Kivijärvestä ks. Märsynaho 2005.

Kivijärven käsitykset asettuvat osaksi monumentaalimaalauksesta käytyjä keskusteluja.²⁹⁶ Vuosisadanvaihteessa monumentaalisuudesta puhuttiin vielä rinnan paitsi seinämaalauksen myös ”dekoraation” ja ”dekoratiivisuuden” kanssa.²⁹⁷ Termit limittyivät edelleen symbolistiseen taidekäsitteeseen. Taiteilijat alkoivat viimeistään 1890-luvulta lähtien haaveilla yleisesti monumentaalitaiteen tekemisestä. Vaikka toteutuneiden projektien määrä jäi lopulta verrattain vähäiseksi ja monet toteutuneista teoksistakin valmistuivat vasta 1900-luvun puolella, dekoratiivisuus sai merkittävän sijan vuosisadanvaihteen taidetta koskevissa keskusteluissa. Ranskalaistermi *peinture décorative* yhdistetään usein ensisijaisesti niin sanottuun Pont-Avenin kouluun sekä Les Nabis -nimiseen taiteilijaryhmään, joiden piirissä dekoratiivinen seinämaalauksen kohotettiin ainoaksi todellisen taiteen muodoksi. Tärkeän esikuvan heille tarjosi monia julkisia tiloja Ranskassa maalauksillaan koristanut Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), joka oli ansainnut lähes legendaariseksi kohonneen maineensa erityisesti 1870-luvulla Pariisiin Panthéoniin tekemillään seinämaalauksilla. Puvis sovelsi seinämaalauksen periaatteita myös taulumaalauksessa. Hänen taiteelleen onkin leimallista muun muassa rajatun, hillityn väripaletin käyttö, kuvapinnan litteyden korostaminen sekä tiettyjen muotojen ornamentaalinen toistaminen. Tässä kohdin monet taiteilijat seurasivat hänen jalanjälkiään ja kehittivät erilaisia keinoja soveltaa freskomaalauksen ilmaisutapoja taiteessa yleisemminkin.²⁹⁸

Vuosisadanvaihteen taiteilijat ylittivät kuitenkin ihailemansa mestarin tavoitteet yhdistäessään dekoratiivisuuden henkisiin pyrintöihinsä.²⁹⁹ Niinpä esimerkiksi nabi-taiteilija Maurice Denis (1870–1943) tulkitsi Puvis’n seinämaalauksen aikaansaaman tunnevaikutuksen johtuvan viivoista ja väreistä, jotka viittasivat suurempaan moraaliseen järjestykseen, kauneuteen ja jumalalliseen.³⁰⁰ Taidekriitikko Albert Aurier (1865–1892) taas painotti todellisen, ylimaallista tavoittelevan taiteen kriteerien täyttyneen menneen ajan dekoratiivisessa taiteessa, jossa platoniset ideat ja selvänäköiset unet maalattiin suoraan rakennusten seinille. Dekoratiivisen taiteen toisena mestarina Puvis’n ohella kunnioitettulle Paul Gauguinille hän toivoi ”seiniä, seiniä”, jotta tämä saisi maalata ylimaalliset visionsa niihin – ja palauttaa samalla sen taiteen ja henkisyuden yhteyden, joka muinaisten rakennusten seinämaalauksissa vielä eli.³⁰¹ Aikalaisille dekoratiiviset seinämaalaukset edustivat ennen kaikkea henkistä

296 Monumentaalisuudella viitataan yleensä tiettyihin muutoseikkoihin, joiden kriteerit ovat vaihdelleet eri aikoina – yksinkertaisimmillaan se viittaa teokseen suureen kokoon. Monumentaalimaalauksiin liitetään myös samanlainen kunnioitettavuuden tai muistamisen arvoisuuden ulottuvuus kuin monumentteihin yleensäkin. Monumentaalisella viitataan usein myös teoksen korkeaan laatuun tai syvempään, ideologiseen sisältöön. Ks. Ruohonen 2013, 37.

297 Käsitteiden määrittelystä ja historiasta ks. Ruohonen 2013, 36–41.

298 Rapetti 2005, 181–184; Lukkarinen 2007, 72–73, 76–81; Bonsdorff 2012, 199–202.

299 Rapetti 2005, 184–189.

300 Rapetti 2005, 184–189; Lukkarinen 2007, 74–75.

301 Albert Aurier, ”Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Mercur de France Mars* 1891.

taidetta. Hans Belting onkin pitänyt dekoratiivisuutta yhtenä tärkeimmistä avainsanoista vuosisadanvaihteessa elänyttä absoluuttisen taiteen ideaalia tarkasteltaessa.³⁰²

Ajastus taiteen tavanomaisten rajojen ylittämisestä kohti henkisempää houkutteli myös arkkitehti Josef Stenbäckkiä hänen ryhtyessään 1890-luvun lopulla suunnittelemaan Juséliuksen mausoleumia: ”Tahtoisin saada tästä monumentin, jonka koristelussa yhteinen, rakennuksen tarkoitukseen soveltuva aate on ollut johtona, ja joka kohoaisi paljon yli sen, minkä olemme tottuneet näkemään Atheneumin seiiniä täyttämässä”.³⁰³ Gallen-Kallela innostui Stenbäckin ehdotuksesta. Hän inspiroitui paitsi arkkitehdin ehdottamasta aiheesta – kuoleman voitto materian yli, hengen voitto kuoleman yli – myös mahdollisuudesta tehdä seinä- ja lasimaalauksia:

Aihe, jota ehdotatte on mahtava ja niin ylevä että siihen voi jos koskaan koko sielunsa panna, erittäin kun kerran saisi tilaisuutta rakennustaiteen yhteydessä tehdä jotain puhumattakaan siitä että niin jalot materiaalit kuin fresco ja lasimaalaus jo itsessään työhön houkuttelevat.³⁰⁴

Juséliuksen mausoleumiin ja Tampereen Johanneksen kirkkoon tehdyt seinämaalaukset liittyvätkin osaksi paitsi kansainvälisempää *peinture décorative* -liikettä myös monumentaalitaiteen varhaista historiaa Suomessa. Myös Halosen alttaritauluja voidaan tarkastella yhteydessä näihin ilmiöihin.³⁰⁵

Vaikka painotankin tutkimuksessani dekoratiiviseen taiteeseen liitettyä henkisyden ihannetta, kytkeytyi siihen myös toisenlaisia aatteellisia ulottuvuuksia. Monumentaalimaalausten poliittisuuteen perehtyneen Johanna Ruohosen mukaan kyseinen genre kehittyi 1800-luvun lopun Suomessa yhteydessä kansallisuusaatteen. Dekoratiiviset seinämaalaukset levittäytyivät tuolloin ensi kertaa niille tiloille perinteisesti tarjonneiden kirkkojen ulkopuolelle, ja samalla ne valjastettiin tehokkaasti suomalaiskansallisen identiteetin rakentamiseen. Tärkeiksi varhaisiksi merkkipaaluiksi tässä suhteessa nousivat paitsi Albert Edelfeltin Helsingin yliopistoon maalaama fresko (1905) myös Gallen-Kallelan Pariisin maailmannäyttelyn Suomen paviljonkiin tekemät holvimaalaukset (1900). Molemmissa suomalaisuutta rakennettiin luomalla kansakunnalle huomionarvoista menneisyyttä. Gallen-Kallela kohotetaankin tavallisesti 1900-luvun alun merkittävimpien monumentaalimaalarien joukkoon – siitähän huolimatta, ettei hän toteuttanut montaa seinämaalauksia. Suomen paviljongin ja Juséliuksen mausoleumin ohella Gallen-Kallela teki seinämaalaukset Helsingin Vanhaan ylioppilastaloon (*Kullervon sotaanlähtö*, 1901) ja Kansallismuseoon (1928). Ruohonen uskookin, että taiteilijan maineeseen ovat

302 Belting 2001, 177–186.

303 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 1.11.1899 (GKM).

304 Akseli Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, Kalela, Ruovesi marraskuu 1899 (GKM).

305 Vrt. Lukkarinen 2007, 81–93.

vaikuttaneet seinämaalausten lukumäärää vahvemmin niiden heroiset, kalevalaiset aiheet, jotka olivat omiaan pönkittämään suomalaiskansallisia aatteita.³⁰⁶ Halosen monumentaalimaalausten nationalismia ajatellen eräs juonne on taiteilijan yhteys vuonna 1906 perustettuun Taidetta kouluihin -yhdistykseen. Yhdistys rakentui Venny Soldan-Brofeldtin ja muiden Halosen hyvin tuntemien nuorsuomalaisten ympärille. Sen tavoitteena oli sivistää suomalaista kansaa ja jalostaa sen moraalia helposti lähestyttävän taiteen avulla. Ensimmäisen toimintavuotensa päätteeksi yhdistys lahjoitti Haloselta tilaamansa monumentaalisen *Huviretken* (1906) Töölön koululle.³⁰⁷

Vuosisadanvaihteen monumentaalimaalausta ja dekoraatiota koskevista keskusteluista on hahmoteltavissa henkisyys- ja tarkentavan näkökulmani kannalta kiinnostava vastakkainasettelu, jota oli rakennettu monilla eri tahoilla 1800-luvun kuluessa. Se muodostui menneen ajan henkisemmän ja modernin ajan rappioituneen, kaupallisen taiteen välille. Englannissa vaikuttaneet prerafaeliitit ja arts & crafts-liike ammensivat ideologiaansa aineksia kirjailija ja taidekriitikko John Ruskinilta (1819–1900), joka oli ehdottanut ajan teollistuneen hengettömyyden vastalääkkeeksi keskiajan ”luonnollisempia” työskentelymuotoja ja käsityöläisyyttä.³⁰⁸ Ranskassa aluillaan olevasta rappion aikakaudesta julisti muun muassa ruusuristiläisten taidesalonkien johtohahmona tunnettu Joséphin Péladan (1858–1918). Hän kritisoi 1880-luvulta lähtien voimakkaasti Pariisin salonkeja: niiden seinät oli täytetty taantumuksellisella, sekularisoituneen ajan materialistisella taiteella, jonka oli tarkoitus tyydyttää ainoastaan porvariston tarpeita.³⁰⁹ Vuosisadan loppua lähestyttäessä taulumaalauksia alettiinkin yhä enenevässä määrin pitää rappioituneiden yhteiskuntien sairaina, kaupallisia mielihaluja tyydyttävinä kulutushyödykkeinä. Tämänkaltaista kehityssuuntaa ja taiteen materialisoitumista vastaan nabit ja peinture décorative-liike asettuivat.³¹⁰

Näitä asenteita myötäillen nykymaailma näyttäytyi myös suomalaistaiteilijoiden silmissä sairaan hermokiihotuksen synkkänä aikakautena. Gallen-Kallela kauhisteli

306 Ruohonen 2013, 57–62. Gallen-Kallelan toteutuneista ja toteutumattomista freskosuunnitelmista ks. Pusa 1991.

307 Ruohonen 2013, 25, 62–66.

308 Ruskinilla oli merkittävä rooli myös Italian ”primitiivien” freskomaalausten ylevöittämisessä. Hän oli kirjoittanut jo 1840-luvulla ihailevaan sävyyn muun muassa Giottosta, Masacciosta ja Ghirlandaiosta sekä erityisesti Fra Angelicon ”puhtaasta” taiteesta. Ruskinista ks. esim. Heinänen 2006, 71–73.

309 Péladan 1995a; 1995b.

310 Lukkarinen on osuvasti todennut, etteivät nabitkaan jättäytyneet kokonaan kritisoi- miensa taidemarkkinoiden ulkopuolelle. Myös osa seinämaalaustilauksista tuli vapailta markkinoilta ja vastarikastuneilta suurporvareilta, joiden luksusasuntoja muun muassa nabit Maurice Denis, Pierre Bonnard ja Edouard Vuillard koristelivat. Suomessa seinädekoraatioita kotiinsa tilasi muun muassa liikemies Salomo Vuorio. Ks. Lukkarinen 2007, 71–81. Siitä, miten kaupallisuutta ja kapitalismia tulkittiin vuosisadanvaihteessa yleisesti rappion ilmentymänä, ks. myös Facos 2009, 66–69.

pinnallisen taiteen räjähdysmäistä kasvua sekä kaupallisuuden ja teollistumisen taiteeseen jättämiä jälkiä. Rehellinen ja korkea taide vääristyi, kun se levisi loputtomina jäljennöksinä porvariin käsiin ja ahdistettiin suklaakääreiden kylkiä koristamaan. Gallen-Kallelaa huolestutti, että taiteilijat vieraantuivat 'todellisesta taiteesta' pyrkimään miellyttämään väsyneiden, hermostuneiden massojen mieltymyksiä.³¹¹ Simberg taas seisahtui Lontoon kiireisen kaupunkikulttuurin keskellä kysymään, ”[...] edistääkö yksityinen rahan hankinta ehkä koko kansakuntaa? Kehittääkö tämä ehkä jotain, jota varten meidän pitää olla ja elää tässä kovassa olemassaolonkampailussa, jossa kaikki kiinnostus henkiseen elämään kuolee pois.”³¹² Etenkin Gallen-Kallela ja Halonen ilmaisivat toistuvasti myös inhonsa kaupallisia ”leipätauluja” kohtaan: ne ovat väkisin orjatyönä tehtyä ”moskaa”, jota tehtailtiin näyttelyihin myyntiä ja omaa toimeentuloa ajatellen.³¹³

Ajatelkaa, että vain kuukauden aikaa vuodesta voin sitä taidetta tehdä, josta puhutte ja jota sanotte ihailevanne, muu aika menee leipätyöhön, usein koko vuosikin! Orja tekee vaan työnsä, mutta minun pitää sitä paitse myydä sieluni ja taiteellinen vakaumukseni [...]. Jatkaa tätä – olisi samaa kuin santaa juokuttaa sormien välitse. Se olisi sielullinen itsemurha, jota ei myöskään anneta anteeksi.³¹⁴

Etsittäessä ratkaisua taiteen kaupallistumiseen vastauksia haettiin usein nostalgian leimaamasta paluusta menneen ajan henkisemmäksi koettuun taiteeseen, jota dekoratiivinen seinämaalaus edusti. Sen juurten nähtiin ulottuvan jonnekin kauas menneisyyteen – aikaan, jolloin taide eli vielä tiiviissä yhteydessä uskontoon. Yleisesti uskottiin, että täysrenessanssin aika oli merkinnyt kuolettavaa käännekohtaa taiteen henkisyyttä ajatellen. Se oli tuonut tullessaan muun muassa luonnon yksioikoisen kopioimisen, illuusion tavoittelun sekä naturalismin ja realismin ”jumalattomuuden”, jonka nähtiin nakertavan myös moderneja taideinstituutioita.³¹⁵ Gallen-Kallela

311 Gallen-Kallela 1924, 209–212.

312 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Lontoo 26.3.1896 (KGA/HSA). Suomennos Rauno Ekholmin, ks. Paloposki 2000b, 79. Alkuperäinen: ”För väl det enskilda penningfärfvet hela nationen framåt? Utbildar väl sig detta något, för hvilket vi ju måste finnas till och leva, under denna hårda kamp för tillvaron, i hvilken allt intresse för andligt lif dör bort?”

313 Ks. esim. Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Emil Wikströmille, Kallela 17.12.1895 (KK), Louis Sparrelle, Kallela 3.1.1896 (KGA/TKK) ja Robert Kajanukselle, Kalela 9.11.1898 (KK) sekä Pekka Halosen kirjeet Emil Wikströmille, Karttula, Pouru, Riuttala 18.7.1899 (KK) ja Akseli Gallen-Kallelalle Järvenpää 24.3.1899 ja Järvenpää 2.4.1911 (GKM).

314 Kirjeluonnos Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirjassa XXV (1906–1907), siteerattu Okkonen 1949, 635.

315 Samansuuntaisia käsityksiä renessanssia edeltävän taiteen henkisyydestä ja nykytaiteen rappiosta esittivät muun muassa nabit, Péladan ja Ruskin, ks. Pincus-Witten 1976,

asetti kaupallisuuden rapauttamien myyntitaulujen ja nykyajan ”reklaamihelvetin” vastapooliksi menneiden, henkisempien aikojen taiteen. Hän uskoi, että taiteilijat olivat aiemmin saaneet harjoittaa ”työtään pyhitettynä ammattina, ja [...] saavutukset olivat senmukaisesti suuria, kautta aikojen kauneutensa säilyttäviä taideluuomia!”³¹⁶ Aikalaiskeskusteluja myötäillen hänkin näkee esimerkiksi 1400-luvulla Italiassa tehtyjen seinämaalauksen edustavan tällaista jalompaa, henkisempää taidetta. Ne vaikuttivat ”sielulliselta puolelta” ja hehkuivat rauhaa ja pyhyyttä, joka jätti katsojaansa ikuisen vaikutuksen. Gallen-Kallelan mukaan erityisesti freskotekniikalla toteutettujen maalauksen jaloutta lisäsi se, ettei niitä voinut ”kuten galleriain tauluja ripustaa ’ajanmukaisesti ja mukavasti’ väsyttäväksi massoiksi, vaan ne levittävät ikuista ihannuuttaan maalattuina seinien kalkkiputsiin [...]”.³¹⁷ Tämänkaltaisten mielikuvien johdattelemina monet vuosisadanvaihteen taiteilijat – Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg mukaan lukien – matkustivatkin Italiaan, joka miellettiin yhdeksi merkittävimmistä henkisemmän taiteen tyysijoista.

2.2 Totuudenetsijöiden matkoja henkisemmän taiteen lähteille

Kun Hugo Simberg keväällä 1903 sai kuulla tulevasta Tampereen Johanneksen kirkon suururakastaan, hän alkoi pian suunnitella opintoretkeä ulkomaille freskomaalausta oppiakseen. Tulkitsen hänen matkaansa (totuuden)etsimiseen liittyvänä pyhiinvaelluksena henkisen taiteen ja erityisesti dekoratiivisen seinämaalauksen äärelle. Matka on kiinnostava paitsi monimuotoisuutensa vuoksi myös siksi, ettei sitä ole aiemmin tarkasteltu seikkaperäisesti kaikkine vaiheineen. Matkasta kirjoitettaessa painotetaan usein Italian merkitystä muiden kohteiden jäädessä joko vähäisempään rooliin tai jopa kokonaan huomiotta.³¹⁸ Pisimpään Simberg viipyi Pariisissa, jossa hän asui puolisen vuotta ja suunnitteli Johanneksen kirkon kuvaohjelman kokonaisuutta.³¹⁹

31–42; Rapetti 2005, 87–88; Lukkarinen 2007, 79–81. Suomessa Art & Crafts -liikkeestä on kirjoitettu myös Art Nouveau -arkkitehtuurin tutkimuksen yhteydessä, ks. Wäre 1991, Amberg 2003.

316 Gallen-Kallela 1924, 210.

317 Gallen-Kallela 1924, 209–221; Axel Gallén, ”Konst. Några hågkomster af Axel Gallén”, AT 1901, lainaus sivulla 274. Suomennos Okkosen, ks. Okkonen 1949, 532. Alkuperäinen: ”ej som galleriernar taflor ”tidsenligt och bekvämt” uppställas i tröttande massor, utan breda ut sin eviga fägring inmälad i murarnas kalkputs[...]”.

318 Saarikivi kertoo Simbergin elämäkerrassa virheellisesti taiteilijan matkan jatkuneen Pariisista pikaisesti takaisin Suomeen. Suhonen taas mainitsee Simbergin matkan suuntautuneen Italiaan – Espanjaa ja Tanskaa ei mainita. Saarikivi 1948, 82–83; Suhonen 2000, 126.

319 Simberg saapui Pariisiin marraskuun ensimmäisinä päivinä ja lähti sieltä Espanjaan huhtikuun puolivälissä. Toukokuussa hän palasi Italiasta vielä noin viikoksi takaisin Pariisiin. Kirkkosuunnitelmistaan hän kirjoitti muun muassa kotiin. Ks. Hugo Simbergin kirjeet Elsa Simbergille, Köln 1.11.1903 ja Pariisi 25.5.1904; kotiväelle Pariisi

Tänä aikana hän tutustui todennäköisesti muun muassa Denis'n vastavalmistuneisiin seinä- ja lasimaalauksiin Vésinet'n kirkossa.³²⁰ Pariisista matkan oli tarkoitus jatkaa dekoratiivisen seinämaalauksen itseoikeutettuun kotimaahan, Italiaan. Huhtikuun puolivälissä 1904 Simberg kuitenkin ilmoitti yllättäen suuntaavansa kulkunsa Pariisista Espanjaan.³²¹ Matka kesti kolmisen viikkoa ja kulki muun muassa Burgosin, Madridin, Toledon ja Barcelonan kautta. Matkan eksoottisena, eteläisenä päätepiirteenä hämmötti Marokon Tanger, jossa Simberg ei kuitenkaan viipynyt kuin korkeintaan päivän pari. Pohjois-Afrikan tarjoama fantasiamaailma jatkui kuitenkin ”Espanjan orientissa”, Andalusiassa maurilaisen – ja samalla islaminuskoon kietoutuvan – menneisyyden maisemissa. Simberg vieraili paitsi ”satulinnana” tunnetussa Alhambran palatsissa Granadassa myös Sevillan Alcázarissa.³²² Samoihin aikoihin huhti–toukokuussa Andalusiaa kiersi myös Gallen-Kallela, joka joutui kuitenkin pian jättämään Espanjan malariaan sairastuttuaan.³²³

Monet 1800-luvun taiteilijat matkustivat etenkin eteläiseen Espanjaan etsimään modernin Euroopan ’toista’ – menneen ajan kadonnutta maailmaa, jota leimasi tietynlainen autenttisuuden ja pyhyden aura. Etenkin Alhambra nähtiin paratiisimaisena, *Tuhannen ja yhden yön* tarinoihin kiinnittyvänä fantasiamaailmana, jonka ornamentaaliseen ympäristöön haluttiin kuvitella sulttaaneja rakastajineen ja orjineen. Andalusiassa maurilaisella perinnöllä olikin keskeinen osa siinä kiinnostuksessa, joka Espanjan taidetta kohtaan heräsi 1800-luvulla. Maata lähestyttiin yleisesti romantiikan hengessä jonkinlaisena modernia todellisuutta ’aidompana’, ajattomien unelmien tyyssijana. Museoita ja muita ”taiteen temppeleitä” kiertävät taiteilijat rinnastettiin keskiajan pyhiinvaeltajiin, jotka kulkivat ympäri maata eräänlaisen

27.2.1904; Niclas Simbergille, Pariisi 13.4.1904 ja Firenze 16.5.1904 (KGA/HSA).

320 Simbergin 1899 vuodelle merkityssä osoitekirjasta löytyy merkintä Denis'stä ja Vésinet'n kirkosta (KGA/HSA). Denis koristeli kaksi Pyhän Margaretan kirkon kappelia sekä käytävän. Hän myös suunnitteli kaksi lasimaalausta vuosina 1901 ja 1903.

321 Hugo Simbergin kirje Niclas Simbergille, Pariisi 13.4.1904 (KGA/HSA). Simberg kertoo matkasuunnitelmiansa muuttuneen Espanjassa matkustaneen Yrjö Hirnin kuvailujen vuoksi.

322 Simberg kirjoittaa sisarelleen Elsalle 21.4. ylittäneensä juuri Ranskan ja Espanjan välisen rajan. Matka jatkuu vielä samana päivänä Burgosin kautta Madridiin ja sieltä Toledoan. 29.4. Simberg kirjoittaa Sevillasta suunnitelmistaan matkustaa paitsi Marokkoon myös Algeriaan. Matkan on määrä alkaa seuraavana päivänä. Tangerista lähetetyt kortit on kuitenkin päivätty vasta 4.5. ja niissä kerrotaan matkan jatkuvan seuraavana päivänä takaisin Espanjaan. 7.5. Simberg kertoo jo jatkavansa matkaa Granadasta ja Sevillasta takaisin pohjoiseen. 10.5. hän on Madridissa ja kertoo matkustavansa illalla Barcelonaan ja sieltä Italiaan. 14.5. Simberg on Firenzessä. Ks. Hugo Simbergin kirjeet Elsa Simbergille, St Sebastian 21.4.1904; Sevilla 29.4.1904; Granada 7.5.1904 ja Madrid 10.5.1904; Blenda Simbergille, Burgos 21.4.1904; Sevilla 30.4.1904 ja Tanger 4.5.1904; Niclas Simbergille Madrid 25.4.1904, Sevilla 7.5.1904 ja Firenze 16.5.1904 (KGA/HSA).

323 Gallen-Kallelan matka kulki ainakin Barcelonan, Malagan, Granadan, Sevillan, Cordoban ja Barcelonan kautta. Ks. Okkonen 1949, 638–639; Gallen-Kallela 1965, 249; Gallen-Kallela-Sirén 2002, 316–317.

henkisen valaistumisen toivossa. Ajattoman ja henkisen etsinnässä oma roolinsa oli myös Espanjan ”vanhojen mestarien” ihailulla. Katseet käännettiin muun muassa 1600-luvun taiteilijoihin Diego Velázqueziin ja meditatiivista, väriasteettista palettia hyödyntävään Francisco de Zurbaraniin sekä ”modernimpaa henkisyttä” edustavaa Francisco de Goyaan (1746–1828).³²⁴ Kuvaavaa tässä kohdin on taiteilija Louis Sparren kuvaus omasta liikutuksestaan Velázquezin teosten edessä Madridin, Prado-museossa vuonna 1908: ”Hänen suuri salinsa on temppeli, jossa jokainen hänen kuudestakymmenestä kankaastaan on alttari, jolla polvistutaan rukoilemaan.”³²⁵

Simberg oli kääntänyt ihailevan katseensa Velázqueziin jo vuonna 1896 Lontoossa näkemässään espanjalaisen taiteen näyttelyssä. Ajan yleisiä ihanteita seurailleen ei hänkään löytänyt Espanjan modernista taiteesta juuri sanottavaa, vaan arvosti nimenomaan ”vanhojen mestareiden” tuotantoa.³²⁶ Kun hän sitten vuonna 1904 saapui Espanjaan, hänellä oli jo valmiina mielessään kuva siitä, miltä maan kuului näyttää. Pohjois-Espanjan Atlantille aukeavat merimaisemat eivät tuohon kuvaan vielä oikein sopineet.³²⁷ Burgos goottilaisine katedraaleineen vastasi odotuksia ilmeisesti jo hieman paremmin.³²⁸ Eksoottiseen Marokkoon saavuttuaan Simberg kirjasi Tangerin Suurta Moskeijaa (Grande Mosquée) esittävään korttiin viimein hämmästyksensä siitä, miten tämä ihana ja ihmeellinen maa saattoi olla näin helposti saavutettavissa.³²⁹ Primitiivinen, eksoottinen ja henkinen ’toinen’ oli löytynyt.

Toisen kiinnostavan ja aiemmin vähälle huomiolle jääneen kiintopisteen Simbergin freskomaalausopinnoille muodostivat Tanska ja tanskalaiset taiteilijat. Jo matkansa alussa Simberg tapasi Jens Möller-Jensenin, joka suunnitteli parhaillaan Kööpenhaminan uuden raatihuoneen koristamista seinämaalauksin.³³⁰ Pariisissa ollessaan hän oli saattanut tavata myös Jens Ferdinand Willumsenin, jolle dekoratiivinen taide merkitsi mahdollisuutta johdattaa ihmisiä kohti suurempaa henkistä kehitystä.³³¹ Espanjan ja Italian matkalta Pariisiin palattuaan Simberg kertoi suunnitelmistaan matkustaa uudelleen Kööpenhaminaan ja nyt myös Viborgiin

324 Lundström 2007, esim. 54, 161–163, 182–186, 237–246, 384–386, 399–401; Bonsdorff 2012, 109–115, 224–229. Ks. myös Ylimartimo 2006, 52–63.

325 Louis Sparren kirje Uno Donnerille, Madrid 3.11.1908. Lainattu teoksessa Lundström 2007, 163. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Hans stora sal är ett tempel där hvar och en af de 60 dukare är ett altare där man faller ned och tillber”.

326 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Lontoo 26.3.1896 (KGA/HSA).

327 Hugo Simbergin kirje Elsa Simbergille, St. Sebastian 21.4.1904 (KGA/HSA).

328 Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Burgos 21.4.1904 (KGA/HSA).

329 Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Tanger 4.5.1904 (KGA/HSA).

330 Hugo Simbergin kirje Elsa Simbergille, Köln 1.11.1903 (KGA/HSA). Möller-Jensen opasti näihin aikoihin seinämaalauksen saloihin myös norjalaistaiteilija Emanuel Vigelandia, veistäjä Gustav Vigelandin nuorempaa veljeä, joka otti niin ikään osaa raatihuoneen seinämaalauksen tekemiseen.

331 Willumsenin Pariisin osoite on kirjattu Simbergin osoitemuistioon (KKA). Willumsenista ja dekoratiivisen taiteen henkisydestä ks. Lahelma 2014, 213–214, 225–240.

saattaakseen freskomaalausopintonsa päätökseen.³³² Motiivina kauempana Tanskan pohjoispuolella sijaitsevaan Viborgiin matkustamisessa olivat todennäköisesti Joakim Skovgaardin freskot, joita tanskalaistaiteilija maalasi 1901–1906 Viborgin tuomiokirkkoon.³³³ Simberg ihaili Skovgaardin taidetta, eikä hän tässä kohdin ollut yksin.³³⁴ 1890-luvulta lähtien Skovgaardia oli arvostettu Italian freskomaalareihin rinnastuvana mestarina ja henkisen ideamaailman kuvaajana. Gallen-Kallela oli hänen taiteestaan siinä määrin vaikuttunut, että hakeutui tämän luokse tammi-kuussa 1895 Kööpenhaminassa vieraillessaan: ”Kun olin jättänyt taiteilijan rauhaan ja päässyt kylmälle kadulle, ymmärsin olleeni suuren ja kauniin ihmishengen kanssa tekemisissä...”³³⁵ Skovgaardin monumentaalisten, Raamatun kertomuksia kuvaavien Viborgin tuomiokirkon freskojen voikin perustellusti olettaa olleen tärkeä tutustumiskohde jokaiselle ”henkisestä” freskomaalauksesta innostuneille taiteilijoille – myös Simbergille.

Kööpenhaminassa Simberg jatkoi fresko-opintojaan tanskalaistaiteilija Oscar Matthiesenin johdolla. Matthiesen oli opiskellut monumentaalitaiteen suurena mestarina ihaillun Puvis de Chavannesin luona Pariisissa jo vuonna 1890 ja arvosti suuresti Italian freskotaidetta. Vuonna 1918 julkaistiin hänen aiheetta käsittelevä kirjansa, *Italiens Al-Fresco Kunst*. Matthiesen maalasi uransa aikana paitsi muutamia alttaritauluja myös dekoratiivisia seinämaalauksia. Kööpenhaminan Geologisen museon maapallon syntyä ja vaiheita kuvaavien freskojen työstämisen hän aloitti jo vuonna 1896 – freskot tosin toteutuivat vasta vuonna 1940. Kööpenhaminasta löytyvät niin ikään Christiansborgin palatsin valtiopäiväaiheinen fresko (1917–1923) sekä Getseman kirkon seinämaalaukset (1929). Vuonna 1927 Matthiesen koristeli myös Tanskan vapaamuurarien päämajan pohjoista tähtitaivasta esittävin temperamaalauksin.³³⁶

Vuosisadanvaihteen henkistä liikehdintää ajatellen Matthiesen vaikuttaakin kiinnostavalta. Hänen seinämaalauksissaan toistuvat aiheet – avaruus ja tähtitaivas – kiinnittyvät monisyisesti ajan ”mystisismiin”, ja hänen taiteensa on yhdistetty myös vitalistisiin ja monistisiin käsityksiin.³³⁷ Vaikka en toistaiseksi ole löytänyt varmaa tietoa siitä, miten kauan Simberg lopulta opiskeli Matthiesenin johdolla, taiteilija viipyi Kööpenhaminassa kolmisen viikkoa – suhteellisen pitkän ajan siis, jos

332 Hugo Simbergin kirje Elsa Simbergille, Pariisi 25.5.1904 (KGA/HSA). Varmaa tietoa siitä, toteutuiko suunniteltu Viborgin matka, en toistaiseksi ole löytänyt.

333 Viborgin tuomiokirkosta ks. Vellev 1987.

334 Hugo Simbergin kirje kotijoukoille, Wiesbaden 18.5.1906 (KGA/HSA).

335 Sarajas-Korte 1966, 145–148; Kallela: ”Kirje Kööpenhaminasta. 3. p. tammikuuta 1895”, PL 15.1.1895, lainaus sivulla 2.

336 Oelsner 2011, 165–170. Ks. myös web-sivu ”Oscar Matthiesens Udsmykning af Geologisk Museums Vestibule”, 2007. Tanskan vapaamuurarien päämaja sijaitsee Blegdamsvej-nimisellä kadulla Kööpenhaminassa.

337 Matthiesenin vitalismista ja monismista ks. Oelsner 2011. Palaan avaruutta ja tähti-taivaita sivuavien aiheiden ”henkisyyteen” tarkemmin osassa VI.

sitä verrataan hänen Italiassa käyttämänsä vajaan viikkoon.³³⁸ Simberg tapasi Matthiesen uudelleen vielä toukokuussa 1906 ja kertoi tällöin nähneensä valmiina suurikokoisen maalauksen, jota kollega oli jo pari vuotta aiemmin luonnostellut.³³⁹ Kyseessä on todennäköisesti aikanaan laajaa keskustelua herättänyt monumentaali-maalaukseen (*Svenske dragonofficerer rider i bad*, 1906, Ystads Militärmuseum, Ystad), jossa Matthiesen käsitteli degeneroituneesta kulttuurisesta saastasta puhdistautumista ja paluuta luontoon alastomina mereen ratsastavia miehiä kuvaamalla.³⁴⁰

Simbergin aineistoista ei juuri muistijälkiä Matthiesenista löydy. Gallen-Kallelan kohdalla tilanne on toinen. Hän tutustui Matthieseniin ensimmäisellä Italian matkallaan Pompejissa huhtikuun lopulla 1898. Raunioiden kätköissä uinuvat freskot kiinnostivat molempia taiteilijoita, ja yhdessä he koettivat selvittää niiden salaisuuksia. Gallen-Kallela on itse muistellut tapausta seuraavasti: ”Heti vaihdettuamme ensi sanat keskenämme me ymmärsimme toisiamme, sillä sama harrastus innosti meitä molempia. Me tahdoimme kumpainenkin päästä Pompeijin freskojen salaperäisen tekniikan perille.”³⁴¹ Taiteilijat samoilivat rauniokaupungissa tahoillaan ja kertoivat havainnoista toisilleen illallisella. Sitten eräänä päivänä Matthiesen uskoi Gallen-Kallelalle tarkasti varjellun salaisuutensa, jonka eteen hän oli tehnyt vuosikautia töitä: ”Muutamissa minuuteissa minä voin saada aikaan sen, minkä vuosisadat ovat vaikuttaneet Pompeijin freskoihin.”³⁴² Keinotekoisien hiilihappokäsittelyn jälkeen freskot kiteytyivät syvälle seinään, niiden pinnasta tuli kova ja kuvista oletettavasti yhä kestävämpiä – aivan kuten Pompejin freskoista, joita Gallen-Kallela ihaili siksikin, että kaikista freskoista juuri ne olivat kestäneet ajan hampaissa kaikkein parhaiten. Paloja näistä lähes ikuisiksi osoittautuneista teoksista oli saatava myös Suomeen vietäviksi: ”Olen Pompeijin kaivausten multatunkioilta löytänyt kaikenlaisia muurinkappaleita ja freskovärien näytteitä, joita tuon mukani kotia.”³⁴³

Gallen-Kallela ja Matthiesen tapasivat pian uudelleen Firenzessä, jossa freskopinnot toukokuun alussa jatkuivat.³⁴⁴ Kun Gallen-Kallela sitten syyskesällä palasi takaisin Suomeen, jatkoi hän innostuneena kokeitaan: ”Kyllä fresco on mitä ihanampaa tekniikkansa puolesta niinkuin tuloksiensakin. Se kalkkipinta imee ja suutelee värit sisäänsä niin makoisesti että vettä suuhun ajaa. Ja vielä: se *jalostaa* kunnollisella tavalla itse väriaineet ja antaa niille erityisen kalleuden leiman.” Matthiesenin

338 Simberg on perillä Kööpenhaminassa viimeistään 15.6.1904. *Tammerfors Nyheter* uutisoi 9.7.1904 hänen palanneen Matthiesenin opista takaisin Suomeen. Ks. Hugo Simbergin kirje Mascha Hagelstamille (Von Heirothille), Kööpenhamina 15.6.1904 (KGA/HSA). Simbergin Italian matkasta ks. Paloposki 2000a.

339 Hugo Simbergin kirje kotijoukoille, Wiesbaden 18.5.1906 (KGA/HSA).

340 Oelsner 2011, 193–195.

341 Hagelstam 1904, 54.

342 Hagelstam 1904, 54.

343 Akseli Gallen-Kallelan kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle, Pompeji 2.5.1898 (SKS).

344 Gallen-Kallela 1965, 186–187. Ks. myös Akseli Gallen-Kallelan kirje Eliel Aspelin-Haapkylälle, Pompeji 2.5.1898 (SKS).

paljastama salaisuus oli hänellä myös muistissa.³⁴⁵ Gallen-Kallela tapasi Matthiesenin - ”hyvän miehen” – jälleen Suomen maailmannäyttelypaviljongin freskoja Pariisissa maalatessaan huhtikuussa 1900.³⁴⁶ Hän näyttäytyikin Gallen-Kallelalle paitsi ystäväenä ja hengenheimolaisena myös luotettavana taideopettajana, jonka ohjaukseen hän lähetti poikansa Jorman vielä 1910-luvun lopulla.³⁴⁷ Todennäköistä onkin, että Gallen-Kallelalla oli oma merkittävä osuutensa myös siinä, että Simberg päätyi Matthiesenin oppilaaksi.

Jos Italian ja Espanjan vanhojen mestarien taiteesta, Pompejin freskoista, satumaisesta ’orientista’ ja tanskalaistaiteilijoihin liitetystä käsityksistä on etsittävä jotain yhteistä, nousevat esiin ikuisen, aidon ja henkisen määreet, joita värittävät paitsi kadotettuun ja menetettyyn liittyvä melankolia myös vastakkainasettelu suhteessa henkisesti näivettyneeseen, kiihkeätempoiseen moderniin todellisuuteen ja sen rappioittamaan taidemaailmaan. Simbergin ”pyhiinvaelluksen” jälkien seuraaminen tuokin erinomaisella tavalla esiin sen, miten seinämaalauksiin ja niiden edustamaan uuteen taiteeseen liittyi kaipuu modernista maailmasta erilliseen ’toiseen’ maailmaan, jota leimasivat kuvitelmat menneisyyden sadunomaisuudesta, pyhydestä ja iankaikaisuudesta. Anna-Maria von Bonsdorffin mukaan dekoratiivisesta seinämaalauksesta innostuneet suomalaistaiteilijat hakivat esikuvia taiteelleen lähinnä kolmesta lähteestä: menneisyyden arkaaisesta taiteesta, Italian ”primitiiveiltä” sekä valikoidulta joukolta menneisyyden ”suuria mestareita”. Syy näiden ihannointiin löytyi pyrkimyksestä luoda modernin historiatajun ylittävää ajatonta ja henkistä taidetta.³⁴⁸ Dekoratiivinen seinämaalauksen nähtiin paluuna taiteen alkuperäisille juurille – aikaan ja paikkaan modernin todellisuuden tuolla puolen, jossa taide ja uskonto elivät vielä harmonisessa, ideaalisessa suhteessa toisiinsa. Juuri tämän yhteyden palauttaminen sai Erkki Kivijärvenkin ihaillemaan Simbergin seinämaalauksia Tampereen ”uudessa tempelissä”.

2.3 Ristiriitoja ja toiveikkuutta elpyvässä kirkkotaiteessa

Palattuaan Suomeen Hugo Simberg suuntasi kulkunsa vielä yhteen menneen ajan henkistä taidetta säilyttävään ”tempeliin” freskomaalauksen saloihin syventyäkseen. Kyseessä oli Perniön keskiaikainen kirkko 1400-luvulla tehtyine kalkkimaalauksineen.³⁴⁹ Myös Gallen-Kallela ja Halonen tutustuivat kotimajaan keskiaikaisiin pyhäntöihin Juséliuksen mausoleumin seinämaalauksia tehdessään. Elokuussa 1902

345 Akseli Gallen-Kallelan kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle 23.8.–10.9.1898 (SKS). Painotus Gallen-Kallelan.

346 Akseli Gallen-Kallelan sähke Emil Wikströmille, Pariisi 27.4.1900 (VV).

347 Gallen-Kallela 1965, 404–405.

348 Bonsdorff 2012, 107–126, 191–229.

349 Simbergin vierailusta uutisoitiin ”Litteratur och konst” -osiossa, HSB 6.8.1904.

he tekivät yhdessä ”löytöretken” Raumalle ja ihastelivat kaupungissa myöhäiskeskiajalla toimineen fransiskaanikonventin kirkkoa ja sen seinämaalauksia: ”Rauma on yksi kauneimmista kaupungeista mitä olen nähnyt ja siellä on erittäin kaunis kirkko. Koko kuori on koristettu suurimmaksi osaksi ehjiltä vaikuttavilla kalkkimaalauksilla. Henkilöhahmoja ja köynnöksiä niin kuin Lohjan kirkossa, mutta vielä kauniimpia.”³⁵⁰ Gallen-Kallelan kuvailu paljastaa ainakin hänen tutustuneen jo aiemmin Lohjan kirkon 1500-luvun alussa tehtyihin, runsaisiin kalkkimaalauksiin. Edellisenä talvena hän kierteli myös Tampereen alueen vanhoissa kirkkoissa niiden tunnelmaan ja keskiaikaisten seinämaalauksen tyyliin perehtyäksään.³⁵¹ Syyskuussa 1902 Gallen-Kallela ja Halonen matkasivat yhdessä vielä Ulvilan kivikirkkoa ihailemaan. Halonen luonnosteli matkan aikana toisen mausoleumiin maalaamistaan freskoista – Ulvilan kirkon maisemiin sijoittuvan aiheen *Kirkkoväkeä*.³⁵²

Keskiajan kirkkoja ihaillessaan taiteilijat liittyivät osaksi paitsi kansainvälisempää dekoratiivista seinämaalausliikettä myös laajempaa kansallista projektia. Yhteisen, suomalaiskansallisen menneisyyden rakentamisessa nimenomaan keskiaikaiset kirkot saivat tärkeän merkityksen. Niiden nähtiin kurovan yhteen suomalaisten muinaista historiaa, esi-isien kalevalaista kansanuskkoa ja vuosisadanvaihteen nykyisyyttä – toisin sanoen ne nähtiin ajattomina, kansallisina monumentteina.³⁵³ Kotimaan vanhoja ja erityisesti keskiaikaisia kirkkoja oli ryhdytty kartoittamaan 1870-luvulta lähtien Suomen Muinaismuistoyhdistyksen toimesta. Vuosien 1871–1901 välillä yhdistys organisoi kahdeksan retkikuntaa, joissa oli mukana nimekkäitä taiteilijoita ja taiteen alan vaikuttajia, muun muassa Albert Edelfelt, arkkitehti Armas Lindgren sekä kotimaisen kirjallisuuden ja taiteen tutkimuksen kehittäjänä tunnettu kriitikko Eliel Aspelin-Haapkylä. Kartoituksen myötä kansallisen menneisyyden ”aarteet” tulivat tutuksi yleisemminkin.³⁵⁴ Samassa ryhdyttiin paljastamaan kirkkojen kalkkimaalauksia niiden päälle myöhemmin lisättyjen kerrosten alta. Perniössä keskiaikaiset kuvat kaivettiin esiin samana vuonna, kun Simberg vieraili kirkossa. Lohjalla samaa työtä oli tehty jo vuonna 1886. Samalla kalkkimaalauksia myös ennallistettiin ja ne saattoivat joutua suurtenkin muutosten kohteeksi.³⁵⁵ Se, ettei historiallisella keskiajalla ollut juuri sijaa tässä menneisyyden kuvittelemisen laajemmassa prosessissa,

350 Ote on Akseli Gallen-Kallelan kirjeestä Mary Gallen-Kallelalle, lainattu teoksessa Gallen-Kallela 1992, 406–407. Halonen muistelee yhteistä Rauman ”löytöretkeä” kirjeessään Gallen-Kallelalle tammikuussa 1904, ks. Gallen-Kallela 1992, 409–410. Keski-aikainen ja vanha Rauma innostivat Gallen-Kallelaa myös myöhemmin, ks. Okkonen 1949, 644–645.

351 Okkonen 1949, 622.

352 Pekka Halosen kirje J.J. Tikkaselle, Pori 28.9.1902 (KK); Maija Halosen kirje Juhani Aholle, Pori 11.10.1902 (TM/PHS).

353 Viholainen 2009.

354 Hanka 1995, 22–23.

355 Perniön, Lohjan ja Rauman kalkkimaalauksen esiinkaivamisesta ja ennallistamisesta ks. Hiekkanen 2014, 132–135, 246–250, 444–449.

kuvastuu Gallen-Kallelan käsityksessä Rauman kalkkimaalausten ensiarvoisuudesta. Maalaukset oli uusittu perusteellisesti vuonna 1891 ajan ihanteita noudatellen muun muassa väreiltään huomattavasti kirkkaammiksi.³⁵⁶

1800-luvun lopulla kirkkotaide näyttäytyi taiteilijoiden silmissä paitsi ihanteellisesta menneisyydestä kertovana esikuvana myös varteenotettavana vaihtoehtona tehdä 'pyhää, ikuista taidetta'. Kun Gallen-Kallela kuuli vuonna 1895 suunnitelmista tehdä muutoksia ja korjauksia Nousiaisten 1400-luvulla rakennettuun kivikirkkoon, hän otti aiheen tiimoilta yhteyttä Eliel Aspelin-Haapkyllään (1847–1917), ja kysyi, josko hän voisi ottaa hankkeeseen osaa.

Minä olen nimittäin monia aikoja sitten, kuin ehkä tiedät, tehnyt luonnoksia Piispa Henrikin ja Lallin legendasta, muun muassa freskoa varten triptyykin muodossa. Kaksi vuotta sitten tein luonnoksen samassa muodossa vaan lasimaalausta varten. [...] Luulen ensimmäiseksi tärkeimmäksi lasityöksi tehdä tämän legendan, ja tuntuu minusta niinkuin sopisi tämä asia hyvin jos saisin tilauksen mainittuun kirkkoon.³⁵⁷

Taiteilija halusi tilausta palavasti: hän oli valmis tekemään lasimaalausluonnoksia silläkin uhalla, että ne lopulta hylättäisiin. Hän ilmaisi myös halunsa tehdä myönnytyksiä teosten suhteen arkkitehdin niin halutessa.³⁵⁸ Tieto taiteilijan lasi- ja freskomaalauksia kohtaan ilmaisemasta innostuksesta kiirikin pian Josef Stenbäckin korviin, joka teki parhaillaan suunnitelmia kirkkoon tehtävää lisäosaa varten. Hän haaveili tilaavansa lasimaalauksia Gallen-Kallelalta ja pyysi tältä tarjousta niistä. Mahdollisina sijoituskohteina hän näki paitsi Nousiaisten myös Huittisten keskiaikaisen kirkon sekä Mikkeliin pian valmistuvan uusgoottilaisen kirkon.³⁵⁹ Gallen-Kallela arveli teostensa hinnan kuitenkin kipuavan tilaajien kannalta liian korkeaksi – eikä hän liioin vielä ollut täysin sinut lasimaalauksen teknisten haasteiden kanssa.³⁶⁰ Kun Stenbäck ja Gallen-Kallela sitten muutamaa vuotta myöhemmin aloittivat yhteisen projektin Juséliuksen mausoleumissa, ei Nousiaisten kirkkoon liittyviä yhteisiä haaveita ollut vielääkään täysin kuopattu. Uuden Henrikin kappelin muurien noustessa kesällä 1901 Stenbäck muistutti taiteilijaa: ”Kypsyttele sinäkin tilaisuuden sattuessa kappeliin tehtäviä freskoja ja lasimaalauksia! Kyllä me saamme asian onnistumaan kun vaan kiinteästi sitä ajamme.”³⁶¹ Hanke jäi kuitenkin toteutumatta.

356 Hiekkanen 2014, 249–250.

357 Akseli Gallen-Kallelan kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Kallela Ruovesi 20.9.1895 (SKS).

358 Akseli Gallen-Kallelan kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Kallela, Ruovesi 20.9.1895 (SKS). Gallen-Kallela myös ehdotti, että lasimaalaukset sijoitettaisiin hylkäyksen sattuessa Aspelin-Haapkyllän asuntoon. Viime kädessä myös taiteilija itse voisi pitää ne.

359 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 14.10.1896 (GKM).

360 Akseli Gallen-Kallelan kirjeluonnos Josef Stenbäckille (GKM).

361 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 12.6.1901 (GKM).

Kirkkotaide eli Suomessa nousukauttaan. Sen elpymiseen vaikutti osaltaan 1800-luvun lopulta saakka vaikuttanut liturginen liike, joka pyrki jumalanpalvelusten elävöittämiseen. Oma merkittävä osuutensa oli myös koulutetuilla taiteilijoilla, joita oli kirkkotaiteen saralla ryhdytty hyödyntämään 1840-luvulta lähtien. Aiemmin alttaritaulujen maalaamisesta ja kirkkotilojen koristelusta olivat vastanneet lähinnä käsityöläiset. Kansainvälisistä virtauksista perillä olevat taiteilijat uudistivat myös kirkkotaidetta. Kirkollinen koristemaalaus rajoittui 1800-luvun lopulla vielä yleisesti lähinnä sabluunoilla tehtyihin ornamentteihin, mutta suunta oli selvästi muuttumassa. Vuosisadanvaihteessa otettiin ensimmäiset askeleet kohti koristetaiteen myöhempää kukoistuskautta. Dekoratiivisuuden ihanteet näkyivät muun muassa lasimaalauksen elpymisenä. Ensimmäiset Suomessa 1600-luvun jälkeen syntyneet lasimaalaukset tehtiin 1800-luvun lopulla, ja niiden kotimainen tuotanto aloitettiin pian tämän jälkeen.³⁶² Työstäessään lasimaalauksia jo 1890-luvulla Gallen-Kallela kuului siten kyseisen taiteen alan pioneereihin. Samat ihanteet ohjasivat myös Simbergiä, joka arkkitehdin alkuperäisistä suunnitelmista poiketen halusi toteuttaa Tampereen Johanneksen kirkkoon lasimaalaukset. Kirkko edustaakin kokonaisvaltaisine koristuksineen edelläkävijää Suomen kirkkotaiteessa. Ikkunoiden lyijylasitusten lisäksi Simberg suunnitteli ja maalasi kirkkoon toistasataa neliometriä freskoja ja vieläkin laajemmat, holveja koristavat kalkki- ja seccomaalaukset. Hänen kädenjälkensä näkyy myös saarnatuolin stukkokoristelussa ja kirkon ensimmäisessä alttarivaatteessa.³⁶³

Halu uudistaa maamme kirkkotaidetta vaikutti osaltaan myös alttaritaulutilausten määrän kasvuun. Tauluja hankittiin 1880–1920 välisenä aikana huomattavasti aiempaa enemmän, lukuun ottamatta 1840-luvun huippuvuosia. 1880-luvulta lähtien nimekkäätkin taiteilijat, kuten esimerkiksi Albert Edelfelt, alkoivat haaveilla alttaritaulujen tekemisestä, ja niiden maalaamiseen suhtauduttiin samalla vakavuudella kuin muuhun taiteelliseen tuotantoon. Innostusta kirkkotaiteen elvyttämiseen ja laadun kohottamiseen löytyi sekä kirkolta että taiteilijoilta.³⁶⁴ Kirkkotaiteen kietoutuminen monisyisesti ajan taiteellisiin virtauksiin – symbolismin ja monumentaalitaiteen ihanteisiin – sekä keskiaikaisiin kirkkoihin suuntautuneeseen innostukseen teki siitä potentiaalisesti kiinnostavan kohteen ’henkisemmästä taiteesta’ inspiroituneiden taiteilijoiden parissa. Kirkkotaiteeseen ja alttaritauluihin liittyi kuitenkin myös erityispiirteitä, jotka tekivät niistä haasteellisia taiteilijoiden

362 Hanka 1995, 15–43.

363 Tampereen Johanneksen kirkon ikkunat on toteutettu yhdistelemällä erivärisiä lasinpalloja toisiinsa lyijyliitoksilla. Tekniikkaa kutsutaan lyijylasitukseksi. Johanneksen kirkon värilaseista ja kirkon koristelusta yleisemminkin ks. Kivinen 1986, erit. 116–124. Kirkkotaiteeseen perehtynyt Heikki Hanka on katsonut Johanneksen kirkon ennakoivan 1920-luvulla alkanutta runsaamman kirkkokoristelun kukoistuskautta. Ks. Hanka 1995, 30–31.

364 Mikola 1994, 67–69; Hanka 1995, 23.

kannalta. Yhteisiltä vaikuttavista päämääristä huolimatta kirkon ja taiteilijoiden välille alkoi pian muodostua erimielisyyksiä muun muassa kirkkotaiteen tehtävistä ja soveliaista aiheista.³⁶⁵

Varhainen ja aikanaan yleisesti tunnettu esimerkkitapausta näistä ristiriidoista oli Eero Järnefeltin (1863–1937) Jyväskylän kaupunkiseurakunnan kirkkoon tekemän alttaritaulun hylkääminen. Järnefelt sai tilauksen vuonna 1890 voitettuaan sitä ajatellen järjestetyn luonnoskilpailun. Vaikka taiteilijoille oli luonnoksia pyydettyä annettu aihepiirin suhteen vapaat kädet, yritettiin valintaan vaikuttaa myöhemmin: Jyväskylässä toivottiin mitä ilmeisimmin tuolloin suosittua *tulkaa minun tyköni* -aihetta. Järnefeltin ehdotus oli suomalaisen kirkkotaitteen näkökulmasta jotain aivan uutta: hän valitsi tauluunsa *Jeesus ja veteen vajoava Pietari* -aiheen, jonka juuret löytyivät ajan taiteilijoiden suosimasta Italian renessanssissa. Marraskuussa 1892 kirkkoneuvosto nosti valmiin teoksen alttarille tarkastettavaksi ja hylkäsi sen. Mielipiteelle saatiin vahvistusta myös kirkonkokoukselta. Hylkäämisen viralliseksi syyksi esitettiin taulun liian tummaa väritystä, mutta monet – Järnefelt mukaan lukien – eivät uskoneet tähän selitykseen. Todennäköisimmin taustalla vaikuttivat myös muut tekijät, kuten esimerkiksi aiheen poikkeuksellisuus ja ”väärä” tapa kuvata Jeesusta.³⁶⁶ Halonen ja muut taiteilijat palasivat toistuvasti Järnefeltin tapaukseen omien kirkkotaidehankkeittensa yhteydessä.³⁶⁷



Simberg maalasi narkästystä herättäneen käärmeen kirkon keskipisteeksi. *HS Johanneskyrkan Tammerfors* 34 1/2, 1904, valokuvalasi, 11,9 x 16,4 cm. Kansalligalleria, Hugo Simbergin arkisto, Helsinki. Kuva: Hugo Simbergin jäljillä — valokuvia, kirjeitä ja luonnoksia Kansalligallerian kokoelmista.

365 Mikola 1994, 69–86.

366 Mikola 2002, 185–195.

367 Ks. Louis Sparren kirje Pekka Haloselle, Helsinki 23.12.1895 (KGA/TKK), Pekka Halosen kirje Maija Haloselle [Firenze, 24. helmi- tai maaliskuuta 1897] (KGA/TKK) ja Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Firenze 7.4.1897 (SKS).

Vielä tunnetumpi julkinen polemiikki syntyi Simbergin Tampereen Johanneksen kirkon maalauksista. Epäilykset kuva-aiheiden soveltuvuudesta kirkkotilaan olivat heränneet erityisesti paikallisen papiston parissa jo ennen kuin Simberg oli saanut teoksiaan edes valmiiksi. Taiteilijalle oli annettu maalausten suhteen vapaat kädet, joten kukaan ei varsinaisesti tiennyt mitä odottaa. Kun ulkopuoliset sitten syksyllä 1905 pääsivät näkemään ensimmäisiä vilauksia maalauksista, puhkesivat ensimmäiset väittelyt lehteriä kiertävien, köynnöstä kantavien poikien alastomuudesta. Taiteilijoiden ja kirkon edustajien välille syntyneiden ristiriitojen aiheuttajana alastomuuden teema olikin tässä vaiheessa jo tuttu.³⁶⁸ Paikallisten keskuudessa uteliaisuus ja epäilykset maalauksia kohtaan kasvoivat sietämättömiksi ennen kirkon vihkiäisiä. Utelias väkijoukko tunkeutui keväällä 1907 kirkkoon nähdäkseen kiistellyt maalaukset. Paikallisten seurakuntien valitsema virallinen tarkastuslautakunta kokousti pian tämän jälkeen yhdessä rakennuskomitean kanssa. Maalaukset tarkastanut työryhmä kritisoi Simbergin maalauksia voimakkaasti ja ehdotti muun muassa katossa olevan käärmeen poistamista kokonaan. Närkästyistä herättivät myös täysin käsittämättömiksi ja epäkirjollisiksi todetut *Köynnöksenkantajat* sekä kirkon ainoaksi jäänyt enkeli, joka sekin oli haavoittunut. Maalausten kohtalosta äänestettiin, ja ne saivat jäädä lopulta sellaisinaan paikoilleen ainoastaan yhden äänen enemmistöllä.³⁶⁹

Kirkon näkökulmasta Simbergin maalaukset olivat kaikkea muuta kuin onnistuneet, ja ne jäivätkin hänen ainoiksi maamerkeikseen kirkkotaiteen saralla. Gallen-Kallelan osa oli tässä mielessä oikeastaan vieläkin huonompi. Huolimatta siitä, että hänellä oli ilmeinen kiinnostus tehdä paitsi lasimaalauksia ja freskoja myös alttaritauluja, hän ei saanut ainuttakaan tilausta kirkolta.³⁷⁰ Juséliuksen mausoleumikaan ei tarkalleen ottaen ole sakraalia taidetta, vaikka rakennus hautakappelina sijoittuukin kristilliseen ympäristöön. Monumentin maalaukset tilasi kirkon sijaan varakas

368 Jyväskylän seurakunta pyysi Järnefeltiltä uutta ehdotusta alttaritauluksi vuonna 1895. Kun Järnefelt sitten lähetti tammikuussa 1897 kaksi luonnosta, hyväksyttiin niistä toinen sillä ehdolla, että siihen kuvatuista lapsista ei yksikään olisi – Järnefeltin luonnoksesta poiketen – alaston. Taiteilija ei suostunut tekemään muutosta, ja hanke kaatui jälleen. Ks. Mikola 2002, 193–195. Halonen osasi jo vuonna 1894 Längelmäen alttaritaululuonnoksia tehdessään varautua siihen, etteivät kirkon edustajat hyväksyisi hänen ehdotustaan, koska siinä oli mukana ”paidaton” mies. Ks. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle 3.2.1894 [Pariisi] (KGA/TKK).

369 Tampereen Johanneksen kirkon maalauksia koskevan kuvariidan pääpiirteistä ks. Kivinen 1986, 200–201, 222–227.

370 Okkonen uumoilee Gallen-Kallelan luonnostelleen alttaritauluja ainakin kolmeen eri otteeseen: 1885 aiheena oli *Kristus Martan ja Marian luona*, vuosina 1891 ja 1904 *Kristus Getsemanessa*. Ks. Okkonen 1949, 90, 234, 642. Lisäksi Gallen-Kallelaa pyydettiin osallistumaan 1895 Vaasan alttaritaulukilpailuun, johon hän todennäköisesti suunnittelikin ottavansa osaa. Taiteilija mainitsi alttaritaulusuunnitelmansa loppuvuodesta 1895 Adolf Paulille. Taiteilijan piirroskokoelmasta löytyy myös pienimuotoinen luonnos (n. 1896), joka esittää ilmeisesti *Jeesus siunaa lapsia* -aihetta. Ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, Ruovesi 18.10.1895 (KK); Akseli Gallen-Kallelan luonnos PK-VIA097 (GKM).

liikemies, vuorineuvos F. A. Jusélius, eivätkä ne siksi joutuneet samankaltaisen kriittisen tarkastelun kohteeksi kuin varsinainen kirkkotaide. Vaikka ajan dekoratiiviset ja henkiset suuntaukset ajoivat myös Gallen-Kallelaan ja Simbergiä kirkkotaiteen alueelle, heidän taiteensa hankasi lopulta liian voimakkaasti tällaisille hankkeille asetettuja ehtoja ja ihanteita vastaan.

2.4 Alttaritaulumaalaukset henkisen taiteen solmukohtina

Pekka Halonen onnistui luovimaan kirkkotaiteen asettamien haasteiden keskellä hieman Gallen-Kallelaa ja Simbergiä paremmin. Hänen tekemiään maalauksia sijoitettiin lopulta seitsemään kirkkoon.³⁷¹ Taiteilijalla oli kuitenkin syystä tai toisesta vähintään yhtä monta toteutumaton alttaritauluhanketta. Vuonna 1894 raukesivat suunnitelmat Lapinlahden ja Längelmäen kirkkojen alttaritaulujen tekemiseksi. Edellisen Halonen oli laittanut itse alulle ja luonnostellut sitä ajatellen *Kolme pyhää miestä* -teoksen (ks. kuva luvussa 3.2). Hanke kaatui paitsi Halosen outona pidettyyn aiheeseen myös taloudellisiin kysymyksiin.³⁷² Längelmäen alttaritaulun tekemisestä Halonen luopui kuultuaan, että hänen luonnoksensa joutuisivat kirkkoneuvoston arvosteltaviksi ja että luonnoksia pyydetäisiin muiltakin. Ilmeisesti myös Halosen valitsema *Vuorisaarna*-aihe oli aiheuttanut ristiriitaisia tunteita kirkon edustajien piirissä.³⁷³ Vuonna 1895 Halonen otti kuitenkin osaa toiseen kilpailuun. Vaasan kirkkoon hän ehdotti aiheita *Kristus siunaa lapsia*. Kilpailu päättyi Louis Sparren (1863–1964) tekemän ehdotuksen voittoon. Sitä pidettiin kirkon kokonaisuuteen paremmin sopivana.³⁷⁴ 1904 Halonen luonnosteli *Kastekohtaus Jordanilla* -aiheista alttaritaulua Pirkkalan kirkkoon, mutta hanke kaatui jälleen ilmeisesti taloudellisiin ongelmiin.³⁷⁵ Vuonna 1913 hän teki luonnoksia kahteen alttaritauluun, joista kumpikaan ei lopulta toteutunut. Ensimmäinen niistä oli ilmeisesti Edelfeltin kehoituksesta Helsingin Johanneksenkirkkoa ajatellen tehty aihe *Vapahtajan tulo Jerusalemiin*. Ehdotus ei johtanut tilaukseen. Vapahtajan kastetta kuvaavaan aiheeseen taiteilija palasi Luumäen kirkon alttaritaulua luonnostellessaan. Alttaritauluhanke jäi kuitenkin tuolloin toteutumatta sodan ja taloudellisten syiden vuoksi.³⁷⁶ Halonen palasi myös *Kolme pyhää miestä* -teoksensa aiheeseen myöhemmin uudelleen, kun Tuusulan seurakunta harkitsi alttaritaulun tilaamista häneltä. Tilauksen tullessa ajan-kohtaiseksi oli kuitenkin jo liian myöhäistä – Halonen oli jo sairasvuoteen omana,

371 Halonen teki alttaritaulut seuraaviin kirkkoihin: Pedersöreän (1896), Mikkeliin (1899), Kotkaan (1900), Joroisille (1901), Karstulaan (1905), Vilppulaan (1905) ja Viipuriin (1915).

372 Halonen 1965, 54–62; Hyvönen 1993, 160.

373 Lindström 1957, 78–79; Halonen 1965, 62–63; Ahonen 2004, 65–67.

374 Lindström 1957, 98–100; Halonen 1965, 64–68; Ahonen 2004, 67–68.

375 Halonen 1965, 72–77; Ahonen 2004, 68.

376 Lindström 1957, 226–227, 372; Halonen 1965, 77–78; Ahonen 2004, 46–47, 52–58.

eikä siltä vuoteelta enää noussut.³⁷⁷

Halosen toteutuneet ja toteutumatta jääneet alttaritauluhankkeet valottavat niitä haasteita ja solmu-kohtia, joita kirkkotaiteeseen ja alttarimaalauksiin liittyi – erityisesti, jos taiteilijan tavoitteena oli tehdä 'pyhää taidetta'. Ensimmäisen mahdollisuutensa alttaritaulun maalamiseen Halonen sai tammikuussa 1894 Pariisissa Paul Gauguinin opissa ollessaan. Pyyntö luonnosten tekemiseen tuli Josef Stenbäckiltä, joka oli mukana Längelmäen kirkon muutamaa vuotta aiemmin alkunsa saaneessa korjaushankkeessa. Hänen myötävaikutuksellaan Halonen sai suuren osan muistakin alttaritaulutilauksistaan.³⁷⁸

Stenbäck oli aikansa tuotteliaimpia kirkkoarkkitehteja ja hallitsi yhdessä Ilmari Launiksen kanssa kirkkojen rakentamishankkeita aina 1920-luvulle saakka. Vuosien 1886 ja 1928 välillä hänen suunnitelmiensa mukaan rakennettiin yhteensä 35

kirkkoa. Samanaikaisesti hän laati myös lukuisten kirkkojen korjaussuunnitelmat.³⁷⁹ Rakennus- ja korjausprojektien yhteydessä Stenbäck pääsi vaikuttamaan myös alttaritauluhankintoihin, ja juuri nämä tilaisuudet koituivat Halosen eduksi.³⁸⁰ Myös



Pekka Halonen maalaa ateljeessaan (n. 1911). Valokuva, 12 x 8,7 cm. Gallen-Kallelan Museo, Akseli Gallen-Kallelan valokuvakokoelma (Kot. 3/5), Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

377 Halonen 1965, 59–62.

378 Stenbäck toimi välittäjänä ainakin Kotkan, Mikkelin ja Karstulan alttaritaulutilauksissa. Ks. Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Rooma 11.2.1897 (SKS); Lindström 1957, 105; Heikkinen & al. 2003, 92.

379 Hanka 1995, 35; Viitala 2011, 7–9.

380 Halosen ja Stenbäckin välinen suhde oli kuitenkin monimutkainen. Stenbäck tunsi Halosen isän ja tämän veljen, jotka olivat toimineet arkkitehdin kirkkotyömailla maalareina ja korjaajina. Nuoren Halosen kulkiessa miesten mukana Stenbäck oli pojan taiteellisen lahjakkuuden huomattanut tälle koristemaalarin uraa. Kun Halonen sitten myöhemmin kysyi Stenbäckiltä, missä hän voisi opiskella taiteilijaksi, koetti arkkitehti vielä saada vaatimattomista oloista tulleen pojan muuttamaan mieltään ja ehdotti hänelle uudelleen (vähemmän arvostettua) koristemaalarin ammattia. Halonen hakeutui kuitenkin Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun vuonna 1886.

Gallen-Kallelan kohdalla ne avasivat lopulta toteutumatta jääneen mahdollisuuden lasimaalausten tekoon, kuten jo aiemmin toin esiin. Stenbäckillä oli merkittävä rooli myös Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoon tekemien freskojen puolestapuhujana.³⁸¹ Arkkitehti lukeutuikin eittämättä aikansa merkittävimpiin kirkkotaiteen vaikuttajiin.

Halonen tarttui Stenbäckin ensimmäiseen alttaritaulutarjoukseen innostuneesti. Luonnokset Längelmäen alttaritaulua ajatellen olivat valmiita jo parin viikon kuluttua. Kun Stenbäckin vastausta luonnoksista ei alkanut kuulua, taiteilija muuttui levottomaksi. Hän oli alun alkaen epäillyt, ettei hänen luonnoksiaan hyväksyttäisi muun muassa niissä esiintyvän paidattoman miehen vuoksi. Tässä vaiheessa Halonen oli vielä valmis tekemään muutoksia luonnoksiinsa niin vaadittaessa.³⁸² Kevään mittaan epävarmuus kasvoi. Toukokuussa Halonen otti viimein itse yhteyttä Stenbäckiin.³⁸³ Arkkitehdin vastaus ei miellyttänyt häntä.³⁸⁴ Haloselle selvisi ilmeisesti vasta tässä vaiheessa, että luonnoksia oli pyydetty myös Felix Frangilta ja J. E. Kortmanilta, joita hän ei selvästikään pitänyt itsensä kanssa samalla tasolla painivina taiteilijoina.³⁸⁵ Vuosisadanvaihteessa kilpailujen järjestäminen nähtiin yhtenä mahdollisuutena kohottaa maan kirkkotaiteen ja alttaritaulujen tasoa.³⁸⁶

Erityisen ongelmalliseksi Halonen koki tilanteen siksi, ettei hän luottanut saavansa luonnoksilleen oikeudenmukaista arvostelua.

Kyllä minä sen tiedän ja tiesin ettei niitä hyväksytä. Enkä voinut niitä tehdä enää semmoisella innolla, sitten kun kuulin, että ne vielä hyväksytään ja tulevat

Ks. Lindström 1957, 12, 23–24; Kettunen 2001, 45–47. Myöhemmin miehistä tuli sukulaisia, kun Halonen meni naimisiin Stenbäckin sisarentyttären, Maija Mäkisen, kanssa. Stenbäck ei ilmeisesti ollut – Maija Mäkisen vanhempien tavoin – ainakaan alkuunsa luottavainen Halosen kykyyn huolehtia sukulaisestaan epävarmojen taiteilijan tulojen turvin. Ks. Lindström 1957, 59–60; Palin 2009, 62.

381 Ks. Kivinen 1986, 223–224.

382 Pekka Halosen kirjeet Maija Mäkiselle, Pariisi 20.1.1894, Pariisi 23.1.1894 ja 3.2.1894 [Pariisi] (KGA/TKK).

383 Pekka Halosen kirje Josef Stenbäckille, Pariisi 10.5.1894 (TM/PHS).

384 Ks. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, [1894 Pariisi] (KGA/TKK).

385 Frangista tuli myöhemmin tuottelias alttaritaulumaalari, ja hän oli taannoin sijoittunut toiseksi Helsingin Johanneksen kirkon alttaritaulukilpailussa. Längelmäen *Ristiinnaulitusta* tuli hänen ensimmäisensä. Tyyllillisesti kirkon sovinnaisia makutottumuksia. Häntä tyyllillisesti muistuttava Kortman taas oli keskittynyt tähän saakka lähinnä *Kalevalan* kuvittamiseen ja jäi melko tuntemattomaksi taiteilijana. Kortman oli vastikään tehnyt ainoaksi jääneen *Getsemane*-alttaritaulunsa Heinäveden kirkkoon. Frangista ja Kortmanista ks. Mikola 1994, liite 1; Hanka 1995, 28; Piela 2005.

386 Mikola 1994, 67.

jonkun arvostelun alaiseksi; se otti minusta tykkänään innon pois. [...] Että sitten joku kirjan oppinut fariseus tulee arvostelemaan.³⁸⁷

Halonen ei selvästikään luottanut kirkon edustajien kykyyn arvostella alttaritaulujen tasoa tai toimia järjestettyjen kilpailujen tuomareina. Seuraavana vuonna julkistettuun Vaasan alttaritaulukilpailuun hänen sen sijaan oli helpompi lähteä mukaan sitä varten erikseen muodostetun arvostelulautakunnan vuoksi: Eliel Aspelin-Haapkyllän, Albert Edelfeltin ja Suomen ensimmäiseksi taidehistorian professoriksi nimitettävän J. J. Tikkasen kaltaisten asiantuntijoiden arvioon Halosen oli helpompi luottaa.³⁸⁸ 1800-luvun lopulta lähtien taiteeseen erikoistuneet toimijat pääsivät vaikuttamaan kirkkotaiteeseen ja alttaritaulujen valintaan erilaisten arvostelulautakuntien ja asiantuntijalausuntojen kautta.³⁸⁹

Nostan Vaasan alttaritaulukilpailun tässä esimerkiksi siitä, miten kyseinen arviointikäytäntö toimi. Molemmat kilpailuun osallistuneet taiteilijat, Halonen ja Louis Sparre, olivat yhteydessä Eliel Aspelin-Haapkyllään luonnoksia tehdessään.³⁹⁰ Näin heillä molemmilla oli mahdollisuus hahmottaa paremmin, mitä lautakunta oikeastaan toivoi alttaritaululta. Tästä huolimatta kilpailua leimasi epäilyksen ilmapiiiri. Jo pari viikkoa sen jälkeen, kun Halonen oli lähettänyt oman luonnoksensa ja ilmoittanut siitä Aspelin-Haapkyllälle, hän kyseli Sparrelta, oliko tämä kuullut mitään kilpailun tuloksesta. Hän epäili oman luonnoksensa olleen kamala. Sparreakin tilanne huolestutti, ja muistot Järnefeltin ikävästä alttaritaulutapauksesta nousivat pintaan.³⁹¹ Kun Aspelin-Haapkyllän vastaus Haloselle saapui, taiteilija sai palautetta muun muassa luonnostensa väreistä, kompositiosta ja aiheenvalinnasta.³⁹² Tieto kilpailun tuloksesta saapui vuodenvaihteessa: kirkkoneuvosto oli ollut kallistumassa Halosen alttaritaulun valintaan, mutta arvostelulautakunnan arvio oli kääntänyt heidät puoltamaan Sparren ehdotusta.³⁹³ Halonen myötäili kriittisiä huomioita, joita arvostelulautakunta oli tehnyt hänen luonnoksistaan kaiken paitsi valitsemansa *Jeesus siunaa lapsia* -aiheen osalta. Kilpailua koskevien epäselvyyksien vuoksi hän

387 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, [1894 Pariisi] (KGA/TKK). Myös Mikola on ehdottanut Halosen vetäytyneen Längelmäen kilpailusta juuri kirkkoa kohtaan tunte-mansa epäluottamuksen vuoksi, ks. Mikola 1994, 71–73.

388 Tällä kertaa Halonen koki varmasti myös kanssakilpailijat vähintään arvoisikseen: kutsu lähetettiin hänen lisäkseen Eero Järnefeltille, Akseli Gallen-Kallelalle ja Louis Sparrelle. Halosen ohella vain Sparre otti kisaan lopulta osaa. Kilpailusta yleisesti ks. Lindström 1957, 98–100.

389 Mikola 1994, 67; Hanka 1995, 29.

390 Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Sortavala, Myllykylä 28.12.1895 (SKS) ja Louis Sparren kirje Pekka Haloselle, Helsinki 23.12.1895 (KGA/TTK).

391 Pekka Halosen kirje Louis Sparrelle, Sortavala 18.12.1895 ja Louis Sparren kirje Pekka Haloselle, Helsinki 23.12.1895 (KGA/TTK).

392 Eliel Aspelin-Haapkyllän kirje Pekka Haloselle, Helsinki 16.12.1895 (TM/PHS).

393 Eliel Aspelin-Haapkyllän kirje Pekka Haloselle, Helsinki 30.12.1895 (TM/PHS).

vielä totesi: ”Vaasan kirkkoraati näkyy omasta puolestaan puoltaneen minulle sitä työtä, mutta minä en olisi enää oikeinkaan halukas, koska pidän Sparrea siihen etuoikeutettuna.”³⁹⁴ Hän jatkaa vielä: ”Ja mitäs olisi ollut sitten tarkoitusta sillä juryllä, jos sen mielipidettä ei olisi noudatettu?”³⁹⁵

Tappiostaan huolimatta Halonen asetti taiteen asiantuntijoiden näkemyksen kirkkoneuvoston mielipiteen edelle. Tilanne oli hankala etenkin Sparren kannalta. Halonen varoittelikin häntä, että edessä olisi vielä ”jos jonkinlaisia komiteoita ja jurymiehiä”, eikä luottanut täysin vielääkään alttaritauluhankkeen toteutumiseen.³⁹⁶ Sparre oli tilanteesta yhtä hermostunut: ”En liioin voi sanoa yllätystä kaikkien miellyttävimmäksi itselleni, sillä koskapa kirkkoneuvoston lausunto oli palkintolautakuntaan nähden vastakkainen, ei tilannetta voi suinkaan pitää rohkaisevana.”³⁹⁷ Sparre pelkäsi Halosen ehdotusta puoltaneiden kirkon edustajien kääntyvän lopulta hänen alttaritauluaan vastaan. Pelko ei suinkaan ollut aiheeton, sillä asetelma oli varsin samankaltainen kuin Järnefeltin aiemmin hylätyn alttaritaulun kohdalla.³⁹⁸ Yksi kirkkotaiteen suurimmista haasteista taiteilijoiden näkökulmasta olikin niihin liittyvä epävarmuus. Järnefeltin tapauksesta lähtien kirkon edustajilla näytti olevan oikeus hylätä tilatut teokset vielä niiden valmistuttuakin. Simbergin seinämaalauksia uhattiin hakata irti vielä viimeisen tarkastuksen jälkeenkin. Tilanne ei ollut ikuisiksi tarkoitettujen teosten kanssa uurastavien taiteilijoiden näkökulmasta rohkaiseva. Taiteen asiantuntijoiden muodostamat arvostelulautakunnat ja heidän kirjoittamansa arviot lisäsivät kenties osin luottamusta hankkeiden toteutumiseen. Vaasan tapaus kuitenkin osoittaa, että ne saattoivat osaltaan myös lisätä ristiriitoja.

Kilpailu johti Halosen lopulta kuitenkin toisenlaisten haasteiden äärelle. Sen päätyttyä taiteilijalta ilmeisesti tiedusteltiin mahdollisuutta tehdä kilpailuluonnoksen pohjalta alttaritaulu Pietarsaassa sijaitsevaan keskiaikaiseen Pedersören kirkkoon. Taiteilijan pojan Antti Halosen mukaan määrärahat eivät kuitenkaan riittäneet alkuperäisen suunnitelman toteuttamiseen ja Halonen päätyi tekemään kopioimistyötä.³⁹⁹ Halonen suhtautui kuitenkin nuivasti kopioimiseen ja koetti muokata taulua enemmän omia arvojaan vastaavaksi. Viimeistellessään työtä Helsingissä toukokuussa 1896 hän kirjoitti vaimolleen: ”Kyllä se on semmoinen työ ettei sitä toista kertaa ottaisi tehtäväkseen. Mutta ei nyt puhuta siitä taulusta, antaa sen olla niinkuin se nyt on ja semmoisenaan miksi sen saa”⁴⁰⁰ Hyvä ystävä Väinö Blomstedt kävi soittamassa

394 Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Sortavala, Myllykylä 28.12.1895 (SKS).

395 Pekka Halosen kirje Eliel Apelin-Haapkyllälle 8.1.1896 (SKS).

396 Pekka Halosen kirje Louis Sparrelle, Sortavala 3.1.1896 (KGA/TKK).

397 Louis Sparren kirje Pekka Haloselle 27.1.1896, siteerattu teoksessa Halonen 1965, 68.

398 Ks. Mikola 2002, 185–195.

399 Halonen 1965, 68. En ole toistaiseksi onnistunut varmentamaan Antti Halosen tietoja. Seurakunnan kirkonkokousten pöytäkirjoista (PFA) vuosilta 1895 ja 1896 ei löydy mainintoja Halosesta tai alttaritaulusta.

400 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle keskiviikkoiltana [Helsinki kevät 1896] (KGA/TKK).



Pekka Halonen, *Ehtoollinen*, 1895, öljymaalauk. Pietarsaaren suomalainen seurakunta, Pietarsaari. Kuva: Nina Kokkinen.

viulua Haloselle jouduttaakseen työtä. Maalauksessa kuvatus Kristuksen mallina istui Maijan veli, Lauri Mäkinen.⁴⁰¹ Aivan loppuvaiheessa Halonen joutui tekemään vielä työläitä muutoksia Kristuksen ja Johanneksen kasvoihin, mutta lopulta taiteen asiantuntijat arvioivat teoksen valmiiksi.⁴⁰² Rovasti V. L. Helanderin lahjoittaman, ehtoollista kuvaavan alttaritaulun valmistumisesta uutisoitiin kesäkuussa 1896.⁴⁰³ Halonen tilitti tuntojaan siitä Eemil-serkulleen: ”Kyllä se sellaista on, että niin kauan kun toiselle työtä tekee ja rahapiiska selässä vinkuu, niin toisen luokan jäljittelijöitä tässä ollaan ja kolmannen luokan ammattilaisina pysytään, ellei tuo paha sisu auta lopulta omille jaloilleen kompuroimaan.”⁴⁰⁴

Halonen koki haasteelliseksi vapauden puutteen suhteessa aiempaan traditioon. Vaikka traditiolla on ollut tärkeä rooli niin kristillisessä kirkkotaiteessa kuin dekoratiivisessa taiteessakin, perinteen jatkamista lähestytään eri tavoin. Kristillisessä kirkkotaiteessa ja etenkin alttarimaalauksissa vähäisin muutoksin tehdyt toisinnot ja kopiot ovat tavallisia, ja teosten väliseen samankaltaisuuteen suhtaudutaan pikemmin ikonografisena oikeaoppisuutena kuin arvoltaan kyseenalaisena kopioimistyönä. Lajityypille on ominaista myös tiettyjen aiheiden ja maneerien toistaminen.⁴⁰⁵ Varhaisemman taiteen ja ”vanhojen mestareiden” teosten kanssa käyty vuoropuhelu on tärkeää myös dekoratiivista taidetta tehtäessä. Ville Lukkarinen onkin osoittanut myös Halosen viittauksen taiteen monumentaalisuutta tavoitellessaan kristilliseen traditioon ja erityisesti 1400- ja 1500-luvun italialaiseen taiteeseen. Kyse ei ole kuitenkaan aivan samankaltaisesta ikonografisten konventioiden kunnioittamisesta, joka on kristilliselle taiteelle tyypillistä. Viittaaminen edeltävään perinteeseen tapahtuu hankalammin hahmotettavilla tasoilla, kuten esimerkiksi seurailemalla antiikin ja renessanssitaiteen sommitteluperiaatteita ja hyödyntämällä kuvatilaa vähäistä syvyyttä.⁴⁰⁶ Näihin hienovaraisiin keinoihin nähden teoksen ilmeisempi jäljentäminen vaikutti Halosesta karkealta ja omaehtoista vapautta rajoittavalta. Myöhemmän alttarimaalauhankkeen yhteydessä taiteilija totesi jyrkästi, ettei ”missään tapauksessa rupea kopioimaan toisten töitä.”⁴⁰⁷

Liian uskollista tradition seuraamista eivät ole halveksineet ainoastaan Halonen ja hänen taiteilijatoverinsa, vaan myös myöhempi taidehistoriallinen tutkimus.⁴⁰⁸

401 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle keskiviikkoiltana [Helsinki kevät 1896] (KGA/TKK). Lindström on aikaisemmin esittänyt virheellisesti Lauri Mäkisen toimineen mallina Mikkelin alttaritaulua varten. Ks. Lindström 1957, 105.

402 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle [Helsinki kevät 1896] ja 15.5.1896 [Helsinki] (KGA/TKK).

403 Asiasta uutisoitiin ”Pohjanmaalta”-osiossa, POH 9.6.1896.

404 Siteerattu teoksessa Halonen 1965, 68.

405 Mikola 1994, 47–52.

406 Lukkarinen 2007, 36–70.

407 Kopio Pekka Halosen kirjeestä K. J. Varvikolle, Firenze 4.4.1904 (TM/PHS).

408 Ks. esim. Rapetti 2005, 187–188. Vaikkei Rapetti rakennakaan teoksessaan symbolismitutkimuksessa usein esiintyvää arvoasetelmaa nabien ja Péladanin ruusuristiläisiin

Arvottava asennoituminen on vaikuttanut muun muassa siihen huolimattomuuteen, jolla Pedersören alttaritaulua on käsitelty. Paljon lainatussa Halosen elämäkerrassa Aune Lindström väittää alttaritaulun olevan kopion Margareta Capsian *Ehtoollisesta* (1725, Kansallismuseo, Helsinki).⁴⁰⁹ Myös Antti Halosen mukaan taiteilija sai tehtäväkseen jäljentää ”erään naismaalarin ehtoollisateriaa esittävän teoksen”.⁴¹⁰ Näitä virheellisiksi osoittautuvia tietoja ajatellen pidän mahdollisena, että Halonen todella sai alun perin tehtäväkseen kopioida Capsian teoksen – kenties aiemmin teoksesta kirjoittaneilla oli tietojensa tukena jokin kirje, jota en itse ole nähnyt. Capsian alttaritaulu oli paikallaan vielä 1896, kun Muinaismuistoyhdistyksen retkikunta inventoi kirkon esineistöä Emil Nervanderin johdolla. On mahdollista, että ajatus teoksen siirtämisestä Kansallismuseoon heräsi jo näihin aikoihin, vaikka teoksen luovutuksesta neuvoteltiin vielä pari vuotta myöhemminkin.⁴¹¹

Halonen ei kuitenkaan päätenyt kopioimaan Capsian teosta. Pedersören alttaritaulu seurailee sen sijaan Leonardon tunnettua *Pyhää ehtoollista* (1498, Santa Maria delle Grazie kirkko, Milano) ja noudattelee siten omalta osaltaan ajan dekoratiivisen liikkeen ihanteita. Suomen alttaritauluja kartoittaneen Jorma Mikolan mukaan Halosen teosta onkin tulkittavana itsenäisenä työnä, jonka esikuvana Leonardon maalaus on toiminut. Alttaritaulun muodolle asetti ehdot kirkossa aiemmin käytössä ollut koristeellinen kehys.⁴¹² Halosen maalaus on edelleen nähtävissä Pedersören kirkossa – tosin ei enää alttarilla. Se vaurioitui pahoin vuonna 1985 syttyneessä tulipalossa, eivätkä kaikki yksityiskohdat ja värit ole enää ennallaan.⁴¹³ Sen sijaan muutokset, joita Halonen teki Leonardon teokseen nähden näkyvät edelleen selvästi. Taiteilija on varioinut aihetta omaa ajatteluaan lähemmin vastaavaksi.⁴¹⁴

Kun Halonen sai keväällä 1900 valmiiksi *kuninkaitten kumarrus* -aiheisen alttaritaulunsa Kotkan kirkkoon, sitä ylistettiin todellisen, henkisen taiteen esimerkitapauksena. Eino Leinon mukaan teos sai ”sielut lentämään”, ja siksi olikin onnellinen se ”temppele, joka sellaisen aarteen seinänsä sisälle kätkee...”⁴¹⁵ Lehdissä uutisoitiin myös alttaritaulun arvostelutoimikunnan jäsenten – Josef Stenbäckin, Eliel

salonkeihin osallistuneiden taiteilijoiden välille, hänkin toteaa eron näiden kahden välillä liittyvän juuri tradition hyödyntämiseen. Siinä missä edelliset pyrkivät uudistamaan freskomaalausta omaehtoisemmin, tekivät jälkimmäiset paljon suurempia viittauksia Italian renessanssitaiteeseen. Gallen-Kallela tilitti kopioimisen sopimattomuutta omalle taiteilijaluonteelleen *Kullervon sotaanlähtö* -freskoa koskevien syytösten yhteydessä, ks. Gallen-Kallela 1924, 199–200.

409 Lindström 1957, 102.

410 Halonen 1965, 68.

411 Emil Nervanderin kirjoittama raportti Pedersören kirkosta, 48–50 (PFA); J. R. Aspelinin kirje kirkkoherranvirastolle 9.5.1898 (PFA).

412 Mikola 1994, 27.

413 Kirkon palosta ks. Häggblom & al. 2005, 15–19, 75.

414 Ks. luvut 5.6 ja 5.8.

415 Eino Leino, ”Tietäjät itäiseltä maalta”, PL 29.4.1900.

Aspelin-Haapkylyn ja Eero Järnefeltin – antamasta erinomaisesta lausunnosta ja otettiin samalla kantaa siihen, miten tällaista ”todellista taidetta” on mahdollista tehdä.

Tapana on yleensä että tilaajat määräävät mitä taiteilijan on kuvattava ja se ehkäisee taiteilijan täydellistä vapautta. Todellinen taide ei mahdu määrättyihin kaavoihin. Se vaatii täydellistä vapautta sekä aiheeseen että muotoon nähden. Sentähden onkin hra Halonen erittäin kiitollinen tilaajilleen, että he antoivat hänelle täyden toimintavapauden siinä suhteessa. – Toivottavaa olisi että muutkin seurakunnat tällaisissa tapauksissa noudattaisivat Kotkan kirkon rakennuskomitean esimerkkiä.⁴¹⁶

Kiivaimmat väittelyt alttaritauluja koskien Halonen kävi teostensa aiheista. Valinnanvapauden saadessaan taiteilija käytti maalauksissaan harvinaisempien aihe-tyyppien variaatioita ja muunteli mahdollisuuksien mukaan myös annettuja aiheita omiin suuntiinsa.⁴¹⁷ Muutaman onnistuneen alttaritaulun tehtyään Halosen ehdot kirkkotaidetta koskien kovenivat. Karstulan kirkon edustajalle vuonna 1904 lähettämässään kirjeessä hän summasi ehtojaan alttaritaulun tekemiselle. Aiheeksi hän oli valinnut *Kristus puhuu kansalle Genetsaretinjärven rannalla*. Taiteilija painotti, että aihe oli jo hyväksytty, eikä sitä voinut enää vaihtaa. Hän suorittaisi taulun dekoratiiviseen tapaan suurpiirteisesti ja kaikille helposti ymmärrettävästi, eikä teosta saanut arvostella kukaan muu kuin Halosen itse määräämistä, taidetta ymmärtävistä henkilöistä koostettu lautakunta.⁴¹⁸ ”Jos eivät tähän suostu, niin sitten jää minulta.”⁴¹⁹

Niin kauan kun kirkkotaiteen tekemisessä annettiin suhteellinen vapaus, taiteilijoiden oli mahdollista hahmottaa sitä korkeamman, ’henkisen taiteen’ ilmentymänä. Liian tiukat ehdot ja rajoitettu toimintavapaus kuitenkin muuttivat alttaritaulut ”kolmannen luokan” leipätaiteeksi, jota ohjasivat ilmeisen rappioitunut papisto ja kaupallisuuden aatteet.⁴²⁰

Että rupeaisin tekemään Kristuksen kuvia semmoisille ”porvareille, kirkkoherroille”! Saadaksen sillä keinoin itselleni jokapäiväistä leipää. [...] Ei! En minä mene siihen kauppaan. Ainakaan niin kauan kun minuun luotetaan sen verran että minä saan tehdä omasta halustani niin kuin minä sen parhaaksi tunnen [...].

416 ”Kotkan kirkon alttaritaulusta”, KU 10.5.1900. Arvostelutoimikunnan seurakunnalle antama lausunto löytyy Tuusulan Museon kokoelmista.

417 Ks. Mikola 1994, 27–29, 70–71.

418 Kopio Pekka Halosen kirjeestä K.J.Varvikolle, Firenze 4.4.1904 (TM/PHS).

419 Pekka Halosen kirje Josef Stenbäckille, Firenze 1904 (TM/PHS).

420 Vrt. Mikola 1994, 76.

Kaupallisuuden vastustaminen vahvistaa osaltaan kirkkوتاiteen läheistä yhteyttä dekoratiivisuuden ihanteisiin. Alttaritaulut sijoittuvat 'henkisemmän taiteen' osalta kuitenkin eräänlaiseen solmukohtaan, joka saattoi yhtä hyvin aueta suuntaan tai toiseen. Vapauden lisäksi Halonen liitti oikeanlaisina pitämiinsä alttaritauluihin myös henkilökohtaisen, aidon uskonnollisuuden vaatimuksen. Kirjoittaessaan myöhemmin 1920-luvulla taidehistorioitsija Ludvig Wennervirrälle aikoinaan kaatuneesta Lapinlahden alttaritauluhankkeestaan hän teki selvän eron kristillisen ja uskonnollisen taiteen välille. Yhden taustan erottelulle tarjosi Wennervirran edustama, vastikään perustettu Kristillinen taideseura, joka oli koettanut lähentää kirkkoa ja kulttuurielämää aina 1900-luvun alusta lähtien Kolmisointu-nimisen yhdistyksen muodossa. Myöhemmin tällä nimenomaan kristillisestä uskonnollisuudesta ammentavalla seuralla oli oma merkittävä osuutensa kirkkوتاiteen elpymisessä 1920-luvulla.⁴²¹ Halonen ei seuraan kuulunut. Hänen sanoistaan Wennervirrälle kuultaa läpi tietynlaisen kristillisyyden kritiikki:

Sen tauluhomman yhteydessä olen oppinut kansassamme hyvin yleistä luonteenominaisuutta, joka ilmenee itsehyväisessä, pinnallisessa tekokristillisyyden muodossa. Sen vaipan alla voi useinkin piileksiä huono ihminen. Taidetta ei synny, vaikka olisi kuinka hyvä Kristitty olevinansa, jos siellä ei ole taiteilija takana. Enkä minä usko Kristillistä taidetta taiteena olevankaan. Mutta uskonnollista taidetta kyllä on ja se voi aiheeltaan olla vaikka maisema.⁴²²

Vaikka kirkkotaide elpyi yleisesti 1920-luvulta alkaen, olivat taiteilijat ja kirkon edustajat ajautuneet vuosisadanvaihteessa ristiriitoihin, joiden vuoksi taiteilijat hylkäsivät suurelta osin ensin niin lupaavalta vaikuttaneen alttaritaulumaalauksen alan. Aihetta tutkineen Jorma Mikolan mukaan taiteilijoiden osuus alttaritaulujen tekijöinä romahti 1900-luvun alussa. Yksi syy tähän löytyy näkemyseroista. Kirkon edustajat pitivät yhä alttaritaulun keskeisenä tehtävänä kuvallista kerrontaa, joka selvensi raamatunhistoriaa lukutaidottomalle rahvaalle. Tähän vedoten he pyysivät taiteilijoilta tekemään ”myönnytyksiä korkean taiteen kannalta, koska taulua ei ole varsinaisesti aiottu taiteen tuntijoille, vaan tuolle 'profanum vulpukselle’”⁴²³ Taiteilijoita taas ajoi halu kuvata uskonnollisia aiheita omakohtaisesta, persoonallisesta näkökulmasta, kuten Järnefeltin päiväkirjamerkintä vuodelta 1898 osoittaa. Hänelle ”alttaritaulut ja uskonnolliset (so. kirkollisesti uskonnolliset) taulut ovat niin perin alhaista taidetta”, eivätkä ne siksi huvita ”puhdasta ja välitöntä ajatuksen

421 Kristillisestä taideseurasta ja Wennervirrasta ks. Lehtosalo 2008, 50–51, 62, 68–69, 75–76, 115–116.

422 Pekka Halosen kirje L. Wennervirrälle, Järvenpää 6.5.1921 (KGA/TKK).

423 Mikola 1994, 9–10, 20, 73–75, 109. Lainaus löytyy kirkkoherra Eliel Cleven kirjeestä Järnefeltille 20.2.1897, siteerattu sivulla 75.

ja tunteen ilmausta” kunnioittavia taiteen rakastajia. Järnefeltin mukaan ”jokainen taiteilijan voi puhtaasti esittää ainoastaan sitä, mitä itse on ymmärtänyt ja kokenut.” Sama omakohtaisuuden vaatimus koski myös uskonnollisuutta.⁴²⁴ Halonen erotteli kristillisen taiteen uskonnollisesta taiteesta, jota hän selvästi koki myös omien teostensa edustavan. Kuvanveistäjä Auguste Rodinin (1840–1917) sanoja lainaten hän totesi, että ”tositaiteilijat ovat kaikista uskonnollisimmat ihmiset.”⁴²⁵ Pyhän taiteen taustalla vaikuttikin kirkollista kristillisyyttä heterogeenisempi uskonnollisuus, jota leimasi myös tietty omakohtaisuuden vaatimus.

424 Eero Järnefeltin päiväkirjamerkintä 30.7.1898, siteerattu Wennervirta 1950, 262–264.

425 Pekka Halosen muistivihko, otsikko ”Rodin’in ajatuksia” (TM/PHS).

III Totuudenetsijä henkisen taiteen tekijänä

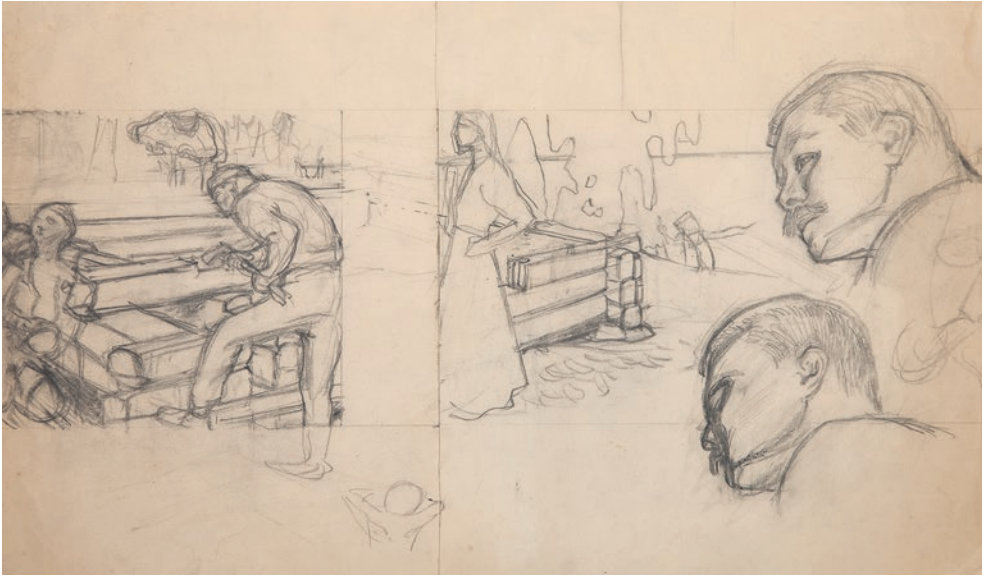
3.1 Totuudenetsijää jäljittämässä

Juséliuksen mausoleumin seinämaalausten tärkein hahmo on pyyhitty seiniltä pois. Havahduin ajatukseen muutama vuosi sitten arkiston hämärässä nojautuessani lähemmäs *Kevät*-freskon luonnosta, jonka Akseli Gallen-Kallela teki luonnolliseen kokoon hahmottaakseen millaiselta teos näyttäisi hautamausoleumin seinällä.⁴²⁶ Rullalle käärityn paperin keskelle on jäänyt muisto poispyyhityistä piirroista. Ne muodostavat kaapuun kietoutuneen hahmon, joka nousee ylös mäenrinnettä sauvaansa tukeutuen. Poispyyhittyinä, muunneltuna ja erilaisiin naamioihin verhottuna hahmo jatkaa taivallustaan läpi hautamausoleumin oikeanpuoleisen seinän päätyen viimein kuorin oven ylle maalattuun *Paratiisiin*. Kutsun hahmoa totuudenetsijäksi⁴²⁷ ja tässä tutkimukseni osassa haen hänen jälkiään seurailemalla niitä monialaisia ilmaisuja, joita etsijyys ja heterogeeninen henkisyys vuosisadanvaiheessa saivat – aivan erityisesti tarkastelemieni taiteilijoiden osalta, mutta myös ajan okkulttuurissa yleisemminkin. Toisin sanoen hahmottelen aineistoni toistuvista visuaalisista ja tekstuaalisista elementeistä esiin totuudenetsijän topoksen, jonka merkityssisällön päädyin tutkimusprosessini edetessä lopulta lukitsemaan henkisen etsimisen ja etsijyyden tematiikkaan.

Lähden piirtämään kuvaa tästä etsijyyden topoksesta tukeutumalla Gallen-Kallelan *Keväästä* poispyyhityn hahmon visuaalisiin piirteisiin: sauvan ja kaavun tunnuskuviin sekä kulkemisen tai vaeltamisen ilmaisuihin. Muutamiiin *Kevään* luonnoksiin niistä on jäänyt myös näkyvät jäljet. Gallen-Kallelan hautamausoleumiin tekemät maalaukset toimivat muutoinkin eräänlaisena kehystarinana toposta hahmotellessani, vaikka luen niitä rinnan myös Halosen ja Simbergin aineistojen

426 Luonnos 10-M109 (SJS). Syvennyin Jusélius-mausoleumin luonnosaineistoihin muutamana päivänä ajan Satakunnan museon arkistossa helmikuussa 2010, jonne suuri osa luonnoksista on talletettu.

427 Nimitän etsijyyteen kiinnittämäni toposta siis totuudenetsijäksi aikaisten käyttämää termiä mukaillen. Totuudenetsijä viittaa tekstissäni tähän topokseen, ellen erikseen muuta mainitse.



Akseli Gallen-Kallela, *Luonnoksia Rakennus- ja Kevät-freskoja varten* (26–M25), 1902, lyjykynä, 15 x 14 cm. Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

kanssa. Tarinan edetessä kerin topoksen ympärille jatkuvasti uutta materiaalia niin ilmaisujen kuin merkityssisältöjen osalta: kiinnitän topokseen sauvan ja kaavun lisäksi joukon muita attribuutteja ja motiiveja sekä avaan näihin liittyviä temaattisia sisältöjä erityisesti suhteessa vuosisadanvaihteen okkulttuurissa käytyihin keskusteluihin. Vaikka hahmottelemani topos ei kiteydykään selvärajaiseksi, näen sen kuitenkin tarjoavan huomionarvoisia vihjeitä siitä, millaisten kuvastojen ja keskustelujen äärelle vuosisadanvaihteen okkulttuurista ja etsijyydestä kiinnostuneen kannattaa erityisesti pysähtyä.

3.2 Viisaita vaeltajia

Aloitetaanpa sieltä, minne totuudenetsijän jäljet päättyvät. Hänen vaelluksensa johtaa lopulta *Paratiisiin* – teokseen, joka sijoittuu Juséliuksen mausoleumin kuorin oven ylle. Tuonpuoleista maisemaa kuvaavana se muodostaa luontevan jatkon hautakappelin oikeanpuoleisen seinän maalliselle taivallukselle. Vaikka teos on totuudenetsijän (tilallisen) vaelluksen päätepiste, mausoleumin kuvaohjelman (ajallisen) kehittymisen näkökulmasta se sijoittuu kuitenkin alkuun. Juuri *Paratiisin* maisemiin totuudenetsijä ilmestyy ensimmäisenä. Teoksen kuva-aihe vakiintui jo prosessin varhaisessa vaiheessa. Gallen-Kallela luonnosteli ensimmäiset versiot siitä syksyllä 1901, jolloin suurin osa mausoleumin muusta kuvaohjelmasta eli vielä vahvasti

Stenbäckin ehdottaman kuolemantanssiteeman ympärillä ja muuttui jatkuvasti.⁴²⁸ Huhtikuussa 1902 Gallen-Kallela kertoi *Paratiisin* ja sen vastinpariksi suunnittelemansa *Kosmoksen* luonnosten olevan viimein valmiit.⁴²⁹ Jälkimmäinen teos on maalattu mausoleumin eteisen oven ylle, *Paratiisia* vastapäätä.

Luonnosprosessin seuraaminen paljastaa aiheen kehittyneen läheisessä suhteessa ruotsalaisen kulttuurivaikuttaja, kirjailija Viktor Rydbergin (1828–1895) *Asesepä*-romaaniiin.⁴³⁰ Gallen-Kallela on itse kertonut *Asesepän* vaikutuksesta muistellessaan *Edeniksikin* kutsumansa *Paratiisin* syntyhistoriaa: ”En tietenkään ole seurannut ’Edeniä’ maalatessani Rydbergin kuvitusta. Mutta tavallaan jouduin samantapaisen lapsellisen viehkeän tunnelman valtoihin, ja epäilemättä kirjan herättämä tunnelma hedelmöitti mielikuvitustani alitajunnallisesti [...]”⁴³¹ Vaikka taiteilija haluaa osin väheksyä *Asesepän* roolia *Paratiisin* kirjallisena taustana, seurailevat hänen luonnoksensa Rydbergin tekstiä. *Asesepässä* kerrotaan Edenin ilotarhasta, jota ympäröi tulisäleinen, liehuva aita. Sen ”vesien kalvoon päilyy lehdot tummat, puun oksat hehkuu kultaomenoita, ahoilla loistaa metsämansikoita.” Vartijaksi on asetettu miekoin varustautunut enkeli, joka estää kulkijoita etenemästä paratiisimaiseen ilotarhaan.⁴³² Gallen-Kallelan luonnoksista löytyvät tumma vesi, kultaisten omenien puu, ”liuhuva aita” ja *Paratiisia* vartioiva enkeli.⁴³³ Yhteys *Asesepään* on ilmeinen myös teoksen viimeisessä versiossa, jossa kaksi valkopukuista hahmoa lähestyy toisiaan. Rydbergin tekstissä kerrotaan, että ”kun pyhiinvaeltajat pääsevät perille, taivaantarhan aidan luo, siellä heitä vastaanottavat syleillen ja suudellen heidän enkelinsä eli suojelushenkensä [...]”⁴³⁴ *Paratiisin* aiempien luonnosten tarkasteleminen paljastaa valkoasuisen ”pyhiinvaeltajan” totuudenetsijän muunnelmaksi. Kun hahmo ensimmäisen kerran ilmestyi luonnoksiin, hän taivalsi ilotarhan polkua vielä tummaan, hupulliseen kaapuun pukeutuneena ja sauvaansa tukeutuen.⁴³⁵

Rydbergin teoksessa kerrotaan kahdesta vaeltajasta. Ensimmäinen heistä on Svante – maankulkijaksi syntynyt, omia teitään kulkeva runoilija ja harpunsoittaja.⁴³⁶

428 Syyskuussa 1901 Gallen-Kallela elätteli yhä vaihtoehtona *Paratiisille* uhrituliaiheista teosta (JMV). Ks. myös Akseli Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, Kalela 10.9.1901 (GKM). Okkonen siteeraa kirjettä, mutta mainitsee sen päivämääräksi virheellisesti 10.10.1901. Ks. Onni Okkonen 1949, 575–577.

429 Akseli Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, Tampere 14.4.1902 (GKM).

430 Alkuperäisteos *Vapensmeden. Hägringar från reformationstiden* julkaistiin vuonna 1891. Teoksen ensimmäinen suomennos ilmestyi vuonna 1895.

431 Okkonen siteeraa tätä todennäköisesti yksityiskokoelmasta löytyvää kirjoitelmaa, ks. Onni Okkonen 1949, 594.

432 Rydberg 1907, 51–54, 86–88.

433 Ks. luonnokset 95-M52, 96-M53, 98-M55, 99-M56, 101-M66, 105-M61 (SJS) sekä *Paratiisi*, 1902, tempera, 120 x 50 cm, Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki.

434 Rydberg 1907, 53.

435 Vaeltaja löytyy luonnoksista 98-M55 ja 105-M61 (SJS).

436 Harpunsoittajana Svante edustaa yleisempää bardi- tai druidityyppiä, joka esiintyy taajaan 1800-luvun lopun taiteessa. Frances Fowlen mukaan kyseistä hahmoa



Vas. Akseli Gallen-Kallela, *Paratiisin portti*, 1902, akvarelli ja lyijykynä, 26 x 10,5 cm (luonnos 98-M55). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

Oik. Akseli Gallen-Kallela, *Paratiisi*, 1902, tempera, 120 x 50 cm (JK-11). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

Lauluissaan hän paljastaa muun muassa oman kokemuksensa Eedenin ilotarhasta ja sen ihanuuksista.⁴³⁷ Svantella on muutenkin halussaan erikoislaatuista tietoa, ja hänen epäillään hallitsevan ”loihtutaitoja”. Teoksen toinen vaeltaja, taidetakoja Fabbe, kertoo Svantesta:

Olen myös kuullut hänen harjoitelleen opintoja Wittenbergissä tai jossain muualla tohtori Faustin kanssa ja saaneen kopioida tämän velhon noitakirjan eli Kolminkertaisen Helvetinväkiluvun, jolla väännetään ylös aarteita maanpovesta. Vielä olen kuullut hänen löytäneen Salomo kuninkaan avaimen.⁴³⁸

Svante liitetään selvästi magian ja okkultismin historiaan. Fabbe itse edustaa *Asesepässä* hieman ilkkurisempaa, mihinkään sitoutumatonta kiertolaista ja epäilijätyyppiä. Hänen skeptisyyteensä ei tosin muuta sitä, että hän arvostaa Svantea ja pitää tästä kerrottuja tarinoita tosina.⁴³⁹ Svanten erikoisista kyvyistä kertoo myös se, että luonnossa vaellellessaan hän keskittyy kuuntelemaan, miten se ”lausuu temppelistään salaviisauden sanoja.” Runoilija kulkee kuin unessa, vaikka onkin täysin valveilla, ja tuntee vajoavansa maailmansielun sisään.⁴⁴⁰ Luonnon salaisuuksien havainnointiin liittyi myös kyky nähdä tarunomaisia hahmoja kuten haltioita – niitä epäilevä Fabbekin vakuutti pystyvänsä havainnoimaan.⁴⁴¹ Rydbergin vaeltajissa kiteytyykin kaksi totuudenetsijän keskeistä piirrettä, jotka liittyvät henkiin etsimiseen: Svante kietoutuu osaksi monia vuosisadanvaihteen esoteerisuuden keskusteluja, Fabben hahmossa taas painottuvat selkeämmin etsijöille tyypillinen riippumattomuus ja omaehtoisuuden ihanne.

Asesepän vaeltajat tarjoavat mielekkään kirjallisen vastineen sille totuudenetsijälle, jonka Gallen-Kallela kuvasi *Paratiisin* polkua kulkemassa. Taiteilija itsekin kirjoitti myöhemmin näihin läheisesti vertautuvasta vaeltajatyypistä, jota hän nimitti ”sauvan ja repun ritariksi”. Vaikka Gallen-Kallela kertoileekin tästä tyypistä itselleen tavanomaiseen tapaan pilke silmäkulmassa, ei hahmon syvällisestä viisaudesta jää epäilystä. Maita ja mantuja yksin kulkiessaan sauvan ja repun ritari luo ”sielussaan kestävämpiä, henkisiä arvoja.” Yhdeksi näistä vaeltajatyypeistä Gallen-Kallela nimeää juuri Rydbergin Fabben, jonka oli pakko saada ”hengittää yksinäisyyden ja oman polun ilmaa.” Samassa yhteydessä taiteilija kertoo vanhasta kotiopettajastaan, jota taas hahmotan Rydbergin Svanten talonpoikaisempana, suomalaisittain värittyneenä vastineena.

hyödynnettiin yli kansallisuuksien rajojen ihannekuvana ”jalosta pakanasta”, jolla oli erityislaatuisia luovuuden ja näkemisen lahjoja. Hän pitää myös Gallen-Kallelan teoksissaan kuvaamaa Väinämöistä tämän ylijaraisen druidityypin ilmentymänä. Ks. Fowle 2015.

437 Rydberg 1907, 85–89.

438 Rydberg 1907, 39.

439 Rydberg 1907, 30–21, 37–39, 65.

440 Rydberg 1907, 202–206, lainaus sivulla 203.

441 Rydberg 1907, 72.

Hänenkin nimensä on Svante. Gallen-Kallela kertoilee tarinoivasta trubaduurityypistä ja kiertolaisesta ihailevaan sävyyn. Pitkäpartaista, sarkaan puettua kulkijaa on maallisuudesta huolimatta siunattu syvällisellä henkisellä viisaudella: hänen sisällään piilee paitsi ”maailmojasyleilevä henki” myös tasapainoinen rauha.⁴⁴² Gallen-Kallelan tarinoinnin myötä totuudenetsijään liitettävien mahdollisten motiivisten ilmaisujen määrä kasvaa: sauvan ja kaavun ohella hänen tunnusmerkeikseen kelpaavat myös reppu, piippu ja parta sekä kansanomaiset vaatekaset – etenkin sarkainen, talonpoikien yleisesti 1800-luvulla käyttämä kansanpuku ja kuluneet saappaat tai tallukkaat.⁴⁴³ Toisaalta Gallen-Kallelan ja Rydbergin vaeltajia yhdistävät piirteet tarjoavat reittejä myös totuudenetsijän temaattisen sisällön avaamiseksi: hahmoihin liittyy mitä ilmeisimmin paitsi heidän kulkemiseensa liittyvä suhteellinen riippumattomuus myös jonkinlainen syvällisempi, henkisempi viisaus.

Paratiisin viimeisessä versiossa totuudenetsijä on puettu valkoiseen kaapuun. Samankaltaiset hahmot taivaltavat myös kesällä 1894 syntyneessä pienikokoisessa akvarellissa, jonka pohjalta Pekka Halonen suunnitteli tekevänsä alttaritaulun vanhan kotipitäjänsä Lapinlahden kirkkoon.⁴⁴⁴ *Kolme pyhää miestä* -nimisessä teoksessa valkeakaapuiset hahmot on aseteltu vuorenrinteellä kiemurtelevalle, puiden reunustamalle polulle – aivan kuten Gallen-Kallelan *Paratiisi*-luonnoksissa,



Pekka Halonen, *Kolme pyhää miestä*, 1894, tussi ja vesiväri, 27,5 x 40,5 cm. Tuusulan museo / Halosenniemi / Pekka Halosen seura. Kuva: Tuusulan museo / Halosenniemi / Toimituskuva, Matti Ruotsalainen.

442 Gallen-Kallela 1924, 105–117.

443 Kansanasuista ks. esim. Kaukonen 1985.

444 Halonen 1965, 55–56. Vaikka Antti Halosen kirjoituksia on luettava erityisen lähdekriittisesti, monet hänen Lapinlahden alttaritaulua koskevat tietonsa vaikuttavat oikeilta Halosen kirjeenvaihdon ja muiden aineistojen tarjoamien tietojen valossa.

joissa korkeuksiin mutkitteleva, metsäinen tie on yksi pysyvä elementti. Tiet ja polut viittaavat matkan tekemiseen, vaeltamiseen. Hahmojen henkisyttä alleviivaavat pyhimyskehät. Teoksen aihe on alttaritauluksi hyvin epätavallinen. Halosen taidetta laajasti tutkinut Ville Lukkarinen onkin esittänyt epäilyksensä siitä, voisiko kyseinen teos olla ensinkään alttaritaulun harjoitelma.⁴⁴⁵ Epäselvyyttä on ollut myös siitä, minkä kirkon alttaritauluksi Halonen mahdollisesti suunnitteli luonnosta.⁴⁴⁶ Lapinlahdella pidettiin kuitenkin lokakuussa 1895 kirkonkokous, joka vahvistaa Halosen suunnitelleen *Kolmen pyhän miehen* kuvittamaa aihetta alttaritauluksi pitäjän kirkkoon. Se paljastaa myös syyt siihen, miksi ehdotusta ei hyväksytty. Seurakunta vetosi taloudellisiin ongelmiinsa, mutta totesi myös, etteivät Halosen ehdottamat tietäjät suomalaisessa koivumetsässä soveltuneet alttaritaulun aiheeksi.⁴⁴⁷ Taiteilijan isä Olli Halonen kertoi marraskuussa kokouksen kulusta pojalleen kirjeitse. Paikallinen rovasti oli ilmeisesti pitänyt Halosen puolia ja luvannut, että tämä tekisi taulunsa huokealla.⁴⁴⁸ Sopimusta ei kuitenkaan syntynyt, ja alttaritauluhanke jäi toteutumatta.

Kolmea pyhää miestä on aiemmin tulkittu lähinnä kahdesta näkökulmasta. Se on ensinnäkin yhdistetty laveasti ajan mystisismiin, teosofiaan tai symbolismiin tarkentamatta tulkintaa kuitenkaan sen enempää. Toisekseen teoksen aiheen on katsottu viittaavan Uuden testamentin kertomukseen itämaan tietäjästä.⁴⁴⁹ Molemmat näkökulmat ovat perusteltuja, mutta herättävät eittämättä uusia kysymyksiä. Jos *Kolmessa pyhässä miehessä* on kuvattuna ”idän tietäjät”, jotka Matteuksen evankeliumissa saapuvat syntyneitä Jeesus-lasta kunnioittamaan, miksi heidät on kuvattu niin epätavallisessa miljöössä?⁴⁵⁰ Halosen teos ei suostu asettumaan tavanomaisiin uumiin edes kuvattujen hahmojen lukumäärän suhteen, sillä ”kolmen viisaan miehen” sijaan teoksessa näyttää olevan kuusi tietäjää. Entä miten teos tarkalleen ottaen liittyy ajan okkulttuuriin? Näihin kysymyksiin vastaaminen ja Halosen itämaan tietäjiä koskeviin käsityksiin syventyminen tarjoavat lisää avaimia ymmärtää, millaista se henkinen viisaus on, jota niin Halosen kuin Gallen-Kallelan teoksissa vaeltava totuudenetsijä kantaa mukanaan.

445 Lukkarinen 2004c,159.

446 Aune Lindström arvelee teosta virheellisesti Längelmäen alttaritaulun luonnokseksi ja tässä myöhemmät tutkijat ovat seuranneet häntä, ks. Lindström 1957, 78–78. Ks. myös Bonsdorff 1998, 41.

447 Kirkonkok. ptk. 13.10.1895. Viittaus pöytäkirjaan, ks. Hyvönen 1993, 160.

448 Olli Halosen kirje Pekka ja Maija Haloselle, Kiviranta 2.11.1895 (KGA/TKK).

449 Ks. esim. Halonen 1965, 54–63; Bonsdorff 1998, 41–48; Ahonen 2004, 37–44; Bonsdorff 2008, 29–33.

450 Vrt. Matt 2:1-12.

3.3 Totuudenetsijän salattu viisaus

Itämaan tietäjien aihe oli Haloselle ilmeisen tärkeä, sillä hän palasi siihen toistuvasti elämänsä eri vaiheissa. Valmiiksi teokseksi se kuitenkin konkretisoitui ainoastaan vuonna 1900 valmistuneessa Kotkan alttaritaulussa.⁴⁵¹ Teos tunnetaan nykyisin *Kuningasten kumarruksena*, mutta aikalaiset kutsuivat sitä myös nimellä *Tietäjät itäiseltä maalta*. Suomen alttaritaulujen joukossa ainutlaatuinen aihe on Halosen itsensä valitsema.⁴⁵² Tässä teoksessa Halonen kuvaa tietäjät juuri siinä raamatullisessa tilanteessa, jossa heidät on kristillisessä taiteessa totuttu näkemään – syntyneitä Jeesus-lastia kunnioittamassa. Hänen käyttämänsä aiheet ja tunnusmerkit ovat kuitenkin omaperäisiä kuvatyypin perinteisempiin edustajiin verrattuna.⁴⁵³ Halonen on jättänyt kuninkaille tyypilliset kruunut ja ylelliset lahjat kuvasta kokonaan pois lukuun ottamatta laitimmaisena vasemmalla seisovan miehen tarjoamaa vaatimattonta rasiaa. Yhdellä tietäjällä on sen sijaan mukanaan totuudenetsijän tunnusmerkki, sauva. Kaksi hahmoista on puettu itämaisiin asuihin, kolmas yksinkertaisempaan tummaan kaapuun.

Tärkeä vihje siitä, millaisia merkityksiä Halonen antoi itämaan tietäjille, löytyy hänen paljon lainatusta Pariisin kirjeestään. Toukokuussa 1894, hieman ennen *Kolmen pyhän miehen* luonnostelua, Halonen kirjoitti itämaan tietäjistä ja mainitsee samalla ”nykyään löytyvät itämaan viisaat”. Hän kertoi lukeneensa erään tällaisen viisaan ajatuksia ranskalaisesta aikakauslehdestä ja mainitsee tässä yhteydessä myös toisen lähteen, A. P. Sinnetin *Esoteric Buddhism* -teoksen (1883, ruotsinno De *invigdes lära* 1887).⁴⁵⁴ Kyseessä on modernin teosofian perusteos. Alun perin New Yorkissa vuonna 1875 perustetun Teosofisen seuran ympärille kasvoi yksi vuosisadanvaihteen merkittävimmistä esoteerisista suuntauksista. Sen keskiössä on ajatus kaikki uskonnot yhdistävästä ja ylittävästä muinaisesta viisaustraditiosta. Siihen vihkiytyneiden uskottiin tuntevan muun muassa ihmisen ja kosmoksen kehitystä ohjaavat luonnollait. Sinnetin teos rakentuu ajatukselle yhä elossa olevista itämaan tietäjistä, joilla on hallussaan tämä salattu viisaus. Teoksen ensimmäisessä luvussa Sinnett kertoo idässä asuvista miehistä⁴⁵⁵, jotka ovat kaikessa hiljaisuudessa säilyttäneet salattua

451 Lapinlahden alttaritaulun lisäksi Halonen suunnitteli itämaan tietäjiin liittyvää aihetta myös Tuusulan kirkkoon vuonna 1915. Hanke jäi kuitenkin toteutumatta. Ks. Halonen 1965, 60–62.

452 Mikola 1994, 28.

453 Iconclass luettelee *Adoration of the Kings* -kuvatyypin hahmoiksi tietäjät, jotka ojentavat lahjansa (kullan, suitsukkeet ja mirhamin) Jeesus-lapselle. Ks. Iconclass 2009, 73B57.

454 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, perjantaitavasten yöllä [Pariisi toukokuussa 1894] (KGA/TKK). Halosen mainitsema aikakauslehti on todennäköisesti ajan okkulttuurin läpäisemä *Le Coeur*, jonka numeroita oli Väinö Blomstedtillä. Ks. Sarajas-Korte 1966, 114–115.

455 Esoteeriselle perinteelle leimallinen käsitys salatusta traditiosta on vahvasti sukupuolittunut. Viisaustradition mestarit ja heidän jalanjäljissään kulkevat adeptit ovat hyvin



Pekka Halonen, *Kuningasten kumarrus*, 1900, öljymaalaus, 550 x 235 cm. Kotkan ev. lut. seurakunta, Kotka. Kuva: Nina Kokkinen.

tietoa henkisistä asioista. Näillä tietoon vihityillä miehillä on monta nimeä: heitä kutsutaan muun muassa Arhateiksi, Mahatmoiksi, Mestareiksi, adepteiksi, Veljiksi ja valaistuneiksi. Sinnett uskoo saaneensa yhteyden näihin mestareihin ja kirjoittaa kirjansa tarkoituksenaan avata heidän viisauttaan toistenkin hyödynnettäväksi.⁴⁵⁶

Halosen kirje paljastaa taiteilijan hahmottavan *Raamatun* tietäjät osaksi tätä salaisen tiedon veljeskuntaa:

Mutta esim. mitäs ne 3 viisasta miestä itäiseltä maalta olivat jotka tulivat Jiesuslasta katsomaan ja kunnioittamaan? Heitä johti tähti. Kuinka ne sen tiesivät että tähti sitä merkitsisi? Siinäpä se on. He tiesivät vaan ja tulivat ja menivät ja tiesivät Raamatun ja maailman kehitysofin.⁴⁵⁷

Sinnettin teoksessa mestareiden korkeamman tiedon kerrotaan koskevan osaltaan juuri Raamatun kaltaisten uskonnollisten teosten syvempää ymmärtämistä ja maailman kehitysvaiheiden tuntemista. Halosen puhuessa itämaan tietäjistä hän ei siis viittaa ainoastaan raamatullisiin hahmoihin vaan myös teosofian salatun viisauden mestareihin Sinnettin ajatuksia seurailleen.

Samoihin aikoihin Sinnettin kirjoituksiin tutustui myös Gallen-Kallela. Kesäkuussa 1894 hän kertoi lukeneensa teosofisia kirjoja ja pitävänsä niitä tärkeinä. Taiteilija ammensi Sinnettin teoksesta muun muassa tiedon siitä, että hänen oman aikansa korkein ja etevin kulttuuri löytyi Tiibetistä, salatun veljeskunnan parista.⁴⁵⁸ Ajatus teosofian mestareista oli Gallen-Kallelalle kuitenkin tuossa vaiheessa jo ennestään tuttu. Aiemmin keväällä hän oli päättänyt hankkia tietoa näistä mestareista Emil Wikströmin kanssa spiritualismin keinoin. Wikström on muistellut taiteilijoiden ottaneen yhteyden Lauri Kivekkään henkeen ja etsineen tältä vastausta siihen ”missä ovat teosofian etevimmät profetat”. Hengen arvoituksellinen vastaus oli: ”Mene Mahatma Peitumban luo Westhoethiaan Itä-Intiaan”.⁴⁵⁹ Gallen-Kallelan kiinnostus salattua veljeskuntaa kohtaan säilyi myös varsin pitkään – kenties läpi hänen elämänsä. 1890-luvun loppupuoliskolla hän puhui edelleen innostuneesti Intian viisaista ja kaipasi kipeästi teosofisten mestareiden kotiseuduille, tarunomaiseen Himalajan vuoristoon.⁴⁶⁰ Viimeistään 1920-luvulla Amerikassa asustaessaan

usein miehiä. Pohdin esoteerisuuteen ja erityisesti hysteeriseen ja mediaaliseen kehoon liittyvää sukupuolittuneisuutta tarkemmin luvuissa 4.5. ja 4.6.

456 Sinnett 1887a, 15–28.

457 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, perjantaitavasten yöllä [Pariisi toukokuussa 1894] (KGA/TKK).

458 Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, Rapola 5.6.1894 (KK). Gallen-Kallelan lukema Sinnettin teos voi olla joko *Esoteric Buddhism* tai sitä edeltävä *Salainen maailma* (*The Occult World*, 1881).

459 Wikström 1932, 72–74.

460 G. A. Serlachiuksen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 15.4.1896 (GKM) ja Akseli Gallen-Kallelan kirje K. A. Tavaststjernalle, Kallela 10.4.1897 (KK).

hän tutustui myös toisen polven teosofien mestariajatteluun, jossa keskeisen sijan sai Kristukseen vertautuvan uuden opettajan odotus.⁴⁶¹

Gallen-Kallelan ja Halosen yhteinen kiinnostus viisauteen vihittyjä mestareita kohtaan asettuu osaksi keskusteluja, jotka lasken vuosisadanvaihteen okkulttuurin merkittävimpiin. Käsitys ikuista viisautta säilyttävästä *philosophia perennis*-traditiosta on elänyt esoteerisuudessa aina antiikista lähtien. Traditiosta puhuttaessa painottuu nimenomaan tiedon säilyttämisen, siirtämisen ja palauttamisen tärkeys. Se, minkä nimenomaisten kulttuurien, uskontojen tai yksilöiden varaan traditiota ja viisauden välittymisen edellytyksiä on rakennettu, on vaihdellut eri aikoina ja näkökulmasta riippuen. 1800-luvulla traditioihin ja siirtymisen ketjuihin lisättiin ahkerasti uudenlaisia myyttisiä ja erityisesti idän uskonnollisuudesta ammennettuja aineksia. Universaalien viisauksiperinteen välittymistä ja paljastumista julistivat muun muassa ranskalainen kirjailija-säveltäjä Fabre d'Olivet ja okkultisti Éliphas Lévi, joiden kirjoituksia monet okkultistit ja teosofit hyödynsivät myöhemmin 1800-luvun loppupuolella.⁴⁶² Modernia teosofiaa laajasti tutkinut James A. Santucci selventää teosofien luomaa *philosophia perennis*-traditiota jakamalla sitä säilyttävät mestarit kolmeen ryhmään: 1) menneisyyden suuriin opettajiin, 2) 1800-luvun Mahatmoihin ja 3) Sinnettin ja Blavatskyn kaltaisiin ”oppilaisiin”, jotka vihkiytyivät tietoon edellisten välityksellä. Santuccin mukaan Sinnettin teokset popularisoivat ajatuksen nimenomaan moderneista, 1800-luvulla elävistä mestareista, Mahatmoista, joiden tärkein tukikohta löytyi Tiibetistä.⁴⁶³

Ranskalainen kriitikko ja teosofi⁴⁶⁴ Edouard Schuré (1841–1929) laajalle levinnyt *Les Grands Initiés*-teos (1889, suomennettu osin nimellä *Suuret vihityt* 1916–1917) puolestaan teki tunnetuksi d'Olivetin, Lévin ja monien muiden aiempien

461 Olen löytänyt taiteilijan kotikirjastosta (GKM) ainakin kolme toisen polven teosofien mestariajattelua käsittelevää teosta: C.W. Leadbeaterin *The Masters and the Path* (1925), Annie Besantin *The Coming of the World-Teacher* (1926) ja J. Krishnamurtin *At the Feet of the Master* (1924). Gallen-Kallela esittää kuitenkin tyypilliseen tapaan ivalaisia kommentteja Jiddu Krishnamurtista (1895–1986), kun tämä ei saavukaan odotettuun tapaamiseen teosofien kanssa, ks. Raivio 2005, 236–238. Toisen polven teosofien mestariajattelusta ks. Santucci 2009, 203–207.

462 Fabre d'Olivetin mukaan kaikki uskonnolliset opit olivat peräisin yhdestä lähteestä, joka vastasi Jumalan alkuperäistä kieltä. Hän uskoi, että tiettyjen yksilöiden (mm. Mooses, Pythagoras, Buddha, Krishna) ja kulttuurien ohella salattua viisautta oli siirretty myös hieroglyfisissä kielissä – hepreassa, sanskritissa ja kiinassa. D'Olivetin kaksiosainen teos *Histoire philosophique du genre humain* ilmestyi vuonna 1824. Lévi puolestaan lisää *Histoire de la Magie* (1859) -teoksessaan *philosophia perennis*-tradition ”perinteisempään” ketjuun muun muassa juutalaisen kabbalan ja Tarot-kortit. *Philosophia perennis*-traditioiden luomisen historiasta ks. Hanegraaff 2005b, 1125–1132. Traditioiden luomisesta ja ”traditiosta” poleemisena terminä ks. esim. Kilcher 2010.

463 Santucci 2009, 192–193.

464 Schuré on mainittu Lady Caithnessin johtaman teosofisen *Société Théosophique d'Orient et d'Occident* -järjestön vuoden 1884 jäsenluettelossa. Ks. Davenport 2007, 185.

ajattelijoiden käsitystä philosophia perennis -traditiota vaalineista menneisyyden mestareista.⁴⁶⁵ Siinä uskontojen ytimeen piilotettua universaalaa viisautta jäljitetään kahdeksan tietoon vihkiytyneen mestarin elämänvaiheisiin syventyen. Schurén mukaan tiedon juuret löytyvät Intiasta, josta se levisi edelleen muinaisen Egyptin ja Kreikan mysteeriuskontojen kautta kristityille. Schurén hahmottelema mestareiden ketju noudattelee samaa linjaa: tietoon olivat vihkiytyneet muun muassa hindulaisten Krishna, muinaisten egyptiläisten Hermes sekä antiikin filosofit Pythagoras ja Platon. Jeesuksen Schuré kohottaa ikuisen viisauden tärkeimmäksi haltijaksi ja opettajaksi.⁴⁶⁶ Moniin teosofisiin kirjoituksiin verrattuna Schurén kieli on rikasta ja mielikuvitusta ruokkivaa. Kenties tästäkin syystä monet vuosisadanvaihteen taiteilijat innostuivat hänen teoksestaan – niin Suomessa kuin muualla Euroopassa.⁴⁶⁷

Halosen ”itämaan tietäjä” kuvaavien teosten kristilliseen kuvastraditioon hankalasti asettuvilla kulkijoilla näyttäisi olevan hallussaan samankaltaista korkeampaa, salattua viisautta kuin teosofian mestareilla. Lukkarinen on aiemmin *Kolmen pyhän miehen* yhteydessä vihjannut tämänkaltaisen tulkinnan mahdollisuudesta tarkentamatta kuitenkaan, keitä ne ”viisaat miehet” olivat, joita hän uskoo Halosen teoksessaan kuvanneen.⁴⁶⁸ Samaan ikuisen viisauden traditioon kiinnittyy myös se henkinen syvällisyys, jota Gallen-Kallela ”sauvan ja repun ritareista” kirjoittaessaan painottaa. Taiteilijoiden teoksissa sauvoineen ja kaapuineen kulkevan totuudenetsijän yksi merkitysulottuvuus kiinnittyy esoteerisiin keskusteluihin ikuisesta viisaustraditiosta ja sitä säilyttävistä mestareista. Vaeltaja tekee matkaansa salatun viisauden ohjaamana ja toisaalta sitä yhä etsien.

Käsitystä ikuisesta viisaustraditiosta kierrätettiin vuosisadanvaihteen okkulttuurissa teosofisten teosten ohella myös muussa kirjallisuudessa. Tradition olemassaolosta ja välittymisestä puhutaan selväsanaisesti muun muassa Rydbergin *Asesepässä*. Kiinnostavaa kyllä, siinä ajatus korkeammasta tiedosta kiinnitetään taiteeseen ja nimenomaan henkisemmäksi luokiteltavaan taiteeseen. Vaeltaja Svante kuuluu ”suoraan sydäimestä” -nimiseen seuraan, jonka istunnoissa käydään syvällisiä keskusteluja taiteen ja hengen asioista. Myös Fabbe osallistuu näihin tapaamisiin, vaikka haluaakin ennen kaikkea säilyttää oman riippumattomuutensa. Heidän lisäksi istunnoissa

465 Schurén teoksesta on otettu satoja uusintapainoksia ja se on käännetty useille eri kielille. Teoksen asettumisesta osaksi laajempaa philosophia perennis -traditioiden luomista ks. Hanegraaff 2005b, 1125–1132.

466 Ks. Schuré 1980.

467 Schurén kirjoituksista ovat tiettävästi ammentaneet inspiraatiota ainakin seuraavat taiteilijat: Paul Sérusier, Maurice Denis, Odilon Redon, Jan Verkade, Jan Toorop ja Jean Delville. Schurén merkityksestä näille taiteilijoille ks. Mauner 1963; Blotkamp 1986; Harris 2002; Gamboni 2007. Kotimaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden keskuudessa hänen ajatteluaan tunsivat tiettävästi ainakin Väinö Blomstedt, Magnus Enckell, Juhani Aho sekä Venny Soldan-Brofeldt, ks. Sarajas-Korte 1966, 52–53, 72–75, 114–115, 125–127, 157–160, 202–204.

468 Lukkarinen 2002, 97.

ovat mukana katolinen munkki Mathias, kirkkoherra Sven sekä aseseppä Gudmund mestari. Seurassa elää ajatus salatusta kielestä tai viisaudesta, joka rakentuu vastavuukusten systeemin pohjalle. Yhdessä tapaamisessa miehet etsivät tätä kieltä sak-salaissyntyisen Albrecht Dürerin tunnetusta *Melankolia I*-kaiveruksesta (1514) ja erityisesti siinä kuvatusta tabula magicasta, numerojen täyttämästä taikaneliöstä.⁴⁶⁹ (Ks. kuva luvussa 6.1.) Salatun viisauden yhdistäminen nimenomaan sen paljastavaan universaaliin kieleen oli ajan okkulttuurissa tyypillistä. Kielen aakkoston saattoi oikein oivaltaessaan lukea monista eri lähteistä, muun muassa Raamatun sivuilta, muinaisen Egyptin hieroglyfeistä tai hengen läpäisemän luonnon yksityiskohdista.⁴⁷⁰

Rydbergin teoksessa viisaustradition tuntijan ja paljastajan rooli annetaan Dürerin ohella myös muille taiteilijoille – runoilija Svante ja taidetakoja Fabbe lukeutuvat näihin. Kiinnostava hahmo totuudenetsijän toposta ajatellen on myös teoksen nimihenkilö, Gudmund mestari, joka sepän toimen ohella omistautuu ajoittain myös kuvataiteelle. Hän pyrkii taiteessaan kuvaamaan sitä salattua kieltä, josta hän ajoittain uskoo saavansa välähdyksiä. ”Suoraan sydäimestä” -seurassa hänen taidettaan arvostetaankin syvää henkisyttä huokuvana ja hänen toivotaan saavan joskus mahdollisuuden ”kuvaraamatun” koristeluun. Kyseistä tehtävää odoteltaessa Gudmund-mestari saa kuitenkin toisen kunniatehtävän: hän sopii munkki Mathiaksen kanssa veljesjärjestön luostarin kappelin katon uudistamisesta.⁴⁷¹ Tehtävien samankaltaisuuksia ajatellen ei ehkä olekaan yllättävää, että Gallen-Kallela palasi *Asesepän* tunnelmiin saatuaan tehtäväkseen Jusélius-mausoleumin sisätilojen maalamisen. Ratkaisu on varsin ymmärrettävä – etenkin, jos taiteilija näki itsensä Gudmund-mestarin kaltaisena totuuden ja ’henkisen taiteen’ etsijänä.

3.4 Munkinkaavun alta esiin kuoriutuva taiteen pyhiinvaeltaja

Vuodenvaihteessa 1897 Gallen-Kallela luonnosteli rinnakkain kirjanomistajamerkkejä taidehistorioitsijaystävilleen Johannes Öhquistille ja Eliel Aspelin-Haapkyllälle sekä naistenlääkäri Otto Engströmille.⁴⁷² Teokset ovat selvästi läheistä (visuaalista) sukua *Paratiisille* ja tarjoavat uuden polun totuudenetsijän merkitysulottuvuuksien

469 Rydberg 1907, 84–85, 90–94.

470 Ajatukseen universaalien ja henkisemmän kielen synnystä ja korrespondenssiteorioista vaikuttivat muun muassa ruotsalaismystikko Emanuel Swedenborgin 1700-luvulla kirjoittamat teokset. Samat ajatukset muotoiltiin uudelleen käyttöön 1800-luvun lopun taiteessa ja okkultismissa. Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 29–35; Siukonen 2000a, 63–74; Siukonen 2000b, 92–94.

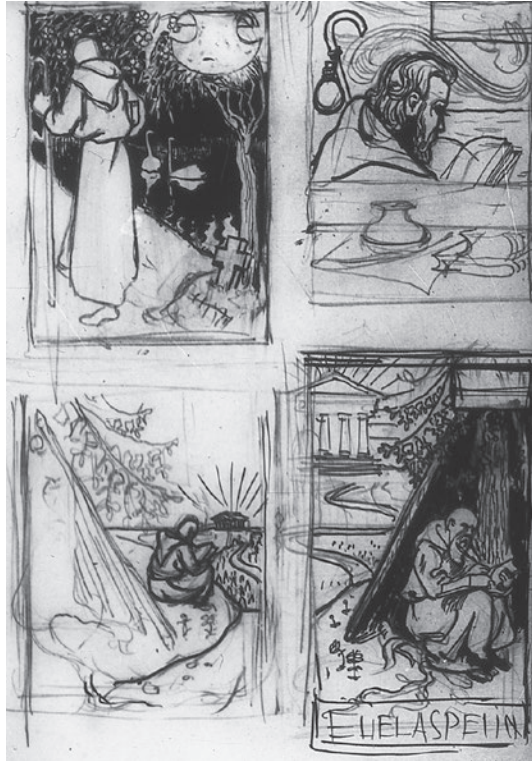
471 Rydberg 1907, 51–52, 89–98.

472 Ks. Gallen-Kallela 1965, 152–154; Okkonen 1949, 408–416. Okkosen mukaan Johannes Öhquistin ex librikset jäivät lopullista toteutusta vaille, koska Gallen-Kallelan hänelle lähettämät luonnokset hävisivät postimatalla.

luotaamiselle. Useissa kuvissa kaa-
puun puettu hahmo tekee mitä
ilmeisimmin matkaa: luonnoksista
löytyy taivaltamiseen viittaavia pol-
kuja ja vaeltajan sauva. Öhquistin *ex
libris* -hahmotelmassa vaeltajan reitti
kulkee hyvinsamankaltaisessa, joskin
vielä alleviivatummalla tuonpuoleises-
sa maisemassa kuin Gallen-Kallelan
kuvaamassa *Paratiisissa*. Mustassa
vedessä uivat Tuonelan tarinoista
muistuttavat joutsenet ja polun var-
rella nököttää kallellaan oleva
hautakivi. Toisissa luonnoksissa
samankaltainen hahmo on kuvat-
tu kammiossaan tutkimuksiaan
tekemässä tai kuusen juurella le-
vähämässä – edessä siintävä polku
johtaa lopulta korkeuksissa ko-
hoavaan, *Paratiisin* rakennusta
muistuttavaan temppeleihin.⁴⁷³

Hautausoleumissa ja *ex libris*
-luonnoksissa vaeltava hahmo tuo
mieleen keskiaikaiset munkit ja
kristilliset pyhimykset. Mielikuvat
kytkeytyvät edelleen Gallen-Kallelan
käsityksiin omasta taiteilijuudes-
taan. Edellisenä kesänä ennen *ex libriksien*
syntyä hän merkitsi päiväkirjaansa lyhyen
tarinan, joka valottaa näitä tuntemuksia tarkemmin:

Tahtoisin mennä luostariin, saada itselleni kammion ja suuren kirjan tai 'raama-
tun' korukirjailtavaksi ja kuvitettavaksi. Maalliset kiusaukset vaivaisivat minua,
kuten Pyhää Antoniusta, ja minä taistelisin ja – lankeaisin, ja aloittaisin alusta
taas ikuisen kiertokulun. Mutta kirja lähestyisi yhä enemmän täyttymystään ja
kun viimeinen sivu viimeisellä 'Finis'-sanalla olisi valmis, koristeltuna kauniilla
väreillä ja kullalla, menisin lepäämään muutamaksi sadaksi vuodeksi. – Ja kukaan



Akseli Gallen-Kallela, *luonnoksia Johannes Öhquistin ja Eliel Aspelinin ex libriksiin*, 1897, lyijykynä- ja tussipiirros, 28 x 17 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelma kuvat / Gallen-Kallelan Museo.

473 Ks. Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuva-arkisto, kuvat luonnoskirjasta VIa, sivut 002, 003, 004, 010, 013 (GKM); *Ex Libris Dr. Otto Engström I*, 1897, Gallen-Kallelan Museo, Espoo; *Ex libris Dr. Otto Engström II*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki; *Ex Libris Dr. Otto Engström III*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki; *Ex Libris Eliel Aspelin I*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki; *Ex Libris Eliel Aspelin II*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki.

ei tietäisi sen harmaan veljen nimeä, joka istui pränttäämässä ja taistelemassa kammiossaan.⁴⁷⁴

Luostarikammioonsa vetäytynyt, pyhimykseen samastunut maalari elää Gallen-Kallelan haavekuvissa eristäytyntä, omalle taiteelle omistautunutta elämää – ja kuolee mestarityönsä, kuvitetun käsikirjoituksen, valmiiksi saatuaan. Ex libriksissä kirjojensa ääreen kumartuneet munkit voisivat näiden mielikuvien valossa olla paitsi käsikirjoituksia lukemassa myös niitä luomassa. Samoihin aikoihin, kun Gallen-Kallela työsti näitä kuvia, hän teetätti itselleen myös mielikuviaan tukevan munkinkaavun. Hän oli vastavalmistuneeseen asuunsa hyvin mieltynyt ja käytti sitä Kirsti-tyttären mukaan maalatessaan aina kuolemaansa saakka.⁴⁷⁵

Hugo Simberg saapui toisen kerran Gallen-Kallelan oppiin Ruovedelle juuri, kun hänen mestarinsa oli uppoutunut vaeltajaa kuvaaviin ex libriksiinsä ja uuteen munkinkaapuunsa.⁴⁷⁶ Kun Simberg sitten loppuvuodesta 1897 matkusti Italiaan, myös hän kuvitteli elävänsä taiteelle omistautuneen munkkiveljen elämää. Hän uneksi olevansa fransiskaanimaalari, joka oli juuri vaeltanut väsyttävän matkan luostarista toiseen. Matka oli tehty taiteen vuoksi: Firenzessä hän oli koristellut suuria luostarikirjoja ja Sienessä hän perehtyi 1400-luvulla eläneen Sano di Pietron taiteeseen tehdäkseen miniatyyrin. Luostarin kirjastossa munkkimaalari pysähtyy ihailmansa taiteilijan teoksen äärelle. Se esitti ”kolmea viisasta miestä itämailta”. Teoksen ”syvät, kauniit värit, yksinkertainen sommitelma ja harras ihanuus levittivät [...] rauhallisuutta sieluuni”.⁴⁷⁷ Luostarit vetivät Simbergiä puoleensa myös kesän 1899 Kaukasian matkalla. Taiteilija kiipesi lumihuippujen ympäröiville vuorille vierailukseen 1300-luvulla rakennetussa luostarissa ja maalasi siellä innoissaan koko päivän aamusta iltaan.⁴⁷⁸ Venäläinen kirjailija Aleksandr Puškin oli 1800-luvun alkupuolella ylistänyt samaa pilvien lomassa uinuvaa luostaria taivaalliseksi arkiksi, jota ympäröivät ikuisuuden säteet.⁴⁷⁹ Samalla matkalla Simbergiä näyttää kiinnosta-

474 Gallen-Kallelan luonnoskirja, päiväkirjamerkintä 22.6.1896 (GKM). Lainaus ja suomennos ks. Gallen-Kallela 1965, 123.

475 Gallen-Kallela 1965, 150–153. Vaikka tyttären kertomus ei pitäisikään täysin paikkaansa, todistaa se joka tapauksessa munkinkaavun merkityksestä taiteilijalle.

476 Kirsti Gallen-Kallelan mukaan Simberg saapui Kalelaan uutenavuonna 1897, ks. Gallen-Kallela 1965, 150. Myös Simbergin ja Gallen-Kallelan kirjeenvaihdossa neuvotellaan Simbergin tulosta näihin aikoihin. Ks. esim. Hugo Simbergin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle, Viipuri 23.12.1896 ja 30.11.1896 (GKM).

477 Hugo Simbergin päiväkirjamuistiinpanoja konsepteilla, Firenze ja Siena 1897–1898 (KGA/HSA). Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”[...] de djupa vackra färgerna den enkla komposition och det innerliga underbara, som spred/gaf sådant lugn öfver mitt sinne/ min själ.”

478 Hugo Simbergin kirjeet Elsa Simbergille, Kasbeck 11.8.1899 ja Kasbeck 12.8.1899 (KGA/HSA). Kyseessä on Gergetin Pyhän Kolminaisuuden kirkko/luostari (*Tsminda Sameba*) Kazbek-vuoren kupeessa.

479 Greenleaf 1994, 144.



Kirsti Gallen-Kallela, *Akseli Gallen-Kallela munkinkaavussaan*, 1928, valokuva, 56 x 85 mm. Gallen-Kallelan museo, Akseli Gallen-Kallelan valokuvakokoelma, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

neen myös uudempi, 1880-luvulla valmistunut uusbysanttilainen Uuden Athoksen luostari, jonka sisätilat on koristeltu loisteliain seinämaalauksin.⁴⁸⁰

Gallen-Kallela ja Simberg samastuivat munkkeihin ja pyhimyksiin, joiden he uskoivat omistautuneen täydellisesti omalle, uskonnollisesti virittyneelle taiteelleen. Yhden mahdollisen lähteen tämänkaltaisille mielikuville tarjosivat nabit ja erityisesti hollantilaisyntyinen Jan Verkade (1864–1946). 1890-luvun alussa Pariisiin saapunut Verkade uskoi taiteen arvon olevan suoraan verrannollinen sen taustalla vaikuttavaan uskonnolliseen vakaumukseen. Hän itse kääntyi roomalaiskatoliseksi Bretagnessa vuonna 1892 ja sulkeutui myöhemmin Beuronin benediktiiniluostariin henkiselletaiteelle omistautuen.⁴⁸¹ Salme Sarajas-Korte on painottanut Verkaden ja hänen ystäviensä vaikutusta suomalaiseen taidekenttään erityisesti kirjailija Juhani Ahosta (1861–1921) kirjoittaessaan. Aho ja hänen taiteilijapuolisonsa Venny Soldan-Brofeldt ystävystyivät Verkaden, Paul Sérusier'n ja tanskalaistaiteilija Mogens Ballinin kanssa Italiassa keväällä 1893. Verkade ja Ballin olivat juuri anoneet pääsyä Firenzessä

480 Uuden Athoksen luostariin viittaava merkintä ”Klostret Afon” löytyy Kaukasian matkalta tehtyjä muistiinpanoja sisältävästä vuoden 1899 muistikirjasta (KGA/HSA). Luostari sijaitsee Suhumin kaupungissa Mustan meren rannalla. Todennäköisesti Simberg ei kuitenkaan vierailut luostarissa – siinä määrin eri suunnalla se hänen tunnettuun matkareittiinsä nähden sijaitsee.

481 Oliver, Sturgis, & Wilson 2006, 151.

sijaitsevaan Fiesolen fransiskaani-luostariin ja kertoivat lumoavia tarinoita omasta katolisesta uskostaan ja 1200-luvun taitteessa eläneestä fransiskaaniveljeskunnan perustajasta, pyhästä Franciscus Assisilaisesta. Keskustelut uskonnollisista kysymyksistä ja henkisestä taiteesta jatkuivat edelleen, kun Sérusier saapui Italiaan. Hetkiseksi seuraan liittyi myös muutamaa vuotta aiemmin salatun viisauden mestareista menestysteoksensa julkaissut teosofi Edouard Schuré. Lopulta ainoastaan Verkade vetäytyi Fiesoleen maalaamaan. Aho kierteli luostarin ympäristössä lumoutuneena ja luki Verkaden kokemuk-



Jan Verkaden vinjetti helmikuun 1894 *Taarnetiin*. Kuva: Nina Kokkinen.

sista tämän hänelle lähettämistä kirjeistä. Italiassa käydyt keskustelut ja luostareiden viehätyks välittyivät laajalle lukijakunnalle sittemmin Ahon matkakirjeissä, joita julkaistiin loppuvuodesta 1893 *Päivälehdessä* ja *Nuori Suomi* -joulualbumissa. Samana vuonna Suomen Taiteilijain näyttelyssä nähtiin myös Verkaden ja Sérusier'n teoksia, joissa esiintyy munkkeja ja pitkiin kaapuihin kiedottuja naisia.⁴⁸²

Saman taiteilijapiirin ajatuksia välitti myös tanskalainen taidelehti *Taarnet*, jolla oli huomattava vaikutus ajan taidetta koskeviin käsityksiin Suomessa. Ballin kuului lehden sisäpiiriin.⁴⁸³ Verkadea esittelevässä laajassa artikkelissa kerrottiin taiteilijan luomistyöstä Fiesolen luostarin seesteisessä rauhassa, jossa hän maalasi pyhän Franciscuksen kuvia Mestari Giottoa ja muita Italian varhaisrenessanssin hurskaita seuraten. Pyhimyksiin vertautuvat mestartaiteilijat johdattivat Verkaden myös uusien tekniikoiden, freskojen ja temperan, pariin. Artikkelin mukaan taiteilijan kättä ohjasi Jumalan viisaus ja hänen tehtävänään oli nähdä ja ymmärtää luonnon salatut merkit – ja välittää ne myös muille. Taiteessa oli lopulta kysymys totuudesta ja ikuisuudesta.⁴⁸⁴ Myös lehden perustajan Johannes Jørgensenin kirjoituksissa mystisesti painottunut katolisuus sai merkittävän roolin: teksteissä lainaillaan muun muassa 1200-luvulla elänyttä fransiskaanimystikko Bonaventuraa sekä 1400-luvulla

482 Sarajas-Korte 1966, 125–132. Ahon matkakertomukset julkaistiin 15.9.1893 *Päivälehdessä* ja *Nuori Suomi III:ssa* joulukuussa 1893.

483 Sarajas-Korte 1966, 140–145.

484 [*Taarnetin* toimitus]: Jan Verkade. TR Februar 1894, 185–192. Ks. myös Sarajas-Korte 1966, 144–145.

Kristuksen seuraamisesta kirjoittanutta mystikkomunkki Tuomas Kempiläistä. Sarajas-Kortteen mukaan Gallen-Kallela vaikutti *Taarnetin* esittelemistä ajatuksista ja Verkaden taiteesta. Myöhemmin hän antoi lehden numeroja myös Simbergille luettavaksi.⁴⁸⁵

Ville Lukkarinen on kirjoittanut samankaltaisten munkkimaalari-ihanteiden vaikutuksesta Pekka Halosen taiteeseen. Yhtenä vuosisadanvaihteen taiteilijoiden keskeisenä ”löytönä” hän pitää tässä suhteessa dominikaanimunkki Fra Angelicoa (n. 1395–1455), joka 1800-luvun lopun taidehistorian yleisteoksissa esiteltiin usein eräänlaisena maalarimystikkona: hänen taiteensa ei ollut menettänyt mitään keskiajan henkisyydestä.⁴⁸⁶ Fra Angelicon vaikutus näkyy selvänä Halosen vuonna 1899 valmistuneessa Mikkelin *Ristiinnaulittu*-alttaritaulussa, johon taiteilijan on arveltu tehneen luonnoksia jo joulukuussa 1896 alkaneella Italian-matkallaan. (Ks. Mikkelin alttaritaulun kuva luvussa 5.8.) Halonen perehtyi matkansa aikana keskiaikaisten luostareiden ja kirkkojen taiteeseen.⁴⁸⁷ Mikkelin uusgotiikkaa edustavan tuomiokirkon suunnitteli arkkitehti Josef Stenbäck, joka haaveili loppuvuodesta 1896 tilaavansa lasimaalauksia suunnittelemiinsa kirkkoihin Gallen-Kallelalta.⁴⁸⁸ Näihin aikoihin hän olisi voinut ehdottaa myös Haloselle kirkon alttaritaulun maalaamista.

485 Sarajas-Korte 1966, 143–145. Keväällä 1894 kirjoitetussa kirjeessä Gallen-Kallela kertookin tutustuneensa *Taarnetin* välityksellä tanskalaisen symbolismin perusteisiin ja kopioi siihen myös Ballinin tekemän muotokuvan Verkadesta. Hän kirjoittaa *Taarnetista* kuitenkin itselleen tyypilliseen moniselitteiseen ja ivalliseenkin sävyyn. Ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Rapola 28.4.1894 (KGA/TKK).

486 Lukkarinen 2007, 144–145.

487 Lukkarinen 2007, 144; Lindström 1957, 105, 114–116, 146–148. Lindströmin mukaan Halonen pohti Italiassa paitsi Kotkan myös Mikkelin alttaritaulua. Lindström arvelee, että Halonen aloitti Mikkelin alttaritaulun tekemisen jo vuonna 1896. Ensimmäinen löytämäni varma tieto Mikkelin alttaritaulusta löytyy kuitenkin vasta *Päivälehestä* 22.4.1898, jossa kerrotaan Halosen tekevän parhaillaan alttaritauluja Mikkelin ja Kotkan kirkkoihin. Mikkelin maa- ja kaupunkiseurakunnan kirkonkokousten pöytäkirjoista (KAM) ei löydy merkintöjä Halosen alttaritaulua koskien vuosien 1894–1900 väliseltä ajalta. Ilmeisesti Lindström pohjaa ajatuksensa osin Mikkelin alttaritaulua varten tehtyyn luonnokseen (*Ristiinnaulittu*, yksityiskokoelma, luetteloi Lindströmin teokseen nro. 162). Teoksen takana on merkintä ”maalattu n. 1896–97”. Lindströmin mukaan Kristuksen mallina toimi vuonna 1896 Halosen puolison Maija Mäkisen Lauri-veli. Ainakin viimeisen faktan kohdalla hän erehtyy. Lauri toimi keväällä 1896 mallina Pedersören alttaritaulua varten, jota Halonen viimeisteli tuolloin. Teos arvioitiin toukokuun 15. päivänä ja se todettiin valmiiksi. Ks. Pekka Halosen kirje Maija Haloselle 15.5.1896 [Helsinki] (KGA/TKK) ja keskiviikkoiltana [helsinki keväällä 1896] (KGA/TKK).

488 Stenbäck kirjoitti Gallen-Kallelalle useista kirkkohankkeistaan ja haaveili voitavansa tilata kirkkoihin lasimaalauksia taiteilijalta. Myös Mikkelin kirkko mainitaan tässä yhteydessä. Ks. Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 14.10.1896 (GKM). Stenbäckin kirkonpiirustukset hyväksyttiin senaatissa lopullisesti 23.7.1896 ja seurakunta hyväksyi ne 23.11.1896, ks. Mikkelin maa- ja kaupunkiseurakunnan kirkonkokousten pöytäkirja 23.11.1896 (KAM).

Sen oli määrä esittää ristiinnaulittua.⁴⁸⁹ Halonen jatkoi alttaritaulun luonnostelua syksyllä 1897 Helsingissä asuessaan ja maalasi sen valmiiksi myöhemmin Tuusulassa.⁴⁹⁰ Teos oli valmis kuljetettavaksi Mikkeliin toukokuussa 1899, kunhan se oli ensin käynyt Helsingissä arvioitavana.⁴⁹¹ Saatuaan Mikkelin alttaritaulun valmiiksi Halonen vetäytyi viettämään rauhallista ”erakkoelämää” ja suunnitteli syventyvänsä lasimaalauksen saloihin.⁴⁹²

Halonen on alttaritaulussaan sijoittanut Jeesuksen ristin juurelle Neitsyt Marian ja Johanneksen, joiden hiljainen, sisäänpäin kääntynyt olemus on kuva-aiheen tavanomaisempiin edustajiin verrattuna ilmeisen omaperäinen. Tunnelma on luotu suurelta osin askeettisen värityksen avulla, joka alleviivaa koko teoksen ja erityisesti etualan hahmojen henkisyttä.⁴⁹³ Kristillisessä taiteessa tyyppillisesti siniseen ja punaiseen puettu Maria on verhottu tummanpuhuvaan kaapuun ja valkoiseen, ainoastaan kasvot paljastavaan päähuiviin. Vaatetuksensa myötä hän rinnastuu pikemmin katolisiin nunniin ja Bretonin hurskaisiin kansannaisiin, joita erityisesti nabit teoksissaan kuvasivat, kuin kristilliseen jumaläitiin.⁴⁹⁴ Vaikka Johannesta ei ole kiedottu munkinkaapuun, hänen harras olemuksensa ja asun askeettinen väritys houkuttelevat tulkitsemaan myös häntä munkkeihin liittyvien mielikuvien sävyttämänä. Huomionarvoiseksi yksityiskohdaksi nousee Johanneksen tekemä ele: hän painaa kätensä sydämensä päälle aivan kuin omaa hartauttaan ja vilpittömyyttään painottaen. Se ei kuulu ristiinnaulitun kuvatyypille ominaisiin piirteisiin.⁴⁹⁵ Vastine eleelle löytyy Kotkan alttaritaulusta, jossa yksi itämaan tietäjistä on painanut kätensä keskelle rintaa. Aivan kuten Johannes, myös hän tuijottaa eteensä lähes meditatiiviseen tilaan vajonneena. Hahmojen rinnastuminen toisiinsa houkuttelee lukemaan

489 Antti Halosen mukaan Mikkelin kirkkovaltuusto oli päättänyt aiheen taiteilijaa kuulematta. Ks. Antti Halosen radioesitelmä Pekka Halosen alttaritaulumaalauksista vuodelta 1972 (TM). Maalauksen lahjoitti Mikkelin seurakunnalle kauppaneuvos Carl Fredrik Pöndinen, ks. Rieki 1997, 34.

490 Lindström 1957, 119–120, 126–127.

491 *Uudessa Suomettaressa* uutisoitiin 18.5.1899 Halosen Mikkelin kirkkoon tehdyn alttaritaulun olevan valmis. Alttaritaulu oli ollut arvioitavana Helsingissä ja lähtenyt sieltä Mikkeliin edellisenä päivänä.

492 Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Karttula, Pouru, Riuttala 18.7.1899 (KK).

493 Askeettisen väripaletin henkisydestä ks. Bonsdorff 2012, erit. 64–65.

494 Ks. esim. Maurice Denis, *Le Calvaire (La montée au Calvaire)*, 1889, Musée d’Orsey, Pariisi ja Paul Sérusier, *Breton Women, The Meeting in the Sacred Grove*, n. 1891–1893, yksityiskokoelma. Marian tummanpuhuva vaatetus rinnastuu osin myös körttiasuun, jonka merkityksiin Halosen taiteessa palaa myöhemmin.

495 Esimerkkejä, joissa Johannes olisi kuvattuna kätensä rinnalle painaneena, on ristiinnaulittua kuvaavista teoksista hankala löytää. Ainut esimerkki, jonka olen löytänyt, on Fredrik Ellmenin maalama Kuoreveden vanha alttaritaulu (1824). Fra Angelicon San Marcon luostariin maalaamassa ristiinnaulittua kuvaavassa freskossa (*Ristiinnaulittu yhdessä Neitsyt Marian, Maria Magdalenan ja Pyhän Dominicuksen kanssa*, 1442, San Marcon luostari, Firenze) Marialla tosin on samankaltainen ele.

Halosen alttaritaulujen tietäjiä ja ”pyhiä” munkki-ihanteiden värittämän totuudenetsijän topoksen muunnelmina. Pyhimykset on joka tapauksessa kuvattu Halosen teoksessa erityisen hartaina, jollain tavoin aidommaksi ja rehellisemmäksi mieltävän henkisyuden edustajina.

Vuosisadanvaihteen munkkimaalari-ihanteita tulkitessaan Lukkarinen päätyy lopulta rinnastamaan Halosen sisäänkääntyneen hiljaisuuden leimaamat teokset kristillisiin hartauskuviin, joiden on tarkoitus toimia apuna Jumalan sanan kontemplaatiassa. Niiden oli määrä ilmaista jotain ylimaallista ja ikuista.⁴⁹⁶ Olen yhtä mieltä siitä, että jotain ikuista ja tavaanomaisen todellisuuden tuolle puolen jäävää taiteilijat todella tavoittelivat taiteessaan. Dekoratiivisia seinämaalauksia ja freskoja käsitellessäni olen jo aiemmin tuonut esiin, miten nabit muiden ohella uskoivat täysrenessanssia edeltäneen taiteen yliverlaiseen totuudellisuuteen ja ikuisuuteen. Juuri tähän taiteen henkistämisen tavoitteeseen taiteilijoiden teoksissa ja mielikuvissa elävät munkit ja pyhimykset kytkeytyvät. Gallen-Kallela valotti myöhemmin Kallela-kirjassaan henkistä taidetta koskevia näkemyksiään tavalla, jolla on ilmeisiä yhteyksiä edellä avaamiini keskusteluihin. Hänen mukaansa keskiajan ja uuden ajan taitteessa vallitsi ”jalo taidekausi”, jolloin taiteilijoilla oli mahdollisuus harjoittaa omaa ammattiaan pyhitettynä. Nämä saivat kuvata omia näkyjään ”suuressa rauhassa” ja ”hehkuvien sieluin”, ja siksi myös teokset vaikuttivat ”sielullisesti”. Niistä tuli ikuisia. Tällaiset teokset olivat Gallen-Kallelle merkkejä ajasta, jolloin ”ihmisillä oli varaa kohottaa henkensä korkeammille tasoille ja syventyä elämän suurimpain kysymysten pohdintaan toisenlaisella perusteellisuudella kuin kuunaan nykyaikana.”⁴⁹⁷ Gallen-Kallelan tässä yhteydessä mainitsemien teosten joukossa on lähinnä 1400-luvulla syntyneitä kuvia kristillisistä pyhimyksistä sekä nabien ihailemasta Franciscus Assisilaisesta.

Vuosisadanvaihteessa eläneet käsitykset menneisyyden munkkimaalareiden henkimmästä ja hartaammasta elämästä ikuisen ja totuudellisen taiteen parissa avaatkin yhden uuden merkitysulottuvuuden totuudenetsijän topokseen: vaeltaja tekee matkaansa mitä ilmeisimmin myös etsiäkseen vastauksia siihen, miten tehdä ikuista, totuudellista ja henkisempää taidetta. Tässä mielessä totuudenetsijä on myös taiteen pyhiinvaeltaja. Tematiikka kytkeytyy ilmaisuihin, jotka ovat yhdistettävissä kristillisiin pyhimyksiin, munkkeihin ja nunniiin sekä erityisesti heille ominaiseen vaatetukseen. Kaikki visuaaliset vihjeet heidän erityisestä henkisyydestään ja vilpittömyydestään – kuten Halosen hyödyntämät eleet ja askeettinen väripaletti – alleviivaavat edelleen

496 Lukkarinen 2007, 144–155. Lukkarinen mainitsee myös Gallen-Kallelan viehätyksen munkkiuden teemaa kohtaan.

497 Gallen-Kallela 1924, 210–221. Gallen-Kallela puhuu tässä yhteydessä ”renessanssin mestareista”, vaikka monet hänen mielikuvistaan liittyvät keskiaikaan. Palaan taiteilijoiden hyödyntämään renessanssin käsitteeseen ja sen merkityksiin myöhemmin erityisesti luvussa 5.9.



Akseli Gallen-Kallela, *Kokonaissommitelma Tuonelan joella -freskoa varten*, akvarelli, 15 x 28,5 cm (69-M101). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

etsijän pyrkimystä kohti totuudellisia ja ikuisia päämääriä. Vaelluksensa varrella tällaiset hahmot saattavat hyvin myös pysähtyä käsikirjoitusten äärelle.

Toisaalta munkkeihin ja pyhimyksiin liittyvien kuvien ja keskustelujen seuraaminen tuo esiin myös totuudenetsijän kytkeytymisen taiteilijoiden käsityksiin itsestään henkisemmän taiteen tavoittelijoina ja tekijöinä. Kun Simberg ensi kerran saapui Kalelaan, Gallen-Kallela rinnasti uuden oppilaansa juuri ”jalon taidekauden” totuuk- sia maalaaviin mestareihin:

Hänen taiteensa tulee kerran merkitsemään paljon jos hän kulkee eteenpäin tietä jolla nyt on. Aivan ihmeellinen lahjakkuus, aivan 13 á 1400-luvun vanhan mestarin karaktääriä. Ja se on aitoa naiviutta (ei teennäistä). Hänen teoksensa vaikuttavat kuin saarna, jota kaikkien täytyy kuunnella ja jotka porautuvat mieleen. Tämä siksi, että ne on tehty niin totuudellisesti ja tunteen hehkulla.⁴⁹⁸

Tematiikka saa ilmaisunsa myös Juséliuksen mausoleumissa. Muunnettuaan *Paratiisin* polkua vaeltaneen munkin valkeakaapukseksi ”pyhiinvaeltajaksi” Gallen-Kallela sovittaa totuudenetsijän tunnuskuvia seuraavaksi itselleen.

Taiteilijan omakuva löytyy mausoleumin oikean seinän viimeisestä, *Tuonelan joella* -nimisestä teoksesta, joka kuvaa mustan virran rannalle taivaltaneita ihmisiä.

498 Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Kallela 10.12.1895 (KGA/TKK). Kirjeen suomennos Silja Kudelin, ks. Ilvas 1996, 52.

Teos syntyi osana kokonaisuutta, jossa Gallen-Kallela suunnitteli alun perin kuvaavansa ”kansamme hiljaista kulkua elämän harjua pitkin Tuonelan syliin”.⁴⁹⁹ Kulkemisen tematiikka on siten teoksessa vahvasti läsnä. Osassa oikeanpuoleista seinää hahmottelevista luonnoksista se näkyy selkeämmin, osasta se näyttää katoavan. Kuolemaa kohti kulkevan kansan aihe on yhä ajankohtainen luonnoksissa, jotka syntyvät todennäköisesti kevään ja kesän 1902 aikana. Juuri näihin aikoihin oikeanpuoleisen seinän maalausten aiheet alkavat hiljalleen kiinnittyä tuleviin uomiinsa. Ensimmäisinä näyttäivät selkiytyvän *Tuonelan joella* -teoksen aihelmat ja sommitteluratkaisut. Kun Eliel Aspelin-Haapkylä elokuulla vieraili Porissa, hän sai nähdä luonnoksia, joista löytyy jo vene lähtijöineen ja odottavine hahmoineen.⁵⁰⁰ Se, keitä taiteilija lopulta asettaa Tuonelan rannalle, vakiintuu kuitenkin todennäköisesti vasta syksyn ja talven aikana. Näihin aikoihin luonnoksiin ilmestyy myös taiteilija itse – pitkään kaapumaiseen asuun puettuna ja kädet uhmakkaasti rinnalle ristittyinä. Samankaltaisen käsien asennon taiteilija on ottanut myös valokuvassa, jossa hän huomattavasti vanhempana vaeltaa Tarvaspään pihassa omaan munkinkaapuunsa kietoutuneena. Ainakin yhdessä Tuonelan jokea esittävässä luonnoksessa taiteilija on asettanut käteensä myös sauvan.⁵⁰¹

Luonnoksissa konkretisoituu totuudenetsijän läheinen yhteys ikuista ja totuudellista taidetta tavoittelevaan munkki- tai freskomaalarifiguuriin. Luonnosteluprosessin aikana Gallen-Kallelan uhmakas, kaapuun puettu omakuva muuntuu hiljalleen taiteilija-muurariksi esiliinoineen ja lastoineen. Muutos tulee kiinnostavalla tavalla esille täysikokoisessa hiilipiirroksessa, jota Gallen-Kallela sovitteli hautakappelin



Akseli Gallen-Kallela, yksityiskohta *Tuonelan joella* -teoksen variaatiosta, hiili, 76,5 x 144 cm, (92-M119). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

499 Akseli Gallen-Kallelan kirjeluonnos Josef Stenbäckille, Kalela 3.1.1900 (GKM). Okkonen lainaa kirjettä hieman poikkeavin sanamuodoin, ks. Okkonen 1949, 569.

500 Akseli Gallen-Kallelan Eliel Aspelin-Haapkylälle lähettämien kirjeiden joukosta löytyy Aspelin-Haapkylään muistiinpano ”Porin matka 24.8.1902” (SKS). Sen yhteydessä on joukko luonnoskuvia, joihin tässä viitataan.

501 Ks. luonnokset 67-M99, 69-M101, 92-M119 (SJS). Eräässä luonnoksessa hahmo näyttää olevan myös riisumassa kaapuaan, ks. luonnos 75-M107 (SJS).

seinille luonnostelun loppuvaiheessa. Teokseen on jäänyt jälkiä siitä, miten taiteilija etsi omakuvalleen parhaiten sopivaa työkalua: vaihtoehtoiksi hahmottuvat sivellin, sauva ja lasta, joista kaksi jälkimmäistä ovat luonnoksessa vielä selvästi näkyvissä. Vasempaan käteeseen ensin sijoittamansa siveltimen taiteilija on pyyhkinnyt lopulta pois. Teoksen viimeisessä versiossa hän on riisunut kaavun yltään, ja hänen käteensä jää sauvan sijasta muurauslasta, mikä onkin varsin looginen ratkaisu mausoleumin seinille toteutettavaa dekoratiivista, henkistä taidetta ajatellen.⁵⁰² Ex libriksiä tehdessään Gallen-Kallela kuvitteli itsensä munkiksi, nyt hänestä tulee ikuisen ja totuudellisen taiteen puolesta puhuva freskomaalari. Samalla totuudenetsijän sauva vaihtuu lastaan ja kaapu muurarin esiliinaan. Vaikka totuudenetsijän ilmeisimmät piirteet pyyhkiytyvät jälleen näkymättömiin, säilyy mausoleumin lopullisessa kuvaohjelmassa kuitenkin tärkeä merkitysulottuvuus: etsijän pyrkimys kohti ikuista ja totuudellista taidetta.

3.5 Kivenhakkaajien henkinen työ

Kun Juséliuksen mausoleumiin aikoinaan astui sisään, saapui ensimmäisenä eteiseen, jonka kattoholvistoa peitti siniharmaa tähtitaivas. Eteisen sivuseiniä koristivat Pekka Halosen suurehkot freskot *Kirkkoväkeä* ja *Kivityömiehiä*. Molemmat tuhoutuivat lopullisesti vuonna 1931 sattuneen palon yhteydessä, eikä niitä maalattu hautakappeliin uudelleen.⁵⁰³ Lähes tarkka kopio *Kivityömiehistä* säilyi kuitenkin öljymaalauksena. Miesjoukko tekee siinä raskasta työtä lumisessa maisemassa. Etualalla hakataan kalliosta louhittua kivenjätkälettiä suurilla moukareilla. Taaempänä kaksi kolmen miehen ryhmää koettaa saada kallionlohkareita liikkeelle – siirtääkseen ne mitä ilmeisimmin rakennustyömaalle. Halosen taiteelle ominaiseen tapaan työtä tehdään hillitysti, hiljaisuuden vallitessa. Lohkareita työstetään meditatiivisessa tunnelmassa. Halonen luonnosteli kivenhakkaaja-aihetta Karjalassa kesällä 1902 ja siirtyi sitten syksyn tullen kylmänpöytämaahan mausoleumiin ideaansa toteuttamaan.⁵⁰⁴ Työläisten malleiksi kelpasivat paitsi taiteilija itse myös hänen veljensä Antti Halonen, joka hieman ennen freskon syntymistä oli toiminut rakennusmestarina taiteilijan omalla ateljeetyömaalla Halosenniemessä.⁵⁰⁵ Aihetta on pidetty sijaintiinsa nähden

502 Muurauslasta ja esiliina ovat tärkeitä symboleita vapaamuurariudessa. Palaan tähän tarkemmin luvussa 3.7.

503 Valokuva alkuperäisestä *Kivityömiehiä*-freskosta löytyy teoksesta Heinämies 2001, 13.

504 Teoksen syntymiskohdasta ks. Lindström 1957, 167–168.

505 1900-luvun ensimmäisinä vuosina syntyvät *Kivityömiehiä* varten tehty omakuvaharjoitelma (*Omakuva*, harjoitelma teokseen *Kivityömiehiä*, 1900-l., yksityiskokoelma) sekä Antti-veljeä kuvaava *Rakennusmestari* (1903, yksityiskokoelma). Maalausten kuvat löytyvät teoksesta Bonsdorff (toim.) 2008, 126, 391. Antti oli toiminut mallina myös *Tienraivaajat*-teoksessa. Molemmat miehet ovat todennäköisesti lainanneet kasvojaan myös lopulliseen *Kivityömiehiä*-freskoon. Antti Halosesta taiteilijana, mallina ja rakentajana, ks. Kettunen 2001, 71–75; Rinta-aho 2008, 124–128.



Pekka Halonen, *Kivityömiehiä*, 1903, öljy kankaalle, 175,5 x 123,5 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Kuva: Harri Silander.

outona ja sopimattomanakin. Taiteilijan elämäkerran 1950-luvulla kirjoittanut Aune Lindström toteaaakin sen olevan ”outo sijaintipaikkaansa nähden – mitä tekevät nämä arkisessa aherruksessa puuhaavat työmiehet nuoren tytön viimeisessä leposijassa?”⁵⁰⁶

Kivenhakkaamisen teema kietoutuu kuitenkin vuosisadanvaihteen okkulttuuriin ja erityisesti vapaamuurariuteen tavalla, joka saattaisi osaltaan selittää Halosen aihevalintaa. 1700-luvun alkupuolella Brittein saarilla muotoutuneelle ja vuosisadan kuluessa ympäri Eurooppaa ja Amerikkaan levinneelle vapaamuurariudelle⁵⁰⁷ ei ole olemassa yhtä, yleisesti hyväksyttyä määritelmää. Vapaamuurarit itse mieltävät liikkeen ytimeksi usein yksittäisistä uskonnoista vapaan elämänfilosofian, jonka tavoitteena on oman minän kehittäminen. Osalle veljestöstä vapaamuurariuden päämäärä voi kuitenkin olla ensisijaisesti sosiaalinen: he näkevät tehtäväkseen yhteiskunnan vähäosaisten auttamisen. Liike on järjestäytynyt looseiksi. Sana viittaa yhtäaikaaisesti niin istuntoon kokoontuvaan veljesjoukkoon, heidän työtään organisoivaan laitokseen kuin konkreettiseen tilaankin, jossa vapaamuurarit tapaavat. Loosit voidaan ymmärtää myös eräänlaisiksi yhdistyksiksi, jotka kokoavat samanhenkisiä miehiä yhteen – naisille vapaamuurariuuteen liittyminen ei perinteisesti ole ollut mahdollista, vaikka tästä säännöstä on myös poikkeuksia. Vapaamuurariuden määritelmässä korostuu monesti myös liikkeen salaseuramaisuus, joka on historian saatossa herättänyt paljon epäluuloja muurariutta kohtaan.⁵⁰⁸

Salailun vuoksi liike yhdistetään usein myös esoteerisuuteen, vaikka tutkijat keskustelevat näiden kahden välisestä suhteesta yhä. Diskursiivisen määritelmän näkökulmasta vapaamuurariuus kytkeytyy esoteerisuuteen, koska siihen sisältyy ajatus korkeammasta tiedosta. Länsimaiseen esoteerisuuteen ja vapaamuurariuuteen perehtyneen Henrik Bogdanin mukaan jälkimmäisellä on lisäksi yhteytensä erityisesti ruusuristolaisuuteen ja kabbalaan, mutta myös alkemiaan, astrologiaan ja magiaan. Hän on huomauttanut, että vapaamuurariuden läheisyys esoteerisuuteen liittyy pikemmin niitä yhdistävään initiaatioon kuin salailuun.⁵⁰⁹ Liittyminen vapaamuuraariin ja oman muurariuden kehittäminen tapahtuvat asteittain. Jokaiseen asteeseen liittyy rituaaleja ja symboleja, joita on koottu erityisesti kuvallisiin opetustauluihin.

506 Lindström 1957, 167–168. Halosen Jusélius-mausoleumiin tekemistä freskoista ks. myös Okkonen 1949, 577.

507 Vapaamuurariuden alkuperä halutaan toisinaan nähdä salaperäisenä ja ikaikaaiseen viisauteen kietoutuvana. Tieteellisissä tutkimuksissa vapaamuurariuden katsotaan usein kuitenkin periytyvän ammattisalaisuuksiaan varjelleista keskiaikaisista rakentajakilloista, jotka alkoivat 1600-luvulla ottaa jäsenikseen myös ammattikuntaansa kuulumattomia jäseniä. Vapaamuurariuden kehitystä tarkastellaankin yleensä käytännön muurariudesta spekulatiiviseen etenevänä, ja nykymuotoisen vapaamuurariuden alku sijoitetaan 1700-luvun alkuun: vapaamuurarien ensimmäinen suurloosi perustettiin Lontoossa vuonna 1717 ja vapaamuurarijärjestön Perussääntö julkaistiin 1723. Ahtokari 2000, 33–44; Ahtokari 2004, 11–13.

508 Ahtokari 2000, 11–15, 21–32; Bogdan & Snoek 2014, 1–2.

509 Bogdan 2014. Vrt. myös Ahtokari 2000, 30–32.

Vaikka vapaamuurariuden käytännöissä onkin eroja, ne muotoutuivat perusasteiden osalta jokseenkin yhtenäisiksi jo 1700-luvun alkupuolella. Asteiden määräksi vakiintui kolme: oppilasmuurari, veljesmuurari ja mestarimuurari. Mestarimuurariuden jälkeen veljeskunnan jäsen voi osallistua myös muiden, usein ylemmiksi ymmärrettyjen vapaamuurarijärjestöjen toimintaan.⁵¹⁰ Tarkastelen Juséliuksen mausoleumin maalauksia väljästi vapaamuurarillisen initiaation ja siihen liittyvän henkisen kehittymisen näkökulmasta. Koska tarkastelemani kuvaston tulkitsemiseksi riittää hyvin perusasteiden käytäntöihin ja symboleihin tutustuminen, en käsittele muurariuden korkeampia asteita tässä enempää.⁵¹¹

Vapaamuurarina kasvamiseen ja kehittymiseen liittyy oleellisesti ajatus temppelistä, jota yhtäaikaisesti sekä lähestytään että rakennetaan. Raamatusta periytyvällä legendalla kuningas Salomonin Jerusalemiin rakennuttamasta temppelistä onkin ollut keskeinen sija vapaamuurarien rituaaleissa aina liikkeen ensivaiheista lähtien. Yhtenä muurareiden keskeisenä tavoitteena on rakentaa Salomonin temppeli symbolisesti uudelleen. Tällä viitataan paitsi itsen muokkaamiseen ja kehittämiseen myös veljesyhteisöstä koostuvan laajemman ”henkisen temppelin” muodostamiseen. Konkreettisemmalla tasolla myös loosirakennukset samastetaan legendaariseen Jerusalemin temppeliin. Vapaamuurariuden asteissa edetessään kokelas tekee matkan loosin eteisestä sen sisäosiin. Tie kulkee samalla pimeydestä valoon ja totuuteen, elämästä kohti kuoleman tuolla puolen olevaa toista todellisuutta. Toisaalta hiljalleen rakentuvaksi temppeliksi mielletään myös matkan aikana kehittyvä muurarikokelas. Itseen muokatessaan hän on yhtäaikaisesti sekä temppelin rakentaja että tuo rakennus itse. Matkaan liittyy myös tietoisuuden kehittymisen ajatus.⁵¹²

Temppelin ja itsen työstö aloitetaan oppilasmuurarina. Kokelaan polku alkaa eteisestä, josta hänet ohjataan initiaatorituaalin aikana loosin sisempiin osiin. Oppilasmuurari samastetaan tässä vaiheessa rosoiseen lohkokiveen, joka on hakattava sopivan muotoiseksi ennen kuin se voidaan sijoittaa temppelin rakennusaineksi. Henkisen työn edetessä kivi leikataan ja hiotaan silokiveksi, joka symboloi eräänlaista

510 Bogdan 2003, 76; Snoek 2014, 321–322. Juhana Hämeen antaman tiedon mukaan (25.2.2017) suomalaisessa rituaalissa ei käytetä opetustauluja. Muutamia tärkeitä symboleita, kuten esimerkiksi kivet ja Salomonin temppelin pylväät, löytyy sen sijaan muurareiden istuntosaleista.

511 Koska lähestyn vapaamuurariutta osana vuosisadanvaihteen okkulttuuria, käsittelem sitä yleisluontoisesti erittelemättä sen tarkemmin esimerkiksi eri riiteissä käytettyjä symboleita. Haluan kiittää lämpimästi Juhana Hämettä, Nils G. Holmia sekä Markku Mäkistä kommentteista ja korjauksista, joita sain heiltä tutkimukseni vapaamuurariutta käsittelevien lukujen osalta. Juhana Hämeen kanssa päädyimme hyvässä hengessä käytyjen keskustelujen jälkeenkin osin eriäviin näkemyksiin Gallen-Kallelan ja Halosen teosten mahdollisista yhteyksistä vapaamuurariuuteen. Ks. Hämeen kommentit 25.2.2017.

512 Temppelin ja temppelinrakentamisen merkityksestä vapaamuurariudessa ja sen rituaaleissa ks. esim. Beck 2000, 34–35; Bogdan 2003, 76–93; Ullgren 2010, 89–96, 106.



Johan Amos Comeniuksen *Orbis Pictus* -teoksen (1658) kuvitusta on käytetty monissa vapaamuurariutta käsittelevissä teksteissä 1700-luvulta alkaen. Kuva: Internet Archive.

kehittyneen muurarin ideaalia – ideaalia, jota harvoin kuitenkaan saavutetaan. Valmiiksi työstetty kokelas on valmis siirtymään vapaamuurariuden toiselle perusteelle, veljesmuurariksi. Lohkokivi ja silokivi kuvataan usein ensimmäisen asteen opetustauluissa, ja ne ovat siten tärkeä osa oppilasmuurariuden symbolikuvastoa. Samoin ovat ne työkalut, joita muurarikokelas saa työnsä tueksi: vasaran, taltan ja mitan avulla hänen on määrä muotoilla itsestään vapaamuurareiden yhteiseen loosiin sopiva kivi. Käytännössä näitä työkaluja käytetään myös ensimmäisen asteen rituaaleissa ja niiden symbolisesta merkityksestä keskustellaan muiden muurarien kanssa.⁵¹³ Kivityökalut ja muut kivien muotoiluun sekä rakentamiseen liittyvät aiheet ovatkin kuuluneet vapaamuurariuden kuvastoon aina liikkeen alkua ajoista lähtien.⁵¹⁴

Vaikka Halosen *Kivenhakkaajissa* ei olekaan ohjelmallisesti kuvattu oppilasmuurariasteen symboleita tai rituaaleja, yleisempi käsitys temppelein rakentamisesta ja sen edellyttämästä symbolisesta kivien työstämisestä tarjoaa teokselle mielekkään lukutavan. Etualan miehet muotoilevat kalliosta juuri lohkottua järkälettä säntillisempään, sopivampaan muotoon moukareilla. Työ ei ole kenties yhtä hienovaraista kuin se oppilasmuurarille annettujen vasaran ja taltan avulla olisi, mutta kyseessä on yhtä kaikki lohkareen työstö rakentamiseen soveltuvaksi. Taka-alan kivet on ilmeisesti jo saatu siihen kuntoon, että ne ovat valmiita työmaalle siirrettäviksi. Freskon tulkitsemista eräänlaisena oppilasmuurarivaiheen kuvauksena tukee edelleen sen sijoittaminen mausoleumin eteiseen, jonka kattoa koristi aikoinaan tähti-taivas – vapaamuurareiden kuvastolle tyypillinen aihe, joka on usein kuvattu loosien katoissa.⁵¹⁵ Myös kivenhakkaajien kuvaaminen hiljaisina, lähes meditatiiviseen

513 MacNulty 2007, 160–164; Stavish 2007, 51–55; Ullgren 2010, 89–96. Eri maiden rituaaleissa käytetään osin erilaisia symboleja.

514 Ks. Ahtokari 2000, 23.

515 Ks. esim. Stavish 2007, 50; Ullgren 2010, 91.

tilaan vajonneina hahmoina houkuttelee ymmärtämään heidän työtään pikemmin henkisenä kuin yksinomaan ruumiillisesti raskaana puurtamisena.

Pekka Halonen ei tiettävästi koskaan liittynyt vapaamuurareihin. Häntä kuitenkin suunniteltiin kysyttävän jäseneksi ensimmäisten joukossa, kun vapaamuurariutta elvytettiin henkiin 1920-luvun Suomessa.⁵¹⁶ Vapaamuurarius oli toki levinnyt myös Ruotsi-Suomeen jo 1700-luvun puolivälissä, mutta toiminta päättyi muodollisesti vuonna 1813. Muutamaa vuotta aiemmin alkanut Suomen sota ja Venäjän tsaarien 1820- ja 1840-luvuilla antamat vapaamuurareita ja muita salaseuroja koskevat kiellot vaikuttivat osaltaan siihen, ettei vapaamuurariutta 1800-luvun Suomessa voida juuri katsoa virallisesti olleen.⁵¹⁷ Vuosisadanvaihteen taiteilijat tuntuivat kuitenkin olleen tietoisia veljesjärjestön olemassaolosta. Palattuaan kesällä 1894 Pariisista Halonen vetäytyi maalaamaan Kirjavalahdelle, Sortavalan lähelle. Hän asui yhdessä serkkunsa, tulevan kuvanveistäjä Eemil Halosen kanssa vaatimattomassa maalaistalossa, jossa keskusteltiin ”oikean sivistyksen ja totuuden etsimisestä” sekä hengen kehittämisestä ”toisessa kehityskaudessa”.⁵¹⁸ Yhden kirjeensä tulevalle puolisolleen Maija Mäkiselle taiteilija allekirjoitti leikkisästi ”Pekka (friimuurari)”.⁵¹⁹ Kirje ei paljasta signeerauksen syvempää merkitystä, mutta todistaa kuitenkin ajan okkulttuurista innostuneen taiteilijan olleen jo tuolloin tietoinen vapaamuurariuden olemassaolosta.

Toisen kerran Halonen mainitsee muurariuden Gallen-Kallelalle elokuussa 1896 lähettämässään kirjeessä. Kirjoitettuaan ensin taiteilijoita yhdistävästä ”hengen tovevuudesta” ja yhteisistä hetkistä, joissa on jotain ”pyhää ja salaista”, hän toteaa:

Minä alan ymmärtää hyvin semmoiset kuin vapaamuurarit ja monet muut jotka eivät ole tyytyneet uimaan suuressa ihmis meressä vähääkään itseään tuntematta. Minä tunsin siellä [Ruovedellä] ollessani että meillä olisi vielä paljon asioita joita ei otettu puheeksikaan. Ja vaikka niitä ei puhuttukaan niin tuntuu siltä kun olisi niistä vaan puhuttu. Se on sekin ihmeellistä kun voi toisistaan lukea paljon asioita joista voisi tuskin mitenkään selittää puhumalla.⁵²⁰

516 Marvia 1984, 9–10.

517 Ahtokari 2000, 76–82, 95–102. Juhana Hämeen mukaan (25.2.2017) vapaamuurarien toiminta päättyi Suomessa tätäkin aiemmin vapaamuotoisessa kokouksessa Torniossa vuonna 1809. Tapaamisesta on säilynyt pöytäkirja. Vaikka Suomessa asuikin 1800-luvulla ulkomailla asteensa saaneita vapaamuurareita, heillä ei Hämeen mukaan ollut yhteistä toimintaa.

518 Lindström 1957, 88–89; Kettunen 2001, 105, 115. Lainaukset ovat peräisin serkustaan kirjoittavan Eemil Halosen kirjeistä, joita Lindström ja Kettunen siteeraavat. Eemil Halosesta tuli myöhemmin Pekka Ervastin perustaman Ruusu-risti Ry. jäsen ja huomattava taloudellinen tukija.

519 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, s.l. [loppukesä 1894?] (KGA/TKK/Ha168).

520 Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Iittala 8.8.1896 (GKM).

Vapaamuurarius liitetään kirjeessä paitsi itsen tuntemiseen myös taiteilijoita yhdistävään ”hengen toveruuteen” ja sisällöltään epämääräiseen, sanattomaksi jäävään salaisuuteen – aivan kuin Halonen hahmottaisi Gallen-Kallelan jonkinlaisen yhteisen, salatun taiteilijaveljestön jäseneksi. Hän näyttää myös olettavan, että tämä ymmärtää, mihin vapaamuurarius tässä yhteydessä viittaa.

Akseli Gallen-Kallela vihittiin vapaamuurariuteen paljon myöhemmin touku-kuussa 1923. Hän sai oppilasmuurariasteensa Suomen vanhimmassa, ruotsalaiseen järjestelmään kuuluvassa vapaamuurariloosissa, S:t Johanneslogen S:t Augustinissa noin kuukausi sen jälkeen kun loosin toiminta oli aloitettu uudelleen. Aktiivista vapaamuuraria hänestä ei kuitenkaan tullut. Vihkimyksen saatuaan hän ei tietävästi koskaan palannut loosiin. Gallen-Kallelan vapaamuurariutta tutkineet Juhana Häme ja Antti Matikkala arvelevat yhdeksi syyksi taiteilijan Amerikan matkan. Matikkalan mukaan Gallen-Kallelalle lähetettiin joulukuussa 1923 kutsu vapaamuurariuden toiseen asteeseen vihkimiseksi, mutta hän oli tuolloin jo aloittanut muutamia vuosia kestävän matkansa. Vaikka Gallen-Kallelan perhe oli Atlantin toisella puolellakin yhteydessä vapaamuurareihin, seurusteli taiteilija itse pikemmin teosofisesti suuntautuneiden etsijöiden kanssa. Suvun muistitiedon mukaan hänen suhtautumisensa vapaamuurariutta kohtaan oli kuitenkin myönteistä: taiteilija piti omaa, aivan alkutaipaleelle jäänyttä muurariuttaan suuressa arvossa.⁵²¹ Taiteilijan vanhemman veljen Claes Uno Gallénin muurariopolkun sijaan kasvoi aivan toisenlaiseksi. Amerikkaan jo 1902 muuttaneen Unon tiedetään edenneen vapaamuurariuden skottilaisen riitin 32. asteelle – tosin sanoin niin pitkälle, kun se omin avuin oli mahdollista.⁵²² Gallen-

521 Häme 2006; Matikkala 2017. Aloitteen Gallen-Kallelan vapaamuurariksi ryhtymiselle teki todennäköisesti pankinjohtaja Georg Sidorow, joka toimi taiteilijan muurariumina. Sidorow kuului S:t Johanneslogen S:t Augustin -loosin avainhenkilöihin 1920-luvulla: hän oli mukana anomassa lupaa loosin aloittamiseksi uudelleen ja tarjosi ensimmäiselle loosihuoneistolle tilat omistamastaan rakennuksesta. Hämeen mukaan Gallen-Kallelasta ja Sidorowista ei tullut kuitenkaan läheisiä ystäviä, vaikka he olivat tunteneetkin toisensa pitkään. Gallen-Kallelan tiedetään maalanneen Sidorowista muotokuvan jo 1910-luvun alkupuolella. Tutkimusprosessini aikana löysin myös varhaisemman todisteen Gallen-Kallelan ja Sidorowin tuttavuudesta. Hieman sen jälkeen, kun Halonen oli signeerannut kirjeensä ”friimuurarina”, seurustelivat hänen ystävänsä Gallen-Kallela, Emil Wikström ja Väinö Blomstedt Sidorowin luona Helsingissä. Elettiin marraskuuta vuonna 1894. Ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, 3.11.1894 (KGA/TKK). Kun Sidorow sitten 1920-luvulla johdatteli Gallen-Kallelaa vapaamuurariiloosiin, he olivat tunteneet toisensa jo liki kolmekymmentä vuotta. Sidorow tuttavapiireineen saattoi hyvinkin tarjota yhden niistä lähteistä, josta taiteilijat ammensivat vapaamuurariuteen liittyviä mielikuviaan.

522 Tieto on peräisin tietokirjailija Viljami Puustiselta, joka kirjoittaa tietoteosta Uno Gallénista. Hän kertoi Unon vapaamuurariudesta tavatessani hänet 15.9.2016. Kiitän Puustista tästä tiedosta ja muutenkin innostavasta keskustelustamme.

Kallelan saapuessa Amerikkaan Uno oli kuitenkin jo kuollut, eikä taiteilija voinut tavata veljeään kuin tämän haudalla.⁵²³

Vuosisadanvaihteen taiteilijat mielsivät vapaamuurariuden todennäköisesti osaksi sitä heterogeenisemmän henkisyiden maastoa, josta he olivat kiinnostuneita. Muurarius kietoutui 1800-luvun lopulla monin paikoin esoteerisuuteen niin Englannissa kuin Ranskassakin.⁵²⁴ Englannissa monet muurarit liittyivät vuonna 1888 perustettuun Hermetic Order of Golden Dawn -seuraan. Tunnettu teosofi Annie Besant taas esitteli muurariutta koskevia esoteerisia käsityksiään *Le Droit Humain* -järjestössä, joka vihki jäseniksi myös naisia.⁵²⁵ Myös Pariisissa elettiin vapaamuurariuuden pohjautuvien ”salaseurojen” kukoistusaikaa. Papu’sn ja Stanislas de Guaitan kaltaiset okkultistit perustivat tiuhaan initiatorisia yhteisöjä: *Ordre Martiniste*, *Ordo Templi Orientis* ja *Ordre Kabbalistique de la Rose Croix* ammensivat kaikki omalla tavallaan vapaamuurariudesta. Kaikkein lähimmäs suomalaistaiteilijoita ilmiön toi kenties Joséphin Péladan. Hän järjesti vuodesta 1892 lähtien ”ruusuristiläisiä taidesalonkeja”, joiden salaperäinen tunnelma yhdistyi aikalaisten silmissä varmasti myös vapaamuurariuuteen.⁵²⁶ Vuonna 1895 julkaistussa ”*Le Dernier Bourbon*” -novellissaan Péladan julistikin omaa wagnerilaista unelmaansa kansainvälisestä ”korkeakulttuurin vapaamuurariudesta”.⁵²⁷ Salaseuramainen tunnelma oli aistittavissa myös Gallen-Kallelan Pariisissa vuonna 1886 viettämällä 21-vuotissyntymäpäivillä, jonne hänen ystäväpiirinsä kokoontui suorittamaan erikoislaatuista rituaalia: osittain riisuutuneet taiteilijat kerääntyivät tuijottamaan yhdessä sinisen liekin valossa hikoilevaa pääkalloa ja ihmisen kuolevaisuudesta muistuttavaa tiimalasia.⁵²⁸

Myös ajan okkulttuurissa kierrätetty kirjallisuus ja kansanperinne tarjosivat aineksia taiteilijoiden vapaamuurariutta koskeville käsityksille. Leo Tolstoin 1860-luvulla julkaistussa *Sodassa ja rauhassa* (*Voina i mir*, 1864–1869) kuvaillaan seikkaperäisesti muurariuden periaatteita ja rituaaleja. Teoksen avainhenkilö Pierre hahmotellaan eräänlaiseksi etsijäksi, jota elämän suuret kysymykset ja maalliset

523 Raivio 2005, 86.

524 Vapaamuurariudella ei sinänsä viitata yhteen yhtenäiseen organisaatioon vaan pikemmin moniin yhteisöihin, jotka voivat tunnustaa tai olla tunnustamatta muita yhteisöjä vapaamuurarillisiksi. Keskustelua yhteisöjen legitimeetistä käydään vapaamuurarillisten yhteisöjen sisällä toisinaan varsin poleemisesti. Tutkijat voivat tässä kohdin käyttää jaottelua säännönmukaisiin tai konservatiivisiin ja liberaaleihin yhteisöihin. Näiden lisäksi on olemassa myös epävirallista vapaamuurariutta (*fringe masonry*). Näiden yhteisöjen rituaalit ja organisaatorakenne pohjautuvat vapaamuurarilliseen toimintaan. Monet vuosisadanvaihteen okkulttuuriin kytkeytyvistä ryhmistä voidaan nähdä tähän kategoriaan kuuluvana. Bogdan 2010, 217–218; Bogdan & Snoek 2014, 1–2.

525 Ks. Dachez 2005, 388.

526 Péladanista ja muista ajan okkultisteista erilaisine yhteisöineen ks. esim. Pincus-Witten 1976.

527 Birkett 1990, 155.

528 Okkonen 1949, 106–107.

houkutukset piinaavat. Tavattuaan vanhan, viisassilmäisen matkamiehen, joka paljastuu tunnetuksi vapaamuurariksi ja martinistiksi, Pierre päättää etsiä vastauksia kysymyksiinsä muurariveljien parista.⁵²⁹ Vapaamuurariuteen viitataan niin ikään H. P. Blavatskyn teosofisissa teoksissa, *Hunnutetussa Isiksessä* ja *Salatussa opissa*, ja seuraa rakennettiin osin juuri vapaamuurariudesta ammennettujen aineiden pohjalle.⁵³⁰ 1800-luvun Suomessa käsityksiä muurareista kierrätettiin myös kansanperinteen tarinoissa, joihin sekoittui monenlaisia aineksia muun muassa noituudesta. Tarinoissa kerrottiin toistuvasti vapaamuurareiden erikoislaatuisista kyvyistä ja heidän äärettömistä rikkauksistaan, paholaisen kanssa tehdyistä sopimuksista sekä heidän kuolemiinsa liittyvistä oudoista tapauksista. Tarinoissa vapaamuurareita kutsuttiin kotoisesti muun muassa ”priimuurareiksi”, ”friimuurareiksi” ja ”pirunkriivareiksi” – nimityksillä, joista yhden Halonenkin omaksui. Lehdistössä kansanperinteen ihmeellisiä kertomuksia toistettiin ja oikaistiinkin. Monissa kirjoituksissa vapaamuurareihin suhtauduttiin kuitenkin myönteisesti, vaikka veljestön ”salaperäisyyttä” ihmeteltiin.⁵³¹

1800-luvun loppupuolella kierrätetyissä vapaamuurarimateriaalissa toistuu käsitys temppelein rakentamisesta henkisenä työnä ja kehityksenä. Teosofian näkökulmasta muurariutta tulkinneen Blavatskyn mukaan veljeskunnan käyttämät symbolit ja rituaalit todistivat siitä, että sen piirissä oli ainakin muinoin tunnettu philosophia perennis -tradition salattu oppi. Muurareiden pyrkimys rakentaa Salomonin temppele uudelleen symboloi tuon tiedon asteittaista saavuttamista, hengen voiman ja valon nousua maallisesta todellisuudesta.⁵³² Ikuisen viisauden ajatusta myötäilee myös Tolstoin vanha muurariveli, joka ei kuitenkaan rohkene väittää saavuttaneensa totuutta yksin: ”Vain kivi kiveltä, kaikkien, miljoonien sukupolvien myötävaikutuksella, esi-isästämme Aatamista meidän päiviimme asti, kohoaa temppele joka on kyllin arvokas Suuren Jumalan asunnoksi.”⁵³³ Käsitys ihmisestä jumalan temppeleinä, jumalallisen kipinän asuinsijana onkin tyypillistä niin vapaamuurariudelle kuin teosofialle.⁵³⁴ Myös suomenkielisessä lehdistössä kirjoitettiin jo 1880-luvulla vapaa-

529 Tolstoi 1994, 87–109.

530 Ks. Goodrick-Clarke 2013, 279–283.

531 Vapaamuurareita koskevista kansantarinoista ja lehtikirjoituksista 1800-luvun Suomessa ks. Ahtokari 2000, 102–110. Näihin tarinoihin liitettiin *Helsingin Sanomissa* 29.4.1915 julkaistussa jutussa myös Akseli Gallen-Kallelan isä Peter Wilhelm Gallén, jota luultiin vapaamuurariksi. Hänen kerrottiin muun muassa tehneen sopimuksen paholaisen kanssa. Ks. Okkonen 1949, 18–19; Matikkala 2017.

532 Goodrick-Clarke 2013, 279–283.

533 Tolstoi 1994, 92.

534 Sekä vapaamuurariudessa että teosofiassa lainataan usein Raamatusta (1. Kor. 3:16) esiintyvää käsitystä siitä, miten ihminen on Jumalan temppele ja Jumalan henki asuu hänessä. Ks. esim. Ullgren 2010, 94–95; Blavatsky 1925, 84–85. Gallen-Kallelan kotikirjastossa (GKM) säilyneessä Blavatskyn *Teosofian avaimessa* on merkintä tätä ajatusta selvittävässä kohdassa.

muurareista ”kivenhakkaajina”, joiden tavoitteena oli rakentaa henkisyiden temppeli – ensin keskiaikaisten kirkkojen muodossa ja sitten symbolisemmin ihmisyiden korkeimmaksi, jaloimmaksi asteeksi.⁵³⁵

Juhana Häme on esittänyt, ettei Gallen-Kallelan Jusélius-mausoleumiin maalauksia freskoja ole mielekästä tulkita vapaamuurariuden näkökulmasta, koska taiteilijan muurarintie alkoi vasta vuosia myöhemmin.⁵³⁶ Hautamausoleumin maalausten tulkitseminen yksioikoisen tiukasti vapaamuurari-ikonografiaa ja -initiaatiota seurailevana olisikin vailla perusteita – niin Gallen-Kallelan kuin Halosen teosten osalta.⁵³⁷ Kuvastoa voidaan kuitenkin lähestyä myös väljemmin vapaamuurariuuteen ja yleisempään okkulttuuriin kiinnittyvänä. Tällöin taiteilijoiden virallisilla jäsenyyksillä ja muurarisymboliikan ohjelmallisella seuraamisella on vähemmän painoarvoa. Taiteilijat suhtautuivat vapaamuurariuuteen samoin kuin muihin esoteerisiin liikkeisiin – etsijöinä. Samankaltaiseen luentatapaan on päätyneet myös taidehistorioitsija Anna-Liisa Amberg Suurmerijoen kartanon kuvastoa tulkitessaan. Arkkitehtikolmikko Herman Geselliuksen, Armas Lindgrenin ja Eliel Saarisen suunnitteleman rakennuksen sisustamiseen osallistui muun muassa Väinö Blomstedt ja Eric O. W. Ehrström. Amberg löytää Juséliuksen mausoleumin kanssa samoihin aikoihin valmistuneesta rakennuksesta paitsi vapaamuurariuuteen ja yleisempään okkulttuuriin liittyviä teemoja ja symboleita myös Gallen-Kallelan vaikutusta. Vaikka vapaamuurariutta ei virallisesti Suomessa 1900-luvun taitteessa vielä ollutkaan, taiteilijat käsittelivät sitä teoksissaan omista lähtökohdistaan käsin.⁵³⁸ Juséliuksen mausoleumissa vapaamuurariuuteen väljemmin kiinnittyvä kuvasto liittyy erityisesti okkulttuurissa kierrätettyjen temppelin ja rakentamisen teemoihin. Halosen *Kivenhakkaajien* ohella niillä on sijansa ainakin kolmessa keskihalliin sijoitetussa seinämaalauksessa: *Rakennuksessa*, *Tuonelan joessa* ja *Paratiisissa*.

535 ”Wapaamuurarit”, *Keski-Suomi* 21.4.1883. Ahtokarin mukaan kyseessä on varhaisin suomenkielinen vapaamuurariutta käsittelevä lehtiartikkeli, ks. Ahtokari 2000, 108. Lehtiartikkeli jatkuu 28.4. ja 5.5.1883 julkaistuissa lehdissä.

536 Häme 2006, 83–84.

537 Tutkimusprosessini aikana törmäsin huhuun, jonka mukaan hautamausoleumin rakennuttanut F. A. Jusélius olisi ollut vapaamuurari. Hänen nimeään ei kuitenkaan löydy Suomessa, Ruotsissa eikä Tanskassa tunnustettujen veljeskuntien listoilta. Näiden tietojen perusteella näyttäisi siltä, että kyseessä on perätön huhu. Kiitän lämpimästi Juhana Hämettä (26.11.2016), Nils G. Holmia (6.12.2016) ja Markku Mäkistä heidän avustaan asian selvittämisessä.

538 Amberg 1998. Vaikka Amberg ei varsinaisesti kirjoitakaan temppelin rakentamisen tematiikasta, hän käsittelee tekstissään kuitenkin arkkitehtuurin ylevöittämissä ja henkisyiden teemoja. Ehrströmin pakottamassa koristelaatassa kaapuun pukeutunut hahmo kantaa pienikokoista rakennusta kohti tähtiä. Kartanon kuvaohjelmassa toistuvatkin kiinnostavalla tavalla samankaltaiset etsijähahmot, joita jäljitän Juséliuksen mausoleumin kuvastosta.



Akseli Gallen-Kallela, *Rakennus*, luonnos Jusélius-mausoleumin freskoa varten, 1903, tempera kankaalle, 77 x 145,5 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

3.6 Taiteen tempelli

Gallen-Kallela on kuvannut hautakappelin oikean seinän keskimmaisessä, *Rakennukseksi* nimetyssä maalauksessaan miehen, joka muotoilee huolellisesti hirsitalon salvoksia kirveellään. Rakennus nousee mäelle, kiviseen maastoon, josta on karsittu puita sen tieltä ja tarpeiksi. Kaadetut männyt lepäävät talon vieressä. Valmiiksi työstetyt, vaaleat hirret on nostettu yksi kerrallaan paikoilleen osaksi rakennusta.⁵³⁹ Gallen-Kallela harkitsi hautakappelin kuvaohjelmaan alun perin myös toista rakentamiseen liittyvää aihetta. Varhaisissa suunnitelmissaan taiteilija mainitsi kuorin oven ylle sijoitetun *Paratiisin* vaihtoehtoehdoksi *Uhritulen*. Aiheesta syntyi useita luonnoksia. Osassa niistä nuotion takana siintää keskiaikainen kirkko, joka luonnoksesta ja tulkinnasta riippuen on joko rakenteilla tai raunioitumassa.⁵⁴⁰ Aihe toistuu Gallen-Kallelan teoksissa muutoinkin. Hän työsti sitä muun muassa vuoden 1900 Pariisin maailmannäyttelyä varten: freskoja ajatellen tehdyissä esitöissä miehet vyöryttävät suuria kivenlohkareita ristin ympärille uhritulen hiipussa kuvan etualalla.⁵⁴¹ Kirkkoa rakennetaan myös vuonna 1930 tehdyssä maalauksessa. Raken-

539 Prosessin varhaisemmissa vaiheissa Gallen-Kallela suunnitteli *Rakennuksen* tilalle myös muita aiheita. Vuodelle 1902 signeeratussa luonnoksessa rakentaminen on vielä alkutekijöissään ja kuokkijaksi nimetty mies raivaa maasta kiviä tulevan rakennuksen tieltä. Ks. luonnokset 32–M142a, 32–M142, 25–M24 (kääntöpuoli) (SJS). Eräässä luonnoksessa kirvesmiehen mallina on toiminut Pekka Halonen, ks. luonnos 26–M25 (SJS).

540 Luonnokset 104–M59, 103–M58, 102–M57 (SJS).

541 Ks. esim. *Pakanuus ja kristinusko*, luonnos Pariisin paviljongin kupolifreskoihin, 1899. Kansallisgalleria, Helsinki; *Vanitas (Kristinusko ja pakanuus)*, luonnos Pariisin

nusmateriaali on nyt vaihtunut kivistä puuksi, kivien pyörittäminen hirsisalvosten työstämiseksi.⁵⁴² Juséliuksen mausoleumin kuvaohjelmassa kirkon tai temppelin rakentamisen topos lohkoutui lopulta kahteen eri teokseen: rakentamisen teema jäi osaksi maallisen elämän puurtamista kuvaavaa *Rakennusta* valmiin temppelin siirtyessä tuonpuoleiseen *Paratiisiin*.

Myös *Paratiisiin* sijoitettu temppeli on toistuva aihe Gallellan-Kallellan taiteessa. Antiikin ajan arkkitehtuuriin viittaava pylväsrakennus on usein sijoitettu hankalasti saavutettaviin paikkoihin – mutkittlevien teiden päähän, korkeille vuorille tai vettentakaisille saarille. Aiheen varhaisimpiin toteutuksiin lukeutuvassa Eliel Aspelinin *ex libris* -luonnoksessa (1897) säteilevä temppeli leijuu taivaalla.⁵⁴³ Samana vuonna maalatun *Autuaitten saarten* miljöö taas muistuttaa paljossa *Paratiisin* luonnosten metsäistä maisemaa korkeuksiin nousevine polkuineen. Temppelistä kohoaa taivaita tavoitteleva valojuova tai kenties uhritulen muodostama savupatas.⁵⁴⁴ Sveitsiläistaiteilija Arnold Böcklinin aikoinaan klassikon maineeseen nousut *Kuolleitten saari* (1883, Alte Nationalgalerie, Berlin) on todennäköisesti vaikuttanut aiheen kehittelyyn, vaikka Gallellan-Kallellan temppelisaarta leimaakin myönteisempi, paratiisillisempi sävy.⁵⁴⁵ Juséliuksen mausoleumin teoksia luonnostellessaan taiteilija itse kutsui rakennusta ”ihanteiden temppeliksi”.⁵⁴⁶ Myöhemmin hän kuvaili sitä kirjoittamassaan *Nimetön saari* -runossa (1916). Se kertoo miehestä, joka palvoo ja hoitaa uhritulta ”ijäisyyden laitamalla” sijaitsevan pyhäkön suojissa.⁵⁴⁷ Temppeli edustaa aivan ilmeisesti toista, ajatonta todellisuutta samaan tapaan kuin *Paratiisissa* kuvattu rakennus. Toisaalta Gallellan-Kallella näyttää hahmottaneen temppelin myös eräänlaisena taiteen ja luovuuden työssijana, jonka suojissa hän halusi ripittäytyä ja paljastaa oman sielunelämänsä. Tehtävä ei ollut helppo: ”Miten suuri onkaan tuskani, kun palavalla antaumuksella polvistun taiteen temppelissä, ja miten harvoin saankaan hyväksymisen ankaralta jumalattarelta tuolla alttarin luona!”⁵⁴⁸

maailmannäyttelyn freskoa varten, 1900, yksityiskokoelma.

542 Akseli Gallen-Kallela, *Muinaisuuskon sammuminen*, 1930. Ks. kuva teoksesta Okkonen 1949, 892.

543 Ks. kuva Akseli Gallen-Kallela, *luonnoksia Johannes Öhquistin ja Eliel Aspelinin ex libriksiin*, 1897 luvussa 3.4.

544 Antiikkiin viittava temppeli esiintyy ainakin seuraavissa Gallellan-Kallellan teoksissa: *Autuaitten saari, luonnos*, n. 1880-l., Museoviraston kuvakokoelma, Helsinki; *Unelmien saari*, 1897, yksityiskokoelma; *Autuaitten saari*, 1902, Turun taidemuseo, Turku; *Eliel Aspelinin ex libris I*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki; *Eliel Aspelinin ex libris II*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki.

545 Tihinen 2011, 60–64.

546 Akseli Gallen-Kallellan kirje Josef Stenbäckille, 10.9.1901 (GKM).

547 Akseli Gallen-Kallellan luonnoskirja XLV, 25.4.1916. Runo löytyy kokonaisuudessaan teoksesta Okkonen 1949, 792–793.

548 Akseli Gallen-Kallellan kirje Aina Slöörille, 13.5.1896 (KA). Suomennos Gallellan-Kallellan 1965, 122.



Ylh. Akseli Gallen-Kallela, *Unelmien saari*, 1897, tempera, 25 x 16 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Gallen-Kallelan Museo / Petri Summanen.

Vas. Akseli Gallen-Kallela, *Uhrituoli*, akvarelli, 12 x 4 cm (102-M57), Sigrid Juséliuksen säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorejuuri.

Samankaltaiset käsitykset temppeleistä elivät myös taiteen henkisyiden ja ”korkeakulttuurisen vapaamuurariuden” puolesta julistaneen Péladanin piirissä. *Le Figaro*-aikakauslehden etusivulla julkaistiin syksyllä 1891 Péladanin selvitys seuraavana vuonna Pariisissa järjestettävästä ruusuristiläisestä salongista, jonka oli määrä olla ”Taide-Jumalalle omistettu temppeli”.⁵⁴⁹ Ajatus toistuu salonkien vakiotaitelijoihin lukeutuneen Armant Pointin tammikuussa 1896 kirjoittamassa lehtiartikkelissa.

549 Péladanin kirjoitus löytyy *Le Figaron* syyskuun 1891 etusivulta. Kirjoitusta on siteerattu teoksessa Whiting 2002, 139–140.

Pointin mukaan muinaiset taideteokset johtavat salatun tiedon äärelle, jos niiden sieluun osaa katsoa oikein. Itse hän on ensimmäisen kerran saanut kokemuksen tästä tiedosta Botticellin *Primaveraa* (1478, Uffizi, Firenze) katsoessaan. Tällaiselle sielukkaalle taiteelle Point kehottaa rakentamaan temppelin, jossa totuudenvartijat voivat polvistua kauneuden jumalaa palvomaan ja säilyttää salattua tietoa muun muassa maailmankaikkeutta ohjaavista laiesta.⁵⁵⁰ Ruusuristiläisten taidesalonkien piirissä temppeli oli omistettu yhtäaikaaisesti niin henkisen taiteen kuin philosophia perennis-tradition säilyttämälle tiedolle.

Salatulle viisaudelle omistetun temppelin ajatus esiintyi ajan okkulttuurissa yleisemminkin. Käsittelin edellä jo vapaamuurariuuteen liitettyjä temppelikäsityksiä. Edouard Schurén *Suurissa vihityissä* eri uskontoja yhdistävä viisaus kiteytyy mystisen tulen kultissa. Jumalallinen olento osoittaa Ram-nimiselle papille näyssä temppelin, jossa tätä tulta palvotaan – ja sen avulla papin on myös määrä uudistaa ”pyhän tulen” kultti. Näin syntyy ensimmäinen, salatun viisauden perintöä vaaliva uskonto.⁵⁵¹ Monet Schurén teksteistä vaikuttuneet taiteilijat valitsivat teostensa aiheiksi alttareita ja uhritulua. Nabi-taiteilija Paul Sérusier’n ja Paul Ransonin teoksissa tulta lähestyvät ja huoltavat muinaisen uskonnon edustajina pidetyt bretagnelaiset sekä alastomat noitanaiset.⁵⁵² Magnus Enckell taas kirjoitti 1890-luvun alkupuolella muistikirjaansa ajatuksiaan vartijasta, joka vaalii raunioituvaa temppeliä ja sinne kätkeytyjä pakanallisia muistoja. Riikka Stewen löytää kirjoituksesta melankolisen sävyn: jotain kerran tiedettyä, omaan jumalalliseen olemukseen liittyvää on unohdettu.⁵⁵³ Salme Sarajas-Kortteen mukaan Enckell on temppelinvartijasta kirjoittaessaan saanut vaikutteita todennäköisesti paitsi Péladanilta ja Böckliniltä myös Schurélta.⁵⁵⁴ Enckellin *Venuskultissa* (1895, Kansallisgalleria, Helsinki) kaapuun sonnustautunut hahmo lähestyy hiljaa alttaria, jota koristaa rakkauden ja kauneuden jumalatar.

Gallen-Kallelan *Uhrutili*-luonnoksissa mystinen tuli palaa suomalaisen kirkon edustalla. Kirkko on kotoisampi muunnos salatun viisauden temppelistä, jossa

550 Point 1995. Kirjoitus julkaistiin tammikuussa 1896 ranskalaisessa *Mercure de France*-aikakauslehdessä. Vuosisadanvaihteen taiteilijoille ominaiseen tapaan myös Point oli kiinnostunut okkulttuurista laaja-alaisesti. Hän uskoi muun muassa sielunvaellukseen, suhtautui intohimoisesti Swedenborgiin, harjoitti spiritualismia ja osasi lukea tarot-korteista, ks. Dorra 1995a, 270.

551 Schuré 1980, 49–56.

552 Paul Sérusier, *The Fire Outside*, 1893, Musée des Beaux-Arts, Pont-Aven; Paul Sérusier, *Incantation or the Sacred Forest*, 1891–1892, Musée d’Orsay, Pariisi; Paul Ranson, *Witches Around the Fire*, 1891, Musée Départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye. Arnold Böcklin oli maalannut oman uhritulua kuvaavan teoksensa jo 1882 (*Sacred grove*, 1882, Kunstmuseum Basel, Basel).

553 Stewen 1998, 146–147. Enckellin merkittävä löytyy Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluvasta muistikirjasta, joka on ajoitettu vuosille 1893–1894.

554 Sarajas-Korte 1966, 157–160, 202–206.

vaalitaan tiedon tulta.⁵⁵⁵ *Kallela-kirjassaan* taiteilija avaa käsityksiään tulen palvonasta, jonka hän mieltää universaaliksi, aikojen alusta ihmisiä puoleensa vetäneeksi toiminnaksi. Sen taustalla vaikuttivat tulen toistaiseksi tuntemattomat voimat. ”Korkeimpiin jumalauusvoimiin” kuuluvana sen säteilyllä oli muun muassa parantava ja hypnotisoiva vaikutus: ”ja tokkopa länsimainen tietemme voikaan lausua siitä viimeistä viisauttaan, ennen kuin on löydetty porras fysiikasta metafysiikkaan.” Tuli edusti Gallen-Kallelalle myös suomalaisen hengen tunnuskuva.⁵⁵⁶ *Uhrituden* tavoin temppelit, kirkot ja tulet on hänen teoksissaan sijoitettu usein perisuomalaisiksi miellettyihin maisemiin, metsiin ja järvien rannoille. Niiden lähistöllä istuskelee toistuvasti myös ”vanhan kansan mies” tai ”viimeinen pakana” – hahmo, joka Gallen-Kallelan taiteessa edustaa esi-isien kalevalaiseksi miellettyä uskoa, joka oli yhtäaikaaisesti paitsi puhdasta ja alkuperäistä myös universaalialia.⁵⁵⁷ Salatun viisauden ja sielukkaan taiteen tyssija löytyykin Gallen-Kallelan teoksissa usein suomalaisen luonnon ja siihen oleellisesti kytkeytyvän muinaisuskon läheisyydestä. Samankaltainen tematiikka toistuu myös Halosen Juséliuksen mausoleumin eteiseen maalamassa *Kirkkoväkeä*-freskossa, jossa ’tosisuomalainen kansa’ on saapunut keskiaikaiseen kivikirkkoon uskoaan harjoittamaan.⁵⁵⁸

Paratiisin luonnoksissa temppeli muistuttaa enemmän antiikin esikuvia ajan taiteelle tyypillisellä tavalla. *Uhrituden* ja *Paratiisin* kuvaamat rakennukset ovat joka tapauksessa saman ikaikaisen viisaustradition ja toisesta todellisuudesta kertovan taiteen tyssijoja. *Paratiisin* osalta luentaani tukevat osaltaan myös ylimalaiseen tietoon viittaavat puut kultaisine omenoineen, jotka kypsyvät paitsi temppelin laitamilla myös Juséliuksen mausoleumin kuorissa. Ne kuuluvat niin ikään Pointin kuvaileman taiteen temppelin ympäristöön.⁵⁵⁹ Magnus Enckellin *Kultakaudessa*

555 Oman panoksensa siihen, että keskiaikaiset kivikirkot saatettiin nähdä salatun viisauden säilytyspaikkoina, antoivat todennäköisesti myös vapaamuurariuteen liittyvät käsitykset – osattiinhan vuosisadanvaihteessa jo hakea vapaamuurariuuden alkua rakentajakilloista, joiden työkohteita olivat usein keskiajan mahtipontiset katedraalit. Ruotsissa vapaamuurariaate vaikutti myös haluun ryhtyä restauroimaan keskiaikaisia kivikirkkoja 1800-luvulla. Ks. Amberg 2003, 120. Olen aiemmin kirjoittanut samankaltaisen innostuksen vallinneen vuosisadan lopulla myös Suomessa, ks. luku 2.3.

556 Gallen-Kallela 1924, 67–77, pidempi lainaus sivulla 77.

557 ”Viimeiseksi pakanaksi” kutsuttu hahmo istuu hiipuvan tulen äärellä muun muassa *Väinämöisen lähdon* luonnoksissa (1895, Gösta Serlachiuksen taidesäätion kokoelmat, Mänttä) sekä *Viimeiset pakanat* -nimisessä akvarelliluonnoksessa (1896, PK XII-91, GKM). Jälkimmäisessä ”viimeisen pakanan” vierellä istuu Kuolema-hahmo ja taustalla vieritetään kiviä valmistuvaa rakennusta varten. Ks. kuva Gallen-Kallela 2002, 202. Gallen-Kallelan taiteessa hänen alkuperäiseksi ja samaan aikaan universaaliksi ymmärtämänsä kalevalaista muinaisuskkoa edustaa ”viimeisen pakanan” ja uhrituden ohella muun muassa tuohilippi, kantele ja katkennut honka. Ks. esim. Lukkarinen 2015. Kalevalaan liittyvistä käsityksistä ks. myös Bonsdorff 2009.

558 Ks. osa V.

559 Ks. Point 1995, 273. Kultaiset omenat kasvavat myös antiikin myyttien kuvailemassa hesperidien puutarhassa.

(1904, Kansalliskirjasto, Helsinki) Aatamiin vertautuva nuori poika taittaa oksan tiedon puusta. Vaikka puun merkitysjuuria ei Juha-Heikki Tihisen mukaan voi yksiselitteisesti identifioida, se liittyy kuitenkin kerran menetetyn alkutilan, Paratiisin tai antiikin kulta-ajan, kaipaukseen. Kyse on myös eräänlaisen Absoluutin tavoittelusta. Enckellin teosta katsoessaan Tihinen päätyykin esittämään kutkuttavan kysymyksen: ”Miten taiteellisen ja tieteellisen totuudenetsinnän voi rinnastaa vai ovatko ne rinnastettavissa [...]”?⁵⁶⁰

3.7 Ars perennis

Keskiajan munkkimaalareita ihannoivien taiteilijoiden päämääränä oli tehdä ikuista, henkisempää taidetta. Pekka Halosen muistikirjaan on käännetty ja kopioitu tekstejä tähän tavoitteeseen liittyen. Lainaamisen arvoisia ajatuksia on löydetty muun muassa Auguste Rodinin *L'Art* -teoksesta (1911) sekä Maurice Denis'n aiempia tekstejä kokoaavasta *Théories, 1890–1910* (1912) -kirjasta.⁵⁶¹ Molemmista on Halosen muistikirjaan poimittu käsitys siitä, miten taiteilija pyrkii työssään tavoittamaan ikuisia totuuksia tai lakeja. Denis'n kirjassa yksi luku on omistettu taiteilija Paul Gauguinin vaikutukselle. Halosen muistikirjaan on siitä käännetty kohta, jossa Gauguinin tavoitteeksi nimettiin lukea sitä kirjaa, ”mihin iäisyysden lait ovat kirjoitetut”. Rodinin kirjasta taas poimitaan käsitys tositaiteilijoista kaikkien uskonnollisimpina ihmisinä. Heidän uskonsa ei kuitenkaan kiinnity mihinkään tiettyyn uskontunnustukseen vaan pikemmin maailman mysteerien selvittämiseen:

Uskonto on niiden käsittämättömien voimien kunnioittamista, jotka yhdistävät maailman kaikkeuden lait ja jotka sisältävät olevaisuuden perusmuodot. Se on meidän sielujemme ijankaikkisuuden ikävöiminen, syvimmän tiedon ja rajattoman rakkauten ikävöiminen, ne suovat koko elämänajaksi meidän ajatuksillemme siivet.⁵⁶²

Tositaiteilijoiden uskonnollisuus kiinnittyi universaalimpaan etsimiseen, jonka kohteena on paitsi rajaton rakkaus myös ikuinen, syvempi tieto maailmankaikkeutta ohjaavista totuuksista ja lainalaisuuksista.

Vaikka henkistä taidetta tavoittelevien taiteilijoiden puheet värityivät ajoittain kristillisesti, niiden taustalla eli usein ajatus absoluuttisista, universaaleista

560 Tihinen 2008, 67–70.

561 Pekka Halosen muistivihko (TM/PHS). Vihossa ei mainita teoksia, joista kopioidut tekstit ovat peräisin, mutta olen jäljittänyt ne mainitsemiini kirjoihin. Muistivihko on ajoitettu vuoden 1905 jälkeiselle ajalle, mutta kopioitujen tekstien alkuperä ja kirjojen julkaisuvuodet antavat viitteen myöhemmästä ajankohdasta. Denis'n kirjan on aiemmin nimennyt myös Lukkarinen, ks. Lukkarinen 2007, 98.

562 Pekka Halosen muistivihko (TM/PHS).

totuuksista ja harmoniaa ylläpitävistä säännönmukaisuuksista – kutsuttiinpa niitä sitten ideoiksi, kieleksi, laeiksi tai alkumuodoiksi ja -kuviksi.⁵⁶³ Péladan uskoi taiteen kykyyn palauttaa universaali magia, Aurier'n todellinen taiteilija ymmärsi taiteen salatun aakkoston viittaavaan korkeampaan, absoluuttiseen ideamaailmaan ja Denis kirjoitti symbolistisen taiteen taustalla vaikuttavasta transsendentista laista ja vastaavuuksista.⁵⁶⁴ Myös Beuronin benediktiiniläisluostarissa, jonne katolilaiseksi kääntynyt munkkimaalari Jan Verkade lopulta vetäytyi maalaamaan, eli käsitys universaalista, alkuperäisestä taiteen kielestä tai totuudesta. Luostariin asettuneet maalarit etsivät taiteen autenttista, ”pyhiin mittasuhteisiin” ja geometrisiin muotoihin perustuvaa kieltä, jonka uskottiin tarjoavan täydellisen, jumalallisesti oikeutetun pohjan heidän henkiselle taiteelleen. Vaikka Beuronin estetiikan uskottiin ilmentävän jonkinlaista alkuperäistä, erityisesti juutalais-kristillisestä monoteismista juurensa juontavaa uskonnollista taidetta, sen merkistöä haettiin kuitenkin laajemmalla pohjalta – muun muassa muinaisen Egyptin taiteesta ja antiikin kreikkalaisten vaasimaalauksesta.⁵⁶⁵ Kun Verkaden taidetta esiteltiin *Taarnetissa*, painotettiin senkin rakentuvan moninaisten aikaisempien taidekausien pohjalle: hän seurasi dekoratiivisessa taiteessaan paitsi muinaisen Egyptin ja Italian renessanssin taiteilijoita myös japanilaisia ja hollantilaisia mestareita. Verkaden päämääränä olikin ymmärtää ja pyrkiä kohti ykseyttä – olemusta tai ideaa, joka piti sisällään kaikki muut ideat.⁵⁶⁶

Ajatus maailmankaikkeutta ohjaavista absoluuttisista totuuksista ja lainalaisuuksista sijoittuu symbolistisen taideteorian ytimeen.⁵⁶⁷ Taidehistoriallisessa tutkimuksessa tällaiset käsitykset palautetaan usein (uus)platonistiseen maailmankuvaan tai sen perintöä modernilla ajalla vaalinesiini suuntauksiin, kuten esimerkiksi romantiikkaan. Tulkinnoissa korostuu tyypillisesti 1800-luvun filosofian ja kirjallisuuden vaikutus.⁵⁶⁸ Symbolismin läheistä yhteyttä modernin uskonnollisuuden muutoksiin ja esoteerisuuteen tuodaan harvemmin esiin, vaikka käsitys universaaleista, absoluuttisista totuuksista ja eräänlaisesta alkutiedosta on leimallista myös jälkimmäiselle. Taiteen ja uskonnollisuuden kytköksiin tarkentavasta näkökulmastani katsottaessa se näyttäytyy kaikkein mielekkäimpänä vertauskohtana vuosisadanvaihteen taidekäsitteelle. Tässä kohdin näkemykseni lähenee Eda Filiz-Burhanin käsitystä symbolistisen ja ”esoteerisen teorian” rinnasteisuudesta.⁵⁶⁹ Kehittelen ajatusta kuitenkin vielä askeleen pidemmälle.

563 Ks. esim. Maurer 1999, 21–30.

564 Aurier 1995; Maurer 1999, 24–25; Chaitow 2012, 189–194.

565 Davenport 2007, 195–201.

566 Sarajas-Korte 1966, 128–129, 144–145.

567 Ks. esim. Facos & Mednick 2015.

568 Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 29–35; Rapetti 2005, 100–103; Facos 2009, 39–62. Lukkarinen haluaa etäännyttää symbolismin teoriaa (uus)platonismista ja palauttaa se vahvemmin romantiikkaan, ks. Lukkarinen 2007, 113–133.

569 Burhan 1979, 128–130.

Nähdäkseni vuosisadanvaihteessa tuotetut kuvat ja ajatukset taiteen temppeleistä ja uhritulista, luostareissa töihinsä uppoutuneista munkkimaalareista tai ”primitiiviksi” ymmärretyistä uskonnollisista menoista eivät koskaan täysin irtautuneet niistä universaalia *philosophia perennis* -traditiota koskevista käsityksistä, joita kierrätettiin ajan okkulttuurissa. Totuudellisuuden, ikuisuuden ja alkuperäisyyden ihanteet, joiden varaan taiteilijat rakensivat henkisempää taidettaan, kytkeytyvät läheisesti samaan salattuun tietoon, jonka uskottiin muodostavan myös esoteerisen viisaustradition ytimen. Taiteilijoiden etsinnän päämääränä ja innoittajana toimi toisin sanoen *philosophia perennis* -traditioon samastuva absoluuttisen ja ikuisen taiteen perinne tai perintö – *ars perennis*, jossa salattu, henkinen tieto ja taide punoutuvat toisiinsa.

Tämän tradition osaksi itsensä mieltävien totuudenetsijöiden ja taiteen pyhiinvaeltajien tehtävä oli tuoda taiteessaan esiin sitä absoluuttista henkistä tietoa, jonka vain traditioon vihityt tunsivat – huolimatta siitä, ettei kyseisen perinteen sisällmästä salatusta viisaudesta varmasti koskaan muodostettukaan mitään yksimielistä käsitystä. Taiteilijat näkivät itsensä joka tapauksessa uskonnollisiin tai henkisiin vaikuttajiin vertautuvina profeettoina, joiden teokset avasivat reittejä monille salatuksi jäävään aidompaan henkisyyteen. Gallen-Kallela ilmaisi oman taiteensa kytkeytymisen tällaiseen traditioon muun muassa seuraavasti:

Taide ja uskonto ovat hyvin lähellä toisiaan. Ajattelen, että on ollut jonkinlainen korkea ajatus, mysteerio, joka on asunut ihmisen sielussa. Jo neekereiden taiteessa se ilmeni heidän jumaluudelle antamassaan muodossa, saaliin kunnioittamisessa. Se innosti niin sanottuja taiteilijoita ja niin taide syntyi. Egyptiläisten muinaiset kuvat esittävät kaikki suuria ideoita. Heillä oli joitain uusia, syviä käsityksiä, joille ei voinut antaa muotoa muun kuin taiteen kautta. Kristuksen saarnat olivat myös taidetta, hyvin korkeaa taidetta.⁵⁷⁰

Gallen-Kallela siis näkee, että taide on alun perin syntynyt tarpeesta antaa muoto jumalalliselle mysteeriolle, jonka hän uskoo löytyvän niin muinaisten egyptiläisten käsityksistä kuin Jeesuksen saarnoistakin. Molemmilla on sama ydin.⁵⁷¹

570 ”Taiteilija ja tekniikka” -kirjoitus Gallen-Kallelan julkaisemattomissa muistelmissa, jotka löytyvät todennäköisesti yksityiskokoelmasta. Gallen-Kallela-Sirén lainaa näitä muistelmia englanninkielisenä, ks. Gallen-Kallela-Sirén 2001, 388. Olen käyttänyt tätä lainausta suomennoksessani. Ks. myös Okkosen osittainen suomennos, Okkonen 1949, 288. Gallen-Kallela-Sirénin sitaatti englanniksi: ”Already in the art of the Negroes it appeared in the form of a godhead, that is, as the glorification of the catch. It inspired so-called artists and so art was born. The ancient pictures of the Egyptians all represent great ideas. They has some new, deep idea that could not be given form through means other than those of art. The sermons of Christ, too, were art, very high art.”

571 Gallen-Kallelan universalisoivaan pyrkimykseen ja haluun punoa yhteen muun muassa pakanallinen kalevalainen maailma, kristillinen usko ja muinaisen Egyptin kulttuuri on kiinnittänyt huomiota myös Janne Gallen-Kallela-Sirén, joka kuitenkin halua

Tukea sille, että Gallen-Kallelan muotoilema mysteerion ajatus rinnastuu läheisesti siihen salattuun viisaustraditioon, jonka säilymisestä puhuttiin yleisesti ajan esoteerisissa keskusteluissa, löytyy Gallen-Kallelan omistamasta *Kalevalan avain*-teoksesta ja siihen tehdyistä merkinnöistä.⁵⁷² Suomen vaikutusvaltaisimpiin teosofeihin lukeutuneen Pekka Ervastian (1875–1934) kirjoittamassa teoksessa kerrotaan eri uskontoja yhdistävästä pyrkimyksestä päästä käsiksi jumalalliseen tietoon – tietää absoluuttinen totuus. Tähän tietoon on mahdollista päästä käsiksi kaikkina aikoina, sillä Ervastian mukaan uskontojen, näkymättömän maailman ja ihmisyyden ydin on aina ollut sama ja muuttumaton. Gallen-Kallelan edellä muotoilema ajatus kaikissa uskonnoissa ja ihmissielussa piileksivästä mysteeriosta on tässä ilmaistu vain hieman toisin sanoin, eikä siksi olekaan ihme, että kyseisten rivien viereen on Gallen-Kallelan omistamassa teoksessa kommentoitu ”Hyvä!”. Seuraavaksi Ervastian tekstissä todetaan, että tämän salatun totuuden etsimisessä ihmisiä ovat auttaneet paitsi korkeammat olennot myös poikkeukselliset yksilöt. Näillä ”todellisilla tietäjillä” on hallussaan uskontoja yhdistävä, salattu viisaus, jota he ovat ilmaisseet Ervastian mukaan niin mytologioissa, teologioissa kuin filosofioissa. Gallen-Kallelan paljonpuhuva, marginaaliin kirjoitettu kommentti kuuluu: ”tai taiteen”. Hän siis lisää Ervastian luettelemaan listaan taiteen. Gallen-Kallelan mukaan salatun viisautta voi ilmaista myös sen avulla. Tämä on se tehtävä, joka viimekädessä jää henkisen taiteentekijän ja totuudenetsijän velvollisuudeksi: tehdä taidetta, joka paljastaa osan ikuisista, absoluuttisista ja universaaleista totuuksista. *Ars perennis* on väline esoteerisen *philosophia perennis* -tradition esiintuomiselle.

Juséliuksen mausoleumissa temppeli, jota kohti totuudenetsijä kulkee, on ikuisen totuuksien, pysyvien alkukuvien ja universaalien lakien lähde ja tyyssija. Toiseen todellisuuteen viittaava maisema kultaisine omenoineen ja mustine virtoineen sopii hyvin sen sijoituspaikaksi. Keskiahallin *Rakennus* sen sijaan ilmentää maallisempaa aherrusta, johon jokainen totuudenetsijä on sidottu tehtävänsä suorittaakseen. Rakentaminen ja raivaaminen liittyvät osaltaan taiteilijoiden mielikuviin uudesta kukoistuksen ajasta, joka sarastaisi ahkeran puurtamisen tuloksena.⁵⁷³ Gallen-Kallelan temppeli- ja rakennusaiheisten teosten tunnesävy ei ole kuitenkaan yksiselitteinen. Melankolia hiipii osaan niistä hiipuvan tulen ja raunioituvan rakennuksen muodossa. Jos yhdessä kuvassa miehet työskentelevätkin ahkerasti uuden rakennuksen pystyttääkseen, toisessa alleviivataan taas työn turhuutta – on kuin epäily siitä, onko salatun viisauden äärelle pääseminen sittenkään mahdollista, kalvaisi taiteilijan mieltä. *Ars perennis*, johon temppelit, kirkot ja uhritulet viittaavat, on vaarassa

etäännyttää näitä pyrkimyksiä ajan okkulttuurista ja siihen kiinnittyvästä taiteesta. Ks. Gallen-Kallela-Sirén 2001, 361–399, 410–444.

572 Merkinnät on tehty Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvään *Kalevalan avaimien* (GKM).

573 Kirjoitan taiteilijoiden renessanssiin liittyvistä käsityksistä tarkemmin luvussa 5.9.

hiipua, kadota ja hävitä unholaan. Juséliuksen mausoleumissa rakentaminen sujuu kuitenkin pääosin optimistisessä hengessä. Halosen eteiseen maalaamat kivenhakkaajat tekevät työtään hiljaisesti, mutta varmasti. Hautakappelin keskiahallissa hirret asettuvat salvoksiinsa ja rakennus nousee vähitellen. Rakentamisen merkityksen kyseenalaistaa korkeintaan teoksen takaosassa omaa työtään tekevä luurankokasvoinen kairamies. *Paratiisissa* siintää joka tapauksessa auringossa kylpevä tempPELLI, jossa totuudenetsijä otetaan vastaan avosylin.

Palaan tässä kohdin hetkiseksi vielä tarkastelemaan tempPELLIN tai kirkon rakentamiseen liittyvää toposta vapaamuurariuteen liittyvien mielikuvien näkökulmasta. Yhdistin edellä Halosen *Kivenhakkaajat* vapaamuuraripolun alkuvaiheeseen, oppilasmuurariuteen. Muurariuden kolmannessa asteessa, mestarimuurariudessa, keskeiseen rooliin nousee kuoleman ja sen ylittämisen merkitys. Rituaalia värittävät erilaiset kuoleman symbolit, muun muassa pääkallo. Vaikka elämän ja kuoleman mysteerit jäävätkin avoimiksi, tämän vaiheen aikana käsitellään muun muassa sielun kuolemattomuutta ja jumalallisuutta – juuri tämäntyyppistä tietoa mielletään usein löytyvän esoteerisen salatun viisauden ytimeistä. Mestarimuurarin initiaatio kulminoituu symboliseen kuolemaan ja sen jälkeiseen uuteen syntymään. Hän saa nousta portaita ylös tempPELLIN salattuun huoneeseen.⁵⁷⁴

Samankaltaisiin teemoihin kytkeytyy myös Juséliuksen mausoleumissa *Rakennusta* seuraava *Tuonelan joella* -teos. Maalaus kuvaa väistämättömän kuoleman eteen joutuneita ihmisiä: osa on astumassa Tuonelan mustaan virtaan uhmakkaammin, toisia kalvaa epätoivo.⁵⁷⁵ Ilmeisesti vain osa heistä on tietoisia virran tuolla puolen matkajia odottavasta *Paratiisin* tempPELLISTÄ ja sen laitamilla kasvavista puista, joissa tiedon kultaiset omenat kypsyvät. Yksi paremmin tietävistä on teokseen kuvattu Gallen-Kallela, joka on saapunut rannalle rauhallisin mielin. Kirjoitin edellä muutosprosessista, jonka taiteilijan omakuva kävi luonnoksissa läpi: totuudenetsijän viitta ja sauva vaihtuivat henkisen freskomaalarin esiliinaan ja muurauksistaan. Muutos ei ehkä tällä kohdin viittaakaan pelkästään henkisen taiteen tekemiseen vaan myös vapaamuurarin ja totuudenetsijän yhtäläisesti tavoittelemaan korkeampaan viisauteen ja kehitykseen. Teoksen viimeisessä versiossa taiteilijan kädestä löytyvä lasta on yksi mestarimuurarin tärkeimmistä työkaluista.⁵⁷⁶

Tuonelan joella kuvattu Gallen-Kallela on totuudenetsijä ja henkisen taiteen pyhiinvaeltaja, jonka tehtäviin kuuluu mitä ilmeisimmin rakennustyö – niin symbolisella kuin konkreettisemmalla, maallisemmalla tasolla. Mestarimuurarin tavoin

574 Beck 2000, 35; MacNulty 2007, 170–175; Ullgren 2010, 100–103. Juhana Hämeen tiedonannon (25.2.2017) mukaan mestarimuurariaste ei kuitenkaan merkitse erityistä täyttymystä. Muurari työskentelee symbolisesti keskeneräisen tempPELLIN rakennustyömaalla koko elämänsä.

575 Ks. Kokkinen 2015, 23–25.

576 Ks. esim. Beck 2000, 35.



Akseli Gallen-Kallela, *Tuonelan joella*, esityö Juséliuksen mausoleumin freskoa varten, 1903, tempera kankaalle 77 x 145,5 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Jukka Romu.

taiteilija seisoo todellisuuksien välisellä kynnyksellä, jossa hänellä on yhtäläinen mahdollisuus astua viimeinen ja kaikkein tärkein askel kohti henkisempää todellisuutta tai keskittyä vielä hiomaan maallisemman rakennustyön hirsisalvoksia. Huolimatta siitä, valitseeko Gallen-Kallelan totuudenetsijä viimekädessä maallisemman rakennustyön vai Tuonelan virran ylittämisen, hänen päämääränsä on lopulta sama: henkisen taiteen ja ikuisen tiedon temppeli.

3.8 Taiteen salattu veljeskunta

Olen edellä nostanut esiin *Paratiisin* luonnosten yhteyden *ex libris* -merkkeihin, joita Gallen-Kallela luonnosteli 1890-luvun puolivälin jälkeen muiden muassa Johannes Öhquistille (1861–1949). Kuvat tuonpuoleisessa maisemassa yksin vaeltavasta totuudenetsijästä syntyivät osin Öhqvistin ”Pyhiinvaeltaja”-runon (”Der Pilger”, julkaistu samannimisessä runokokoelmassa vuonna 1908) innoittamina.

Teidän *ex libristänne* varten olen tehnyt nyt joitakin luonnoksia – ’Ein Pilger Heimatlos’ joka vaeltaa tietään kirja kainalossa tai kädessä [...] – Kiitos ihanasta runosta! Niin raskasmieliseksi en kuitenkaan tahdo tehdä kuvaa. [...] Niin yksinäistä Pyhiinvaeltajaa ei Teistä kuitenkaan tule, sillä jos puhallatte torveen, liittyy moni kulkueeseen – ja matka käy läpi kauneudenmaan, läpi unen ja satujen ikuisuuteen – olen vakuuttunut siitä, että on olemassa satujen maa – yhtä todellinen kuin konsanaan tämä [...]! Saatte nähdä että tapaamme siellä. Sen maan

muodostavat runoilijain ja taiteilijain ja heidänlaistensa kauneimpien ajatusten ja unien alkukuvat.⁵⁷⁷

Öhquist kuvaa runossaan pyhiinvaeltajan kodittomana, ympäristöstään vieraantuneena erakkona, jota muut eivät ymmärrä.⁵⁷⁸ Vaikka etsijä kulkee myös Gallen-Kallelan ex libris -luonnoksissa yksin, haluaa taiteilija silti kuvitella tälle yhteisön – joukon samanhenkisiä runoilijoita ja taiteilijoita, joiden uneksimista ”alkukuvista” rakentuu kulkijalle myös pysyvä koti, ikuisuudessa lepäävä satujen maa. Paikka rinnastuu läheisesti edellä kuvaamaani taiteen temppeleihin, ikuisen viisauden ja henkisen taiteen tyyssijaan.

Samanhenkisten taiteilijoiden ja runoilijoiden toiseen todellisuuteen sijoittuvaa tapaamista kuvataan myös Gallen-Kallelan kirjoituksessa, joka julkaistiin 1910-luvun loppupuolella teosofishenkisessä *Sunnuntai*-viikkolehdessä. Lehdessä julkaistut taiteilijakirjeet, jotka Gallen-Kallela on allekirjoittanut Waldemar Leman⁵⁷⁹ nimellä, vaikuttavat ensilukemalta oudoilta ja vaikeaselkoisilta – jopa siinä määrin, että tutkimukseni alkuvaiheessa siirsin ne syrjään niitä lainkaan käsittämättä. Vasta paljon myöhemmin muihin aineistoihin perehdyttyäni etenkin kirjoituksista ensimmäisen sisältö ja sen tärkeys avautuivat minulle. Gallen-Kallela osoitti kirjeensä jo edesmenneelle Rembrandtille tuonpuoleiseen ”autualaan” – viitaten selvästi aiempiin *Autuaitten saari* -nimisiin teoksiinsa. Hän luettelee kirjeessään myös koko joukon muita kuolleita taiteilijoita, joiden hän olettaa istuskelevan Rembrandtin kanssa saman ”sunnuntaipöydän” ääressä juhlimassa. Mukana on useita vuosisadanvaihteessa ihailtuja taiteilijoita ja kirjailijoita, kuten esimerkiksi Shakespeare, Goethe, Leonardo, Homeros, Dante ja Beethoven.⁵⁸⁰ Kotoisampaa kaartia edustavat muun muassa Aleksis Kivi, Elias Lönnrot, Johan Ludvig Runeberg ja Karl August Tavaststjerna. ”Lahkolaisten” seuraan kohotetaan myös ”runoilija ja päätoimittaja E. Lohipatko Ninivestä”. Kyseessä on todennäköisesti lehden päätoimittajana toimiva Eino Leino, jolle Gallen-Kallelan salaperäisen tekstin merkitys ja hänelle siinä myönnetty asema aukesivat todennäköisesti välittömästi. Gallen-Kallelasta itsestään lehdessä käytettiin nimitystä ”kunnioitettu mestarisepä” Rydbergin teokseen viitaten.⁵⁸¹

577 Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhquistille, 8.1.1897 [Ruovesi] (KS). Suomennos Okkosen 1949, 414.

578 Vrt. Jokinen 2004, 340–341.

579 Okkosen mukaan nimi on johdettu suvun kotipitäjän Lemun nimestä, ks. Okkonen 1949, 785.

580 Kyseiset henkilöt löytyvät muun muassa Péladanin ihannoimien mestareiden joukosta. Ks. esim. Chaitow 2013; Verzosa 2008, 104–105.

581 *Sunnuntai* 23.4.1916, N:o 15-16, Shakespeare-numero. *Sunnuntai*-lehdestä ja sen kytkennoistä ajan okkultuuriin ks. Pollari 2006, 5–9. Okkosen mukaan Gallen-Kallela oli lehdestä innostunut ja ilmoittautui sen avustajaksikin, ks. Okkonen 1949, 785.

Taiteilijakirjeessä rakennetaan kuvaa eräänlaisesta salaliitosta, joka yhdistää oikeanlaiselle taiteelle omistautuneita yksilöitä maallisen todellisuuden tuolla puolen. Taiteilijoiden käsitykset edellä avaamastani ars perennis -traditiosta rinnastuvatkin kahdella eri tavalla esoteerisuudelle leimalliseen ikuisen viisauden ajatukseen. Ne pohjaavat ensinnä käsitykseen salatusta, universaalista traditiosta, tiedosta ja laeista, kuten edellä totesin. Toisekseen molempiin liittyy myös käsitys tuohon traditioon vihkiytyneiden mestareiden ketjusta. Kyse on esoteerisuudelle tyypillisestä diskursiivisesta strategiasta, jossa perinnettä kuvitellaan ja rakennetaan luomalla ketjuja tai linjoja tietyistä kulttuureista tai tunnetuista – ja toisinaan vähemmänkin tunnetuista – yksilöistä, joiden hallussa ikuisen viisauden on katsottu olleen. Samalla nämä yksilöt kohotetaan ylivertaiseen asemaan suhteessa muuhun ihmiskuntaan, jolla tuota samaa henkistä tietoa ei ole. Koska mitään todellista tai ainoaa oikeaa mestareiden ketjua ei voida katsoa olleen olemassa, on tradition rakentajalla periaatteessa vapaat kädet oman ketjun muodostamiseen.⁵⁸²

Schurén popularisoiman mestariketjun ohella vuosisadanvaihteen okkulttuurissa luotiin myös sellaisia vihittyjen linjoja, joissa taiteilijat ja kirjailijat saivat tradition säilyttäjien roolin. Papus ja Péladan punoivat henkisen taiteen ja ikuisen viisauden juuria aina Italian renessanssimaalareihin sekä Shakespearen, Goethen ja Wagnerin kaltaisiin tunnettuihin ”taiteilijaneroihin” saakka.⁵⁸³ Samankaltaisia nimiä ja tahoja nostavat esiin myös taiteilijat, joiden pyrkimyksenä oli luoda ajatonta ja henkistä taidetta. Suomalaistaiteilijoiden osalta tämänkaltaisen taiteen esikuvat löytyivät lähinnä kolmesta lähteestä, kuten taidehistorioitsija Anna-Maria von Bonsdorff on todennut: menneisyyden arkaaisesta taiteesta, Italian ”primitiiveiltä” sekä valikoidulta joukolta menneisyyden ”suuria mestareita”.⁵⁸⁴

Kun taiteilijoiden tapaa idealisoida ”primitiivejä” ja ”mestareita” tarkastellaan rinnan esoteerisen tradition muodostamisen kanssa ja erityisesti suhteessa teosofien käsitykseen kolmitasoisesta initioitujen mestarien ketjusta, voidaan sitä eritellä tarkemminkin ja huomata samalla ketjujen rinnakkaisuus.⁵⁸⁵ Teosofien mukaan salatua viisautta olivat säilyttäneet ensinnä menneisyyden suuret mestarit, jotka tunsivat eri uskontojen ytimessä säilyneen totuuden. Vuosisadanvaihteen taiteilijat palasivat vastaavasti sellaisten muinaisten ja primitiivisiksi miellettyjen kulttuurien äärelle, joiden katsottiin edustaneen puhtaampaa, alkuperäistä uskonnollisuutta. Katset

582 Käsitykseni viisausperinteiden muodostamisesta ja mestareiden ketjuttamisesta vastaa läheisesti Andreas B. Kilcherin näkemystä siitä, miten esoteerisissa diskursseissa luodaan kuvitteellisia traditioita tiettyihin myyttisiin toimijoihin viittaamalla. Ks. Kilcher 2010, xiii.

583 Ks. Sarajas-Korte 1966, 52; Pincus-Witten 1976, 31–38. Myös suomalaistaiteilijoiden keskuudessa freskoja maalanneet taiteilijat kohotettiin ”vanhojen mestarien” asemaan. Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 125–139; Bonsdorff 2008, 27–41; Bonsdorff 2009, 81–86.

584 Bonsdorff 2012, 107–126, 191–229.

585 Teosofien mestariketjusta ja sen kolmitasoisuudesta ks. luku 3.2.

käännettiin tällä kohdin paitsi muinaiseen Mesopotamiaan ja Egyptiin sekä antiikin Kreikkaan ja Roomaan, myös sellaisiin maihin ja aikakausiin, joiden katsottiin edustavan sittemmin menetettyä henkisyyttä. Italian renessanssin ohella ihannoitiin muun muassa menneen ajan Espanjaa ja Japania.⁵⁸⁶ Suomessa keskeisen roolin sai myös kotoinen primitivismi: esi-isien kalevalaiseksi mielletty muinaisusko.⁵⁸⁷

Laaja-alaisemman 'primitivismin' ohella taiteilijat nimesivät myös joukon menneisyyden mestareita, joiden teoksia pidettiin muita henkisempinä ja aidompina. Erityisasemaan kohotettiin jo aiemmin mainitun Fra Angelicon ohella muun muassa 1600-luvun mestareita: espanjalaistaiteilijat Diego Rodríguez de Silva y Velázquez ja Francisco de Zurbarán sekä hollantilaiset Frans Hals ja Rembrandt Harmenszoon van Rijn.⁵⁸⁸ Gallen-Kallelan käsitys jälkimmäisestä tuo esiin sen, miten mielikuvat mestarimaalareista saivat herkästi esoteerisesti värittyneen luonteen. Hän ihailee "suureksi mestariksi" kutsumansa Rembrandtin tekemää omakuvaa teoksena, joka paljastaa taiteilijan sielun: kasvot ovat kärsivät, mutta myös "viisaan suurtietäjän kauniin mielenrauhan kirkastamat". Lisäksi taiteilija on maalannut itselleen erityiset silmät, jotka paljastavat hänen vielä näkevän näkyjä. "Noidansiveltimensä" avulla hän on luonut teokseensa hämyharson, jonka läpi öljyvärit loistavat kuin kirkas, korvaamaton jaloaine.⁵⁸⁹ Gallen-Kallelan näkemyksessä Rembrandt rinnastuu yhtä-aikaisesti noitaan, alkemistiin ja korkeamman tiedon mestareihin.⁵⁹⁰

Teosofien mestariketjun toista tasoa edustavat nykyajan opettajat, jotka tunsivat yhä kerran menetetyn, muinaisen viisauden. Taiteilijat etsivät näitä visionäärejä paljossa seinämaalauksen ja muun henkisemmäksi mielletyn taiteen taitajista, kuten esimerkiksi Puvis de Chavannesista ja Paul Gauguinista. On kiinnostavaa huomata, miten kuviteltua mestariketjua voi tällä kohdin seurata aina tarkastelemiini suomalaistaiteilijoihin saakka. Yksi Puvis de Chavannesin johdolla monumentaalitaidetta opiskelleista taiteilijoista oli Oscar Matthiesen, jonka kanssa Gallen-Kallela kertoi etsineensä yhdessä vastauksia Pompejin freskotaiteen salaisuuksiin. Molemmat toimivat Hugo Simbergin opettajina. Halonen sen sijaan sai oppinsa Gauguinilta, jota monet arvostivat primitiivien jalanjäljissä kulkevana näkijänä. Ketjun myötä

586 Primitivismistä vuosisadanvaihteen ja 1900-luvun alun taiteessa ks. esim. Burhan 1979, 172–259; Goldwater 1986, 63–83. Ks. myös Sinisalo 2001, 78–83.

587 Ks. esim. Stewen 2008b, 77. Kirjoitan aiheesta tarkemmin osassa V.

588 Von Bonsdorff on nimennyt kyseiset taiteilijat vuosisadanvaihteen ihailtujen mestarien joukkoon. Ks. Bonsdorff 2012, 107–116.

589 Gallen-Kallela 1924, 220–221. Kirjoituksen oheen on tehty piirros, joka antaa ymmärtää, että kyseessä olisi Rembrandtin vuosina 1668–1669 maalaama omakuva (Uffizi, Firenze).

590 Rembrandtin taiteen pan-germaanista sielukkuutta ja mystisyyttä oli nostettu esiin myös taidehistorioitsija Julius Langbehnin *Rembrandt als Erzieher* -teoksessa (1890). Langbehnin mukaan Rembrandtilla oli samankaltainen sisäisten visioiden voima kuin Swedenborgilla. Teos oli erityisen suosittu saksalaisten taiteilijoiden parissa. Ks. Lathe 1972, 16–21.

suomalaistaiteilijat samastuvat viimekädessä Blavatskyn kaltaisiin teosofian salatiiteilijöihin (teosofien mestariketjun kolmas taso), joille tieto periytyy suoraan ikuisen tiedon mestareiksi kohotetuilta vihityiltä. Buddhan ja Kristuksen roolin perivät tällöin Fra Angelicon ja Rembrandtin kaltaiset henkisen taiteen mestarit, jotka hallitsivat ”primitiivien” kadotetut salaisuudet. Heidän jalanjäljissään kulkevat vuosisadanvaihteen freskomaalarit sen sijaan perivät teosofien yhä elossa olevien, salaperäisten Mahatmojen paikan tiedon säilyttäjinä ja sen välittäjinä yhä uusille henkisen taiteen etsijöille. Näille mestareille ja heidän seuraajilleen – itsensä mukaan lukien – Gallen-Kallela kirjoittaa *Sunnuntain* artikkelissa yhteiseksi kodiksi ikuisuudessa siintävän satujen maan. Mukaan pääsevät myös monet kirjailijat ja runoilijat – jo mainitsemieni ohella myös Gallen-Kallelan ihailema August Stridberg, joka *Inferno*-novellissaan (1897) esitti saaneensa omat oppinsa Swedenborgilta.⁵⁹¹

Tekstien ohella mestariketjuja voi rakentaa myös visuaalisesti. Yhdeksi ars perennis -tradition rakentamisen keinoksi luenkin taiteilijoiden tavan kuvata toisiaan tietäjinä, pyhimyksinä tai muunlaisina näkijöinä.⁵⁹² Eritoten kaapu- tai viittamainen asu – monissa eri muodoissaan – sai toimia heidän tunnuskuvanaan. Tunnetuimpia esimerkkejä teoksista, joissa taiteilijat kuvaavat toisiaan selvästi uskonnollisiin auktoriteetteihin vertautuvina mestareina lienee Paul Sérusier’n muotokuva Paul Ransonista profetaan asussa ja Jean Delvillen muotokuva ”suurmestari” Joséphin Péladanista.⁵⁹³ Molemmissa taiteilijat on esitetty kaavuisa, joissa on koristeellinen kaulus. Käsikirjoitusta tutkivalla Ransonilla on lisäksi kädessään sauva; Péladanilla on harteillaan viitta ja kädessään kultainen käärö. Paul Sérusier’ta ja Jan Verkadea esittämissä muotokuvissa kaavut ovat pelkistetyn mustia ja viittaavat selkeämmin katolisen munkin tai papin asuun.⁵⁹⁴ Henkisydestä vihjaa niin ikään Verkaden päähän maalattu katolisen papin kalottipäähine. Totuudenetsijä voi tehdä matkaansa munkinkaapuun kietoutuneena, mutta yhtä hyvin hänen asunsa saattaa siis vaihtua myös katolisen papin kasukkaan tai koristeellisempaan, orientaalisvaikutteiseen viittaan. Halosen *Kuninkaiden kumarruksessa* tämä viittojen ja kaapujen kirjo on hyvin edustettuna. Samankaltainen näkijä- ja vihkimystematiikkaan liittyvä hahmo on yhä tunnistettavissa taiteilija Ester Heleniuksen vuonna 1930-luvulla maalaamassa muotokuvassa, joka esittää tanssi- ja teatterikriitikko Raoul af Hällströmiä.⁵⁹⁵

591 Ks. erit. Strindberg 1911, 46–47.

592 Ks. luku 3.4.

593 Paul Sérusier, *Portrait de Paul Ranson en tenue nabique*, 1890, Musée d’Orsay, Pariisi; Jean Delville, *Portrait du Grand Maître de la Rose+Croix en habit de chœur, Joséphin Péladan*, 1895, Musée des beaux-arts, Nîmes.

594 Georges Lacombe, *Le nabi à la barbe rutilante (portrait de Paul Sérusier)*, n. 1894, Maurice Denis Musée Départemental, Saint-Germain-en-Laye; Paul Sérusier, *Portrait de Verkade à Beuron*, Maurice Denis Musée Départemental, Saint-Germain-en-Laye.

595 Palin 2017, 232–233.

Olen aiemmin avannut Halosen teoksissa esiintyvien itämaan tietäjien yhteyttä teosofian mestareihin. Heitä kuvaavissa alttaritauluissaan Halonen rakensi myös omaa mestareiden ketjuaan. Viittaukset suomalaisten ja oman lähipiirin potentiaalisesta kytkeytymisestä ikuisen viisauden ja henkisen taiteen traditioon piirtyivät niihin ajan kuluessa selvemmin – ja samalla Halosen itsensä ympärille tiivistyen. 1890-luvun alkupuolella hahmotellun *Kolmen pyhän miehen* kohdalla pahennusta herätti itämaisten tietäjien sijoittaminen suomalaiseen koivikkoon. Aiheen myöhemmissä versioissa Halosen hahmotteli mestariketjua arvostamiensa taiteilijoiden ja läheistensä suuntaan. Yhdellä Kotkan alttaritaulun tietäjistä on Juhani Ahon piirteet.⁵⁹⁶ Luonnoksessa, josta oli määrä muotoutua Tuusulan kirkon uusi alttaritaulu, Halonen antoi itämaan tietäjille Ahon, Aleksis Kiven ja – eri lähteiden mukaan – joko Eero Järnefeltin tai Jean Sibeliuksen kasvot. Liian paljastavana pidettyä luonnosta ei kuitenkaan hyväksytty, ja tilaus raukesi.⁵⁹⁷ Halosen ratkaisu rinnastuu kiinnostavalla tavalla Péladanin luomaan ars perennis -ketjuun. Péladanin mukaan Jeesus oli suuri henkisen taiteen ymmärtäjä, jonka ensimmäisiä seuraajia olivat häntä kumartamaan tulleet itämaan tietäjät. Taiteilijat, joita Péladan kutsuu taiteen menetettyä henkisyttä pelastamaan, ovat näiden seuraajia.⁵⁹⁸ Nyt oli heidän vuoronsa kantaa vastuu ikuisen viisauden ja henkisen taiteen säilyttämisestä.

Mestariketjujen rakentamiseen liittyy läheisesti myös ajatus taiteen salatausta veljeskunnasta. Innoitusta voitiin tässä kohdin etsiä monista esoteerisista virtauksista, muun muassa vapaamuurariudesta, ruusuristiläisyydestä ja teosofiasta. Henkisen veljeskunnan mallin tarjosivat myös idealisoidut mielikuvat keskiaikaisten munkkimaalareiden veljestöstä – tällaiseen yhteisöönhan myös Simberg haaveili kuuluvansa. Ajatus samanhenkisiä taiteilijoita yhdistävästä salaseurasta eli vuosisanavaihteessa monien ranskalaistaiteilijoiden ja -kriitikkojen mielissä.⁵⁹⁹ Yhden

596 Lindström pitää Joosefia ja turbaanipäistä tietäjää itämaisina tyyppeinä. Hänen mukaansa teoksen muiden hahmojen malleina toimivat Halosen Antti-veli ja langot. Vaimo Maija toimi Madonnan mallina. Kotkalainen historioitsija Kaisu Harjunpää taas nimeää Joosefin malliksi näyttelijä Aarne Orjatsalon ja Jeesuksen eteen polvistuneen tietäjän malliksi Juhani Ahon. Hänen mukaansa Halosen omat piirteet löytyvät tämän vieressä olevan tietäjän kasvoista. Lisäksi Kotkan seurakunnan viestintäpalvelujen kirkkoa koskevassa tiedotteessa turbaanipäisen miehen mallina mainitaan toimineen iisalmelaisen apteekkari Gustaf Fredrik Ignatiuksen. Ks. Lindström 1957, 150; Harjunpää 1998, 54; Mäkitalo 2014.

597 Eriävät versiot Tuusulan alttaritauluhankkeesta löytyvät Antti Halosen isäänsä käsittelevästä teoksesta ja Tuusula-seuran aikakirjasta. Halosen teos näyttäisi ehdottavan, että alttaritauluhanke käynnistyi joskus 1910-luvun puolivälissä ja että luonnoksesta löytyisivät Sibeliuksen kasvot. Hänen mukaansa luonnoksen pohjana toimi aiemmin 1890-luvulla tehty *Kolme pyhää miestä*. Tuusula-seuran aikakirjassa alttaritauluhanke sijoitetaan pikemmin 1920-luvulle ja yhden tietäjän henkilöllisyydeksi nimetään Eero Järnefelt. Ks. Halonen 1965, 61–62; Korkiavuori, Holma, & Lumme 2004, 45.

598 Ks. Chaitow 2013.

599 Eda Filiz Burhan näkee Camille Mauclairin ”symbolistisen taiteen salaseuraksi”

ilmeisimmistä taiteen veljestöistä muodostivat tietenkin nabit, joiden tapa ilmaista omaa vihkimystään yhteisöön on kiinnostava myös tarkastelemieni suomalaistaiteilijoiden näkökulmasta. Nabit liittivät ryhmän sisäisiin kirjeisiin usein muille salaperäiseksi jäävän ilmauksen E.T.P.M.V.E.M.P. Kirjaimet viittaavat taiteilijoiden samanhenkisyttä alleviivaavaan lauseeseen ”sinun kämmenelläsi, minun sanani ja minun ajatukseni”. Lause kiinnittyy ajan okkulttuuriin, jossa kierrätettiin ajatuksia kädestäennustamisen ja -lukemisen ilmiöstä. Kämmenen uskottiin paljastavan ihmisen todellisen sisäisen tilan, hänen sielunsa.⁶⁰⁰

Kämmenpuoli auki kohotetun käden kuva oli yleinen motiivi okkulttuurin kuvastossa. Se esiintyi muun muassa Papus'n toimittaman *La Plumen Magia*-erikoisnumeron etukannessa sekä Gallen-Kallelan kotikirjastostakin löytyvästä Albert A. Hopkinsin *Magic* -teoksesta (1897), jossa se toimi todistuksena tunnetun maagikko Alexander Hermannin todellisesta luonteesta.⁶⁰¹

Samankaltainen kämmen esiintyy suomalaistaiteilijoiden toisilleen lähettämissä kirjeissä. Piirros esiintyy useissa Halosen Gallen-Kallelalle lähettämissä kirjeissä sekä eräässä Emil Wikströmille osoitetusta kirjeestä.⁶⁰² Gallen-Kallela puolestaan käyt-

nimeämän yhteisön sitovan yhteen tyyllillisesti varsin erilaisiakin taiteilijoita, koska heidän käsityksensä taiteen estetiikasta ja perusteista oli sama – ja ajan okkulttuuriin kietoutuva. Ks. Burhan 1979, 11–12. Péladanin taiteen veljeskuntaa koskevista käsityksistä ks. esim. Rapetti 2005, 89.

600 Ks. Boyle-Turner 1983, 37; Davenport 2007, 188. Kirjainyhdistelmä on lyhennelmä sanoista ”en ta paume mon verbe et ma pensée”.

601 Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyy Hopkinsin teoksen ruotsin *Magiens Värld* vuodelta 1899 (GKM). Papus'n toimittama erikoisnumero on *La Plume*, 15 jouluet 1892. Myös Laura Gutman on nostanut esiin kädestälukemisen ja siihen liittyvän kämmen-kuvaston merkistystä vuosisadanvaihteen taiteilijoille kuratoimassaan näyttelyssä, joka oli esillä Tikanojan taidekodissa Vaasassa vuonna 2017. Ks. Gutman 2017.

602 Ks. esim. Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Sortavala myllykylä 6.9.1894 (GKM); Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 14.5.1899 (GKM); Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Pariisiin lokaviemäriässä 5.6.1900 (GKM); Pekka



Maagikko Alexander Hermannin käsi. Kuvitusta Albert A. Hopkinsin *Magic*-teoksen ruotsinkieliseen laitokseen *Magiens Värld* (1899). Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

ti kämmentä ainakin Louis Sparrelle lähettämässään kirjeessä sekä julisteessa, joka mainosti hänen ja Edvard Munchin Berliinissä vuonna 1895 järjestettyä yhteisnäyttelyä.⁶⁰³ Julisteessa avattu kämmen kelluu ajan okkulttuuriin sopivasti avaruuden sfääreissä. Samantyyppinen kuva on liitetty myös siihen *Kallela-kirjan* kohtaan, jossa taiteilija avaa käsityksiään menneisyyden mestarimaalareista ja ”tietäjä” Rembrandtista ”noitasiveltimiseen”.⁶⁰⁴

Taiteilijoiden salattuun yhteyteen viittaavat kämmenmotiivin lisäksi myös heidän tapansa puhutella toisiaan ”pyhiksi veljiksi” tai ”mestareiksi”. Halonen tervehtii kirjeissään niin Gallen-Kallelaa kuin Wikströmiäkin ”pyhinä Veljinä” ja saa edelliseltä yhteisiin päämääriin viittaavan vastauksen: ”Voi Halonen veli, sinä kyllä tiedät mitä taide on!”⁶⁰⁵ On syytä huomata, että teosofisissa teoksissa salatun veljeskunnan jäsenistä käytettiin usein juuri Veljen nimitystä – isolla kirjoitettuna.⁶⁰⁶ Kyseinen puhuttelutapa näyttäisi antavan taiteilijoille yhtäläisen arvon vihittyinä. Toisen nimittäminen



Akseli Gallen-Kallela, Yksityiskohta Edvard Munchin ja Akseli Gallen-Kallelan yhteisnäyttelyn julisteesta, 1895. Litografia, 71 x 47 cm. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 17.7.1901 (GKM); Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Järvenpää 21.12.1900 (VV). Halosen toisinaan ”rauhan kämmeneksin” kutsuma piirros on mukana myös osassa Maija Mäkiselle lähetetyistä kirjeistä, ks. esim. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle kesähuvila Sortavalassa, [kesä 1894] (KGA/TKK).

603 Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Kalela 3.1.1896 (KGA/TKK).

604 Ks. kuva Gallen-Kallela 1924, 221. Samassa *Kallela*-kirjan luvussa kerrotaan myös siitä, miten kehon ja henkisen kehityksen välillä on yhteys.

605 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, 3.11.1894 (KGA/TKK). Taiteilijat puhuttelevat toisiaan veljiksi mm. seuraavissa kirjeissään: Akseli Gallen-Kallelan kirje Emil Wikströmille, Kallela 17.10.1896 (KK); Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Myllykylä, Helylänpysäkki Pekanpäivänä [29.6] 1900 (GKM); Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Järvenpää 21.12.1900 (VV); Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, 10.10.1900 (VV); Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Sastamalan M-kylä 10.10.1900 (VV); Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 23.5.1894 (GKM). Myöhemmin Jusélius-mausoleumiprojektin yhteydessä Gallen-Kallela puhuttelee myös Josef Stenbäckkiä ”Veljeksi”, ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, Kalela 28.9.1901 (GKM).

606 Ks. esim. Sinnett 1887a, 21; Sinnett 1887b, 36–37.

mestariksi taas nostaa esiin sen, miten taiteilijayhteisöiden sisälle muodostui myös hierarkioita. Keväällä 1894 Gallen-Kallela kirjoitti Robert Kajanukselle kirjeen, jossa hän paitsi pohtii omien yliaistiensa kehittymistä myös avaa vastamaalaamansa *Symposion*-teoksessa kuvattujen vihittyjen keskinäisiä suhteita: ”Olen maalannut sinut taulussani mestarina ja meidät muut oppilaina [...]”⁶⁰⁷

Vaikka totuudenetsijän topokseen mitä ilmeisimmin liittyy vaeltajan erakkouden painottaminen, kyse ei viime kädessä ole kuitenkaan täysin itsenäisestä hahmosta.⁶⁰⁸ Vailla seuraa polkuaan kulkeva totuudenetsijä alleviivaa osaltaan modernille etsijyydelle leimallista yksilökorosteisuutta ja omakohtaisten ratkaisujen tärkeyttä. Samaan aikaan totuudenetsijän nähdään kuitenkin kulkevan myös häntä edeltävien mestareiden jalanjäljissä: hänen tuekseen rakennetaan ikuisiksi koettua traditiota ja samanhenkisten tekijöiden yhteisöä – ars perennis -traditiota ja taiteen salattua veljeskuntaa. Käsitukset siitä, millainen tuo yhteisö oli, saattoivat vaihdella paljonkin riippuen siitä, kuka sitä milloinkin määritteli. Toisinaan se kenties eli ainoastaan määrittelijänsä omissa mielikuvissa tai korkeintaan muutamien taiteilijoiden jakamana, hiljaisena ja epämääräiseksi jäävänä sopimuksena. Gallen-Kallela ja Halonen tapailevat kirjeissään juuri tällaista ”pyhää, salattua liittoa”, jonka yhtenä johtoajatuksena oli pysyä taiteelle uskollisena.⁶⁰⁹ Kun he 1900-luvun ensimmäisinä vuosina työskentelivät yhdessä Juséliuksen mausoleumissa, Halonen muistutti edelleen heidän yhteisestä, suuresta asiastaan: ”taiteesta, jota meidän on pyhänä pidettävä”⁶¹⁰ Tässä kohdin on tärkeää huomata taiteilijoiden hyödyntävän esoteerisuudelle tyypillisiä argumentoinnin ja ajattelun malleja – niin traditioita rakentaessaan kuin samanmielisiä, salattuja taiteilijaveljestöjä kuvitellessaankin. Esoteeriseen viisaustraditioon vihkiytyneiden tavoin myös totuudenetsijäksi identifioituvan taiteilijan on määrä etsiä ja löytää oma polkunsa häntä edeltäneiden mestarien jalanjäljissä ja solmia yhteys ylimaallisiin, henkisiin totuuksiin. Hän ei kuitenkaan etsi yksinomaan absoluuttista tietoa vaan myös siihen läheisesti rinnastuvaa ikuista ja universaalia taidetta, ars perennistä.

3.9 Poispyyhitty avain

Maalattuaan ja pois pyyhittyään totuudenetsijän ensin *Paratiisista* ja *Tuonelan joelta* Gallen-Kallela sovittaa sauvansa kanssa vaeltavaa hahmoa vielä yhteen teokseen: *Kevääseen*, jonka äärellä ensi kerran havahduin pohtimaan sen merkitystä. Totuudenetsijä ilmestyy rinteeseen verrattain myöhäisessä vaiheessa, todennäköisesti loppuvuodesta 1902, jolloin teoksen sommitelma nuorine neitoineen, jousiampujineen

607 Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Kajanukselle, Ruovedeltä 16.5.1894 (KGA/TKK).

608 Käsittelen totuudenetsijän erakkoutta ja ulkopuolisuutta tarkemmin luvussa 6.10.

609 Ks. Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 23.5.1894 (GKM).

610 Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 31.12.1902 (GKM).

ja lapsineen oli käytännössä jo valmis.⁶¹¹ Hahmon läheisyyttä tuonpuoleiseen todellisuuteen on alleviivattu pienikokoisessa maalauksessa, jossa sen kasvot ovat saaneet luurankomaiset piirteet.⁶¹² Muutamissa aiemmissa luonnoksissa Gallen-Kallela on vaattanut myös luurankomaisen Kuoleman pitkään kaapuun ja antanut hänen käteensä sauvan.⁶¹³ Kenties hahmot kietoutuvat jossain luonnosteluprosessin vaiheessa niin tiiviisti yhteen, etteivät ne enää olleet taiteilijan mielikuvissakaan toisistaan erotettavissa – onhan totuudenetsijä joka tapauksessa eräänlainen välitilan hahmo todellisuuden toisia, salattuja tasoja kohti kurkottaessaan. Myöhemmässä piirroksessa vaeltajan kasvot on peitetty hupulla, eikä hänen yhteydestään Kuolemaan voi sanoa enää mitään varmaa.⁶¹⁴

Hahmo katoaa viimein *Keväästäkin* Gallen-Kallelan pyyhkiessä hänet pois siitä suurikokoisesta hiilipiirroksesta, jota tutkimukseni tämän osan alussa kuvailin. Samalla hän sinetöi totuudenetsijän kohtalon: ensimmäisistä luonnoksista saakka mukana vaeltaneen hahmon osaksi jää poispyyhkiytyminen mausoleumin kuvaohjelmasta aivan prosessin viime metreillä. Olen edellä seurannut, miten totuudenetsijä menettää kaikkein selkeimmin havaittavat tunnuksensa, kaavun ja viitan, *Paratiisin* ja *Tuonelan joen* luonnostelun edetessä. Jälkimmäisessä muutos tapahtuu suuntaan, joka viittaa totuudenetsijän samastuvan paitsi henkisempää taidetta tekevään freskomaalariin myös korkeampaa totuutta ja kehitystä tavoittelevaan vapaamuurariin. *Rakennuksessa* uurastava työmies rinnastuu hänkin läheisesti totuudenetsijään, kun hirsisalvosten kovertaminen tulkitaan henkiseen täydellistymiseen tähtääväksi työksi.

Samoista lähtökohdista käsin voisi kenties tulkita myös *Kevään* viimeisessä versiossa esiintyviä hahmoja: joustaan virittelevää poikaa, eteensä tuijottavaa neitoa ja viattomin silmin ihmetteleviä lapsia. Heillä kaikilla on vielä etunaan nuoruus, joka takaa heidän kykynsä nähdä ja aistia aikuisia herkemmin ja selvänäköisemmin.⁶¹⁵ Kenties Gallen-Kallela pyyhkikin totuudenetsijän hahmon ilmeisimmässä muodossaan hautausmausoleumin seiniltä, koska sitä ei oikeastaan enää tarvittu: se vaeltaa kappelin oikean seinän maalauksissa moneksi muuntuneena, erilaisiin hahmoihin sovitettuna. Näkyväksi jäljeksi poispyyhitystä hahmosta jää myös hänen kulkemansa tie, joka johtaa maallisen rakentamisen kautta *Tuonelan joelle* ja viimein ylimaallisessa

611 Aspelinin vieraillessa elokuussa 1902 *Keväässä* on edelleen toisenlainen sommitelma nuorine pareineen. Marraskuussa 1902 Gallen-Kallela luonnostelee jousiampujan silloisen Ulvilan Toejoella (JMV).

612 Ks. Akseli Gallen-Kallela, *Yksityiskohta Kuokkamies ja kevät* -harjoitelmasta, 1902, Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmat, Mänttä. Vrt. Okkonen 1949, 596.

613 Selkeimmät luonnokset, joissa kaapuun kiedottu luurankomies esiintyy, ovat taiteilijan aiempaa *Vanitas*-aihetta toistava 59–M43 ja varhaiseen ”Kuolema keskeyttää juhlaaterian” -aiheeseen liittyvä luonnos 90–M135 (SJS).

614 Luonnos 26–M25 (SJS).

615 Palaan selvänäköisyyteen sekä lapsuutta ja nuoruutta koskeviin käsityksiin tarkemmin osissa IV ja V.



Akseli Gallen-Kallela: *Kevät*, esityö Juséliuksen mausoleumin freskoa varten, 1903. Tempera kankaalle 77 x 145 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

Paratiisissa siintävään ikuisen taiteen temppeleihin. Vapaamuurarillisesta näkökulmasta tulkittuna tie vertautuu henkiseen kehitykseen: se kulkee hautakappelin eteisessä kuvatun kivenlohkareiden työstämisen kautta rakennusvaiheeseen ja päättyy viimein valmiin pyhäkön porteille.

Poispyyhittyinäkin totuudenetsijä lukeutuu Jusélius-mausoleumin kuvaohjelman tärkeimpien aiheiden joukkoon, sillä se antaa yhden visuaalisesti tunnistettavan muodon Gallen-Kallelan ja suomalaistaiteilijoiden 'pyhää taidetta' ja sen henkisyttä koskeville esoteerissävytteisille käsityksille. Päästän lopuksi ääneen vielä yhden Gallen-Kallelan ystävästä, kirjailija ja taidehistorioitsija Johannes Öhquistin. Myös hänelle henkisiä päämääriä kulkevan pyhiinvaeltajan rooli oli läheinen.⁶¹⁶ Gallen-Kallela arvosti suuresti vuonna 1908 julkaistua artikkelia, jonka Öhquisti kirjoitti hänestä.⁶¹⁷ Se maalaa värikkään kuvan taiteilijasta totuudenetsijänä, joka hakee vastauksia kaikkialta ympäriltään ja kurkottaa yliaisteillaan kohti henkisempää todellisuutta 'pyhää taidetta' tehdäkseen:

616 Öhquist omisti ainoan julkaistun runoteoksensa *Der Pilgerin* (1908) Gallen-Kallelalle. Kokoelman nimirunoo, "Pyhiinvaeltajaa", voi lukea Öhquistin omaa elämää kuvaavana, ks. Liinamaa 2006, 186. Öhquist oli Gallen-Kallelan tavoin ensimmäisen asteen saanut vapaamuurari. Hän sai asteensa 12.6.1918 Bonnissa Friedrich Wilhelm zum eisernen Kreuz -loosissa. Ks. Matikkala 2017.

617 Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhquistille, 18.1.1909 (KS). *Valvojan* kirjoitus oli osa Öhquistin *Suomen taiteen historia* -teosta, joka julkaistiin Unkarissa ja Suomessa vuonna 1912. Gallen-Kallela itse myötävaikutti teoksen syntymiseen ja julkaisuun. Ks. Jokinen 2004, 346–350.

[...] hän etsii ja kysyy ja tunnustelee edelleen. Tunnustelee pyrkien näkyväisen maailman rajojen ulkopuolelle. Olioiden tuolla puolen vetää häntä puoleensa jokin, jota voi vain kuudennella aistilla tajuta. Vetää häntä puoleensa ja samalla peloittaa: elämän kaamoittava kysymys. Kuutamo, joka muuttaa kylmän veden kellertäväksi hehkuksi, tuuli, joka ilmassa viiltää, lumi, joka kasaantuu kalliolle ikään kuin geologisiin kerroksiin, kalpeanpunainen kukka, joka suoperäisestä maasta kurottautuu metsälammen äyrään yli, [...] kaikki nuo eivät ole vain aistimin havaittavia, käsin kosketeltavia, silmin nähtäviä, vaan ne ovat samalla näkymättömän maailman viestejä, tulkitsijoita ja sanansaattajia siitä maailmasta, joka on olemassa näkyväisen tuolla puolen ja jonka ilmisaattaminen on suuren taiteen pyhä tehtävä ja salaisuus.

Tämä on se keskipiste, jonka ympäri Gallénin taide kiertyy: tämä on se avain, joka yksin avaa oven hänen teostensa ymmärtämiseen.⁶¹⁸

618 Johannes Öhquist: ”Akseli Gallén-Kallela” *Valvoja* 1908, XI, 653-4.

IV Toisinhavainnoiva totuudenetsijä

4.1 Luonto porttina selvänäköisyyteen

Kun Gallen-Kallela vuosisadanvaihteessa ryhtyi suunnittelemaan maalauksia Juséliuksen mausoleumiin, hänen varhaisimpien luonnostensa aiheina olivat Suomen luonnosta poimitut puu- ja kasviaiheet. Niiden pohjalta hän aloitti varsinaiset maalaustyöt hautakappelissa syksyllä 1901. Keskihallin kahdeksankulmaisen kupolin holvipintoihin piirtyivät kuvat männystä, lepästä, pihlajasta, haavasta, tammesta, raidasta, kuusesta ja koivusta. Niiden alle Gallen-Kallela maalasi vielä tyylytellyt pinnat metsän pienempiä ”maavarsia” hyödyntäen.⁶¹⁹ Vaikka taiteilija ammensi vaikutteita Suomen keskiaikaisten kirkkojen ornamentaalisista maalauksista ja muista kasviaiheista, on hänen ratkaisunsa omalaatuinen.⁶²⁰ Gallen-Kallela ohjasi hautakappeliin astujan kohottamaan katseensa ylös ja toteamaan oman pienuutensa ylhäällä avautuvien pihlajankukkien ja villinä kiemurtelevien riidenliekojen alla. Luontoaiheiden sijoittaminen kupoliin, joka kristillisissä kirkoissa on yleensä varattu taivaallisen tai jumalallisen kuvaamiselle, ei ole sattumanvaraista. Kohottamalla puut ja kasvit mausoleumin kattoholviin, Gallen-Kallela pyhitti itselleen erityisen merkityksellistä luontoa.

Villi, salaperäinen metsä kietoi Gallen-Kallelan pauloihinsa syksyllä 1900, kun hän Pariisin maailmannäyttelystä palatessa matkasi Keuruun seudulle. Hän hakeutui yöllä honkavanhusten ympäröimään Pihlajaveden erämaakirkkoon, jota luonto alkoi hiljalleen peittää kasvustonsa alle. Tunnelma houkutteli hänet runoilemaan: ”kiviportailla vaapukat kypsyy.[...] Koukeroisten juuripuiden varassa saarnastuoli roikkuu”.⁶²¹ Luonto ja kirkko sulautuivat yhdeksi. Erämaaretken aikana Gallen-Kallela teki todennäköisesti myös luontotutkielmia Juséliuksen hautakappeli mielessään.

619 Okkonen 1949, 572–579. Pienempien kuvapintojen kasviaiheista on tunnistettu karhunsammal, kallioimarre, vaivaiskoivu, riidenlieko, kangasmaitikka, vanamo ja keltaliekko. Ks. Minna Turtiaisen kirjoittamat tekstit Pelin & al. 2015, 61–64, 71–73.

620 Mausoleumimaalausten yhteyksistä Suomen vanhoihin kirkkomaalauksiin ks. esim. Okkonen 1949, 589–590.

621 Akseli Gallen-Kallelan kirje Aina Slöörille, Pihlajavesi 20.8.1900 (KA).



Juséliuksen mausoleumin kattomaalaukset Oskari Niemen ja Paavo Leinosen maalaamina. Maalaukset on tehty Gallen-Kallelan alkuperäisten (1901) freskojen mukaan. Kuva: Markku Mäkelä.

Yhdessä niistä kangasmaitikka herää hätkähdyttävällä tavalla eloon. Se avaa kukintonsa kidaksi ja uhkaa haukata toisen kasvin lehteä.⁶²² Taiteilija on inhimillistänyt maitikan tarpeen kiinnittyä isäntäkasviin ja alleviivannut samalla kahta, omalle luontosuhteelleen ominaista piirrettä: luonnon tarkkaavaisen tutkimisen ja sen käsittämisen kaikkein painavimmassa merkityksessä täynnä elämää olevaksi. Gallen-Kallelan Kirsti-tytär muistelee saaneensa luontoon liittyvän opetuksen niihin aikoihin, kun taiteilija työsti Juséliuksen mausoleumin maalauksia.

Sieltä [Porin seudulta] muistan retken, jonka tein matalaan mäntymetsään ja jossa lapsentyttö neuvoi minua riipimään männynkerkkoja syödäksemme. Tulimme kotiin esiliinat niitä täynnä. Isä oli hyvin pahoillaan, otti minut polvelle ja kertoi miten kaikki puut ja kasvit olivat eläviä olentoja, joita ei saanut vahingoittaa.⁶²³

622 Luonnos löytyy vuosien 1900 ja 1902 välille ajoitetusta luonnoskirjasta sivulta 30 (KGA).

623 Gallen-Kallela 1965, 245–246.

Samankaltainen asennoituminen ohjasi myös Pekka Halosta, joka halusi elää ”pyhää elämää suuressa luonnossa omien honkien huminassa”.⁶²⁴ Hänen tyttärensä muistelee isän luontosuhdetta seuraavasti:

Kaikilla kukilla ja kasveilla on oma sielunsa, ei saanut repiä tuohta, ei saanut iskeä puukolla turhia viuluja mihinkään eikä nauvoja hakata puihin. [...] Ihan niinkuin elävää luonto olisi, hänelle oli niin mahdottoman rakasta kaikki, mikä kasvoi ja eli ja oli Jumalan luomaa.⁶²⁵

Hugo Simbergin kohdalla luonnon elollistamisen jäljet näkyvät selvimmin hänen teoksissaan. Pian sen jälkeen, kun Simberg saapui elokuussa 1895 Gallen-Kallelan oppiin Ruovedelle, hänen luonnoskirjaansa ilmestyi kuvallisia kokeiluja luonnon henkistämiseksi. Kivet ja kannot saivat inhimillisiä piirteitä: niiden kylkiin ilmestyi hahmotelmia kasvoista ja silmistä.⁶²⁶ Syksyn ja talven aikana syntyivät erilaisina toisintoina sekä *Halla-* että *Syksy-*teokset, joissa luonnonilmiöt ovat muuttuneet ihmisenkaltaisiksi olennoiksi.⁶²⁷

Tarkasteleman taiteilijat jakoivatkin tiettyyn pisteeseen saakka varsin samankaltaisen, luontoa henkistävän ajattelumaailman. Heidän erityislaatuiseen luontosuhteeseensa on kiinnitetty huomiota aiemminkin. Erityisesti Gallen-Kallelan ja Halosen kohdalla on taiteilijoiden luontoa koskevista käsityksistä kirjoitettu toistuvasti šamanismin⁶²⁸, animismin⁶²⁹, panteismin⁶³⁰ ja luonnonmystiikan⁶³¹ termin

624 Pekka Halosen kirje Eino Leinolle, Sortavala syyskuun puolivälin paikassa 1898 (SKS).

625 Kaija Olanderin haastattelu 29.12.1982 (TM).

626 Hugo Simbergin luonnoskirja 1895 (JSA). Ks. myös Pettersson 2000, 47.

627 Ks. esim. teokset *Syksy I*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki; *Syksy II*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki; *Halla*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki ja *Halla*, 1895, Pohjanmaan-museo, Vaasa.

628 Hyvin lyhyesti määriteltynä šamanismi tarkoittaa uskomusten ja rituaalien kokonaisuutta, jossa yhteisön hyväksymällä šamaanilla on keskeinen rooli. Hänen olennaisiin tehtäviinsä kuuluu yhteyden muodostaminen tuonpuoleiseen henkimaailmaan erilaisia muuntuneita mielentiloja hyödyntäen. Yhteydenoton tarkoituksena on yleensä estää jokin yhteisöä uhkaava kriisi. Šamanismin keskeisistä piirteistä ks. Siikala 1994, 38–42, 50–53.

629 Animismilla viitataan käsitteen laajemmassa merkityksessä tavanomaisesti elottomina pidettyjen asioiden tai tapahtumien elollistamiseen. Tällöin esimerkiksi kivillä voidaan ajatella olevan tunteet. Suppeammassa merkityksessään animismi viittaa uskomukseen erillisistä hengistä tai sieluista, joita ihmisillä, eläimillä ja kasveilla katsotaan olevan Animismin määrittelystä ja käsitehistoriasta ks. esim. Bolle 1987, 362–365; Anttonen 2010, 31–34.

630 Panteismin määritelmä liittyy kysymykseen jumaluuden olemuksesta. Kreikankielisistä sanoista *pan* ja *theos* muodostuva termi tarkoittaa, että jumala on kaikki tai kaikkialla – ei siis esimerkiksi maallisten olentojen ja todellisuuden ulkopuolella. Jumala voidaan tällöin mieltää esimerkiksi koko maailmankaikkeuden kattavaksi maailmansieluksi. Ks. Hartshorne 1987, 6960–6961.

631 Luonnonmystiikka on termeistä hankalimmin määriteltävä. Mystiikan määritelmät

– selventämättä kuitenkin sen syvemmin, mitä käsitteillä tarkoitetaan.⁶³² Ville Lukkarinen on kutsunut Halosen ja Gallen-Kallelan luontosuhdetta ”romanttiseksi”: luonto nähdään suurena, holistisena ja kauttaaltaan elävänä organismina, jonka osa myös ihminen on. Saksalaisesta romantiikasta ja luonnonfilosofiasta periytyvine ajatuksineen suomalaistaiteilijat asettuivat vastustamaan 1870-luvulta lähtien räjähdysmäisesti kasvanutta metsäteollisuutta ja sen edustamaa mekanistisempaa, maata hyödykkeenä tarkastelevaa luontokäsitystä.⁶³³

Vaikka edellä mainitut käsitteet yhtäältä avaavat suomalaistaiteilijoiden luontoa koskevaa ajattelua, ne toisaalta myös hämärtävät sen monisyistä kytkeytymistä vuosisadanvaihteen okkulttuuriin. Luontoa lumoavat ja henkistävät keskustelut ovat olleet leimallisia esoteerisuudelle, ja vuosisadanvaihteessakin näitä, osin romanttisesta luonnonfilosofiasta periytyviä käsityksiä kierrätettiin ahkerasti.⁶³⁴ Tässä tutkimukseni osassa Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin luontosuhteen avaaminen johdattelee erään vuosisadanvaihteen okkulttuurille tyypillisen tematiikan äärelle. Kyse on selvänäköisyydestä⁶³⁵ (ransk. *clairvoyance*) ja yliaistillisesta havaitsemisesta. Näiden aiheiden suosioon vaikuttivat monet eri tekijät. 1880-luvulle tultaessa oli onnistuttu jo todistamaan, etteivät kaikki todellisuuden tasot olleet suinkaan paljaalla silmällä havaittavissa. Esimerkiksi saksalaisfyysikko Wilhelm Röntgenin löytämiin lyhyisiin sähkömagneettisiin aaltoihin suhtauduttiin innostuneesti monissa piireissä tieteestä populaarikulttuuriin. Röntgensäteiden ohella erilaisten näkymättömien

pojhaavat usein ajatukseen henkilökohtaisesta kokemuksesta, jossa ihminen sulautuu osaksi jotain suurempaa – tässä tapauksessa osaksi luontoa. Vuosisadanvaihteessa mystiikalla viitattiin kuitenkin myös hyvin epäyhtenäiseen joukkoon erilaisia uuden henkisyiden ilmiöitä, joita myös luonnonmystiikan käsitteeseen on nähdäkseni myöhemmin sisällytetty. Mystiikan määrittelystä ks. esim. Heinonen 2007, 4–5; Lehmijoki-Gardner 2007, 17–30. Vuosisadanvaihteen mystisismistä ks. Sarajas-Korte 1966, 22–25; Pierrot 1981, 79–118.

632 Muun muassa seuraavat tutkijat ovat käyttäneet mainitsemiani termejä: Salme Sarajas-Korte (1966, 267–268) kirjoittaa Gallen-Kallelan kohdalla panteistisesta luonnonmystiikasta, Onni Okkonen (1949, 33) panteismista, Tuija Wahlroos (2002, 20–25) taas šamanismista, panteismista ja luonnonmystiikasta; Aune Lindström (1957, 138, 169, 192) liittää Halosen luontosuhteeseen panteismin ja Anna-Maria von Bonsdorff (2008a, 9, 42–59) luonnonmystiikan, animismin ja šamanismin.

633 Lukkarinen 2004a, 48–63, 78–81.

634 Antoine Faivre on nimennyt elävää luontoa koskevat käsitykset yhdeksi esoteerisuuden leimallisimmista piirteistä, ks. Faivre 1994, 11–12. Ks. myös Stuckrad 2005a, 99–112; Stuckrad 2014, 56–70, 76–80.

635 Kielitoimiston sanakirjan mukaan selvänäköisyys on ”paranormaali kyky saada tietoja esineisiin tai tapahtumiin liittyvistä asioista aisteja tai loogista päättelyä käyttämättä”. Teosofisissa sanakirjoissa selvänäköisyydellä viitataan kykyyn nähdä tavanomaisen todellisuuden tuolle puolen, korkeampiin ja henkisempiin todellisuuden tasoihin esim. sisäisen silmän tai kuudennen aistin välityksellä. Toisaalta selvänäköisyys on myös kaukonäköä: se avaa mahdollisuuden havaita ja tietää asioista, jotka ovat toisaalla, toisessa ajassa (menneisyys ja tulevaisuus) tai paikassa. Ks. Blavatsky 1892, 85; Ervast 1905, 39–40.

aaltojen, hiukkasten ja mikrobien olemassaolo houkutteli monet pohtimaan mitä muuta oikeastaan jäi ihmissilmän tavoittamattomiin.⁶³⁶ Kiinnostusta yliaistillisten kykyjen kehittämiseen herättelivät osaltaan myös spiritualistisissa istunnoissa koetut eriskummalliset ilmiöt sekä tarinat ruotsalaismystikko Emanuel Swedenborgin näkijälahjoista. Selvänäköisyyttä ja muita psyykkisiä kykyjä haluttiin ymmärtää ja selittää niin tieteen kuin esoteerisuuden kentillä, jotka usein limittyivät myös monisyisesti toisiinsa.

Vuosisadanvaihteen taiteilijoille tieteen löydökset, selittämättömät ilmiöt ja ylimaalliset näyt tarjosivat erilaisia, houkuttelevia väyliä näkymättömän näkyväksi tekemiselle. Romantiikan perintöä seurailleen heillä uskottiin olevan erityistä lahjakkuutta ja herkkyyttä näkymättömän aistimiseksi. Symbolistisen taiteen manifestissaan (1891) taidekriitikko Albert Aurier määritteli todellisen taiteilijan yliaistillisen tuntemisen ja selvänäköisyyden lahjoilla terästetyksi mestariksi.⁶³⁷ Taiteilijoiden poikkeuksellisiin kykyihin viitaten heitä alettiin 1800-luvun loppupuolella kutsua monilla eri nimityksillä: heistä tuli muun muassa profettoja, saarnaajia, tietäjiä ja maagikkoja. Taiteilijoita pidettiin uskonnollisiin auktoriteetteihin vertautuvina näkijöinä, joiden uskottiin halutessaan pystyvän kurkottamaan kohti tunnetun todellisuuden tuolla puolen olevia ulottuvuuksia.⁶³⁸ Taidepuheessa ja teosten pinnoilla selvänäköisyyteen liittyvä tematiikka sai käytännössä monia, keskenään varsin erilaisiakin ilmaisuja. Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin henkisen taiteen rakennusprosessiin liittyvät käsitykset ja teokset avaavat osaltaan hedelmällisiä reittejä tähän monimuotoisuuteen.

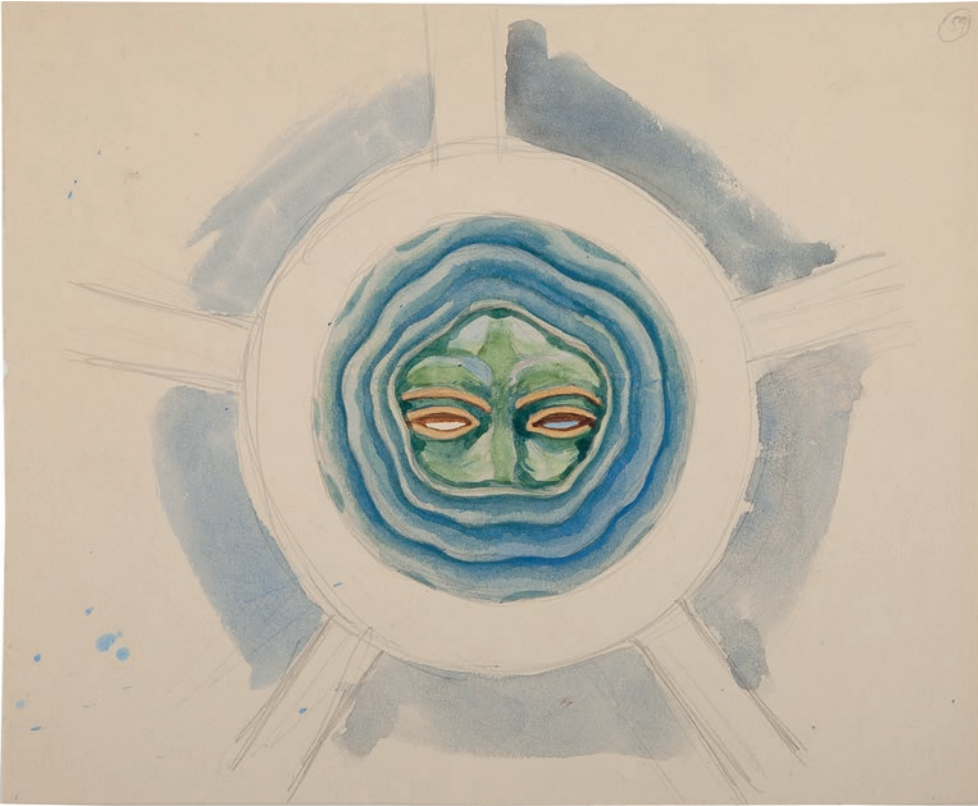
4.2 Uusromantiikka, monismi ja vitalismi osana vuosisadanvaihteen okkulttuuria

Juséliuksen mausoleumin keskikupolia hahmottelevissa luonnoksissa on kuvattu puita, jotka puskevat ulos uutta elämää – mänty kerkkiään ja koivu heteitään. Holvin reunamiin juurensa ulottavat puut kurkottelevat kohti katon keskellä aaltoilevia säteitä, jotka antavat niille valoa ja kasvuvoimaa. Puita ympäröiviin ulompiin holvipintoihin Gallen-Kallela kertoi ryöstäneensä ”metsäflooramme ihanimpia salaisuuksia”. Holvimaalaukset yhdistyivät kuitenkin toimivaksi kokonaisuudeksi vasta, kun hän keksi laittaa niiden keskelle valonsäteet. Vaikka taiteilija mielsikin ne osin

636 Ks. esim. Facos 2009, 101–103; Gamwell 2003.

637 G. -Albert Aurier, ”Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Mercure de France*, Mars 1891. Esseen englanninkielinen versio, ks. Aurier 1995. Aurierista ks. myös Lahelma 2014, 47–59.

638 Ks. esim. Burhan 1979, 311–337. Kyse on tietenkin vuosisadanvaihdetta laajemmalle ulottuvasta ilmiöstä. Ajatus transsendenssista ammentavasta taiteilijanerosta eli jo romantiikan aikakaudella, ja sen jäljet periytyvät pitkälle modernismiin. Ks. esim. Koskinen 2006, 24–28.



Akseli Gallen-Kallela, *Kryptan [sic! Kuorin] kupolikoristelu*, akvarelli, 20,5 x 23 cm (118-M75). Sigríd Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Valokuva: Sigríd Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

auringosta tuleviksi, liittyi säteisiin myös jumalallinen, henkisempi ulottuvuus.⁶³⁹ Gallen-Kallela näyttää nimittäin harkinneen säteiden tilalle myös pehmoisia poutapilviä, joiden lomasta pilkistää toisinaan myös kasvot. Eräässä luonnoksessa kasvot on maalattu vihertäviksi, erivärisinä hehkuvia silmiä ympäröivät kultaiset viivat.⁶⁴⁰

Gallen-Kallelan kirjoituksissa kuvaillaan hautausoleumin kasvuluonnoksiin hyvin sopivaa, luontoon sulautuvaa olentoa:

Se ihminen on varmaankin saanut elämältä enemmän kuin muut, joka vielä nykyisenäkin aikana saattaa tuntea määrättyinä sopusoinnun hetkinä olevansa erittäin lujassa yhteydessä kaiken luonnon kanssa [...]. Hänen mielikuvissaan ja

639 Gallen-Kallela kirjoittaa kattoholvin maalauksista kirjeessään Josef Stenbäckille, 2.9.1901 (GKM).

640 Ks. luonnokset 4-M11a, 118-M75, 140-M74, 174-M174 (SJS). Taitelija harkitsi kasvotiivin sijoittamista myös kuoriin ja osaksi keskihallin kuvaohjelmaa. Palaan kasvuluonnoksiin tarkemmin vielä tuonnempana.

ajatusrakennelmissaan maa alkaa edustaa *elävää, juhlallisen suurta, valtavaa ja ikiäidillistä olentoa*.⁶⁴¹

Gallen-Kallela jatkaa kuvailuaan toteamalla, että tähän olentoon sisältyy paitsi kaikki tarvittava elämänvoima myös vastaukset ihmistä askarruttaviin suuriin kysymyksiin: mistä, minne ja minkä tähden?⁶⁴² Luontoon sulautuvalla ikaikaisella olennolla oli hallussaan yliveraista tietoa, ja siksi luonnosta saattoikin löytää kaikki tarpeelliset alkukuvat oman taiteen tekemiseen: ”miten sokeita olemme metsiä harhaillessamme. Silmämme ovat sokeat ja aistimme tylsät. Jos ne olisivat avoimet, huomaisimme miten esikuvallinen on luonto joka kohdassaan.”⁶⁴³ Gallen-Kallela koki luonnon eläväksi olennoksi, joka oli täynnä viisautta, vastauksia ja alkukuvia.

Hyvin samankaltainen ajatusrakennelma löytyy myös Pekka Halosen muistikirjasta, jossa taiteilija pohtii uskonnon olemusta kuvanveistäjä Auguste Rodinin sanoja lainaten. Taiteilijoille soveltuva uskoa kuvaillaan kaipuuna ikuisuutta, äärettömyyttä rakkautta ja syvintä tietoa kohtaan. Halonen on tarkentanut ajatusta muistikirjaansa seuraavasti: ”Maisemamaalari menee vielä pidemmälle kuin kuvanveistäjä. Hän tuntee maailmansion kuvastuvan puissa, nurmilla, kukkuloilla. Mikä muille ihmisille on vain metsää ja maata, on suurelle maisemamaalarille kuin *äärettömän ijäisyyden olennon kasvot*.”⁶⁴⁴ Muistikirjasta piirtyy esiin ikuinen olento, joka pitää sisällään syvempää tietoa – tai toisin ilmaistuna tieto on olento itse.

Gallen-Kallelan kirjoituksissa olentoa nimitetään ikiäidilliseksi, Halosen muistiinpanossa taas maailmansioniksi. Heidän käsityksensä luonnosta elävänä olentona ja sen sisällään pitämästä syvällisestä tiedosta liittyvät romanttiseen luonnonfilosofiaan, jonka tärkeisiin edustajiin lukeutuvat muun muassa Friedrich Schelling (1775–1854), Novalis (1772–1801) ja Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832).⁶⁴⁵ Osaltaan myös aiemmasta esoteerisuudesta ammentava romanttinen luonnonfilosofia perustuu ajatukselle elävästä kosmoksesta, joka paljastaa jumalallisen luomisvoiman kaikessa monimuotoisuudessaan. Ihmisen, luonnon ja maailman-kaikkeuden ymmärretään olevan läheisessä yhteydessä jumalalliseen periaatteeseen tai identtisiä sen kanssa. Tästä syystä romanttista luonnonfilosofiaa nimitetäänkin usein

641 Gallen-Kallela 1924, 119. Kursivoinnit kirjoittajan.

642 Gallen-Kallela 1924, 119–123. Gallen-Kallelan esittämät suuret kysymykset (mistä, minne ja minkä tähden) liittyvät oleellisesti esoteerisuuteen ja periytyvät antiikin aikaisista, gnostilaisista käsittelevistä kirjoituksista, ks. Hanegraaff 2013, 69. Prologissa lainasin samankaltaisia kysymyksiä, jotka Halonen esitti kirjeessään Maija Mäkiselle, Pariisi 29.2.1894 (KGA/TKK).

643 Öhqvist 1932, 94.

644 Pekka Halosen muistivihko, kohta ”Rodin’in ajatuksia” (TM/PHS).

645 Romanttinen luonnonfilosofia kytkeytyy läheisesti saksalaiseen idealismiin ja varhaisromantiikkaan ja näiden liikkeiden edustajiksi luetaan usein pitkälti samat henkilöt. Novaliksena paremmin tunnetun kirjailija-filosofin oikea nimi on Georg Philipp Friedrich von Hardenberg.

panteistiseksi. Inhimillinen itsetuntemus johtaa tällöin tietoon, joka koskee myös maailmankaikkeutta ja jumalallista. Ihmisen, luonnon ja jumalallisen keskinäinen riippuvuusuhde perustuu käsitykseen alkuaikoina vallinneesta ykseyden tilasta, joka sittemmin menetettiin. Elävänä sykkivää maailmankaikkeutta ohjaa ja järjestää itsenäisesti ajatteleva ja hengittävä organismi, maailmansielu, jonka yksi keskeinen päämäärä on sulauttaa luonto ja ihminen jälleen osaksi ykseyttä. Romantiikassa ajallisuuden ja evoluution ymmärtämisellä onkin keskeinen sija: maailmankaikkeuden kehitystä tarkastellaan siirtymänä yhteydestä erillisyyteen – ja takaisin yhteyteen.⁶⁴⁶

Luonnonfilosofiin ajatusmalleihin rinnastuen ihmisen, luonnon ja jumalallisen välistä yhteyttä kuvattiin ahkerasti 1800-luvun alkupuolen romanttisessa taiteessa.⁶⁴⁷ Vuosisadanvaihteessa ajatukset taiteen ja taiteilijan yhteydestä kosmiseen maailmansieluun saivat uutta voimaa muun muassa Albert Aurierin kirjoitusten myötä.⁶⁴⁸ Taiteilijan ja luonnon sulautumisesta toisiinsa on kirjoitettu myös Gallen-Kallelan ja Halosen teoksia tulkittaessa: luonnonmaisema muuttuu taiteilijan omakuvaksi ja taiteilija luonnonkaltaiseksi luojaksi.⁶⁴⁹ Gallen-Kallela siirtyy omissa mielikuvissaan ikuisuusnäkyjen ja luonnonilmiöiden ääreltä itsensä tutkiskeluun: ”Mielikuvat ja ajatelmajaksot, lenneltyään ja harhailtuaan valtavan luonnonilmiön kuljettamina, palaavat nyt ihmiseen itseensä. Yhtäkkiä huomaa tuijottavansa omaan sisäismaailmaansa.”⁶⁵⁰ Luonnon sulaututtua ensin äärettömyyteen se samastuu välittömästi taiteilijan omaan sielunelämään. Metsissä ja luonnonilmiöiden äärellä saadut henkilökohtaiset kokemukset muodostuvat kokemuksiksi itsestä – ja samalla jumalallisesta. Gallen-Kallela ja Halonen pyrkivät kumpikin omalla tahollaan sulautumaan osaksi luontoa ja pääsemään siten osalliseksi jostain suuremmasta, jumalallisesta. Myös Simberg oppi viimeistään Kalelan erämaamiljöössä havainnoimaan luonnonilmiöitä tarkkaavaisesti ja aistimaan niiden tarjoamia, erilaisia tunnelmia. Hänelle todellinen taideteos oli sellainen, missä saattoi tuntea ”luonnon heräävän ja itsensä olevan harmoniassa sen kanssa.”⁶⁵¹

Vaikka taiteilijoiden luontoa ja taidetta koskevilla käsityksillä on ilmeisen romanttinen sävy, käytiin samankaltaisia elävää luontoa koskevia keskusteluja myös ajan okkulttuurissa, jossa etsittiin ratkaisuja tieteen ja uskonnon yhdistämiseksi. Mikäli romanttisen luonnonfilosofian tarjoamia käsityksiä mieli pitää elossa vielä 1900-luvun taitteessakin, oli ne punottava uudella tavalla yhteen tieteellisen maailmankuvan kanssa. Saksalaisen biologin Ernst Haeckelin (1834–1919) ajattelussa ajan

646 Romantiikan luontokäsityksistä ks. Hanegraaff 1998, 417–423; Stuckrad 2005a, 104–110; Faivre 2005, 822–824.

647 Ks. esim. Rosenblum 1975.

648 Lahelma 2014, 47–59.

649 Bonsdorff 2008, 52–59; Lukkarinen 2004c, 178–185.

650 Gallen-Kallela 1924, 122–123.

651 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Viipuri 18.2.1896 (KGA/HSA). Alkuperäinen: ”[...] känna naturen vakna och sig sälf i harmoni med den”.

okkulttuurissa taajaan kierrätetyt panteistiset, monistiset⁶⁵² ja vitalistiset käsitykset risteävät kiinnostavalla tavalla. Vaikka Haeckelia on myöhemmin arvostettu lähinnä empiirisen luonnontieteen sankarina, oli hänen tavoitteenaan 1800-luvun lopun esoteerisuudelle tyypilliseen tapaan kuroa umpeen sitä juopaa, joka tieteen ja uskonnon välille oli syntynyt – ja löytää näin polkuja syvällisen tiedon äärelle. Uusromantikok-sikin kutsuttu Haeckel pyrki luomaan ”aidon luonnonfilosofian”, jossa ajankohtainen luonnontiede – darwinilaisen evoluutioteorian muodossa – yhdistyi luonnon ihmeitä palvovaan asenteeseen. Hän ammensi romanttisesta luonnonfilosofiasta periytyvään ajatteluunsa aineksia muun muassa Goethelta ja Schellingiltä ja puhui voimakkaasti juutalais-kristillisiä käsityksiä vastaan. Oman jumalansa Haeckel löysi lähinnä luonnosta ja nimesi uskonnollisuuden korkeimmaksi ilmentymäksi panteismin, joka oli hänen mukaansa seurausta Goethen kaltaisen, sivistyneen luonnontieteilijän tarkkaavaisesta luontohavainnoinnista. Käsitykset kaiken lävistävästä elämänvoimasta ja hengestä, asioiden sisäisistä yhteyksistä ja yhteisestä, luonnonlakien ohjaamasta kehityskulusta muodostivat hänen mukaansa jo muinoin tunnetun totuuden maailmankaikkeudesta.⁶⁵³ Luonnontieteellinen käsitys luonnonlaeista sai esoteerisen merkitysulottuvuuden: luonnonlait alkoivat samastua niihin ikuisiin totuuksiin, jota myös henkisempää taidetta tavoittelevat taiteilijat pitivät oman työskentelynsä perustana.

Haeckelin ajattelu kiinnittyi osaltaan ajan vitalistisiin virtauksiin, joita hyödynnettiin ahkerasti myös taiteen kentällä 1800-luvun lopulta alkaen. Kyseessä oli moderni projekti, joka tähtäsi terveen ja elinvoimaisen kulttuurin uudelleenluontiin. Taustalla eli ajatus kaiken läpäisevästä energeettisestä elämänvoimasta, jota ranskalaisfilosofi Henri Bergson käytti vähän myöhemmin nimitystä *élan vital*. Taiteessa vitalistisia aatteita käsiteltiin kuvaamalla muun muassa alkukantaisia maisemia, ihmisten elinvoimaisuutta ja hedelmällisyyttä sekä luonnon ja ihmisen yhteenkuuluvuutta.⁶⁵⁴ Haeckel uskoi kaikkialla läsnä olevan elämänvoiman liikuttavan ja ohjaavan ihmisiä, eläimiä, kasveja ja koko maailmankaikkeutta. Koska tämä aktiivinen luomisvoima toteutti itseään luonnon moninaisuudessa, oli luonnollakin eräänlainen taju taiteellisuudesta. Haeckel julkaisi vuosien 1889 ja 1904 välillä moniosaisen, luonnon taiteellista luomisvoimaa havainnollistavan *Kunstformen der Natur*-teossarjan. Sen vaikuttavien kuvien oli tarkoitus tuoda esiin luonnon kehityskulun jatkuva monimuotoistuminen ja symmetriaan pyrkivä estetiikka. Teossarja vaikutti

652 Monistiset maailmankuvat painottavat kaiken ykseyttä, ja niiden taustalla on usein mystinen kokemus itsen, maailmankaikkeuden ja jumalallisen sulautumisesta toisiinsa. Vaikka esoteerisuudessa on suosittu enemmän näkyvän ja näkymättömän todellisuuden eroavuutta painottavaa dualismia, on myös monistisilla ja panteistisilla käsityksillä on sijansa esoteerisuudessa. 1900-luvun jälkipuoliskolla monistiset käsitykset yleistyvät New Age -henkisyyden myötä. Ks. Hanegraaff 2013, 70–71; McDermott 2005.

653 Halse 2011, 47–48; Stuckrad 2014, 76–80. Ks. myös Lahelma 2014, 192–194.

654 Vitalismista ks. Hvidberg-Hansen & Oelsner 2011; Halse 2011.

voimakkaasti muun muassa vuosisadanvaihteen Saksassa muotoutuvaan taidekäsitukseen.⁶⁵⁵ Haeckelin ajattelua tunnettiin yleisesti myös symbolistitaiteilijoiden keskuudessa.⁶⁵⁶

Gallen-Kallela hankki Haeckelin aikanaan valtavaan suosioon nousseen *Maailmanarvoitukset*-teoksen (alkuperäisteos *Die Welträthsel*, 1899) pian sen jälkeen, kun oli saanut Juséliuksen mausoleumin maalaustyöt valmiiksi ja piti sitä yhtenä ”mielenkiintoisimmista kirjoista, mitä viime aikoina” oli löytänyt.⁶⁵⁷ Vitalismiin, monismiin ja panteismiin kiinnittyvät keskustelut olivat kuitenkin hänelle tässä vaiheessa jo varmasti tuttuja. Ne avaavatkin yhden kiinnostavan näkökulman Gallen-Kallelan luontoaiheisiin mausoleumimaalauksiin. Tutkimusprosessini edetessä aloin kiinnittää huomiota siihen, miten hautakappelin keskisolussa hehkuvat säteet toistuivat yhä uudelleen Gallen-Kallelan tuotannossa. Kasvojen edustaman jumalallisen prinssiin tai maailmansielun ohella niihin näyttää selvästi liittyvän myös vitalistisen elämänvoiman ajatus.⁶⁵⁸ *Lemminkäisen äidissä* (1896, Kansalligalleria, Helsinki) säteet laskeutuvat menehtynyttä sankaria elävöittämään. Eräässä piirroksessa ne taas aaltoilevat taiteilijan vastasyntyntä esikoista kohti.⁶⁵⁹ Hautamausoleumin keskisolussa säteillössään ne elävöittävät luontoa ja ohjaavat samalla järjestelmällisesti kaiken kasvua ja kehitystä. Yksi voima yhdistää ihmisiä, eläimiä ja kasveja – yksi periaate määrittää luomakunnan muotoutumista: ”eikö juuri tämä kehitysnormi ole se kaikkein todennäköisin?”⁶⁶⁰ Mausoleumin kuvaohjelmassa ihmisten ja puiden

655 Halse 2011, 47–48; Stuckrad 2014, 76–80.

656 Lahelman mukaan Haeckelin vaikutus näkyy 1890-luvun puolivälissä muun muassa August Strindbergin tuotannossa – hänen valokuvissaan sekä taiteeseen ja tieteen liittyvissä kirjoituksissaan ja kokeiluissaan. Itseään monistiksi kutsuvan August Strindbergin käsityksissä Haeckelin ajattelu kietoutuu yhteen muun muassa swedenborgilaisuuden ja alkemian kanssa. Ks. Lahelma 2014, 23, 189–197.

657 Akseli Gallen-Kallelan kirja Mathilda Gallénille, 12.7.1903, siteerattu teoksessa Gallen-Kallela 1965, 250. Haeckelin teos löytyy nykyään Gallen-Kallelan kotikirjastoarkistosta (GKM).

658 Kasvot esiintyvät ensimmäisen kerran todennäköisesti luonnoksissa, joita Gallen-Kallela teki 1890-luvun loppupuolella pohjoismaisten taiteilijoiden yhdessä kuvittamaa uutta testamenttia (*Nya testament*, 1906) ajatellen. Eräässä piirroksessa pilvien lomasta tuijottavat kasvot. Toisessa, todennäköisesti saman luonnosteluprosessin yhteydessä syntyneessä piirroksessa niiden takaa loistavat säteet. Ihmisjoukko kurkottaa säteitä kohden samalla tavoin kuin puut hautamausoleumin kattoholvissa. Kolmannessa luonnoksessa säteet lainehtivat planeetan taustalla. Ks. luonnokset PK-VIA027 (GKM) ja 108-M72 (SJS). Jälkimmäisen piirroksen yhteyteen on ilmeisesti jälkikäteen lisätty vuosiluku 1893. Ks. myös Gallen-Kallelan piirrokset teoksessa *Nya testament* 1906.

659 Teos löytyy Akseli Gallen-Kallelan kirjeestä K. A. Tavaststjernalle, 5.9.1896 (KK).

660 Siteeraus on peräisin muistiinpanosta, joka löytyy toisesta Gallen-Kallelan omistamasta monismia käsittelevästä teoksesta. Kommentti löytyy kohdasta, jossa käsitellään sitä, miten kaikki elävä on alkuperäiseltä olemukseltaan yhdenkaltaista ja kehittynyt myöhemmin moninaisemmaksi, esimerkiksi kasveista eläimiksi. Teos on Marcus, S. Ph: *Monismen och liknande läror. Naturvetenskaplig kritik öfver materialismen* (1907),

välinen yhteys onkin ilmeinen. *Keväässä* männyntaimet kasvavat samassa tahdissa ihmislasten kanssa. *Tuonelan jokea* ylittävät kulkijat taas rinnastuvat mustassa virrassa lipuvaan vanhaan honkaan. Keskiholviin maalatut puut Gallen-Kallela maalasi samanikäisiksi kuin Sigrid Jusélius oli kuollessaan.⁶⁶¹

Vitalismin ja monismin suosimaa elämän kiertokulun ajatusta myötäillen puiden juurilla maatuvat pääkallot, joista ne imevät ravintoa ja uutta elinvoimaa. Samaan tapaan myös Gallen-Kallela koki ammentavansa luomisvoimaa maatuneitten ruumiiden rikastuttamasta maaperästä:

Porin hautakappelia [...] maalatessani tapasin usein aamiais-evääni syötyäni mennä vasta-avattuihin hautoihin ettonetta [ruokalepoa] pitämään. Siellä loikoin pohjalla, puhtaassa hiekassa tuprutellen sikariani [...]. Maa, jonka ahtaassa kohdussa selälläni makasin, edesmenneet vainajat rinnallani antoi minulle ajatuksia, taivas niitä selvitteli.⁶⁶²



Akseli Gallen-Kallela, *Inspiraatio*, 1896, puupiirros, 17,5 x 10 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Pakarinen, Hannu.

Maailmansielusta virtaava elämänvoima samastui taiteilijan luomisvoimaan. Ajatus kiteytyy *Inspiraatioksi* (1896) nimetyssä puupiirroksessa, jossa säteet laskeutuvat innoittamaan melankoliaan vaipunutta miestä – arvatenkin Gallen-Kallelaa itseään.

4.3 Näkymättömiä virtauksia tutkimassa

Juséliuksen mausoleumin luonnoksissa ja seinämaalauksissa säteet ulottavat virtauksensa kaikkialle. Keskihallin kattoholvin ohella ne aaltoilevat kryptan seinämaalauksissa hyvin pelkistetyssä muodossa. Eräs luonnos osoittaa Gallen-Kallelan

30-31. (GKM) Suomenenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”männe icke denna utvecklingsnorms just vara den sannolikaste”.

661 Taipaleenmäki 2008. Gallen-Kallelalle ominaisesta tavasta rinnastaa ihmisiä ja puita ks. Ringbom 1989b, 122–126.

662 Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirja VI, siteerattu teoksessa Okkonen 1949, 584.

harkinneen niiden sijoittamista myös hautakappelin eteisen yläpuolella olevaan *Kosmokseen*. Siinä säteet lainnehtivat planeetan taustalla urkupillien soittaessa kosmisen harmonian sävelmäänsä.⁶⁶³

Kaikkein kiinnostavin säteiden rooli on kuitenkin kuoria hahmottelevissa luonnoksissa. Aivan ensimmäisenä Gallen-Kallela hahmottelee kuorin kattoon enkeleitä, jotka täyttivät holvin käytännössä kokonaan.⁶⁶⁴ Kuva-aihe alkoi kuitenkin pian vääntyä ja kieppua aaltomaisiksi kuvioiksi, jotka ilmestyivät enkeleiden ja toisinaan planeetoiltakin näyttävien elementtien taustalle. Vähitellen violetin, oranssin ja punaisen väreissä

vuoroin hehkuvat säteet työntyivät etualalle ja valtisivat koko katon itselleen. Yhdessä luonnoksessa Gallen-Kallela on asetellut aaltoilevien kuvioiden keskuslähteeksi ne maailmansielun vihertävät kasvot, joita olen jo edellä käsitellyt. Toisessa aaltoilevat muodot taas muuntuvat nauhamaisiksi kuvioiksi, jotka muistuttavat taiteilijan myöhemmässä *Kalevala*-aiheisessa teoksessa esiintyviä revontulia.⁶⁶⁵

Kuorin seinille, sykkivien aaltojen alle, Gallen-Kallela luonnosteli erilaisia kasveja. Niiden elinvoima osoittautui luonnosteluprosessin edetessä kuitenkin niin ylitsepursuavaksi, että katon värähtelevä aallokko peittyi lopulta lehtien ja kultaisten



Akseli Gallen-Kallela, *Kryptan [sic! kuorin] kupolikoriste-lua*, akvarelli, 25 x 24 cm (121-M78). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Valokuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

663 Ks. luonnos 108-M72 (SJS). Ks. myös Gallen-Kallelan vinjetti teoksessa *Nya testament*, 321. Palaan *Kosmoksen* merkitykseen tarkemmin luvuissa 6.2, 6.3 ja 6.4.

664 Akseli Gallen-Kallelan ajoittamaton luonnoskirja, luonnokset sivuilla 61, 95–96, 100 (KGA); Gallen-Kallelan kirje Josef Stenbäckille, 10.9.1901 (GKM). Kirjeessä mainitaan kuorin aiheeksi ”laulavia enkelinpäitä kultapohjalla rikkaissa väreissä”.

665 Ks. Akseli Gallen-Kallelan ajoittamaton luonnoskirja, sivut 95–112; Juséliuksen mausoleumimaa-alausten luonnokset 117-M74, 118-M75, 121-M78, 123-M60 (SJS). Luonnosprosessi ajoittuu tältä osin todennäköisesti toukokuulle 1902, jolloin Gallen-Kallela kirjoittaa Öhqvistille työskentelevänsä kuorin ja kryptan luonnosten kanssa. Ks. JMV ja Gallen-Kallelan kirje Öhqvistille 7.5.1902 (GKM). Gallen-Kallela teki vuosina 1922–1923 useita versioita *Kaksi hiihtäjää* -nimisestä *Kalevala*-aiheisesta teoksesta (Gallen-Kallelan Museo, Espoo). Niissä on kuvattu mainitsemani revontulet.

hedelmien alle. Kuori sai dekoratiivisen pinnan, jolla on selkeä yhteys *Tiedon puu*-kaapin (myös *Syntiinlankeemus*-kaappi) kuva-aiheisiin. Kaappiin on kaiverrettu aaltomaisten kuvioden ympäröimät kasvat. Niitä kiertävät planeetat alleviivaavat aiheen kosmisuutta. Kasvojen alla ihmiskäsi tarjoaa toiselle tiedon hedelmää.⁶⁶⁶ Tieto, kosmiset värähtelyt ja kaikkeutta ohjaava maailmansielu punoutuvat yhteen.



Akseli Gallen-Kallela, yksityiskohta *Tiedon puu*-kaapista, 1897–1899, mäntyä, 129 x 96 x 52 cm, Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Kuva-aiheet kytkeytyvät mitä ilmeisimmin siihen uusromanttiseen luontosuhteeseen, jota olen edellä käsittelyt. Gallen-Kallelan tapa hyödyntää nimenomaan säteitä ja aaltoja maailmansielun kuvaamisessa liittyy kuitenkin myös keskusteluihin, joissa tämänkaltainen luontosuhde saa vielä selvemmin esoteerisesti värittyneen luonteen – ja kietoutuu samalla osaksi selvänäköisyyttä koskevia käsityksiä. Keskustelujen juuret ulottuvat saksalaissyntyisen lääkäri ja tähtitieteen harrastaja Anton Mesmerin (1734–1815) 1700-luvun lopulla kehittämään animaalisesta magnetismin teoriaan, joka perustui ajatukselle todellisuuden ja ihmiskehon läpäisevistä universaalisista voimista tai virtauksista, fluidumeista. Katolista henkimanaamista tutkinut Mesmer selitti ilmiötä omiin teorioihinsa tukeutuen: manaaja onnistui parantamaan kohteensa, koska hän toimi tietämättään magnetisoijana, joka tahdonvoimallaan liikutteli ja tasapainotti universaaleja virtauksia tämän kehossa. Mesmer päätyi lopulta itsekin parantamaan sairauksia magnetismin avulla. Vaikka tiedeyhteisö suhtautui hänen teorioihinsa varauksella, ne levisivät laajalti niin Euroopassa kuin Amerikassa.⁶⁶⁷

Animaalisen magnetismin teoriaan yhdistettiin pian myös ajatus selvänäköisyydestä. Ranskassa Mesmerin oppeja eteenpäin kehitellyt Markiisi de Puységur (1751–1825) alkoi kiinnittää huomiota magneettisissa istunnoissa esiintyviin epätavallisiin ilmiöihin. Potilas siirtyi ”keinotekoisessa somnambulismissa” unenkaltaiseen tai valveuniseen tilaan, joka näytti mahdollistavan yliaistillisen havaitsemisen. Hän pystyi muun muassa näkemään tulevaisuuteen ja lukemaan ajatuksia. Toisin sanoen magnetisoitu sai selvänäköisiä ja telepaattisia kykyjä. Näiden erikoislaatuisten

666 Palaan tähän aiheeseen tarkemmin luvussa 6.9.

667 Animaalisen magnetismin vaiheista ja tulkinnoista ks. esim. Meheust 2005; Monroe 2008, 64–94.

kykyjen vuoksi magneettinen uni rinnastui 1800-luvun kuluessa myös siihen transsitilaan, johon meediat vajasivat spiritualististen istuntojen aikana. Heille poikkeava tietoisuuden tila näytti mahdollistavan muun muassa kommunikaation tuonpuoleisen henkimaailman kanssa.⁶⁶⁸ 1800-luvun Saksassa Mesmerin teoria omaksuttiin osaksi luonnonfilosofista maailmankuvaa ja monet uskoivat magneettiseen uneen vajonneen henkilön pääseen siihen mystiseen luontoyhteyteen, jota romantikot niin suuresti ihailivat. Heidän silmissään magnetisoitujen muuntunut tietoisuus palautti tämän hetkiseksi lankeemusta edeltäneeseen ykseyden tilaan, joka näytti mahdollistavan myös erityislaatuisia kykyjä.⁶⁶⁹



Magnetisoija ohjailee animaalisen magnetismin virtauksia potilaassaan. Kuvitusta ranskalaiseen sanomalehteen, n. 1845. Kuva: Wellcome Library.

Näiden ja muiden erikoisten ilmiöiden selvittämiseksi perustettiin Lontoossa vuonna 1882 ensimmäinen psyykkisen tutkimuksen seura, The Society for Psychical Research. Psyykkisen tutkimuksen suhde magnetismiin ja spiritualismiin oli monisyinen ja -selitteinen: tutkimukset antoivat erikoisille ilmiöille yhtäältä tieteellistä uskottavuutta, mutta toisaalta kyseenalaistivat näkemyksen ilmiöiden taustalla vaikuttavista metafysisistä syistä. Osa tutkijoista katsoi ilmiöiden juotavan juurensa yksinomaan inhimillisestä mielestä.⁶⁷⁰ Selitystä haettiin myös näkymättömistä voimista, joita ei tieteen kentällä toistaiseksi tunnettu. Ne samastettiin usein samankaltaiseen vitalistiseen elämänvoimaan, josta Haeckel ja muut uusromantikot puhuivat. Psyykkisten ilmiöiden tutkijat viittasivat tässä kohdin muun muassa saksalaisen kemistin ja geologin Karl von Reichenbachin (1788–1869) tutkimuksiin, joissa magnetismin teoriat kohtasivat luonnonfilosofian. Reichenbach oli etsinyt todisteita kaikkia eläviä olentoja ja luontoa yhdistävästä vitalistisesta energiakentästä, jota hän kutsui Od-voimaksi tai odyliseksi voimaksi. Esoteerisissa keskusteluissa luontoa elävöittävästä voimista puhutaankin usein energian, valon, sähkön tai magnetismin

668 Meheust 2005, 77–78; Monroe 2008, 67–69.

669 Meheust 2005, 79–80; Faivre 2010, 73–74. Saksassa animaalisen magnetismin teoria väritytti usein teosofisesta ja siihen liittyivät erilaiset kosmiset visiot taivasmatkoineen.

670 Monroe 2008, 158–162, 206–219; Aho 1993a, 11–21. Suomessa ensimmäinen psyykkisen tutkimuksen seura perustettiin vuonna 1907.

termein. Tuntemattomat voimat alkoivat hahmottua erilaisina näkymättöminä virtauksina tai fluidumeina, elektromagneettisina aaltoina ja silmää pakenevina röntgensäteinä, joiden olemassaolon tiede oli vastikään todistanut. Niiden myötä heräsi eloon myös muinainen käsitys eetteristä.⁶⁷¹

Käsitys eetteristä kuunyliseen avaruuteen sijoittuvana alkuaineena periytyy antiikin ajalta. Renessanssiajalla teorioita kehittelevät eteenpäin muun muassa Marcilio Ficino ja Paracelsus, joille eetteri oli paitsi tähtivalon myös aistien ja mielikuvituksen ainetta. Samankaltaiset käsitykset elivät yhä 1800-luvun luonnontieteellisissä keskusteluissa, joissa eetteri ymmärrettiin erityisesti erilaisia näkymättömiä aaltoja ja värähtelyjä välittäväksi hienojakoiseksi aineeksi. Metafysiikkaan taipuvissa eetteriteorioissa tieteen ja uskonnon yhdistämisellä oli keskeinen sija. 1800-luvun lopulla ne löysivät hedelmällisimmän kasvualustansa esoteerisista keskusteluista, joissa eetteristä puhuttiin monin erilaisin termein: Reichenbachin Od-voiman voiman ohella eetteri sulautui muun muassa osaksi Eliphas Lévin astraalivaloa, teosofien astraalitasoa ja Mesmerin fluidumeja. Eetteri samastettiin todellisuuden hienojakoisempiin, näkymättömiin tasoihin ja sen olemassaolon uskottiin selittävän monia erityislaatuisia, psyykkisiä ilmiöitä – kuten esimerkiksi selvänäköisyyttä ja telepatiaa. Papus'n okkultistisessa piirissä puhuttiin myös eetterin tietoisesta hallitsemisesta, joka mahdollisti todellisuuden muokkaamisen magian keinoin.⁶⁷²

1870-luvulta lähtien näihin keskusteluihin osallistui myös teosofian johtohahmo H. P. Blavatsky kirjoittaessaan värähtelevästä eetteristä ja sen yhteyksistä selvänäköisyyteen. Hän hahmotteli ajatusta näkymättömän ja näkyvän, henkisen ja aineellisen todellisuuden välille sijoittuvasta Fohatista: eeterisestä aineesta tai kosmisesta toimijasta, joka vertautui läheisesti maailmansieluun. Ajan esoteerisia keskusteluja myötäillen Blavatsky kuvailee Fohatia muun muassa sielulliseksi sähköksi, vitaaliseksi elämänvoimaksi, jumalalliseksi energiaksi ja magneettiseksi astraalivaloksi. Korkeampi, henkinen todellisuus virtaa sen välityksellä aineelliseen maailmaan. Se on luomisen mahdollistava energeettinen tuli, joka ohjaa kaiken aineellisen manifestoitumista – ja samalla jumalallisen ajatuksen materialisoitumista. Sokean evoluution ajatusta uhmaten Fohat muodostaa luonnonlain, jonka mukaan kaikki näkyvässä todellisuudessa on järjestetty. Se elävöittää ja yhdistää jokaista solua ja atomia maailmankaikkeudessa. Näkyväksi voima tekee itsensä muun muassa revontulissa, joita kuvataan Gallen-Kallelan magneettisina värähtelevissä kuoriluonnoksissakin. Blavatsky nimeää Fohatin myös siksi maagiseksi voimaksi, jonka hallitseminen mahdollistaa muun muassa magnetisoiden erikoislaatuiset kyvyt, selvänäköisyyden

671 Goodrick-Clarke 2003; Bauduin 2012b; Keshavjee 2013.

672 Eetteriteorioista ks. esim. Mercur 1998, 91–93; Aspren 2014b, 208–225. Ks. myös Sharp 2014.

ja ruumista irtautumisen kokemukset.⁶⁷³ Se on avain ikuisen viisaustradition ja maailmankaikkeuden salaisuuksiin:

Tämän universaalien magneettisen meren säteilevän valon avulla, jonka sähköiset aallot sitovat kosmoksen yhteen ja lakkaamatta liikkuen täyttävät rajattoman luomiston jokaisen atomin ja molekyylin, mesmerismin tutkijat [...] intuitiivisesti käsittävät [...] suuren salaisuuden aakkoset. Ainoastaan tämän voiman, jumalaisen elonhengen, tutkiminen voi paljastaa psykologian ja fysiologian, kosmisten ja henkisten ilmiöiden salaisuudet.⁶⁷⁴

Blavatskylta lainaamani lauseet rinnastuvat kiinnostavalla tavalla Gallen-Kallelan taiteessa toistuviin magneettisiin aaltoihin ja vitaalisiin säteisiin. Niissä yhdistyvät käsitykset luontoa ja kosmista maailmankaikkeutta ohjaavasta ja elävöittävästä voimasta, joka saa alkunsa jumalallisesta maailmansielusta, ykseyden taustalla vaikuttavasta Absoluutista. Samasta lähteestä pursuaa kaikki luomisvoima, jonka myös taiteilija saattoi harjaantuessaan ottaa käyttöönsä. Hän samastuu ajan magnetisoijiin ja meedioihin, joiden uskottiin saavan erityislaatuisia kykyjä ja aisteja näiden osin tuntemattomiksikin jäävien energeettisten virtausten vuoksi.⁶⁷⁵

Selvänäköisyys ja muut psyykkiset ilmiöt kiinnostivat Gallen-Kallelaa, joka teki niihin liittyviä kokeita jo 1890-luvun alkupuolella.⁶⁷⁶ Juséliuksen mausoleumia maalatessaan hän pyysi lähettämään itselleen aiheeseen liittyvää kirjallisuutta: tanskalaisen Hans Christian Ørstedin *Aanden i Naturen* -teoksen (1849–1850), jossa käsitellään muun muassa eetterissä liikkuvia virtauksia ja jumalallisen läsnäoloa

673 Goodrick-Clarke 2003. Ks. myös Blavatsky 1984, 33–37.

674 Blavatsky 1984, 37.

675 Modernia teosofiaa luovan työn ja intuition kautta tulkinnut Eino Leino on kuvannut näihin keskusteluihin kiinnittyviä ajatuksia *Alla kasvon Kaikkivallan* -romaanissaan (1917). Leino kirjoittaa selvänäköisistä ja muista yliaistillisista kokemuksistaan, joiden seurauksena hän siirtyy kaikkeuden säkenöivään keskipisteeseen. Siellä hän ymmärtää jumalallisen Ykseyden ulottuvan kaikkialle – niin häneen itseensä kuin pienimpään haavanlehteen: ”Niinkuin suuren sähkö-aurion täytyi hänen valaista kaikkea olevaista. Ja Hänen säteittänsä täytyi tunkea kaikkialle, maihin, meriin ja ihmissydämiin”. Ks. Leino 1958, 56–63, lainaus sivulla 63. Teosofian roolista Leinon maailmankuvassa ks. Harmainen 2010a, erit. 135–136.

676 Keväällä 1894 Gallen-Kallelan ja Emil Wikströmin keskustelu johti psyykkiseen kokeeseen, jonka tavoitteena oli selvittää missä kohdin ihmiskeho sielu sijaitsee. He uskoivat pääsevänsä sielun alkulähteille, jos onnistuisivat kääntämään hermostonsa toiminnan päinvastaiseksi – täytyisi vain saada itsehypnoosin avulla aikaan tunnottomuus, joka etenisi ulkoa sisäänpäin, kehon osista kohti sielua. Wikström kertoi onnistuneensa kokeessaan pelottavan hyvin ja nähneensä suuren tulenlieskan leimahtavan aivoissaan juuri ennen kuin menetti tajuntansa. Näihin aikoihin ystävykset tekivät kokeitaan myös spiritualismin alueella. He rakensivat eräänlaisen ”psykografin” ja kommunikoiivat sen välityksellä henkimailman kanssa. Wikström 1932, 72–74. Ks. myös Elmgren-Heinonen 1943, 21–22.

luonnossa.⁶⁷⁷ Ørstedin luonnonfilosofia oli teosofisesti ja esoteerisesti suuntautunut ja hänet tunnettiin yhtenä aikansa näkyvimmistä animaalisesta magnetismin kannattajista.⁶⁷⁸ Todennäköisesti juuri näihin aikoihin Gallen-Kallela koki myös ruumiista irtautumisen, jonka ihanuudesta hän kertoi myöhemmin *Kallela*-kirjassaan.⁶⁷⁹ Psykkiset ilmiöt nousevat kirjassa esiin useaan otteeseen. Taiteilija kertoo muun muassa oudoista hetkistä, jolloin tietoa tuonpuoleisesta tunkeutuu ihmismieleen ”aavistuksina.”⁶⁸⁰ Tällä hän viittaa omiin kokemuksiinsa, jolloin hän on ennalta tiennyt toisten ihmisten kuolemasta. Joku hänen omaisistaan taas haistaa ruumiinhajun läheisen kuoleman hetkellä huolimatta siitä, ettei hän ole lähelläkään vainajaa. Näiden käytännössä selvänäköisyyteen ja muihin yliaisteihin viittaavien ilmiöiden totuudenmukaisuudesta Gallen-Kallela kertoo olevansa vakuuttunut. Hän pohtii myös magneettisten virtojen saloja ja kertoo omista tulen, valon ja sähkönsäällä tekemistään tutkimuksista. Säteillä näytti olevan paitsi parantava vaikutus myös voima johdattaa ihmisiä erityislaatuisiin, hypnoottisiin tiloihin. Erityisesti teosofisille puheenvuoroille ominaiseen tapaan Gallen-Kallela vertailee samassa yhteydessä myös eri uskontojen ja muinaisten suomalaisten tapoja palvoa tulta ja toteaa, ettei sen salaisuuksista päästä perille ennen kuin länsimainen tiede suostuu ottamaan seuraavan askeleen fysiikasta kohti metafysiikkaa.⁶⁸¹

Vuosisadanvaihteen esoteerisissa keskusteluissa kierrätetyt käsitykset luontoa ja maailmankaikkeutta elävöittävästä, magneettisista virtauksista, eetteristä ja maagisesta, luovasta astraalivalosta kiehtoivat taiteilijoita yleisesti.⁶⁸² Historiantutkija Lynn L. Sharp on kirjoittanut tässä yhteydessä ranskan *fluidité*-termin ympärillä pyörivien monisyisten keskustelujen merkityksestä ja yleisyydestä. Hänen mukaansa virtaustematiikalla on tärkeämpi merkitys vuosisadanvaihteen taiteelle kuin yleensä on osattu nähdä.⁶⁸³ Esoteerisuuteen taipuviin eetteriteorioihin ja värähtelyihin onkin kiinnitetty enemmän huomiota 1900-luvun alkupuolen avantgardistisena pidettyä taidetta tutkittaessa. Erilaiset virtaukset ja värähtelyt kiehtoivat muun muassa futuristeja, jotka rinnastivat taiteilijan näkymättömiä säteitä havainnoiviin

677 Akseli Gallen-Kallelan kirje Kaarlo Slöörille, Kuuminainen lokakuussa 1902 (KA).

678 Ørstedista ks. Bak-Jensen 2016, 265–266. Ks. myös Faivre 2010, 72.

679 Gallen-Kallela 1924, 131–133. Ruumiista irtautuminen tapahtui kivun aiheuttamana Gallen-Kallelan sormen jäätyä rotanloukkuun. Olen ajoittanut tapahtuman kesään 1902, koska taiteilijan tytär Kirsti mainitsee tapahtuman näiltä ajoilta, ks. Gallen-Kallela 1965, 245–246.

680 Aavistuksista puhuttiin viimeistään 1880-luvulta lähtien erityisesti psykkiseen tutkimukseen liittyvissä keskusteluissa, ks. Aho 1993b, 155–183.

681 Gallen-Kallela 1924, 67–77, 135–137; 163–167. Vrt. tulenpalvontaa koskevat käsitykset Schurélla, Schuré 1980, erit. 36–71.

682 Erityisesti Eliphas Lévilta periytyvän astraalivalokäsityksen merkityksestä 1800-luvun lopun taiteilijoille, ks. Imanse 1986, 356–357.

683 Sharp 2014. Sharp ehdottaa, että virtaustematiikkaa kuvattiin esimerkiksi Sar Péladanin ruusuristiläisissä salongeissa erilaisten vesiaiheiden avulla.

tutkimuslaitteisiin. Käsitykset selvänäköisyydestä, romantiikan hengessä erityisen herkästi aistivasta taiteilijasta ja näkymättömistä, tieteellisesti todistetuista virtauksista kietoutuivat yhteen.⁶⁸⁴

Virtauksiin ja värähtelyihin liittyvä tematiikka muodostaakin nähdäkseni yhden tärkeän juonteen modernin taiteen esoteerisuuteen taipuvaa henkisyttä hahmotettaessa.⁶⁸⁵ Vaikka tematiikkaan liittyvät käsitykset, painotukset ja kuvaustavat muuttuivat 1800-luvun lopulta 1900-luvun 'modernismia' kohti tultaessa, voi tässä kehityskulussa nähdä myös tiettyä jatkuvuutta. Vuosisadanvaiheessakin kosmisiin fluidumeihin, eterisiin värähtelyihin ja niiden osoittamaan toiseen, näkymättömään todellisuuteen viitattiin visuaalisesti monin erilaisin tavoin. Gallen-Kallelan kuoriluonnokset ja muut säteitä sekä aallokkoja kuvaavat teokset tarjoavat yhden esimerkin siitä, miten kyseistä tematiikkaa voitiin lähestyä. Samankaltaisia aiheita löytyy myös Simbergin Tampereen Johanneksen kirkon teoksista ja luonnoksista.⁶⁸⁶ Selvänäköisyyteen kiinnittyvät aiheet saivat kuitenkin myös varsin toisenlaisia ilmaisuja niin Juséliuksen mausoleumin muissa maalauksissa kuin Halosen ja Simbergin tuotannossakin.

4.4 Luonnon yliaistillinen tutkiminen ja vastaavuuksien kieli

Gallen-Kallela on julkaisemattomissa muistelmissaan kertonut itselleen erämaan hiljaisuudessa kehittyneistä selvänäköisyyden ja telepatian kyvyistä: ”Ja sieltä kun sitten lähtee jonnekin, niin huomaa omistavansa clairvoyancen [eli selvänäköisyyden], mikä kuitenkin ei kestä kuin joitakuita tunteja, joskus ehkä päivän. Voi puhutella ihmisiä, tai olla puhuttelematta, näkee heidän lävitseen, heidän elämänsä ja ajatuksensa...”⁶⁸⁷ Myös hänen 1890-luvun puolivälissä kirjoittamistaan kirjeistä ja luonnoskirjojen merkinnöistä löytyy kuvauksia yliaistillisista kyvyistä ja taiteilijan halusta kehittää niitä. Sääksmäen metsissä ja vesistöissä samotessaan Gallen-Kallela kuunteli luonnon huokauksia ja niiden kertomia tarinoita: ne ”muistuttavat, että on paljon vielä kaunista tuntematonta olemassa, josta emme vielä voi saada tietoa kuin aavistusten kautta.”⁶⁸⁸ Hän pyrki yhteyteen veden ”alkuaineen” kanssa ja vajosi mag-

684 Bauduin 2012b, 34–38.

685 Vrt. Tuchman 1986, 20, 26.

686 Palaan näihin luvussa 6.4.

687 Akseli Gallen-Kallelan julkaisemattomat muistelmat, lainaus teoksessa Okkonen 1949, 911. Okkonen on kirjoittanut lyhyesti myös Gallen-Kallelan erityisestä tavasta havainnoida ja käyttää tässä yhteydessä termiä clairvoyance eli selvänäköisyys, ks. Okkonen 1949, 31–32.

688 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Kuurila, Rapola 28.4.1894 (TM/PHS). Ks. myös Gallen-Kallelan luonnoskirja XI, merkintä 28.4.1894 (GKM).

neettiseen tilaan aaltojen liikkeitä katsellessaan.⁶⁸⁹ Aistien kehittymisestä keskusteltiin myöhemmin Mathilda-äidin kanssa: ”[...] opetan hänelle, mitä uutta aistini ovat ehtineet oppia.”⁶⁹⁰ Intensiivisten harjoitusten jatkuessa pidempään Gallen-Kallela joutui toteamaan luonnon tavanomaisesta poikkeavan havainnoinnin raskaaksi työksi. Hän kertoo aistiensa turtuneen: ”Ei se ole muuten ihme, koska jokin aika sitten ahmin päivästä toiseen kasvavalla mietiskelyllä sitä mitä näin ja kuulin ja tunsin (kuudennella aistilla) ympärilläni [...]”⁶⁹¹ Aiemmin samana vuonna Gallen-Kallela mainitsee myös ”sisäisen silmän”, jonka avautumiseen kirjailijaystävä Adolf Paulin Suomen erämaista kertova tarina oli johdatellut.⁶⁹²

Gallen-Kallelalle tärkeän väylän selvänäköisyyskeskusteluihin tarjosi paitsi psyykkinen tutkimus myös moderni teosofia. Samoihin aikoihin, kun taiteilija kertoi aistiharjoituksistaan Sääksmäellä, hän tutustui teosofiseen kirjallisuuteen – ja piti siitä löytämäänsä tietoa merkittävänä.⁶⁹³ Teosofeille selvänäköinen havainnointi tarjosi väylän salattuun viisaustraditioon vihkiytymiseksi. Tiedon saamisen edellytyksenä oli kuudennen aistin herättäminen. Selvänäköisyyttä käsitellessään teosofit puhuivat usein myös sisäisestä sielunsilmästä tai kolmannesta silmästä. He uskoivat, että näiden erityislaatuisten aistien kehittyessä ihminen saattoi nähdä ja kokea paljon sellaista, mikä perinteisemmin havainnoitaessa jäi täysin pimentoon.⁶⁹⁴

Teosofit kannustivat aistimaan ja tutkimaan selvänäköisesti myös luontoa. Näin paljastuisivat sen salatut viestit ja lainomaisuudet. Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvään *Teosofian avaimien* on merkitty kohta, jossa tällainen tutkiva suhtautuminen luonnonilmiöitä kohtaan on kohotettu Teosofisen seuran keskeiseksi tehtäväksi. H. P. Blavatsky toteaa siinä, että yksi teosofien tärkeimmistä tavoitteista on ”tutkia luonnon peitettyjä salaisuuksia kaikilta mahdollisilta puolilta ja erittäinkin ihmisessä

689 Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, Kuurila 28.4.1894 (KK). Ks. myös Gallen-Kallelan luonnoskirja XI, merkintä 28.4.1894 (GKM). Olen aiemmassa artikkelissani avannut tarkemmin Gallen-Kallelan halua kehittää yliaisteja ja palaan tähän aiheeseen vielä tässäkin tutkimuksessa. Ks. Kokkinen 2011, 51–56.

690 Gallen-Kallelan luonnoskirja XI, merkintä 28.4.1894 (GKM), suomennettu ja siteerattu teoksessa Gallen-Kallela 1965, 56–57.

691 Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Kajanukselle, Ruovesi 16.5.1894 (KGA/TKK). Osa kirjeestä suomennettu teoksessa Ilvas 1996, 42–43.

692 Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, Rapola 18.2.1894 (KK).

693 Gallen-Kallelan lukemistoon kuuluivat muun muassa A. P. Sinnettin ja H. P. Blavatskyn teokset, jotka tarjosivat omat näkemyksensä selvänäköisyydestä ja sielun sisäisistä silmistä sekä niiden mahdollisuudesta avata pääsy salattuun viisaustraditioon. Gallen-Kallela kirjoittaa teosofian merkittävydestä ja Sinnettin ajatuksista Adolf Paulille kesäkuussa 1894, ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, Rapola 5.6.1894 (KK). Taiteilijan kotikirjastosta löytyy myös Blavatskyn *Salatun opin* ruotsinkielinen laitos (julkaistu vihkoina 1893–1896) sekä *Teosofian avaimien* ruotsinkielinen laitos vuodelta 1890 (GKM).

694 Ks. esim. Sinnett 1887a, 149–151; Blavatsky 1973, 323–331; Ervast 1919, 33–37.



Ylh. Akseli Gallen-Kallela, *Kryptan seinäkoristelu*, yksityiskohta, lyijykynä ja akvarelli, 21 x 26 cm (126-M73). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

Alh. Akseli Gallen-Kallela, *Kryptan seinäkoristelu*, lyijykynä ja akvarelli, 8 x 14 cm (128-M84), Sigrid Juséliuksen säätiö, Helsinki Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

piileviä psyykkisiä ja henkisiä voimia”.⁶⁹⁵ Psyykkisten kykyjen kehittäminen mahdollisti myös kommunikoinnin ”luonnonelävien” kanssa: aistien kehittyessä ihminen sai kyvyn ymmärtää eläimiä, kasveja, kiviä ja luonnonvoimia.⁶⁹⁶ Tämänkaltaisiin kykyihin viitataan myös Gallen-Kallelan ja Halosen lähipiirin kertomissa tarinoissa. Gallen-Kallela uskoi muinaisten suomalaisten eläneen läheisessä yhteydessä luontoon, ja samanlaisia kokemuksia hän kertoi olevan itselläänkin: ”Metsän kasvikuunta tulee läheiseksi ystäväksi, puitten keskuudesta alkaa erottaa melkein luonteita, ja eriluonteisille ihminen ilmaisee eri asioita [...]”. Halosen taas kerrotaan muun muassa kesyttäneen lintuja, jotka viihtyivät hänen kanssaan poikkeuksellisen hyvin.⁶⁹⁷

Totesin edellä selvänäköisyyden tematiikan saavan yhden visuaalisen ilmaisuksensa Gallen-Kallelan monissa aaltoja ja säteitä kuvaavissa teoksissa, joita esiintyy myös Juséliuksen mausoleumissa. Selvänäköisyyteen viitataan myös hautakappelin kryptassa, johon Sigridin arkku on sijoitettu. Eräissä luonnoksissa nuokkuvien mäntykukkien ja lehtien taustalla väreilee sinertävä aallokko. Kasvien toistuvat, pikkutarkat ja tyylytellyt muodot tuovat mieleen Haeckelin luontotutkielmat. Vaikka kuvien perusteella on mahdotonta sanoa varmasti, minne Gallen-Kallela aikoi kiehtovat luontoaiheensa sijoittaa, niillä on joka tapauksessa ilmeinen yhteytensä luonnoksiin, joita on tehty mausoleumin kryptaa ajatellen.⁶⁹⁸ Niissäkin pääosassa ovat aaltoilevat kuva-aiheet ja usein myös kasvit. Teoksissa käytetty tyyli vaihtui aiheiden kehittyessä. Aallokosta oli alun perin tarkoitus tulla realistisemmin maalattu ”ikuisuuden meri”.⁶⁹⁹ Sen elävänä läikehtiviä aaltoja maalatessaan Gallen-Kallela suunnitelti käyttävänsä apuna aiemmin tekemänsä *Rantaantulija*-teosta (1891).⁷⁰⁰ Osassa

695 Merkinnot Gallen-Kallelan kotikirjastossa olevassa *Nyckel till teosofien* -teoksessa sivulla 41 (GKM). Suomennos teoksesta Blavatsky 1925, 54.

696 Ks. *Ervast* 1919, 33–37, erit. 37.

697 Ks. Gallen-Kallela 1924, 87–91, lainaus sivulla 91; Kaija Olanderin haastattelu 29.12.1982 (TM).

698 Ks. luonnokset 126-M73, 127-M79 (SJS). Kasveilla kehystettyjen luonnosten keskelle jää tyhjä, kolmiomainen kuva-ala. Juséliuksen mausoleumin kryptassa seinämaalaukset on sovitettu samanlaisiin kolmiomaisiin tiloihin, mutta niiden ympärille kasvikehukset eivät olisi mahtuneet. On mahdollista, että kasviaiheiden oli alun perin tarkoitus muodostaa koristeelliset kehykset keskihallin suurille seinämaalauksille.

699 Ks. esim. luonnokset 124-M60, 125-M64 (SJS) sekä Sigrid Juséliuksen taidekokoelmasta löytyvä teos Akseli Gallen-Kallela, *Havsdynningar*, 1903 (JK-13). Aihetta kutsutaan ”ikuisuuden mereksi” lokakuussa 1902 kirjoitetussa mausoleumimaalauksia käsittelevässä lehtiartikkelissa, ks. W.H.: *Ett storartadt mausoleum i Finland. Nya Betydande konstverk af Axel Gallen*, HSB 5.10.1902.

700 Ks. Mary Gallen-Kallelan kirje Anna Slöörille, 9.6.1903, Pori (KA). Taiteilijan vaimo pyytää kirjeessä Mikko Slööriä hakemaan Robert Kajanukselta lainaan teosta, joka esittää miestä veneessä. Maryn mukaan Akseli tarvitsee juuri tuossa teoksessa esiintyviä aaltoja malliksi kryptaa maalatessaan. Kyseessä on todennäköisesti *Rantaantulija* (1891, Gösta Serlachiuksen taidesäitiön kokoelmat, Mänttä), jonka Gallen-Kallela oli lahjoittanut Robert Kajanukselle maaliskuussa 1892. Ks. teoksen kuva, Okkonen 1949, 240. Kiitän Minna Turtiaista avusta teoksen ja sen tietojen jäljittämässä.

luonnoksista realistinen aallokko muuntuu kuitenkin samankaltaiseksi kehämäiseksi muodostelmaksi, jota Gallen-Kallela suunnitteli myös kuoriin ja kuvailemieni mäntykukka-aiheisten luonnosten taustalle. Magneettisen meren keskellä pyörii kasvien sijaan nyt myötöpäivään kiertävä hakaristi eli svastika. Lopulta kryptaluonnosten aallot pelkistyvät kuitenkin yksinkertaisiksi aaltoileviksi viivoiksi. Kolmiomaisten kuva-alojen yläosaan, horisontin ylle, Gallen-Kallela sijoitti kuusi symbolista merkkiä: svastika sai seurakseen kuusikantaisen heksagrammin, egyptiläisten Ankh-silmukkaristin, aurinkopyörän, neliön ja pääkallon.

Kryptan maalauksia on pidetty hätäisesti tehtyinä, väliaikaisina ja muutenkin arveluttavina.⁷⁰¹ Satunnaisesta päähänpistosta ei niiden kohdalla voida kuitenkaan puhua, sillä Gallen-Kallela työsti samoja kuva-aiheita koko luonnosprosessin ajan. Luonnoksissa toistuvat aallot ja niiden muuntuminen magneettisiksi kehiksi viittaavat jo edellä avaamaani virtaustematiikkaan. Prosessi, jonka myötä realistisempi vesiaihe muuntuu tyylyllyyksi aalloiksi herättää kuitenkin myös toisen, edelliseen läheisesti liittyvän luentamahdollisuuden: olisiko samankaltainen pelkistetyimmäksi symboliksi muuttumisen prosessi voinut tapahtua myös luonnosten kasveille? Jospa kehysten mäntykukat ja kryptaluonnosten muut kasviaiheet muuttuivatkin heksagrammiksi, svastikaksi ja aurinkopyöräksi?⁷⁰² Tällöin kasveista versoisi esiin symbolisia merkkejä. Olen tutkimukseni kolmannessa osassa avannut jo hieman sitä, miten taiteilijoiden tavoittelema ikuinen viisaustraditio, *philosophia perennis*, kieltoutui ajatukseen sen paljastavasta salatusta, universaalista kielestä. Symbolistisesta taideteoriasta puhuttaessa nostetaan tässä kohdin usein esiin ajatus korrespondensseista eli vastaavuuksista.

Vastaavuusajattelulla on tärkeä sija esoteerisuudessa, vaikka taidehistoriallisissa kirjoituksissa tähän seikkaan kiinnitetään harvemmin huomiota.⁷⁰³ Se edustaa itse asiassa yhtä pysyvimmistä juonteista esoteerisuuden historiassa. Korrespondenssit muodostavat järjestelmän, jonka pohjalle maailmankaikkeuden harmonisuus

701 Okkosen mukaan ensimmäiset kryptaan valmistuneet seinämaalaukset hakattiin pois – ilmeisesti siksi, ettei Jusélius tai Gallen-Kallela itsekään ollut niistä liiemmin välittänyt. Niiden tilalle tehtyjä, lopullisia seinämaalauksia hän pitää taiteilijan väsymyksen vuoksi köyhästi tehtyinä ja tilapäisinä. Ne toivat kryptaan ”uskonnollisen salaseuran kellarihuoneen tunnelmaa”, ks. Okkonen 1949, 616–617.

702 Realistisempi ikuisuuden meri ja yksikertainen aallokko symbolimerkkeineen elävät myös vaihtoehtoisina kryptaluonnoksina Gallen-Kallelan ajoittamattomassa [1900–1902] luonnoskirjassa sivuilla 111–112 (KGA).

703 Selkeimmän poikkeuksen on tässä kohdin tehnyt Filiz Eda Burhan, joka vastaavuuksista kirjoittaessaan rinnastaa symbolistisen taideteorian ensisijaisesti ”esoteeriseen oppiin”, ks. Burhan 1979, 128–130. Myös Sarajas-Korte avaa vastaavuusajattelua ansiokkaasti, vaikka sen yhteys esoteerisuuteen hämärtyykin osin, ks. Sarajas-Korte 1966, 95–102. Olen avannut tätä hämärtymistä tarkemmin aiemmassa artikkelissani, ks. Kokkinen 2008. Ks. myös Tuchman 1986, 28–29; Imanse 1986, 356. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa korrespondenssien yhteydessä kirjoitetaan usein myös taiteiden väliseen analogiaan viittaavasta synestesia-ajattelusta ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 33–34.



Juséliuksen mausoleumin krypta nykyisessä asussaan. Kuva: Markku Mäkelä.

rakentuu: kaikella pienimmistä suurimpaan, inhimillisestä jumalalliseen on yhteys toisiinsa ja oma paikkansa tässä kokonaisuudessa. Todellisuus näkyvine ja näkymättömine ulottuvuuksineen on kudottu kokoon punoksin, jotka yhdistävät kaikkeuden osat toisiinsa: planeetat ihmiskehon osiin ja metalleihin, värit tunnetiloihin ja sävelasteikkoihin, kirjaimet numeroihin ja raamatunlauseisiin. Ympäröivää maailmaa tarkastellaan hieroglyfisenä järjestelmänä tai aakkostona, joka paljastaa näkyvän takana piilevät salaisuudet, jumalallisen läsnäolon maallisessa todellisuudessa ja luonnossa. Vastaavuusajattelu perustuukin käsitykseen aistitodellisuuden tuolla puolen olevista toisista todellisuuksista. Kenties tunnetuimman esimerkin tässä kohdin tarjoaa platonistinen käsitys korkeammasta ideamaailmasta, jonka heijastusta maallisen aistitodellisuuden katsotaan olevan. Vastaavuuksien tehtävä on yhdistää nämä todellisuudet harmoniseksi kokonaisuudeksi ja tehdä siten todeksi yksi esoteerisuuden johtolauseista: ”kuten ylhäällä, niin myös alhaalla”. Ihminen sijoittuu tällaisessa systeemissä eritasoisten todellisuuksien välille ja saa tärkeän roolin niiden välittäjänä, korrespondenssien luoman hieroglyfisen järjestelmän tulkitsejana. Samalla hän on itsekin osa harmonista kokonaisuutta – makrokosmiseen kaikkeuteen sidottu ja sitä vastaava mikrokosmos.⁷⁰⁴

704 Vastaavuusajattelusta esoteerisuudessa ks. esim. Faivre 1994, 10–13; Hanegraaff 1998,

Valistuksen jälkeisellä ajalla vastaavuusajattelua kehiteltiin muun muassa romanttisessa luonnonfilosofiassa sekä Emanuel Swedenborgin ja Eliphas Lévin kirjoituksissa. Romanttisessa luonnonfilosofiassa luontoa tulkitaan kauttaaltaan elävänä korrespondenssien verkostona, joka saa tekstuaalisen luonteen: siitä tulee jumalallinen luonnon kirja, *liber naturae*, jonka kieltä oikein tulkittaessa maailman-kaikkeuden salaisuudet paljastuvat.⁷⁰⁵ 1700-luvun puolivälissä muotoutuneessa Swedenborgin korrespondenssiopissa tieteellisen maailmankuvan värittävä, mekanistisempi ote näkyy selvemmin. Luonto ja aistitodellisuus eivät näyttäyty enää samalla tavoin jumalallisena tai elävänä, vaan pikemmin kuvana tai heijastuksena siitä, miten asiat todellisessa, korkeammassa henkitodellisuudessa ovat. Swedenborg tutki näkyvän aistitodellisuuden rakenteita matemaattisella tarkkuudella ja koetti sitä kautta päätellä loogisesti, millainen näkymätön henkitodellisuus oli.⁷⁰⁶ Lévin mukaan korrespondenssit taas muodostavat kaikkia uskontoja yhdistävän maagisen ajattelun perustan. Hänen 1800-luvun puolivälissä julkaistuissa kirjoituksissaan vastaavuudet saivat monia sellaisia merkitystasoja, joista vuosisadanvaihteen taiteilijoiden oli helppo innostua. Hänen satasäikeisessä ”Les correspondances” -runossaan (1845) vastaavuudet viittaavat todellisuutta ja luontoa jäsentävään, jumalalliseen kieleen, johon ihminen saa yhteyden muun muassa unien, ilmestyksien ja inspiraation kautta.⁷⁰⁷ Sen äänen saattoi kuulla kaikkialla: ”Luonnossa mikään ei ole vaiti, hänelle joka seuraa sen lakeja: tähdillä on oma kirjoituksensa, kedon kukilla on ääni [...]”.⁷⁰⁸ Lévin ajatukset lähestyvät monin tavoin niitä käsityksiä, joita henkisemmäksi miellettyyn taiteeseen vuosisadanvaihteessa liitettiin. Filiz Eda Burhan mukaan ”Les correspondances” -runoa voidaankin pitää ”varsinaisena tietosanakirjana niille mystisille ja esteettisille käsityksille, jotka muodostavat symbolistisen taideteorian sydämen”.⁷⁰⁹

Baudelaire julkaisi oman, taiteentutkimuksessa usein lainatun ”Vastaavuuksia” -runonsa (”Correspondances”, 1857) reilun vuosikymmenen Lévin jälkeen. Myös siinä symbolien täyttämä luonto kuiskii salattua kieltään. Symbolistista taidetta käsiteltäessä Baudelaire ja 1800-luvun kirjallisuus yleisemminkin – erityisesti Honoré Balzac swedenborgilaisine teoksineen – mainitaan usein vastaavuusopin tärkeiksi lähteiksi.⁷¹⁰ On kuitenkin syytä pitää mielessä, että vastaavuusoppi välittyi vuosisa-

409, 424–429; Hanegraaff 2013, 73–83.

705 Faivre 2005, 824–825, Stuckrad 2005a, 104–110, Mahlamäki & Mansikka 2010, 83–88.

706 Hanegraaff 1998, 424–429; Siukonen 2000a, 57–74.

707 Runosta ja sen tulkinnasta ks. Wilkinson 1996, 24–31.

708 Eliphas Lévin runosta ”Les correspondances”. Runo löytyy teoksesta Wilkinson 1996, 257–260. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Rien n'est muet dans la nature pour qui sait ne suivre les lois: les astres ont une écriture, les fleurs des champs ont une voix [...]”.

709 Burhan 1979, 137–140, Lainaus sivulla 140. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”a veritable encyclopedia of the mystical and aesthetic notions which lay at the heart of Symbolist art theory”.

710 Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 31–32; Stewen 2004, 95–97; Rapetti 2005, 175–180; Facos

danvaihteen taiteilijoille myös tiettyssä mielessä suuremmin, muun muassa teosofisen kirjallisuuden sekä Schurén ja Papus'n teosten välityksellä. Myös Swedenborgin ajattelua tunnettiin yleisemmin kuin taiteentutkimuksessa on yleensä annettu ymmärtää. Gallen-Kallela esimerkiksi väitti myöhemmin lukeneensa lähes kaikki Swedenborgin teokset, jotka ruotsiksi oli käännetty.⁷¹¹ Vaikka lausahdus on liioitteleva, löytyy taiteilijan kotikirjastosta kuitenkin teoksia, joissa Swedenborgin oppeja käsitellään seikkaperäisesti.⁷¹²

Luen Juséliuksen mausoleumin kryptaan maalattuja symboleita vastaavuusopin valossa. Gallen-Kallelan luonnoksissa kasvien ja symbolien taustalla kieppuvat magneettiset virtaukset, joiden uskottiin osaltaan selittävän psyykkisiä ilmiöitä. Ne viittaavat eetteriin, joka toimii korrespondenssien tavoin todellisuuden näkymättömien ulottuvuuksien välittäjänä. Virtausten aistiminen ja hallitseminen mahdollistivat luonnon merkkiluonteen ymmärtämisen. Kun maailmaa havainnoi selvänäköisesti, se osoittautui harmoniseksi vastaavuuksien systeemiksi tai universaaliksi kieleksi, joka paljasti maallisen todellisuuden yhteyden korkeampiin, henkisempiin ulottuvuuksiin. Luonnosta tuli kirja, joka johti salatun viisauden äärelle. Kryptan symbolit ovat tämän universaalien kielen merkkejä, joita selvänäköiseksi itsensä mieltävä taiteilija uskoi voivansa lukea. Merkeistä kolme kiinnittyy selkeästi okkulttuurin kuvastoon: hakaristi, kuusikantainen heksagrammi ja egyptiläisten Ankh-silmukkaristi löytyvät muun muassa teosofisessa kirjallisuudessa usein käytetystä seuran sinetistä. Myös loput kolme merkkiä – aurinkopyörä, neliö ja pääkallo – toistuvat niin ikään okkulttuurin kuvastossa yleisesti.⁷¹³ Erityisen mielenkiintoinen kyseisen yhteyden

2009, 40–41, 46–47; Lahelma 2014, 43–44, 89–90. Lahelma on kuitenkin tuonut esille myös ajan okkultismin merkitystä vastaavuusajattelun välittäjänä. Balzacin teoksista mainitaan usein erityisesti *Seraphita* (1834) ja *Loius Lambert* (1832).

711 Gallen-Kallela 1924, 137.

712 Yksinomaan 1800-luvun jälkipuoliskolla Swedenborgin teoksista tai niiden osista oli käännetty ruotsiksi ainakin *De amore conjugiali* (1880-luku, 1890-l.), *Den sanna kristna religionen* (1850 ja 1890-l.), *Om himmelen och dess underbara ting och om helvetet på grund af hvad som blifvit hördt och sedt* (1820-l, 1880-l.), *Om Nya Jerusalem och dess himmelska lära* (1870- ja 1890-l.), *Om jordkloten i vår solwerld som kallas planeter* (1950-l), *Om hvita hästen angående hvilken talas i Uppenbarelsesboken* (1890-l), *Om själens och kroppens gemenskap* (1850-l.) sekä massiivinen *Arcana Coelestia* (1860-70l.). Lisäksi ruotsiksi oli saatavana myös kirjallisuutta, joka käsiteli Swedenborgin elämää, näkyjä ja unia. Todennäköisempää onkin, että Gallen-Kallela syystä tai toisesta liioitteli tuntemustaan tai ei yksinkertaisesti ollut likimainkaan kaikista ruotsinnoksista edes tietoinen. Hänen omasta kotikirjastostaan löytyy P. D. A. Atterbomin *Svenska Siare och Skalder* -teos (1862) (GKM).

713 Lukuisten muiden teosofisten teosten ohella seuran sinetti löytyy esimerkiksi Gallen-Kallelan kotikirjaston *Salaisen opin* ruotsinkielisen version kannesta. Aurinkopyörän ja heksagrammin merkitystä taas käsitellään muun muassa C. W. Leadbeaterin *The Masters and the Path* -teoksessa, joka niin ikään löytyy taiteilijan omista kirjakokoelmista (GKM). Teosofi Hugo Samzelius avasi omia käsityksiään tärkeänä pitämästään heksagrammi-symbolista Gallen-Kallelalle kirjoittamassaan kirjeessä. Hän yhdisti

kannalta on Gallen-Kallelan luonnos, jossa svastika pyörii sinertävien, magneettisten kehien keskellä. (Ks. kuva edellä.) H. P. Blavatskyn mukaan hakaristi on yksi eri uskontoja yhdistävän salatun viisaustradition tärkeimmistä symboleista: se viittaa yhtäaikaaisesti kaiken ykseyteen, näkymättömään todellisuuteen, maailmankaikkeuden syklistiseen evoluutioon ja Fohatin luoviin virtauksiin.⁷¹⁴

Gallen-Kallelan tavoin myös Simberg ja Halonen aistivat tarkkaavaisesti luonnon omaa kieltä. Monissa Simbergin kirjoittamissa kirjeissä luontoa ja sen pieniä ihmeitä kuvaillaan elävästi ja yksityiskohtaisesti.⁷¹⁵ Hän aisti syksyisin hiljalleen kuolevan luonnon tunnelmaa ja kuunteli, kun se puhui hänelle ”omaa voimakasta kieltään”.⁷¹⁶ Värit ja luonnonilmiöt kietoutuvat toisiinsa: ”tumma purppura – sade, polttavan keltainen – myrsky”.⁷¹⁷ Myös Haloselle luonto paljasti salaisuuksiaan:

Lienen ollut liian väsynyt maalatakseni sinä päivänä, mutta sellaisina hetkinä *puhuu luonto ihmiselle niin voimakasta kieltä*, että on parasta itse vaieta. [...] siinä tuli jutut hyvästi tutkituiksi ja selveni yhtä ja toista sellaista, joka vain luontoa itseään tutkimalla selvenee. Siellä erämaan korkeuksissa *herkistyvät kaikki vaistot omituisesti*. [...] ⁷¹⁸

Gallen-Kallelan tavoin Halonen ammensi tietoa selvänäköisyydestä teosofisista lähteistä.⁷¹⁹ Viimeistään 1890-luvun alussa teosofiaan tutustuneen taiteilijan ateljeekodin kirjastosta löytyy huomattava määrä alan kirjallisuutta, muun muassa H. P. Blavatskyn *Salainen oppi* ja Pekka Ervastian *Jeesuksen salakoulu*.⁷²⁰ Edelliseen on tehty merkintöjä lukuun, jossa kerrotaan kolmannesta silmästä. Merkintä löytyy muun muassa sellaisesta kohdasta, jossa todetaan selvänäköisyyden olleen myötäsäntäistä

kuusikulmion sakarat ihmisen erilaisiin olemuspuoliin ja kabbalan sefiroihin, ks. Hugo Samzeliuksen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 26.12.1899 (GKM). Okkulttuuristen merkkien hyödyntämisestä symbolistisessa taiteessa yleisemmin ks. esim. Maurer 1963–1964; Welsh 1986.

714 Blavatsky 1973, 611.

715 Ks. esim. Hugo Simbergin kirjeet Paul Simbergille, Sammalisto 6.9.1895, Ruovedeltä n. 4.10.1895 ja Niemenlautasta 20.10.1896 sekä Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Kuukauppi 23.3.1900 (KGA/HSA).

716 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Sammalisto 6.9.1895 (KGA/HSA). Suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”[...] naturen där ute talar mig sitt mäktiga språk”.

717 Merkintä Hugo Simbergin vuosille 1896–1898 ajoitetussa luonnoskirjassa (MEA). Suomenos Levannon, ks. Levanto 2000c, 124.

718 Kyseessä on Pekka Halosen antama *Helsingin Sanomille* vuonna 1914 antama haastattelu, julkaistu teoksessa Lindström 1957, 229–230.

719 Halonen luki tiettävästi ainakin Sinnettin *Esoteric Buddhism* -teosta, jossa kerrotaan hengen silmistä, ks. Sinnett 1887a, 149–151. Halonen kirjoittaa teoksen ruotsinkielisen laitoksen vaikuttavuudesta kirjeessään Maija Mäkiselle, [Pariisi, loppuvuosi 1893] (KGA/TKK).

720 Halosenniemen kirja-arkisto (TM/HNK).

varhaisille ihmisille. 1910-luvulla Halonen kirjoitti itsekin siitä, miten muinaiskansojen taiteesta saattoi löytää salattua viisautta. Hän mainitsee tässä yhteydessä myös ”luovan taiteilijan hengensilmän”. Teosofiaa vasten tarkasteltuna Halosen käsitykset muuttuvat ymmärrettäväksi.⁷²¹

Käsitys kielellisyydestä ja tavanomaisen kielen ylittämisestä liittyy osaltaan myös siihen, miksi Halosen taidetta on usein pidetty salaisuuden ja hiljaisuuden verhoamana. Ville Lukkarinen on hakenut tämän puhetavan ja Halosen taiteen juuria saksalaisesta idealismista ja varhaisromantiikan filosofiasta. Hänen mukaansa vuosisadanvaihteen taiteilijat tavoittelivat käsitteellisen kielen ja todellisuutta rajoittuneesti havainnoivan subjektin ylittävää totuutta. Taiteen ja sen lajeista erityisesti musiikin koettiin pystyvän ilmaisemaan jotain todellisuuden absoluuttisiksi ymmärretyistä tasoista, joita ei tavanomaisin sanoin ja käsittein voinut tavoittaa.⁷²² Lukkarinen kirjoittaa tässä kohdin osuvasti Halosen ja muiden taiteilijoiden pyrkimyksestä hapuilla taiteessaan jotain absoluuttista ja ei-kielellistä. Kohde säilyttää tavoittamattomuutensa ja jää eräässä mielessä taiteilijoille itselleenkin täydelliseksi mysteeriksi.

Lukkarinen haluaa kuitenkin etäännyttää kyseistä pyrkimystä mystis-esoteerisista käsityksistä, joita on hänen mukaansa painotettu liikaa ajan taidetta tutkittaessa.⁷²³ Jos ja kun esoteerisuus määrittyy väitteiksi korkeammasta tiedosta, kiinnittyy absoluuttisen, ei-kielellisen totuuden tavoittelu siihen oleellisesti. Lukkarinen erottaa taiteilijoiden sanoittamattoman tavoittelun muun muassa teosofiasta sillä perusteella, että jälkimmäisessä todellisuuden absoluuttisten tasojen rakenne ja totuudet tiedetään jo entuudestaan. Taiteilijat taas kurkottavat kohti määrittymätöntä, ei-tiedettyä ja ei-kuvailtavaa. Jaottelu rakentaa nähdäkseni turhan suurta kuilua taiteilijoiden ja yksiselitteisemmin esoteerisuuden piiriin lukeutuvien toimijoiden välille, vaikka se eittämättä myös tavoittaa jotain siitä avoimuudesta ja keskeneräisyydestä, joka liittyy taiteilijoidenkin edustamaan etsijyyteen ja absoluuttisen totuuden hakemiseen. Vaikka teosofit toisaalta väittivät jo tuntevansa maailmankaikkeuden salat, myös he painottavat jatkuvasti totuuden henkilökohtaisen etsimisen tärkeyttä. Toisaalta myös taiteilijat – Halonen ja muut tarkasteleman suomalaiset mukaan lukien – uskoivat, tai ainakin halusivat uskoa varsin samankaltaiseen kosmiseen järjestykseen ja esimerkiksi jälleensyntymisen mahdollisuuteen, jotka muodostivat osan teosofien ennalta tiedetystä, absoluuttisesta totuudesta.⁷²⁴

Kun saksalaisen idealismin ja varhaisromantiikan käsityksiä tarkastellaan esoteerisuuden näkökulmasta, näyttäytyvät taiteilijoiden kieleen liittyvät käsitykset eräänlaisena jännitteisenä kokonaisuutena, jossa ei-kielellisen tavoittelu ja absoluuttisen, alkuperäisen kielen ideaali samastuvat toisiinsa. Samalla ei-ilmaistava, poeettinen

721 Ks. Pekka Halonen: ”Kalevalan merkityksestä meille”, *Sunnuntai* 27.2.1916.

722 Lukkarinen 2007, 118–133.

723 Ks. Lukkarinen 2007, 122–123.

724 Kirjoitan taiteilijoiden jälleensyntymistä ja sielunvaellusta koskevista käsityksistä osassa VI.

absoluutti rinnastuu osin myös määrittämättömäksi jäävään jumalalliseen maailmansieluun, johon koetettiin saada yhteys muun muassa yliaisteja kehittämällä. Korrespondenssien hieroglyfinen aakkosto, jota vain harvat osasivat luonnosta lukea, tarjosi väylän tämän absoluutin tavoitteluun. Eda Filiz Burhanin mukaan vuosisadanvaihteen taiteilijat omaksuivatkin 1800-luvun kielitieteen innostuksen alkuperäisen ja puhtaan kielen etsintään. Alkukieli nähtiin olemukseltaan vaistonvaraisena, luonnollisena ja poeettisena sekä spontaanisti luomisvoimaisena. Taiteilijat halusivat palata sen mahdollistamaan ilmaisutapaan, joka miellettiin primitiiviseksi ja puhtaaksi. Ajan esoteerisia keskusteluja myötäillen he näkivät alkukielen kuitenkin jumalallisena, metafyyssiseen kiinnittyvänä luovana välineenä. Esimerkkinä Burhan mainitsee Halosenkin ihannoiman Maurice Denis'n kieltä koskevat käsitykset. Denis'lle kieli merkitsi matemaattisen tarkkaa, jumalallista harmoniaa, josta maailmankaikkeus oli muodostunut. Siksi se myös avasi mahdollisuuden luonnon syvimpien salaisuuksien ymmärtämiseen.⁷²⁵ Paluu primitiiviseen, poeettiseen kieleen oli paluuta jumalallisen, korkeamman totuuden piiriin. Tämänkaltaiseen todellisuuden toisinhavainnoimiseen myös Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg pyrkivät luonnon omaa, voimakasta kieltä kuunnellessaan.

4.5 Selvänäköiset pyhimykset ja hysteerisen kehon kieli

Kokeellinen psykologia ja sen tuottama kuvasto tarjosivat yhden niistä lähteistä, joihin selvänäköisyydestä kiinnostuneen taiteilijan kannatti kääntää katseensa. Psykkisten ilmiöiden tutkimus kietoutuikin monisyisesti psykologiaan, joka 1800-luvun lopulla oli vasta muotoutumassa omaksi tieteenalakseksi. Vaikka suurin osa sen edustajista kielsi psykkisten ilmiöiden metafysiikkaan taipuvat selitysmallit, oli sielutieteeksiinkin kutsutulla psykologialla läheinen yhteys ajan okkulttuuriin. Spiritualistit, okkultistit, tieteentekijät ja muut psykkisten ilmiöiden tutkijat istuivat saman pöydän ääressä esimerkiksi vuonna 1900 Pariisissa pidetyssä psykologian kansainvälisessä kongressissa – kaikki yhtä lailla innostuneina selvittämään erityislaatuisia ilmiöitä ja ihmismielen mysteerejä. Psykologien parissa magneettisesta unesta ryhdyttiin puhumaan hypnoosin termein. Ranskassa sitä tekivät tunnetuksi muun muassa varhaisen psykologian pioneereihin lukeutuvat Charles Richet, Hippolyte Bernheim ja erityisesti Jean-Martin Charcot, joka tutki hypnoosin avulla ihmismielen toimintaa ja hysteriaa – eräänlaista 1800-luvun muotisairautta, jota pidettiin erityisesti naisille ominaisena. Richet'lle hypnoosi taas tarjosi välineen psykologiseen ja psykkiseen tutkimukseen, jonka avulla hän tarkasteli muun muassa meedioiden toimintaa.⁷²⁶

725 Burhan 1979, 184–237.

726 Burhan 1979, 311–337; Meheust 2005; Deveney 2005; Monroe 2008, erit. 158–162, 199–219. Charcot'sta ja hysteriaa ks. Kortelainen 2003, 13–57. Psykkisen tutkimuksen



Hypnoosin eri vaiheissa olevien potilaiden kuvia Charcot'n tuottamissa *Iconographie photographique de la Salpêtrière* -julkaisuissa (1876–1880). Kuvat: Wellcome Collection.

1800-luvun lopulta lähtien kokeellinen psykologia tuotti kiinnostavaa kuvastoa, joka houkutteli taiteilijoita kehittämään uudenlaista, somnambulistisiin tiloihin liittyvää hysteerisen kehon kieltä. Aineksia siihen tarjosivat muun muassa Charcot'n tuottamat *Iconographie photographique de la Salpêtrière* -julkaisut (1876–1880), joita kuvittivat hätkähdyttävät valokuvat ja piirrookset hypnoosin eri vaiheissa olevista potilaista. Kehonkieli ja eleet vaihtelivat eroottisista riivattuihin. Julkaisujen ohella taiteilijat pääsivät seuraamaan hysteerisiksi diagnosoitujen (nais)potilaiden elehdintää myös Salpêtrièren sairaalassa järjestetyissä julkisissa näytöksissä. Heille kokeellinen psykologia kuvitettuihin antologioineen ja teatterinomaisine näytöksineen tarjosikin eräänlaisen katalogin ihmiskehon primitiivisiksi mielletystä, syvältä mielen syövästä nousevista liikkeistä ja eleistä: lasittuneista katseista, jähmettyneistä kehoista, vääntyneistä käsistä ja uskonnolliseen ekstaasiin vajonneista rukoilijoista ja ristiinnaulituista. Hysteerisen kehon kieli alkoi pian elää omaa, monimuotoista elämäänsä vuosisadanvaihteen taiteessa – ja samalla myös etäännyä hiljalleen siitä kontekstista, josta siihen oli alun perin ammennettu aineksia.⁷²⁷

Taidehistorioitsija Anna Kortelainen lukee hysteerisen kehon kieltä Albert Edelfeltin *Kristus ja Mataleena* -maalauksesta (1890). Hänen mukaansa magnetisoiden ja hypnotisoiden näytökset, joihin Edelfelt osallistui 1800-luvun lopun Pariisissa, jättivät jälkensä taiteilijan tuotantoon. Edelfelt sai tutustua hysteerisen kehon kieleen

alkuvaiheista Suomessa ks. Aho 1993b, 155–183.

727 Kortelainen 2003, 27–28, 227–330; Rapetti 2005, 256–264. Hysteerisen kehon käsite on peräisin Rapettilta.



Albert Edelfelt, *Kristus ja Matalena*, 1890, öljy kankaalle, 216 x 152 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

muun muassa Salpêtrièressä vuonna 1886, kun Charcot'n klinikan ylilääkäri johdatteli hypnoosinäytöksessä naispotilaansa somnambulistiseen tilaan. *Kristuksessa ja Matalenassa* kuvattu Maria Magdaleena edustaakin Kortelaisen mukaan ekstaattiseen vaiheeseen edenneen hysteerikon mallityyppiä. Hän anelee vetistynein silmin ja rukousasentoon polvistuneena Kristusta, joka puolestaan vertautuu hypnoosinäytösten magnetisoijaan. Teoksessa toistuu ajan hysteriatutkimukselle ja -kuvastolle tyypillinen valta-asetelma, joka antaa (mies)taiteilijoille ja -tutkijoille mahdollisuuden hallita ja kosketella tarkkailemiaan (nais)kehoja. 1800-luvun lopun hysteeriset kehot kuuluivat lähes poikkeuksetta naisille.⁷²⁸

Edelfeltin teoksessa psykologinen ja uskonnollinen kuvasto kietoutuvat yhteen ajan okkulttuurille leimalliseen tapaan. Vuosisadanvaihteessa hysteriaista, hypnoosista ja psyykkistä ilmiöistä puhuttiinkin usein pyhimysten ja muiden uskonnollisuuteen tavalla tai toisella kytkeytyvien henkilöiden yhteydessä. Näihin keskusteluihin

728 Kortelainen 2003, 13–41, 251–263, 333–344.

liittyen *Suomen Kuvalehdessä* esiteltiin vuonna 1894 aikansa kuuluisuuksiin lukeutuvan, italialaisen kriminologi-lääkäri Cesare Lombrosen parhaillaan tekeillä ollutta *Il Santo* -teosta, jonka aiheena olivat ”hypnoottilliset pyhimykset”. Psykkisestä tutkimuksesta kiinnostuneen Lombrosen tavoitteena oli teoksessaan todistaa, miten useat Raamatun pyhien tekemät ihmeteot olivat tieteellisesti selitettävissä: he osasivat jo muinoin käyttää hyväksi nyttemmin paremmin tunnettuja ”hypnoottillis-spiritistisiä” periaatteita.⁷²⁹ Myös Charcot oli tunnettu diagnooseistaan, joissa tietyt eleet ja ilmeet paljastivat menneen ajan pyhimykset mielen salattujen voimien valtaan joutuneiksi hysteerikoiksi. Näitä eleitä Charcot luki renessanssiaikaisista maalauksista. Hysteerikon diagnoosin saivat muun muassa stigmoista kärsinyt Franciscus Assisilainen sekä ekstaattiseen tilaan vajonnut Avilan Teresa.⁷³⁰

Vaikka Charcot’n edustaman kokeellisen psykologian piirissä psykkisiä ilmiöitä selitettiin patologisen ihmismielen tuotoksina, eikä metafysisille selitysmalleille jätetty juuri sijaa, ajan monisyisissä keskusteluissa heidän näkemyksensä avasivat kuitenkin mahdollisuuden ymmärtää Franciscus Assisilaisen kaltaisia pyhiä selvänäköisinä erityisyksilöinä. Huomio kiinnittyi tällöin heidän kykyihinsä nähdä ja kuulla jotain sellaista, mitä tavanomaisin aistein ei voinut havaita. Aikalaiset osasivat yhdistää myös Edelfeltin *Kristuksen ja Mataleenan* näihin keskusteluihin. Teos on valittu kuvitukseksi kirjailija Kasimir Leinon *Suomen Kuvalehdessä* ilmestyneeseen kolmiosaiseen artikkeliin, jossa käsitellään pitkästi spiritualismia ja siihen liittyviä psykkisiä ilmiöitä, kuten ”ajatusten lukemista, hypnoottista suggestioonia, animaalista magnetismia, unissakäyntiä ja meedio-voimaa”.⁷³¹ Hysteerisen kehon kieli antoi viitteitä paitsi hauraasta mielestä myös selvänäköisyyden mahdollisuudesta.

Käsitys Franciscus Assisilaisen kaltaisista, potentiaalisesti selvänäköisistä pyhistä ulotettiin koskemaan myös vuosisadanvaihteen taiteilijoiden esikuvakseen nostamia munkkimaalareita. Psykkisiä ilmiöitä tutkineen professori Auguste Lemaîtren mukaan muun muassa Fra Angelicon uskottiin yleisesti maalanneen somnambulistisessa tilassa.⁷³² Josephin Péladan oli julistanut jo vuonna 1892 menneen ajan mestareiden erikoislaatuisista näyistä ja kokemuksista – rohkaisten samalla nykytaiteilijoita ottamaan paikkansa näiden pyhien jalanjäljissä:

Taiteilija, sinä olet tietäjä! Taide on suuri mysteeri, se yksin todistaa kuolemattomuutemme. [...] Kuka epäilee enää? Giotto on tuntenut stigmat;

729 K[asimir] L[eino], ”Tietoja ulkomaan kirjallisuudesta”, SK n:o. 5. Leinon asenne Italiassa tapahtuvaa ”salaperäisten tieteiden vahvistumista” kohtaan vaikuttaa kriittiseltä.

730 Charcot’n pyhimyksiä koskevista käsityksistä ks. Mazzoni 1996, 23–30; Kortelainen 2003, 251–263.

731 Kasimir Leino, ”Okkultismi ja eräs spiritismin apostoli”, SK n:o 1, 2 & 3, lainaus n:o 1, sivu 13.

732 Morehead 2009, 80–81. Ks. myös Fournoy 2015, 3–4.

Neitsyt Maria ilmestyi Fra Angelicolle; ja Rembrandt on todistanut Lasaruksen ylösnousemuksen.⁷³³

1800-luvun kuluessa magneettisiin tiloihin liitetty selvänäköisyys alettiinkin yhdistää paitsi menneisyyden pyhiin myös aikalaistaiteilijoihin.⁷³⁴ Hypnoottisista ja mediaalisista mielentiloista keskusteltiin yleisesti eri taiteilijoiden yhteydessä: teoksia tulkittiin psyykkis-spiritualistisista näkökulmista ja taiteilijoiden kerrottiin tehneen kokeiluja kyseisellä alalla. Maurice Denis, joka samasti oman nabi-yhteisönsä munkki-veljestöön ja kuvitteli itsensä Fra Angelicon henkistä taidetta puolustavaksi oppilaaksi, pohti somnambulistisen ja muiden poikkeuksellisten mielentilojen mahdollisuuksia omassa luomisprosessissaan. Denis'n nabi-ystävä Édouard Vuillard taas kirjoitti selvänäköisyyden tavoitteesta päiväkirjaansa jo vuonna 1888. Hänen mukaansa taiteilijan täytyi pystyä siirtämään näkynsä paperille somnambulistin tavoin.⁷³⁵ Kun Odilon Redon 1880- ja 1890-luvuilla syventyi tekemään grafiikkaa *Pyhän Antoniuksen kiusausten*⁷³⁶ pohjalta, keskittyi hän lähes yksinomaan pyhimyksen näkyjen kuvaamiseen. Aikalaiskriitikon silmissä tämä teki Redonista itsestäänkin erityisen näkijän ja Fra Angelicon seuraajan: ”Fra Angelico eli kristillisen uskon täyttämällä vuosisadalla ja hän näki enkeleitä; kuin [tästä] inspiroituneena Hra. Redon kuvaa oman aikamme astraalista atmosfääriä [...]”.⁷³⁷ Astraalinen viittaa tässä siihen samaan hienojakoisempaan, näkymättömien virtausten ja aaltojen tasoon, jota Gallen-Kallela kuvasi Jusélius-mausoleumin kuorin luonnoksissa.⁷³⁸ Kriitikko rinnastaa Redonin paitsi kuvittamaansa näkyjennäkijään, Pyhään Antoniukseen, myös Fra Angelicoon, jonka hän uskoo pystyneen havainnoimaan todellisuuden näkymättömiä tasoja.

733 Péladan 1894, 18. Suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: “Artiste, tu es mage : l’Art est le grand miracle, il prouve seul notre immortalité. Qui doute encore? Le Giotto a touché les stigmates, la Vierge est apparue à Fra Angelico; et Rembrandt démontra la resurrection de Lazare”. Vrt. Chaitow 2013.

734 Burhan 1979, 311–337.

735 Morehead 2009, 80.

736 Yksi vuosisadanvaihteen taiteilijoiden usein kuvaamista pyhimyksistä oli Antonios Egyptiläinen (noin 251–356), joka vetäytyi erämaahan askeettista elämää viettämään ja mietiskelemään. Pyhän Antonioksen tarina välittyi vuosisadanvaihteen taiteilijoille Gustave Flaubertin vuonna 1874 julkaistun romaanin myötä. Kristillisistä tulkinnoista erkaantuvassa *Pyhän Antoniuksen kiusauksissa* (ransk. *La Tentation de saint Antoine*) ristiriitojen repimä askeetti elää ensisijaisesti mielensisäistä elämää, jota värittävät erilaiset näyt – jopa siinä määrin, että ne uhkaavat hänen mielenterveyttään. Ks. Davenport 2002.

737 Davenport 2002, 326–340. Aikalaiskriitikki löytyy katoliseen mystiikkaan ja taiteeseen keskittyneestä *Le Coeur* -aikakauslehdestä (toukokuu 1893, 8), lainattu Davenportin artikkelissa sivulla 340. Laineuksen suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Fra Angelico lived in a century that was filled with with Christian faith and he saw angels; as if inspired, M. Redon depicts the astral atmosphere of our epoque [...]”.

738 Gallen-Kallelaa ja Redonia yhdistää myös samastuminen Pyhään Antoniukseen. Ks. Gallen-Kallelan luonnoskirja XI, merkintä 22.6.1896 (GKM). Merkintää on lainattu myös teoksessa Gallen-Kallela 1965, 123.

Vuosisadanvaihteen taiteilijoiden halu tehdä henkisempää, pyhää taidetta Fra Angelicon kaltaisten munkkimaalareiden ja pyhimysten jalanjäljissä, kiinnittyikin nähdäkseni käsitykseen näiden ”primitiivien” yliaistillisista kyvyistä, joita pyrittiin ymmärtämään psyykkisten tutkimusten näkökulmasta.⁷³⁹ Olen aiemmin käsitellyt suomalaistaiteilijoiden munkkimaalari-ihanteita ja todennut totuudenetsijän muuntuvan herkästi taiteen pyhiinvaeltajaksi, jonka tavoitteena on tehdä ikuista, maallisen todellisuuden tuolta puolen ammentavaa taidetta. Tällaisen tavoitteen saavuttamiseksi selvänäköisyyden kyvystä oli ilmeistä hyötyä, eikä siksi olekaan ihme, että muiden aikalaisten tavoin myös tarkasteleman suomalaisitaiteilijat kiinnostuivat yliaistien kehittämisestä. On hyvä huomata, että näiden keskustelujen osaksi nivoutuvat myös heidän munkkeja, pyhimyksiä ja menneisyyden ”primitiivejä” ihannoivat käsityksensä ja teoksensa. Menneiden aikojen pyhiin samastuessaan he rakensivat mielikuvaa itsestään selvänäköisinä erikoisyksilöinä.

Kokeellisen psykologian tuottama kuvasto tarjosi käytännössä kaksi erilaista roolia tai (valta-)asemaa, jotka selvänäköisyydestä kiinnostunut taiteilija saattoi omaksua.⁷⁴⁰ Näistä passiivisempi, sattumanvaraisempi, antautuvampi ja selvästi feminiinisempi oli potentiaalisesti selvänäköisen, mutta samalla usein patologiseksi diagnosoidun hysteerikon tai meedion rooli. Tällaiseen hahmoon samastumisessa oli ilmeiset haittansa ja riskinsä, jotka liittyivät vuosisadanvaihteessa vallinneisiin epäsuhtaisiin valta-asemiin miesten ja naisten välillä. (Mies)taiteilijoihin vetosikin usein aktiivisempi, tutkivan ja kontrolloivan magnetisoijan tai hypnotisoijan rooli, joka rakentui ensisijaisesti maskuliiniseksi. Vaikka uskonnollinen kuvasto kietoutui molempiin rooleihin, se sai kuitenkin monimuotoisempia sävyjä maskuliiniseen kietoutuessaan: hypnotisoijat ja magnetisoijat vertautuvat pyhimysten ohella profetoihin, pappeihin ja muihin uskonnollisiin auktoriteetteihin, kuten esimerkiksi Jeesukseen, joka Edelfeltin teoksessa ojentaa auttavan kätensä kohti hysteerisesti anelevaa Matalenaana.⁷⁴¹

Paul Gauguin on kuvannut itsensä jälkimmäisessä roolissa tunnetussa *Näky saarnan jälkeen (Jaacobin paini)* -teoksessaan (1888). Eda Filiz Burhanin mukaan teos kuvaa somnambulistiseen tilaan johdateltuja bretagnelaisnaisia, joiden eteen aukeaa ylimaallinen ja -aistillinen näky: enkeli painimassa Jaakobin kanssa. Naisten hypnoottisen tilan on saanut aikaan mustakaapuinen pappi tai munkki, joka on kuvattu teoksen oikeassa laidassa. Vaikka magnetisoijiin rinnastuva hahmo ei varsinaisesti ole taiteilijan omakuva, se viittaa Burhanin mukaan kuitenkin selkeästi Gauguiniin

739 Vrt. Burhan 1979, 277–337; Emery 2004, 223–225.

740 Käsitykseni näistä kahdesta roolista tai asemasta pohjautuu Kortelaisen hysteriakuvas-tosta esittämiin sukupuolisensitiivisiin tulkintoihin, mutta muotoutui selkeäpiirteisemmäksi, kun vertailin Gallen-Kallelan ja Hilma af Klintin (1862–1942) käsityksiä taiteen mahdollisesta mediaalisuudesta. Ks. Kokkinen 2015.

741 Tähän asemaan kietoutuivat osin myös ne käsitykset ikuisen viisauden mestareista, joita erityisesti teosofisesti virittyneissä keskusteluissa kierrätettiin, ks. luvut 3.3 ja 3.8.

itseensä.⁷⁴² Taiteilija saa yhtäaikaisesti tieteellisen ja uskonnollisen auktoriteetin aseman. Hänestä tulee pappi ja kokeellisen psykologian miestutkijoihin vertautuva magnetisoija, jolla on mahdollisuus ja kyky saatella myös muut selvänäköisyyden erityiseen, siunattuun tilaan.⁷⁴³

Gauguinin teos vertautuu kiinnostavalla tavalla Gallen-Kallelan *Tuonelan joella* -maalaukseen ja erityisesti sitä ajatellen tehtyyn luonnokseen, jossa taiteilija on kuvannut itsensä totuudenetsijänä. (Ks. kuva Akseli Gallen-Kallela, *Kokonaissommitelma Tuonelan joella -freskoa varten* luvussa 3.4.) Keskeinen osa luonnosta on kolmen vahvan, maskuliinisen hahmon välille syntyvä jännite, joka yhdistää heitä toisiinsa. Tuonelan läheisyys ei näytä huolettavan veneeseen päättäväisenä nousevaa miestä, järkkymättömänä rannalla istuvaa ”viimeistä pakanaa” eikä taiteilijaa itseään, joka seisoo luonnoksen reunalla tuimana, kaapuun kiedottuna ja kätensä tiukasti rinnalle ristineenä. Lautturin kyytiin nousevan hahmon eleet muistuttavat Väinämöisestä, jonka lähtöä (veneellä) Gallen-Kallela oli hahmotellut 1890-luvulta lähtien ja vastikään myös Pariisin maailmannäyttelyn paviljonkifreskoja ajatellen.⁷⁴⁴ Rinnastuksen myötä kaikki kolme maskuliinista hahmoa värittyvät shamanistisesti: ehkä hekin ovat lähestymässä Tuonelaa tuonpuoleisen, korkeamman tiedon toivossa. Luonnos näyttää vihjaavan myös miesten selvänäköisistä kyvyistä. Heidän eteensä avautuu tavanomaisen havaitsemisen ylittävä näky: Tuonelan venettä ohjaava luinen lautturin.⁷⁴⁵ Totuudenetsijän kaapu, jonka taiteilija on asetellut tuimana ja itsevarmana Tuonelaa tuijottavan omakuvansa harteille, viittaakin yhtäaikaisesti kahtaalle: yhtäältä se on merkki henkisemmän taiteen tavoittelusta ja toisaalta korkeamman taiteen tekemiseksi vaaditusta selvänäköisyyden kyvystä, jonka uskottiin ohjanneen myös Fra Angelicon kaltaisia munkkimaalareita.

Selvänäköisyytematiikan sukupuolittuneisuus korostuu, kun kiinnitän huomioni muihin rannalle saapuneisiin. Uhmakkaiden miesten ohella ainoastaan lapsenuskossaan yhä elävä pieni poika havaitsee selvästi lautturin.⁷⁴⁶ Teoksen naiset ovat sitä vastoin silminnähdyn pelossa ja kääntäneet katseensa toisaalle silmänsä menettänyttä eukkoa lukuun ottamatta.⁷⁴⁷ He eivät joko voi tai halua nähdä luista

742 Burhan 1979, 277–315.

743 Siunattu tila viittaa tässä tahallisen tietoisesti kahtaalle: uskonnollisuuteen ja seksuaalisuuteen. Rapetti on osoittanut miten kokeellisen psykologian patologisoimaan hysteriaan liittyi myös voimakas seksuaalisuuden ulottuvuus, jota ajan taiteilijat hyödynsivät esimerkiksi *femme fatale* -hahmoja kuvatessaan. Ks. Rapetti 2005, 259–264. Gauguinin teoksessa naisten seksuaalisuus tosin on kesytetty uskonnollisen pieteetin alle.

744 Parhaiten teos tunnetaan öljy- ja temperamaalauksena (Akseli Gallen-Kallela, *Väinämöisen lähtö*, 1896–1906, Hämeenlinnan taidemuseo, Hämeenlinna).

745 Luuranko on mukana seuraavissa luonnoksissa: 67-M99, 68-M100, 69-M101, 70-M102, 72-M104, 75-M107 (SJS).

746 Lapsuuteen ja lapsenuskoon liitetystä selvänäköisyyden kyvystä ks. luku 5.10.

747 Silmänsä menettänyt eukko on kiinnostava hahmo selvänäköisyytematiikkaa ajatellen. Hän kuvaa selvästi Kalelan lähellä sijainneen Niittysen torpan vanhaa ”ruotimummoa”,

soutajaa. Naisten kehon- ja eleiden kieltä voi joiltain osin lukea myös hysteerisenä. Tiedottomuus näyttää kiteytyvän etenkin taka-alalla jäseniään oikovassa neidossa.⁷⁴⁸ Taiteilijan aiemmat teokset, kuten esimerkiksi *Ad Astra* (1894/1896, Art Institute Chicago, Chicago ja 1907) ja *Adorante* (1894, 100 x 47, yksityiskokoelma), osoittavat selvästi Gallen-Kallelan tunteneen ja hyödyntäneen hysteerisen kehon kieltä taiteessaan. Luonnosprosessin edetessä Tuonelan lautturi kuitenkin häviää kuvasta. Totuudenetsijä muuntautuu tempelinrakentajaksi, joka kääntää katseensa kohti rakennustyötä. Muutoksista huolimatta selvänäköisystematiikka jää osaksi teosta, vaikkei enää yhtä selvästi. Rannalla istuu edelleen ”viimeinen pakana” ja kaksi muuta miestä, jotka tuijottavat intensiivisesti Tuonelaan.⁷⁴⁹ Toisella selvästi magneettiseen tilaan vajonneista miehistä on Pekka Halosen piirteet. (Ks. kuva Akseli Gallen-Kallela, *Tuonelan joella*, esityö Juséliuksen mausoleumin freskoa varten luvussa 3.7.)

Somnambulistinen tuijotus, johon Gallen-Kallela on Halosen maalauksessaan lukinnut, kytkeytyy läheisesti toiseen vuosisadanvaihteen taiteelle ominaiseen topokseen: suljettuihin silmiin, jotka viittasivat niin ikään tavanomaiset aistit ylittävään havaitsemisen tapaan. Ainoastaan fyysiset silmänsä sulkemalla ihminen saattoi hyödyntää sielun sisäisiä silmiään ja niiden mahdollistamaa, henkisemmän todellisuuden äärelle johdattelevaa aistimisen tapaa.⁷⁵⁰ Useat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota sumennettuihin silmiin ja poiskäännettyihin katseisiin, jotka ovat Pekka Halosen taiteessa toistuva aihe. Seikkaperäisimmin aiheesta on kirjoittanut Marja Lahelma, joka nostaa esiin myös aiheen kiinnittymisen esoteerisuuteen. Vuonna 1893 valmistuneessa *Omakuvas*sa Halonen on kuvannut itsensä luonnosmaisena vuorimaiseman edessä. Vaikka taiteilija on kasvokkain teoksen katsojaan nähden, hänen katseestaan ei saa otetta. Sumeiksi jäävät silmät katsovat toiseen, näkymättömäksi jäävään todellisuuteen ja sielun sisäisiin syövereihin. Lahelman mukaan *Omakuvan* verhottu katse ja sen luonnosmainen toteutus viittaavat siihen, että taiteilija on

josta niin Gallen-Kallela kuin Simbergkin vaikuttivat. *Tuonelan joella* -freskossa hän on naisista ainoa, joka katsoo herkeämättä tuonpuoleiseen. Gallen-Kallela ja Simberg ovat kirjoittaneet muistiin mummoon liittyvän tarinan. Gallen-Kallelan mukaan vanhus oli menettänyt silmänsä itkiessään poikaansa, joka oli kadonnut metsään ja kuollut sinne. Simberg kirjoitti niin ikään mummon tulehtuneista silmistä, joilla tämä kuulemma näki kuitenkin ”erinomaisesti”. Ilmeisesti mummo oli myös filosofisoinut iankaikkisesta torpassa vieraileville taiteilijoille. Heidän teoksissaan mummon tulehtuneet silmät näyttävätkin havaitsevan erityisen selvästi tuonpuoleisen ulottuvuuksia ja edustavat siten eräänlaista variaatiota suljettujen silmien topoksesta. Simbergin muistiinpano Niittynen mummosta löytyy hänen luonnoskirjastaan (1896–), merkintä 6.5.1897 (MEA). Gallen-Kallelan kertomus löytyy *Kallela-kirjasta*, ks. Gallen-Kallela 1924, 31–32. Ks. myös Petterson 2000, 54–57.

748 Osassa luonnoksia esiintyy myös miespuolinen rukoilija, jonka elekieli tosin ei ole muutoin yhdistettävissä hysteeriseen kehoon, ks. luonnokset 68-M100, 75-M107, 86-M131, 87-M132, 92-M119 (SJS).

749 Viimeisestä pakanasta ks. luku 3.6.

750 Stewen 1996; Ahtola-Moorehouse 2008; Lukkarinen 2007, 21–25; Palin 2017, 234–237.

kääntänyt huomionsa tavanomaisen aistitodellisuuden tuolle puolen – toisin sanoen hän on kuvannut itsensä selvänäköisenä. Gallen-Kallela hyödynsi kokeellisen psykologian kuvastoa taiteilijaystävänsä yliaistillisuutta kuvatessaan. Halosen omakuvaa taas leimaa ylevämpi, henkisesti tunnelma. Korkeuksista laskeutuva valo tekee kuvan miehestä pyhiin vertautuvan hahmon, joka näyttää olevan eräänlaisessa valaistumisen tilassa. Samalla se ilmentää taiteilijan ja luonnon välillä vallitsevaa mystistä yhteyttä.⁷⁵¹ Teos kiinnittyykin osaltaan niihin uusromanttisiin ja monistisiin keskusteluihin, joita edellä avasin taiteilijoiden luontosuhdetta käsitellessäni. Halosen omakuvassa taiteilija on kuvattu luonnon harmoniaan sulautuneeksi, pyhimysten jalanjäljissä kulkevaksi näkijäksi.

4.6 Mediaalisen kehon kieli

Pekka Halosen Kotkan kirkkoon maalaamassa alttaritaulussa idän viisaat tietäjät eivät ole tulleet kumartamaan syntynyttä Jeesus-lastaa yksin. Tietäjiä seuraa osin sumeaksi jäävä joukko ihmisiä, joista yksi nousee kuvan taka-alaa hallitsevaksi. Taustalle on pysähtynyt outo, hohtavan läpikuultavaan kaapuun kietoutunut hahmo.⁷⁵² Koetin etsiä tälle kamelilla ratsastavalle kulkijalle vertauskohtaa Raamatusta ja Halosen ihailemasta italialaisesta taiteesta – turhaan.⁷⁵³ Hehkuva hahmo ei yksinkertaisesti suostu asettumaan kuninkaitten kumarrusta esittävän kuvatyypin perinteisiin uomiin. Yllättävää, ettei siihen ole aiemmin kiinnitetty sen enempää huomiota.⁷⁵⁴ Valkoisen kaapunsa vuoksi kulkija rinnastuu taulun etualalla istuvaan Neitsyt Mariaan, joka on niin ikään kiedottu hohtavan vaaleisiin kankaisiin. Nämä kaksi hahmoa tuntuvat limittyvän toisiinsa teoksessa, jonka Halonen maalasi pian Kotkan alttaritaulun valmistumisen jälkeen: *Madonnaksi* (1902) nimetyssä maalauksessa

751 Ks. Lahelma 2014, 76–105.

752 Halonen teki alttaritaulua varten ainakin kaksi esityötä (*Kuninkaitten kumarrus*, 1899, Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki ja *Luonnon alttarimaalaukseen Kuninkaitten kumarrus*, 1899, Harri Silanderin kokoelmat), joista ensinnä mainitussa on sama arvoituksellinen hahmo mukana.

753 Kolmea tietäjää seuraavan laajemman ihmisjoukon juuret lienevät kuvatyypin italialaisissa toteutuksissa, joissa Jeesusta ja Mariaa saattaa ympäröidä varsin laajakin viisaiden ryhmä, ks. esim. Fra Angelico, *Kuninkaitten kumarrus*, 1442, Museo di San Marco, Florence ja Gentile da Fabriano, *Kuninkaitten kumarrus* (Pala Strozzi), 1423, Uffizi, Firenze. Padovan Arena-kappelin itämaiden tietäjiä kuvaavassa *Kuninkaitten kumarrus*-freskossa (n. 1306) Giotto on käyttänyt pitkää valkoista kaapua enkelin vaatetuksena. Kenties juuri enkeli saattaisi olla lähin vastine Halosen hohtavalle hahmolle, vaikka tämäkin rinnastus lienee turhan kaukaa haettu.

754 Olen löytänyt ainoastaan Lindströmin kirjoituksista maininnan ratsastajasta, ks. Lindström 1957, 149–150. Hän uumoilee naisena pitämänsä hahmon jonkinlaiseksi tehokeinoksi ja vihjaa kamelin periytyneen Fra Angelicon samaa aihetta kuvaavasta teoksesta. Siinä tosin kamelit kuvataan ilman ratsastajia, ks. Giotto, *Kuninkaitten kumarrus*, n. 1306, Arena-kappeli, Padova. Naisen malliksi Lindström mainitsee Halosen kälyn.



Vas. Pekka Halonen, Yksityiskohta *Kuninkaitten kumarrus -alttaritaulusta*, 1900, öljymaalauus, 550 x 235 cm. Kotkan ev. lut. seurakunta, Kotka. Kuva: Nina Kokkinen.

Oik. Pekka Halonen, *Madonna*, 1902, sekatekniikka, 42 x 30 cm, Hiekan taidemuseo, Tampere. Kuva: Nina Koskinen / Hiekan taidemuseo.

hohtaviin kankaisiin kiedottu nainen istuu hiljaa eteensä tuijottaen. Hänen päätänsä suojaa läpikuultava, ohut harso.

Halosen utuiset hahmot tarjoavat kiinnostavan esimerkin vuosisadanvaihteen okkulttuurissa kierrätetystä topoksesta, jota kutsun mediaaliseksi kehoksi. Vaikka sillä on yhtäläisyytensä edellä kuvaamaani hysteeriseen kehoon, rakentuu se kuitenkin varsin erilaisista ja edellistä selkeämmin esoteerisiksi määrittävistä aineksista. Niiden myötä ajan taiteessa levottomasti kouristeleva hysteerinen keho höyrystyy ja hajoaa mediaaliseksi kehoksi, joka leijuu teosten pinnalla läpikuultavana, vailla kouriintuntuvaa ruumiillisuutta.⁷⁵⁵ Se liikkuu hysteeristä kehoa rauhallisemmin ja vähäeleisemmin, usein myös hiljaisuutta kunnioittaen. Halosen teosten ohella osuvan esimerkin mediaalisesta kehosta tarjoaa muun muassa Paul Gauguinin 1890-luvulla tekemä *Madame la Mort*.⁷⁵⁶ Teos liittyy samannimiseen näytelmään,

755 Häilyvän ruumiillisuuteensa ansiosta mediaalinen keho onnistuu tietystä määrin myös väistämään (miehisen) katseen ja kosketuksen hysteeristä kehoa tehokkaammin. Näin ajatellen Halosen valinta käyttää mediaalista kuvastoa Madonnan esittävässä teoksissaan on yhtäaikaaisesti osuvaa ja oireellistakin – neitseellisesti synnyttänyt nainen on helppo mieltää kaiken seksuaalisuuden ulkopuolelle sijoittuvaksi. Vrt. Tihinen 2008, 71–74.

756 Paul Gauguin, *Madame la Mort*, julkaistu *Théâtre d'Art* -aikakausjulkaisussa 1891, ks. kuva Keshavjee 2009, 63.

joka kuului Pariisissa toimineen Théâtre d'Artin ohjelmistoon. Gauguin kuvaa teokseensa kohtausta, jossa päähenkilö on eräänlaisessa selvänäköisessä, mediaalisessa välitilassa. Näkyjen kohteen, ”rouva Kuoleman”, keho piirtyy kuvaan läpikuultavana, häilyvään harsoon kietoutuneena ja kasvot piilotettuina. Hahmo leijuu kuvan pinnassa unenomaisena ja osin taustaan sulautuneena, valon ja varjon vastakohtaisuutta korostaen.⁷⁵⁷

Mediaalinen keho kutoutuu osaksi keskusteluja, joissa selvänäköisyydelle ja muille psyykkisille ilmiöille haettiin selitystä pikemmin esoteerisista tulkinnoista kuin patologiseksi diagnosoidusta mielestä. Sillä on läheinen kytkös myös historian-tutkija Alex Owenin määrittelemään ”lumottuun Itseen”⁷⁵⁸. Subjektia ja inhimillistä tietoisuutta on modernilla ajalla pidetty leimallisesti hajonneina, moniulotteisina ja epävakaina. Käsitysten taustalla vaikuttavat muun muassa psykologien muotoilemat ajatukset tietoisuuden pimentoon jäävistä ja kontrollin ulottumattomissa olevista osista. Käsitys lumotusta Itsestä rakentuu osaltaan tämän modernin, hajonneen subjektikäsitteksen pohjalle, mutta siihen liittyy myös yksilön ylittävä, jumalallinen ulottuvuus. Esoteerisissa keskusteluissa ihmistietoisuuden hajonneisuus käännetään eduksi: kun tietoisuus pilkotaan osiin, yksi niistä henkistetään jumalalliseksi Itseksi. Koska tällä osalla uskotaan olevan luontainen yhteys maailmansieluun ja todellisuuden korkeampiin tasoihin, on itsetuntemus äärimmäisen tärkeää. Se mahdollistaa käytännössä pääsyn maailmankaikkeuden salaisuuksia käsittelevään, absoluuttiseen tietoon. Monet uskoivat, että magneettiseen uneen ja muihin poikkeuksellisiin mielentiloihin vajotessaan ihminen oli yhteydessä näihin tietoisuutensa korkeampiin tasoihin ja jumalalliseen Itseen.⁷⁵⁹

Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa myös ruumis miellettiin monikerroksiseksi. Tässä suhteessa se vastasi paitsi ihmistietoisuutta myös maailmankaikkeutta, joka ymmärrettiin monista tasoista koostuvaksi. Maallisessa todellisuudessa toimivalla fyysisellä keholla uskottiin olevan hienojakoisempi vastineensa, jota kutsuttiin usein astraali- tai eetteriruumiiksi. Tämä ruumis tarjosi – nimensä mukaisesti – yhteyden todellisuuden näkymättömiin tasoihin, eivätkä maalliset rajoitteet sitoneet sitä samalla tavoin kuin raskasta, fyysistä kehoa. Schurén *Suurissa vihityissä* astraaliruomis toimii välittäjänä jumalalliseen Itseen: se on yhteydessä sieluun, joka puolestaan kätkee sisälleen kuolemattoman, jumalallisen hengen.⁷⁶⁰ Paps'n mukaan ihminen taas koostui kolmesta osasta: fyysisestä kehosta, immateriaalisesta sielusta ja näitä toisiinsa sitovasta astraaliruumiista, joka rakentui eetterin kosmisista

757 Gauguinin teoksesta ja sen tulkinnasta ks. Keshavjee 2009.

758 Käytän tässä jumalallisesta, lumotusta tietoisuuden osasta nimitystä Itse, isolla kirjoitetuna. Seurailen tässä kohdin myöhempään esoteerisiin keskusteluihin omaksuttua tapaa, jossa Itse erotetaan egosta. Ks. esim. Hanegraaff 1998, 211–215.

759 Owen 2004, 114–147. Vrt. myös Monroe 2008, 199–213, 245–250; Keshavjee 2009; Lahelma 2014, 47–59.

760 Schuré 1980, 331–332.

virtauksista. Spiritualistit käyttivät samantyyppisestä ruumiista nimitystä *périsprit*. Erityisesti teosofit ja Papus'n kaltaiset okkultistit uskoivat, että mieltä ja ruumista voitiin tietoisesti kehittää kohti suurempaa jumaluutta ja siihen liittyviä, yliaistillisia kykyjä. Välineitä itsen kehittämiseen tarjosivat esimerkiksi itsehypnoosi, meditaatio ja alkemia. Astraaliruumiin harjoittamisen myötä ihminen pystyi tekemään muun muassa ajan ja paikan rajoitteet ylittäviä astraalimatkoja, havainnoimaan selvänäköisesti ja valjastamaan käyttöönsä myös muita mielen salattuja voimia.⁷⁶¹

Hahmottelemani mediaalisen kehon topos kytkeytyy läheisesti niin lumottua Itseä kuin eetteriruumista koskeviin esoteerisiin käsityksiin. Näiden keskustelujen myötä mediaalisen kehon merkityshorisontti muotoutuu varsin erilaiseksi kuin hysteerisen kehon, joka nähdään potentiaalisesti patologisena ja mielenvikaisena. Sen sijaan, että nimittäisin toposta astraali- tai eetteriruumiksi, määrittelen sen mieluummin mediaaliseksi kehoksi kahdestakin eri syystä. Ensinnä miellän mediaalisen yleisluontoisemmaksi, minkään tietyn tahon – kuten teosofien, spiritualistien tai okkultistien – määritelmiin sitoutumattomaksi termiksi. Mediaalinen viittaa tässä yhteydessä kehon keskeiseen ominaisuuteen: sen kykyyn toimia välittävänä tahona todellisuuden näkyvien ja näkymättömien, maallisten ja jumalallisten tasojen välillä. Mediaalinen keho onkin olemukseltaan selvänäköinen, korrespondensseja ja astraalisia virtauksia aistiva. Toisekseen miellän astraali- ja eetteriruumiin liittyvän erityisesti niihin esoteerisiin keskusteluihin, teorioihin ja ajatusmalleihin, joiden varaan mediaalisen kehon topos osin rakentuu. Toisin sanoen viittaa mediaalisesta kehosta kirjoittaessani ensisijaisesti niihin visuaalisiin ilmaisuihin, joiden muotoutumiseen edellä mainitut keskustelut ovat osaltaan vaikuttaneet.

Visuaalisia aineksia mediaalisen kehon kuvaamiseksi tarjosivat erityisesti valokuvat, joita käytettiin spiritualistisia ja psyykkisiä ilmiöitä tutkittaessa ja aidoiksi todistettaessa. Mediaalisen kehon läpikuultavuus, harsomaisuus ja leijuvuus periytyvätkin etusijassa spiritualistisista henkivalokuvista, joissa tuonpuoleinen todellisuus piirtyy kuvien pintaan aavistuksenomaisina haamuina, kirkkaina valoilmiöinä ja laskostettujen kankaiden muodostamina hahmoina. Henkivalokuvauksen juuret ulottuvat 1800-luvun puoliväliin saakka. Euroopassa alaa tekivät tunnetuksi muun muassa Frederick Hudson ja Édouard Isidore Buguet, jotka vangitsivat valokuviinsa henkimaailman materialisaatioita 1870-luvulta lähtien.⁷⁶² Suomessakin tätä kuvastoa tunnettiin viimeistään 1890-luvulla.

Henkivalokuvista tuttu läpikuultava hahmo leijuu muun muassa Louis Sparren spiritualistista iltamaa kuvaavassa piirroksessa. Teos kuvittaa aiemmin mainitsemani Kasimir Leinon artikkelia⁷⁶³, jossa kuvaillaan elävästi spiritualistisia istuntoja ja

761 Owen 2004, 127–133; Monroe 2008, 245–250. Ks. myös Tihinen 2008, 87–89.

762 Henkivalokuvauksesta ks. Apraxine & Schmit 2005. *The Perfect Medium* -teoksesta (Champion 2005) löytyy myös runsaasti esimerkkejä henkivalokuvista.

763 Kasimir Leino, ”Okkultismi ja eräs spiritismin apostoli”, SK n:o 1, 2 & 3, kuva n:o 2, 31.



Frederick Hudson henkivalokuvia 1800-luvun lopulta. *Album of Spirit Photographs*, 1872. Hopeagelatiinivedos, 25,4 x 19,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Metropolitan Museum of Art.

meedioiden toimintaa. Vaikka Leino esittää tekstissään kriittisiäkin huomioita istunnoista, tulee hän samalla sanoittaneeksi osuvasti spiritualismiin ja mediaaliseen kehoon liittyvää kuvastoa. Meedio istuu syvässä pimeydessä, josta muut osallistujat voivat erottaa hänet lähinnä ”valkoisen shaalin” ansiosta. Henkimaailma tunkeutuu esiin valopilkkuina ja loistavina, utuisina ”harsoina”. Samankaltaisiin, kuin tyhjästä ilmestyviin harsoihin ja shaaleihin kiinnittää herkästi huomiota myös James Abbott McNeill Whistlerin ”mustiksi sommitelmiksi” kutsutuissa teoksissa. Taiteilijan tiedetään ammentaneen tummasävyisiin teoksiinsa aineksia spiritualismista ja henkivalokuvauksesta. Tiheätunnelmaisten muotokuvien taustat kuvaavat eetterin värähtelevää välitilaa, josta henkimaailma voi materialisoitua esiin hetkenä minä hyvänsä. Aikalaiset osasivat lukea Whistlerin taidetta tällaisista näkökulmista: esimerkiksi kuuluisaa viulistia Pablo de Sarasateä kuvaavassa maalauksessa (1884)⁷⁶⁴ poseeraava hahmo nähtiin meedion kutsumana henkiolentona tai Sarasaten astraalisena kaksoisolentona.⁷⁶⁵

Läpikuultavuuden, leijuvuuden ja tyhjästä ilmestymisen ohella mediaaliselle keholle on ominaista myös hajoaminen. Yhden osuvan esimerkin tästä piirteestä tarjoaa Simbergin 1890-luvun puolivälissä maalaama *Mysteeri* (ajoittamaton, yksityiskokoelma).⁷⁶⁶ Kaksi miestä istuu sohvalla ja todistaa erikoista näkyä: sohvan takaa ilmestyy sivellintä pitävä käsi. Teoksen oikeassa laidassa on sello, jota pitelee



Louis Sparre, *Spiritistinen iltama*, kuvitusta *Suomen kuvalehdessä* ilmestyneeseen artikkeliin ”Okkultismi ja eräs spiritismin apostoli”, 1894. Kuva: Kansalliskirjastot digitaaliset aineistot.

764 *Arrangement in Black: Portrait of Señor Pablo de Sarasate*, 1884, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

765 Colbert 2011, 132–139; Shirland 2011. Ks, myös Shirland 2013.

766 Taiteilijan poika Tom Simberg on ajoittanut teoksen vuosille 1894 tai 1895. Hugo kertoo 20.11.1894 kirjoitetussa kirjeessään kotijoukoille uudesta toveristaan Demetrius Forsmanista, musikaalisesta lääketieteen opiskelijasta. Toinen kuvassa oleva henkilö on Tom Simbergin tietojen mukaan Konrad Vanne, josta tuli myöhemmin kirkkoherra (JSA).

kuin tyhjästä ilmestynyt, epämääräiseksi jäävä raaja. Samankaltaiset irralliset kädet ja muut kehonosat olivat tyypillisiä ajan spiritualistiselle kuvastolle, jossa näkymätön aineellistui näkyvään maailmaan toisinaan yksittäisinä kehon osina. Henkilokuvat ja meedioiden toimintaa dokumentoivat otokset tarjosivat runsaasti esimerkkejä tällaista tilanteista.⁷⁶⁷ Minna Canth kuvaili spiritualismia koskevassa artikkelissaan (1894) tällaisia materialisaatioita eriskummallisiksi ilmiöiksi: ”Milloin ilmestyy käsiä, jotka pukkaavat, tai tukistavat, tai repivät läsnä olevia, milloin taas yläpuoli ruumista [...]”⁷⁶⁸ Saksalaisfilosofi Carl du Prel, jonka kirjoituksista myös monet vuosisadanvaihteen taiteilijat ja kirjailijat innostuivat, selvittää ”aineistumiseksi” kutsumansa ilmiön kaksinaisuutta: materialisaatiota tuottivat yhtä lailla niin kuolleiden kuin elävienkin ihmisten sielut, jotka liikkuivat todellisuuden hienojakoisemmilla, korkeammilla tasoilla. Kun elävä henkilö sai sielunsa aineellistumaan, ilmestyi näkyvään todellisuuteen hänen kaksoisolentonsa – tai osa siitä. Du Prelin mukaan spiritualistissa istunnoissa sen sijaan materialisoituivat usein ihmissielut, jotka olivat jo käyneet läpi ruumiillisen kuoleman. Toisaalta saksalaisfilosofi pohti myös voisivatko istuntojen leijuvat kädet ja päät olla meedioiden tuottamia: jospa nämä saivatkin tietämättään osan omasta sielustaan materialisoitumaan muiden nähtäväksi.⁷⁶⁹

Simbergin *Mysteeriä* voi lukea materialisaatiokuvana. Taiteilija on ilmeisesti leikitellyt ajatuksella omasta kaksoisolennot: sohvän takaa pilkistävällä kädellä on



Piirros 1910-luvun alussa tapahtuneesta materialisaatiosta. Kuvitusta teokseen Albert von Schrenck-Notzing: *Phenomena of materialisation. A contribution to the investigation of mediumistic teleplastics* (1923). Kuva: Internet Archive.

767 Esimerkkejä löytyy esim. teoksesta Champion 2005.

768 Canth 1894, lainaukset sivuilla 42 ja 51.

769 Prel 1909, 40–46, 51–52, 84–89. Carl du Prelin alkuperäinen saksankielinen *Der Spiritismus* teos on vuodelta 1893. Du Prelin merkityksestä vuosisadanvaihteen taiteilijoille ja kirjailijoille, ks. Lahelma 2014, 101–103, 140–142.

Simbergille itselleen kuuluva sormus. Toinen taiteilijan ystävästä on silmin nähden kauhistunut näyn edessä. Mediaalinen keho materialisoituu levollisena istuvan, silmänsä ummistaneen neidon eteen myös Simbergin *Fantasiassa*. Irtokäsi pitelee säihkyvää kristallia – eräänlaista ”näkykiveä”, jonka avulla okkultistit uskoivat voivansa kommunikoida enkeleiden ja muiden henkiolentojen kanssa.⁷⁷⁰ Teokset vertautuvat Beda Stjernschantzin *Irmaan* (1895–1896, Kansallisgalleria, Helsinki) ja erityisesti Magnus Enckellin *Päähän* (1894, Kansallisgalleria, Helsinki), joiden poispyyhittyjä kehoja Juha-Heikki Tihinen on tulkinnut kaksoisolentoina.⁷⁷¹ Edellisestä teoksesta on siinä aikoinaan mukana ollut kaksoisolento pyyhitty pois. Enckellin teoksessa osa mediaalisesta kehosta on edelleen läsnä kuvan keskelle maalatussa päässä, joka näyttää leijuvan tyhjyydessä.

Vuosisadanvaihteen maalaustaiteen ja spiritualismiin liittyvän kuvaston yhteyksiin on viime aikoina alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota. Spiritualismiin liittyvistä ilmiöistä on kirjoitettu Whistlerin ja Gauguinin ohella muun muassa Carrièren, Redonin ja nabien yhteydessä.⁷⁷² Taidehistorioitsija Serena Keshavjee kirjoittaa vuo-



Hugo Simberg, *Fantasia*, 1896, vesiväri ja kulta, 16 x 15 cm, Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

770 1500-luvulla eläneen alkemisti ja maagikko John Deen ja hänen meedionaan toimineen Edward Kelleyn kerrotaan kommunikoineen enkeleiden kanssa kristallipallon tai ”näykiven” välityksellä. Enkelit välittivät heille sen kautta *lingua adamican* – alkukielen, jota oli käytetty aikojen alussa. 1800-luvun lopulla Deen ja Kellyn eenokkilainen rituaalimagia heräsi eloon muun muassa Hermetic Order of the Golden Dawn -käytännöissä ja kristallien tuijotuksesta tuli muutoinkin yleinen käytäntö ajan esoteerisuudessa. Ks. esim. Szonyi 2004, 205–206; Owen 2004, 196.

771 Tihinen 2008, 87–89. Vrt. myös Lahelma 2014, 101–104.

772 Henkivalokuvauksen ohella taiteilijoita kiinnostivat myös muut spiritualismin piirissä tuotetut kuvat ja niihin liittyvät tekniikat kuten automaattikirjoitus ja -piirustus, ks. Morehead 2009. Suomessa automaattikirjoittamisesta ja piirtämisestä on kirjoitettu muun muassa Helmi Krohnin, Ester Heleniuksen ja Ellen Thesleffin kohdalla. Ks.

sisadanvaihteen taiteilijoiden innostuksesta spiritualistisia ja psyykkisiä ilmiötä kohtaan tavalla, joka rinnastaa heidät ajan tieteilijöihin – muun muassa Ernst Haeckeliin ja muihin vitalisteihin sekä ranskalaistieteilijä Camille Flammarioniin, johon palaan tarkemmin tuonnempana. Heille kaikille spiritualististen istuntojen erikoislaatuiset tapahtumat todistivat ensisijaisesti ihmismielen salatuista, vielä tuntemattomista voimista sekä niihin liittyvistä vitaalisista virtauksista.⁷⁷³

Keshavjeen mukaan spiritualistinen kuvasto tarjosi taiteilijoille yhtäältä visuaalisen välineen viitata todellisuuden näkymättömiin tasoihin ja toisaalta myös keinon painottaa omia näkijälahjojaan. Ranskan symbolistipiireissä tunnetun kirjailija ja dramaturgi Jules Boisin mukaan spiritualistisen kuvaston hyödyntäminen antoi mahdollisuuden profeetalliseen ilmaisuun – ja samalla akateemisen taiteen normien rikkomiseen. Vuonna 1897 julkaistussa artikkelissaan Bois kannusti taiteilijoita kehittämään erityistä, abnormaaliin viittaavaa ”henkiestetiikkaa”. Tehtävä vaati taiteilijoilta tietoista – ja tieteellistäkin – perehtymistä poikkeaviin, mediaalisiin mielentiloihin, jotka Bois näki väylänä transsendenttiin: ”*piilotajunta on jumalainen [...] Piilotajuinen on Mahtava Pan; Luonto paljastaa maailmankaikkeuden sydämeen piilotetut salaisuudet*”. Tietoisesti mediaalisuutta lähestyessään taiteilijat saattoivat erottautua medioista, joita Bois piti patologisina tapauksina.⁷⁷⁴ Ranskalaiskirjailijan artikkelissa toistuu hyvin samankaltainen arvottava jaottelu, jota ajan tieteellisissä ja esoteerisissa keskusteluissa tehtiin passiivisten (nais)hysterikkojen ja heitä tutkivien, tieteellisiin metodeihin luottavien magnetisoidijien välille.

Totuudenetsijöihin itsensä samastavien taiteilijoiden edellytyksenä oli näkyvän todellisuuden hahmottaminen toisin, ihmismielen ja tietoisuuden salatut potentiaalit hyödyntäen. Mediaalisten kehojen kuvaaminen tarjosi yhden visuaalisen keinon viitata tällaiseen yliaistilliseen, selvänäköiseen havainnointiin. Omia näkijälahjojaan painottaessaan taiteilijoiden oli kuitenkin syytä samastua pikemmin psyykkisten ilmiöiden tutkijoihin ja magnetisoijiin, jotka lähestyivät mediaalisia mielentiloja tietoisesti ja tieteellisestikin – mikäli he mielivät pysytellä erossa siitä patologisoinnista, joka stigmatsoi erityisesti hypnotisoituja hysterikkoja ja medioita. Myös Halosen Kotkan alttaritauluun maalaaman hohtavan hahmon merkitysulottuvuuksia ja visuaalisia viittauskohtia etsittäessä on syytä kääntää katse pikemmin spiritualistiseen kuvastoon kuin kristillisen taiteen konventioihin. Itämaan tietäjiä seuraavan joukon keskellä kuultaa henkimailmasta materialisoitunut mediaalinen keho. Tarkemmin

Leskelä-Kärki 2006, 276–291; Lahelma 2014, 152–159; Palin 2016, 108–113; Palin 2017, 234–237.

773 Keshavjee 2009; Keshavjee 2013.

774 Keshavjee 2009, 69–70; Morehead 2009. Lainaus Keshavjeelta, sivu 69. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”The unconscious is divine... The unconscious is the Great Pan; Nature reveals the mysteries hidden at the heart of the universe”. Boisin artikkeli ”L’Esthétique des esprits et celle des symbolistes” julkaistiin *Revue des Revues* -lehdessä (No. 20, January–March 1897).

katsottaessa kamelilla, jolla hahmo ratsastaa, on kahdentunut pää. Sen ympärille asetuneet kulkijat Halonen on maalannut samaan tapaan sumeasilmäisiksi ja sisäänpäin kääntyneiksi kuin itsensä aiemmin mainitussa *Omakuvassa* (1893). Edelleen ratkaisemattomaksi kysymykseksi jää kuka tai kenen aikaan saama ruumis kuninkaitten kumarrusta kuvaavan teoksen pintaan piirtyy. Se alleviivaa joka tapauksessa käsillä olevan tapahtuman erikoislaatuisuutta ja muistuttaa todellisuuden näkymättömien tasojen olemassaolosta.

4.7 Henkimaailman ja sielun kukkia

Vuosisadanvaihteen esoteerisissa keskusteluissa kierrätetyt käsitykset jumalallisesta Itsestä ja selvänäköisyydestä avaavat kiinnostavan luentamahdollisuuden myös Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoon maalaamiin freskoihin. Kirkon pohjoislehterin alle Simberg päätyi maalamaan yhden lempiaiheistaan, jota hän oli työstänyt jo lähes vuosikymmenen ajan. *Kuoleman puutarhasta*, jota aluksi kutsuttiin myös *Kukkatarhaksi*, syntyikin vuosien varrella monia erilaisia versioita: akvarelli, tempera, etsaus ja viimein myös fresko Johanneksen kirkkoon. Näistä ensimmäinen on signeerattu Pariisissa heinäkuussa 1896.⁷⁷⁵ Teos kuvaa joukon erilaisia, ihmeellisiä kasveja ja kukkia, joita mustakaapuiset Kuolemat hoivaavat. Kukilla on muutoinkin merkittävä rooli Johanneksen kirkon kuvaohjelmassa. *Kuoleman puutarhassa* kasvavien kaikenkirjavien kasvien ohella ruusut kiertävät kirkkotilaa kaikkialla ja täyttävät sen punallaan. Myös lehterin reunukseen maalatut pojat ovat saaneet tehtäväkseen niiden kantamisen.

Kukat ja ruusut kuuluvat yleisemminkin Simbergin taiteen tärkeimpiin kuva-aiheisiin.⁷⁷⁶ Yksi kiinnostava polku niiden mahdollisiin merkityksiin avautuu taiteilijan muistikirjamerkinnöistä. Viettäessään kesää 1905 Ahvenanmaalla Simberg kirjoitti runon ihanasta kukasta, joka kasvoi viheriöivässä henkien maassa. Hän uneksii poimivansa sen, mutta epäonnistuu tehtävässä.⁷⁷⁷ Jotain vuosia aiemmin ikuiset hengen kukat olivat olleet aiheena myös toisessa Simbergin kirjoittamassa runossa. Se oli omistettu Elsa-sisarelle, jolle taiteilija halusi antaa näitä ihmeellisiä kukkia lahjaksi. Melankoliaa henkivän runon kukkaset versovat selvästikin tavanomaisen aistitodellisuuden tuolla puolen – paikassa, jossa ne voivat nousta jään keskeltä, eikä niiden lakastumista tarvitse koskaan pelätä.⁷⁷⁸

775 Stewen 2004, 36–37; Andersin & Simberg 2011, 80. Simberg itse nimittää teosta *Kukkatarhaksi*, ks. Hugo Simbergin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Viipuri 14.11.1897 (GKM).

776 Vrt. Stewen 2000a.

777 Hugo Simbergin luonnoskirja VI, merkintä sivuilla 196–198 (KGA/HSA). Runo on kirjoitettu lippua esittävän kuvan ympärille. Kuva-aihe liittyy todennäköisesti Maa-rianhaminan kansanjuhliin, joihin Simberg osallistui Ahvenanmaan matkansa aikana. Runossa henkiseen todellisuuteen viitataan sanoilla ”andlig grönland”.

778 Simbergin muistikirja 1900– (KGA/HSA). Kyseessä on Simbergin kirjoittama runo



Hugo Simberg, *Kuoleman puutarha*, 1906, fresko, 180 x 230 cm, Tampereen Tuomiokirkko, Tampere. Kuva: Nina Kokkinen.

Kuoleman puutarha ja Simbergin runolliset haaveet sijoittuvat osaksi yleisempää kukkivan henkimaailman tematiikkaa. Runebergin 1870-luvulla kirjoittamassa ”Kielo”-runossa kerrotaan taivaallisista kukista, jotka kukkivat ikuisesti.⁷⁷⁹ Symbolistitaiteilijoiden ihailema ranskalaisrunoilija Maurice Maeterlinck taas kirjoitti 1890-luvulla ikuisuuden kukista, jotka kasvoivat harmoniassa sielun kanssa: niiden väri ja muoto paljastivat sielun todellisen tilan. Tällaisia kukkia hoivataan hiljaisuudessa, joka kätkee sisäänsä paitsi sielun olemuksen myös monia muita salaisuuksia.⁷⁸⁰ Samantyyppinen ajatus esiintyy myös Eino Leinin *Alla kasvon Kaikkivallan* -teoksessa (1917). Totuudenetsijäksi itsensä hahmottava Leino on viimein saavuttamassa

sisarelleen Elsalle tämän syntymäpäivänä 16.10.1900.

779 Mahlamäki ja Mansikka yhdistävät Runebergin runon Swedenborgin ajatteluun, ks. Mahlamäki & Mansikka 2010, 91–92.

780 Maeterlinck kirjoittaa ikuisuuden kukista *Le Trésor des Humbles* -teoksen (1896) hiljaisuutta käsittelevässä osassa, ks. Maeterlinck 1902, 7–25. Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyy teoksen vuonna 1902 julkaistu laitos. Gallen-Kallela kehotti ystäväänsä Johannes Öhquistia lukemaan erityisesti sen hiljaisuutta käsittelevän osan, ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhquistille, 23.12.1902 (KS).

päämääränsä. Hän kulkee kohti Totuuden kaupunkia mediaalisuuteen viittavan valohahmon saattelemana. Tie vie Jumalan yrttitarhan halki, jossa kulkija näkee ihmeellisiä kukkia. Valohahmo kertoo niiden olevan unielämänsä viettävien vainajien sieluja, joiden on vielä palattava takaisin elämään. Vaeltaja puhuttelee liljoja, keisarinkruunuja ja pieniä vaatimattomia kukkasia ja kuulee niiden erilaisista elämästä maan päällä. Jokainen on saanut muotonsa eletyn elämän ja sielunsa mukaisesti.⁷⁸¹ Tuonpuoleiset kukkaset esiintyvät myös tanskalaisen H. C. Andersenin *Äiti*-sadussa (1848), jossa kerrotaan kuoleman ansarista. Kuolema nouti sieltä poisnukkuneisiin ihmissieluihin samastuvat kukat ja puut istuttaakseen ne myöhemmin uudelleen Jumalan yrttitarhaan. Jokaisella kasvilla oli sydän: ”Tiedäthän, että kullakin ihmisellä on elämän puu tai kukkanen, aina kunkin luonteen mukaan.”⁷⁸²

Salme Sarajas-Korte on kiinnittänyt huomiota moniin samankaltaisuuksiin, joita Simbergin *Kuoleman puutarhalla* ja Andersenin *Äiti*-sadulla on. Samassa yhteydessä hän on huomauttanut myös kukan olevan ”oudon keskeinen, kuin väistyvän elämän symboli” niin Simbergin kuin Gallen-Kallelankin tuotannossa.⁷⁸³ Tulkinta ei kuitenkaan etene tämän pidemmälle. Selvänäköisyyden teemaa ajatellen Andersenin sadussa ja muissa esittelemissäni esimerkeissä esiintyy kuitenkin yksi kiinnostava ajatus, jonka uskon avaavan uusia reittejä Simbergin teosten lukemiseksi. Niitä kaikkia yhdistää ajatus henkisemmässä todellisuudessa versovista kukista, jotka vastaavat ihmissielua ja elettyä elämää – millainen sielu, sellainen kukka. Romantikot olivat toki kirjoittaneet sinisestä tiedon kukasta⁷⁸⁴ jo 1800-luvun alussa, mutta jäljittäisin tässä kohden kukkasten merkitysjuuria vieläkin etämmälle menneisyyteen – aina symbolistien rakastamaan ruotsalaismystikko Emanuel Swedenborgiin saakka.

Swedenborgin opeille on vuosisadanvaihteen taidetta tutkittaessa annettu suhteellisen vähän painoarvoa, vaikka ne usein mainitaankin vastaavuusoppia käsiteltäessä. Hänen ajattelunsa innoitti kuitenkin monia 1800-luvun loppupuolen ja vuosisadanvaihteen taiteilijoita ja kirjailijoita paljon vastaavuusoppia laajemminkin.⁷⁸⁵ Myös 1800-luvun Suomessa Swedenborgin kirjoituksia ja hänestä kerrottuja tarinoita tunnettiin yleisesti sivistyneistön keskuudessa.⁷⁸⁶ Totesin edellä Gallen-Kallelan kertoneen tuntevansa koko Swedenborgin ruotsiksi käännetyn tuotannon. Myös Simberg mainitsee hänet huhtikuussa 1896 Lontoosta lähettämässään kirjeessä.

781 Leino 1958, 157–178. Henkimaailman eetterikukat esiintyvät samoihin aikoihin myös Ester Heleniuksen kirjoituksissa, ks. Palin 2016, 108–109.

782 Sadun voi lukea esim. kokoelmasta Andersen 2003, 329–333.

783 Sarajas-Korte 2000, 32–35. Kukka esiintyy ihmiselämän katoavaisuuden symbolina myös Raamatussa, ks. esim. Job. 14:2.

784 Sinisen kukan merkityksestä romantiikassa ja esoteerisuudessa ks. esim. Stuckrad 2005a, 106–107.

785 Ks. Kokkinen 2013a. Swedenborgin vaikutuksesta vuosisadanvaihteen taiteeseen ks. esim. Williams-Hogan 2008.

786 Ks. Mahlamäki 2009.

Koti-ikävä potentti taiteilija oli vierailut ruotsalaisessa kirkossa kuullakseen äidin-kieltään ja nähnyt siellä Swedenborgin haudan. Simbergin tässä kohdin käyttämä nimitys ruotsalaismystikosta on kiinnostava: Swedenborg on hänelle filosofi ja teosofi.⁷⁸⁷ Vastaavalla tavalla häntä nimitetään ruotsalaisrunoilijaksi, professori Per Daniel Amadeus Atterbomin 1800-luvun puolivälissä julkaistussa *Svenska Siare och Skalder*-teoksessa. Kyseinen teos saattoi hyvinkin olla yksi niistä lähteistä, joista Gallen-Kallela – ja kenties myös hänen opissaan ollut Simberg – ammensivat tietoa Swedenborgin ajattelusta. Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyy erittäin kulunut kappale teoksesta, johon on tehty merkintöjä Swedenborgia käsittelevän luvun kohdalle.⁷⁸⁸

Tarkastellessani Simbergin taidetta ja selvänäköisyyden tematiikkaa haluan nostaa Swedenborgin ajattelusta esiin aiheen, joka liittyy läheisesti edellä avaamiini ajatuksiin lumotusta itsestä ja mediaalisesta kehosta. Kyseessä on ruotsalaismystikon käsitys sisäisestä ja ulkoisesta ihmisestä. Aihetta käsitellään myös Atterbomin teoksessa. Swedenborgin mukaan ihmiset elävät yhtäaikaaisesti kahdessa, toisistaan erillään olevassa todellisuudessa: Jumalan henkisessä maailmassa ja ihmisten luonnollisessa maailmassa. Tätä todellisuuden kahtalaisuutta myötäillen myös ihmisellä on kaksi olemusta. Hänen sielunsa elää henkisessä todellisuudessa kehon toimiessa inhimillisessä, luonnollisessa maailmassa. Ihmisen todellinen, sisäinen olemus tai sielu ei tavanomaisesti ole hänen itsensä tai muidenkaan nähtävissä luonnollisessa maailmassa. Se tulee näkyviin vasta, kun ihminen kuollessaan siirtyy todellisuuden tasolta toiselle, luonnollisen maailman tuolle puolelle.⁷⁸⁹ Verho kahden todellisuuden välillä on ohut, ja elämä jatkuu henkitodellisuudessa varsin samankaltaisena kuin aiemmin. Kaikki muistuttaa ja heijastaa siellä kuitenkin ihmisen todellista, sisäistä olemusta: sielut näyttävät enkeleinä ja piruina, jotka elävät omaa henkistä tilaansa vastaavissa olosuhteissa – erilaisissa taivaissa tai helveteissä. Heitä ympäröivä luonto kukkineen kaikkineen heijastaa niin ikään sielun sisäistä olemusta. Toisin sanoen sielun sisäinen olemus muuttuu henkitodellisuudessa kaikille näkyväksi, eikä sitä voi enää peittää.⁷⁹⁰ Varsin samantapainen tuonpuoleinen sielun tilaa vastaavine kukkineen esiintyy myös Maeterlinckin, Leinon ja Andersenin kirjoituksissa.⁷⁹¹

Ihmissielut samastuvat kasveihin Simbergin ajoittamattomassa piirustuksessa, jota taidehistorioitsija Sakari Saarikivi kuvaa seuraavasti: ”Enkeli pöydän ääressä, jolla kaksi sydäntä. Sydämien päällä kukkatelineet, joilla kasvaa kaksi hentoa vesaa [...]” Piirustuksen vasempaan yläreunaan on kirjoitettu ”människohjärtan”.⁷⁹² Kasvit verso-

787 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Lontoo 13.4.1896 (KGA/HSA).

788 Teos löytyy Gallen-Kallelan kotikirjastoarkistosta (GKM).

789 Swedenborg 1938, §36–46, §223–239.

790 McDannell & Lang 1990, 191–194.

791 Andersenin *Äiti*-sadun puutarhaa on luettu swedenborgilaisen välitilan kuvauksena ks. Massengale 1999, viite 27.

792 Saarikivi 1948, 276. Teoksen nykyinen sijainti ei ole tiedossani. Saarikiven teosluettelossa sen omistajaksi on merkitty Victor Hoving. Kiitän lämpimästi Jan Simbergiä

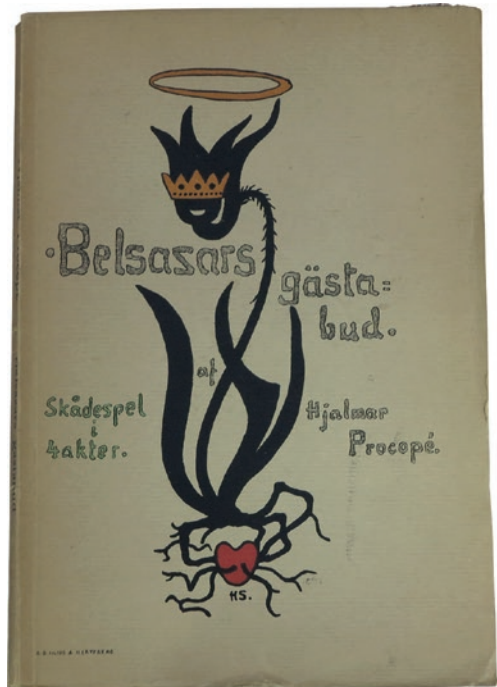
vat ja saavat voimansa ihmissydämeistä enkelin valvoessa niiden kasvua. Simberg on valinnut samankaltaisen aiheen myös runoilija Hjalmar Procopén vuonna 1906 julkaistun *Beltszarin pidot* -näytelmän kansikuvitukseksi. Mustat lehdet kasvattaneen, irvistelevän kukan juurilla makaa surkastunut, pieni sydän. Swedenborgin mukaan yksi tärkeimmistä ominaisuuksista tai hyveistä, joka ohjaa sisäisen ihmisen kehitystä, on rakkaus ja sen laatu. Egoistisen rakkauden surkastuttaessa ja saastuttaessa ihmisen sisintä, oikeanlainen, puhdas rakkaus taas ohjaa sitä kohti henkimaailman taivaallisia sfäärejä.⁷⁹³ Simbergin musta kasvi on mitä ilmeisimmin kasvattanut lehtensä ja kukkansa vääränlaisen rakkauden maaperästä.

Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa Swedenborg tunnettiin näkijänä, jolle henkimaailman todellisuus taivaineen ja helvetteineen oli tullut näkyväksi jo hänen eläessään. Hän osasi aistia ympäröivää maailmaa omasta henkisestä olemuksestaan käsin ja näki siksi tavanomaisten silmien sijaan sielunsa silmin. Symbolistisen taiteen manifestissaan Albert Aurier nimeää tämänkaltaisen selvänäköisyyden kyvyn jokaisen tositaitelijan välttämättömäksi ominaisuudeksi. Swedenborgia lainaten hän harmittelee, miten harvat taiteilijat ovat ruotsalaismystikon tavoin saaneet kokea ”oman sisäisen ihmisensä silmien avautuneen: ne [silmit] saivat kyvyn tähyillä taivaisiin, ideoiden maailmaan ja helvettiin!”⁷⁹⁴ *Kuoleman puutarhassa* Simberg avaa katsojansa eteen swedenborgilaisesti värittyneen selvänäköisen ilmestyksen, jossa henkimaailmaan siirtyneiden sielujen todellinen, sisäinen olemus näyttätyy eri tavoin kasvavien kukkien muodossa. Jokainen kasvi vastaa elettyä ihmiselämää ja sielua, jotka ovat matkalla omaa sisäistä tilaansa vastaavaan tuonpuoleiseen.

teoskuvasta, jonka hän etsi nähdäkseeni.

793 Swedenborgin rakkautta koskevista käsityksistä ks. esim. Stanley 2003, 45–48.

794 Albert Aurier, ”Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin”, *Mercure de France* Mars 1891. Suomentanut kirjoittajan, alkuperäinen: ”Cette nuit même, les yeux de mon homme intérieur furent ouverts : ils furent rendus propres à regarder dans les cieux, dans le monde des idées et dans les enfers!”. Ks. myös Burhan 1979, 128–129.



Hugo Simberg, kansikuvitusta Hjalmar Procopén *Beltszarin pidot* -teokseen (1906). Kuva: Nina Kokkinen.

Voimakaskasvuisten yksilöiden rinnalla huojuvat hentovartiset, nupullaan olevat kukkaset. Kuolema hoitaa sieluja eräänlaisessa välitilassa, josta matka jatkuu puutarhan takana avautuvaa polkua myöten eteenpäin. Simbergin mukaan hänen ihmeellinen kukkatarhansa sijoittuikin eräänlaiseen välitilaan: se oli ”paikka, minne sielut joutuvat ennen taivaaseen pääsyään.”⁷⁹⁵

4.8 Taiteilija-magnetisoija näkyjen ja tunteiden siirtäjänä

Palaan vielä kerran Gauguinin *Näky saarnan jälkeen* -maalaukseen, sillä se tarjoaa kiinnostavan vertauskohdan myös Simbergin maalaamalle *Kuoleman puutarhalle*. Simbergin freskossa selvänäköinen ilmestys on kuvattu samalla tavoin arkisena kuin näky Gauguinin teoksessa. Painissa tai kukkien hoivaamisessa ei sinällään ole mitään kovin erikoista – näihin toimiin ryhtyneet hahmot, enkeli ja Kuolema, kuitenkin paljastavat tapahtumien erityislaatuisuuden. Molemmat teokset avaavat katsojansa eteen selvänäköisen näyn. Vuosisadanvaihteen taiteen ja erityisesti symbolistisen taiteen kohdalla puhutaan kuitenkin niin usein muun muassa unien ja satujen merkityksestä, ettei enkelien ja luurankojen esiintymistä teoksissa osata hahmottaa selvänäköisinä ilmestyksinä. Gauguinin teoksen näynomaisuutta painottavat etualalle sijoitetut bretagnelaiset, jotka pappi on johdatellut magneettiseen uneen. Teoksen katsoja asettuu osaksi tätä selvänäköistä yhteisöä. Simbergin *Kuoleman puutarhassa* ei samankaltaista, näyn luonnetta alleviivaavaa yleisöä ole. Näky ulottuu teokseen kauttaaltaan, ja sen ulkopuolelle jäävän katsojan vastuulle jää havaita ja kokea se yksin – mikäli hän siihen kykenee. Teoksen näynomaisuus muuntuu vaikeammin havaittavaksi.

Vaikka näkyihin ei Simbergin ja Gauguinin teoksissa viitatakaan aivan samantyyppisin keinoin, molempien taustalla elää ajatus taiteilijasta magnetisoijana, joka johdattelee ihmisiä selvänäköisten ilmestysten äärelle. Gauguin visualisoi tätä ajatusta teokseen sijoitetun ja häneen itseensä viittaavan papin avulla. Myös Simberg ymmärsi taiteilijan eräänlaiseksi magnetisoijaksi, joka ohjailee kosmisia virtauksia ja onnistuessaan siirtää teoksen luomishetkellä vallinneen tunnelman tai näyn katsojan eteen. Näin hän pääsee todistamaan taiteilijan aiemmin kokeman näkymättömän todellisuuden olemassaoloa. Simberg tapailee näitä oikeanlaisena pitämänsä taiteen ominaisuuksia monissa kirjeissään. Hänen mukaansa todellista, aitoa taidetta edustavissa teoksissa tuli olla tunnelmaa. Se on alun perin syntynyt teoksen tehneen taiteilijan kokemana, ja tämän tehtäväksi jäi siirtää tunnelma sellaisenaan myös teosta myöhemmin aistivalle katsojalle: ”[...] taideteos on teos, joka puhuu minulle toisesta maailmasta ja saattaa minut siihen tunnelmaan, jonka taiteilija haluaa välittää.”⁷⁹⁶

795 Lainaus on peräisin erään *Kuoleman puutarhaa* esittävän piirustuksen kääntöpuolelta, ks. Kivinen 1986, 106.

796 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Viipuri 2.2.1896 (KGA/HSA).

1890-luvun puolivälissä maalatussa *Kuutamossa* Simberg pyrki välittämään kuu-tamoillaan herättämiä tunnelmia. Teos oli hänen mukaansa onnistunut ainoastaan, jos katsoja ”koki jotain samankaltaista” sen nähdessään.⁷⁹⁷ Simberg itse koki usein aistivansa taiteilijoiden välittämiä tunnelmia erityisesti musiikista, jota hän vertasi kuvataiteeseen ajan vastaavuus- ja synestesiaoppeja mukaillen.⁷⁹⁸ Simbergin kirjoituksissa ”tunnelma” edustaakin samankaltaista merkitykseltään tiheää termiä kuin ”aavistus” Gallen-Kallelan puheissa.⁷⁹⁹ Molemmat ilmaukset liittyvät eteeristen fluidumien virtaamiseen. Simbergin mukaan onnistunut taideteos avasi kokijansa eteen taiteilijan välittämän toisen todellisuuden kaikkineen:

Se, mitä kirjoitit kirjeessäsi, tarkoitan konserttia, antoi sinulle mitä parhaimman määritelmän siitä, mitä taide oikeastaan on. Sitä, että voi keskellä koleaa talvea siirtyä ihanaan kesäamuun ja tuntea kaiken, mitä silloin tuntee, tuntea luonnon heräävän ja olevan sopusoinnussa sen kanssa. [...] Jos jollakin on lahja saada kuuloaistinten kautta tämä fluidumi virtamaan ja jos joku toinen pääsee samaan tulokseen näköaistinten kautta, he ovat silti yhtä korkealla.⁸⁰⁰

Myös Riikka Stewenin kirjoituksissa Simbergin käsitys taiteesta hahmottuu toisen todellisuuden näkyjä välittävänä. Stewen lukee taiteilijan tunnelmaa koskevia käsitteitä uusplatonistisina. Hänen mukaansa Simberg viittaa tunnelmista puhuessaan epätavallisiin, korostuneen tietoisuuden hetkiin, joissa toinen, näkymätön maailma tekee itsensä tiettäväksi. Näitä aistimaailman tuolta puolen peräisin olevia tunnelmia Simbergin teosten oli määrä välittää suggestion tavoin. Ellei katsoja sensitiivisyyden puutteessaan koe samanlaista elämystä kuin taiteilija teosta luodessaan, menettää hän jotain olennaista itse teoksesta. Stewen jäljittää Simbergin taidekäsitystä muun muassa Oscar Wilden, Stéphane Mallarmén ja Yrjö Hirnin tunteita ja niiden siirtoa koskeviin käsitteisiin. Myöhemmässä tekstissään Stewen mainitsee kyseisten ajatusten yhteyden myös telepatiaan ja suggestioon, joita tutkittiin ahkerasti psyykkisen tutkimuksen piirissä.⁸⁰¹

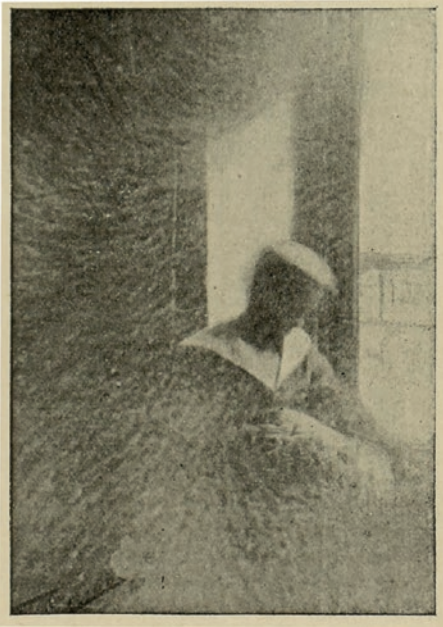
797 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Sammalisto n. 20.9.1895 (KGA/HSA)

798 Ks. esim. Hugo Simbergin kirjeet Paulille, Lontoo 13.4.1896 ja Pariisi 15.5.1896 (KGA/HSA).

799 Gallen-Kallelan tavasta puhua aavistuksista ks. luvut 4.3 ja 4.4.

800 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Viipuri 18.2.1896 (KGA/HSA).

801 Stewen 1986, 36–49; Stewen 2015b. Myös Lukkarinen on kirjoittanut suggestiivisen merkityksestä vuosisadanvaihteen taiteilijoille ja erityisesti Halosen epäkommunikatiiviselle taiteelle. Hän yhdistää käsitteen poeettiseen kieleen, joka kaihtaa selkeitä merkityksiä. Lukkarinen jäljittää ”tunnelmien” maalaamisen taustaa myös 1800-luvun alun Saksassa *Erlebniskunst* -teoriaan. Tämän kokemustaiteen taustalla vaikutti sama varhaisromanttinen luontosuhde maailmansieluineen, josta olen edellä kirjoittanut. Ks. Lukkarinen 2007, 127–133. Myös Tolstoin taidekäsityksessä tunteiden siirroilla oli merkittävä rooli, ks. Tolstoi 2000, 77–82. Pekka Halosen muistivihosta (PHS) löytyy niin ikään tunteen siirtoon liittyviä ajatuksia.



Vas. Kuvitusta Hippolyte Baraducin teokseen *Les vibrations de la vitalité humaine*, 1904. Kuva: Wellcome Library.

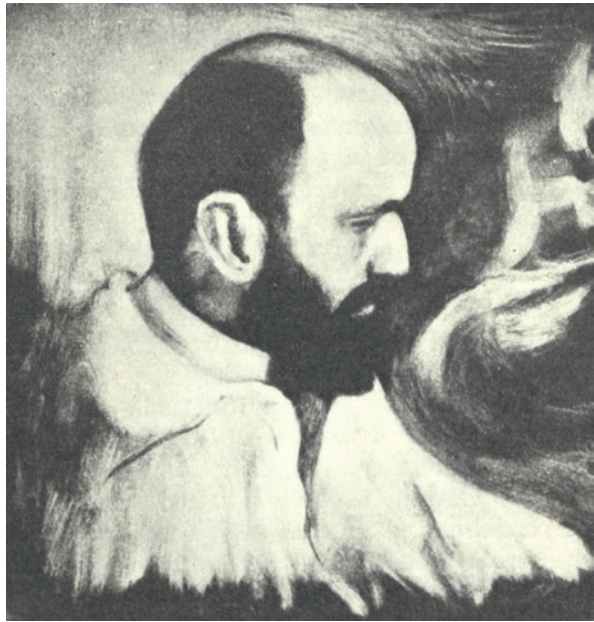
Oik. Eugène Carrière, *Rodin kuvanveistäjä*, 1900. Litografia 61,6 x 49,4 cm. The Davison Art Center, Middletown. Kuva: DAC Collection.

Edellä lainaamassani kirjekatkelmassa Simberg puhuu taiteilijan potentiaalisesta lahjasta saada fluidumit virtaamaan. Hän rinnastaa taiteilijan magnetisoijaan, jolla on kyky aistia ja ohjailla niitä eteerisiä virtauksia ja näkymättömiä aaltoja, joiden monet uskoivat vaikuttavan selvänäköisyyden ja muiden psyykkisten kykyjen taustalla. Simberg ei ollut käsityksineen yksin. Monet vuosisadanvaihteen taiteilijat samastivat itsensä magnetisoijiin ja uskoivat, että taideteos voisi toimia hypnoosin tavoin. Ajan okkultuurissa tämänkaltaiset ajatukset tunnettiin yleisesti viimeistään 1890-luvun puoliväliin tultaessa. Baudelaire oli jo vuonna 1855 kirjoittanut Delacroix'n maalausten mesmeristisestä kyvystä välittää ajatuksia. Samankaltaisen tunteensiirron mahdollisuudesta näyttivät todistavan myös Nancyssa toimivien psykologien tutkimukset. Taiteilijoita innostivat erityisesti Hippolyte Bernheimin (1840–1919) esittämät käsitykset siitä, miten aktiivisen mielikuvituksen keinoin saattoi suggestiivisesti välittämään omia tunnetilojaan toisille. Vuosisadan loppupuolella käsitykset taiteen suggestiivisesta voimasta välittyivät heille myös monien kirjailijoiden, taidekriitikoiden ja teosofien kautta.⁸⁰² Suomalaistaiteilijoiden kohdalla on syytä ottaa huomioon myös Zum schwarzen Ferkel -taiteilijapiirin vaikutus. Myös siellä keskusteltiin

802 Burhan 1979, 309–337.

Mesmerin fluidumeista ja psykologien suggestioteorioista. Taiteilijat uskoivat, että ne tarjosivat heille välineitä siirtää tunteita ja ajatuksia suoraan yleisön mieliin. Muun muassa ruotsalaiskirjailija August Strindberg mielsi itsensä magnetisoijaksi, joka pystyi tekstiensä välityksellä suggeroimaan lukijansa.⁸⁰³

Käsitys taiteilijasta eetterissä liikkuvien virtausten, ajatusten ja tunteiden ohjailijana saa visuaalisen ilmaisansa kuvanveistäjä Auguste Rodinia kuvaavassa teoksessa (1900), josta Eugène Carrière teki ainakin kaksi eri versiota. Teoksilla on ilmeinen yhteys valokuviiin, joiden



Hugo Simberg, *Omakuva*, 1909, monotypia, 25 x 24 cm. Yksityiskokoelma. Kuvälähde: Saarikivi 1948, s. 183.

avulla psyykkisten ilmiöiden tutkijat halusivat todistaa näkymättömien voimien ja virtausten olemassaolon.⁸⁰⁴ Vuosisadanvaihteessa muun muassa Hippolyte Baraduc ja Louis Darget koettivat vangita valokuviiin jälkiä sielusta, elämänvoiman virtaamisesta ja eetterissä liikkuvista tunteista, ajatuksista ja unista.⁸⁰⁵ Carrière'n teoksessa taiteilijan kädet houkuttelevat tummasta taustasta esiin virtauksia, joista muodostuu häilyvärajainen kuvajainen – naisvartaloa esittävä veistos tai pikemmin idea siitä. Luominen tapahtuu eeterisen valon hohteessa.

Samankaltaiset fluidumit kieppuvat myös Simbergin vuonna 1909 tekemän omakuvan ympärillä. Vaaleaan kaapuun tai viittaaan kietoutunut taiteilija on laskenut katseensa alaviistoon ja aistii mitä ilmeisimmin toista, näkymätöntä todellisuutta.

803 Lathe 1972, 138–140, 363.

804 Serena Keshavjee on tuonut esiin Carrière'n teoksen yhteyden psyykkis-spiritualistiseen kuvastoon ja erityisesti valokuviiin. Hänen mukaansa spiritualistisista valokuvista omaksutut aavemaiset kuvajaiset viittasivat vuosisadanvaihteen taiteilijoiden arvostamiin näkijän lahjoihin, ks. Keshavjee 2013, 60–64.

805 Psyykkisten ilmiöiden valokuvaamisesta ks. esim. Fischer 2005; Chéroux 2005. *The Perfect Medium* -teoksesta (2005) löytyy myös runsaasti esimerkkejä tämänkaltaisista valokuvista. Esimerkkejä Baraducin kuvista löytyy teoksesta Baraduc 1913. Psyykkisten ilmiöiden kuvaaminen on suorassa yhteydessä myös niihin ”ajatusmuotoihin”, joista teosofit kirjoittivat 1900-luvun puolella. Ajatusmuotojen vaikutuksesta mm. Kandinskyn taiteeseen ks. Ringbom 1989a.

Tummasta taustasta höyrystyy esiin samankaltaisia hohtavia kuvioita ja valon leimahduksia, joita ajan psyykkis-spiritualistinen kuvasto oli tulvillaan. Taiteilija aistii eetterin näkymättömiä virtauksia selvästi myös korvillaan, jotka korostuvat suuren kokonsa ja selväpiirteisyytensä vuoksi. Näkymätön todellisuus magneettisine virtauksineen, tunnelmineen ja fluidumeineen ympäröi taiteilijan, jonka pyhä tehtävä on välittää näkyjä teoksissaan myös muiden havaittaviksi. Tätä tehtävää Simberg toteutti myös Tampereen Johanneksen kirkkoon tekemissä teoksissaan.

V Totuuden alkuoppi henkisen taiteen perustana

5.1 Alkuperäisen ja primitiivin viehätys

Pekka Halonen sai vuonna 1906 viimeisteltyä yhden arvoituksellisimmista alttaritauluistaan. Ensisilmäyksellä helpolta ja vähänsanovalta vaikuttava teos kuvaa Jeesusta karussa vuoristomaisemassa. Tunnelma on seisautunut ja sisäänpäin kääntynyt. Vaikka valkoisiin kietoutuneen miehen voi aavistaa aiemmin kulkeneen takalalla kiemurtelevaa vuoristopolkua, hän on nyt pysähtynyt tuijottamaan eteensä. Hänen olemuksensa on vähäeleinen ja vaatimaton. Ellei Jeesuksen päätä ympäröisi pyhimyskehä, hänen voisi hyvin luulla olevan aivan tavallinen, mietteisiinsä vajonnut mies. Vasemmassa kädessään hän puristaa kuitenkin valkoista vaatetta, joka antaa hänelle filosofista arvokkuutta. Alttaritaulu on nykyisin asetettu Vilppulan kirkon keskipisteeksi – näyttävästi kultaisen kaaren alle. Syntyajankohtanaan se ei kuitenkaan päätynyt suoraan alttarille. Teos sijoitettiin vastikään kirkoksi muunnetun rukoushuoneen vasemman, naisille tarkoitetun parven pätyyn. Se ei myöskään ollut seurakunnan tilaama. Taulu saatiin lahjoituksena Thyra Jurveliukselta, ajan tärkeisiin mesenaatteihin lukeutuneen G. A. Serlachiuksen tyttäreltä.⁸⁰⁶

Alttaritauluna Halosen teos on omalaatuinen. Hänen valitsemaansa aiheetta ei kuvata yhdessäkään muussa saman ajan alttaritaulussa, eikä se liioin

806 Thyra Jurvelius lahjoitti Halosen maalaaman alttaritaulun Vilppulan kirkkoon vuonna 1907. Kun kirkkoa ryhdyttiin 1912–1914 muuttamaan lopulliseen muotoonsa, Josef Stenbäck teki suunnitelman Halosen alttaritaulun paikalleen asettamiseksi. Tällöin alttariseinän keskellä oli yhä saarnatuoli, jonka ympärille tehtiin kultainen triumfiportti. Halosen alttaritaulu siirtyi alttarin keskipisteeksi vasta vuonna 1969, kun saarnatuolin paikkaa muutettiin. Muutostöistä ja alttaritaulun vaiheista ks. O. S. Kari-Oja: ”Piierteitä Wilppulan pitäjältä”, AL 12.4.1914; Kempainen 1994. Thyra Jurvelius lahjoitti omalaatuisen, Venny Soldan-Brofeldtin maalaaman *Enkeli vie sielua Jumalan luo* -nimisen alttaritaulun myös Kuoreveden kirkkoon.

asetu ongelmattomasti Raamatun kertomuksiin tai kristilliseen ikonografiaan.⁸⁰⁷ Teoksen miljöö ja sen merkitystä korostava teosnimi *Jeesus palestiinalaisessa vuorimaisemassa* houkuttelevat tulkitsemaan aiheen sijoittuvaksi Jeesuksen paastoamisen ja kiusausten aikaan erämaassa.⁸⁰⁸ Hengen ”ylös erämaahan” kuljettamaa Jeesusta koettelee tänä aikana kuitenkin Perkele, joka aihetta kuvattaessa on yleensä läsnä. Toisinaan Jeesus on sijoitettu erämaahan yksin, mutta silloinkin hänet kuvataan tavanomaisesti joko paastoamisesta uupuneena tai muutoin kärsivänä – kuten esimerkiksi venäläistäiteilija Ivan Kramskoin *Jeesus erämaassa* -teoksessa (1872, Tretyakov Galleria, Moskova). Kramskoin Jeesus on paahtavan auringon ja paastoamisen kuivattama, eikä katseen pysähtyneisyydestä välity rauha vaan pikemmin lannistuneisuus. Halosen teoksessa Perkeleestä, kiusauksista tai kärsimyksestä ei



Pekka Halonen, *Jeesus palestiinalaisessa vuorimaisemassa*, 1906, öljymaalauus, Vilppulan kirkon alttaritaulu, Mänttä-Vilppula seurakunta. Kuva: Mänttä-Vilppula seurakunta.

näy jälkeäkään. Erämaan hiljaisuuteen on pysähtynyt Jeesus, jonka kuvaustapa hankaa hienovaraisesti kristillisiä käsityksiä ja ikonografiaa vastaan.⁸⁰⁹

Halonen teki jyrkän eron sen välille, mitä kirkko Jeesuksesta opetti ja miten hän itse tiesi asioiden olevan. Hän ei uskonut, että papit tai muut ”kirkkoihmiset” lainkaan ymmärsivät tai edes halusivat ymmärtää, mitä Kristus todella opetti. Jeesuksen alkuperäistä sanomaa hämärsivät muun muassa myöhemmin tehdyt lisäykset ja muutokset, joiden tarkoituksena oli Halosen mukaan vain tukea maallista

807 Aiheen ainutlaatuisuudesta Suomen alttaritauluissa vuosina 1869–1919 ks. Mikola 1994, 29.

808 Ks. Matt. 4:1–11. Vilppulan alttaritaulusta on käytetty myös nimitystä *Kristus vuoritiellä*.

809 *Jeesus erämaassa*- ja *Getsemane*-aiheet lähestyivät toisiaan 1900-luvun taitteessa osin esoteerisuuden vaikutuksesta, ks. Takanen 2017, 163–169.

kirkkovaltaa.⁸¹⁰ Taiteilijan kirjeet paljastavat, miten hän pyrki alttaritauluja tehdesään tuomaan esiin omia käsityksiään Jeesuksesta ja tämän todellisista, alkuperäisistä opetuksista.⁸¹¹ Kirkon ja pappien esittämien tulkintojen kritisointi oli pysyvä juonne myös Gallen-Kallelan ajattelussa. Jo vuonna 1894 taiteilija kertoi löytäneensä Uudesta testamentista aivan toisenlaisia ajatuksia kuin papit. Hän uskoi, että Jeesus oli suominut pappeja todellisten opetustensa lomassa – niiden alkuperäisten, joita ei myöhemmin ollut muunneltu: ” Se soopa, jota hänen suuhunsa on laitettu, on tekaistu jälkikäteen.”⁸¹² Vielä vuosisadanvaihteen jälkeenkin Jusélius-mausoleumin freskoja työstäessään Gallen-Kallela kirosi pappien tekoja Raamattua lukiessaan.⁸¹³ Molemmat taiteilijat halusivat palata Jeesuksen ’todellisten opetusten’ ja Raamatun ’alkuperäisen sanoman’ äärelle.

Kiinnostus ’alkuperäistä’ kohtaan heräsi 1800-luvun kuluessa monilla eri tahoilla. Uskontotieteilijät ja folkloristit etsivät vastausta siihen, mistä uskonnon juuret löytyivät ja millaista se kaikkein varhaisimmissa muodoissaan oli ollut. Kielitieteilijät pohtivat kiihkeästi kielen varhaisimpiin muotoihin liittyviä kysymyksiä. Kansallisuusaatteen nimissä haluttiin palata myös alkuperäiseksi ja omimmaksi koetun kulttuurin juurille niin Suomessa kuin muualla Euroopassa. Monissa kohdin nämä osin erilaiset kysymykset punoutuivat tiukasti kiinni toisiinsa – ja edelleen käsityksiin siitä, mikä miellettiin primitiiviseksi. Evoluutioteoriat houkuttelivat näkemään ihmiskunnan, kulttuurien ja yksilöiden kehityksen samankaltaisia kaaria noudattelevana. Näin primitiiviseksi luokitellut kulttuurit rinnastuivat lapsuuden viattomaksi ja ihanteelliseksi ymmärrettyyn tilaan. Niiden katsottiin edustavan turmeltuneeksi koetun eurooppalaisen sivistyksen vastakohtaa. Monet halusivat palata tavalla tai toisella takaisin alkuun: ’primitiivien’ luonnonmukaiseksi koettuun elämän, ’alkuperäisen’ henkisyden ja ’vaistonvaraisen’ kielen äärelle.⁸¹⁴

Vuosisadanvaihteen taiteilijoiden innostuksesta primitiiviseksi ja paratiisimaisiksi käsitettyjä tiloja, kulttuureja ja perinteitä kohtaan on kirjoitettu paljon. Kauhittellessaan oman aikansa rappiota he ammensivat taiteeseensa aineksia eksoottisesta ’Toisesta’: myyttisistä kulta-ajoista, hamasta menneisyydestä, kaukaisilta seuduilta ja puhtaammiksi miellettyjen alkuperäiskulttuurien parista. Idealisoinnin kohteeksi kelpasivat myös talonpojat ja maanviljelijät, joiden haluttiin uskoa elävän yhä

810 Pekka Halosen kirjeet Maija Mäkiselle [pariisi 1894] ja perjantaitavasten yöllä [toukokuu 1894] (KGA/TKK).

811 Ks. esim. Pekka Halosen kirjeet Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Sortavala, Myllykylä 28.12.1895 (SKS), K. R. Karekselle, Järvenpää 7.1.1901 (JOS); Josef Stenbäckille, Kerava 11.8.1904 (TM/PHS) ja L. Wennervirralle, Järvenpää 6.5.1921 (KGA/TKK).

812 Akseli Gallen-Kallelan kirje Adolf Paulille, 15.6.1894 (KK). Gallen-Kallelan Jeesusta ja pappeja koskevista käsityksistä ks. myös Gallen-Kallela 1965, 252–253.

813 Mary Gallen-Kallelan kirje Mathilda Gallénille, päiväämätön [Kuuminainen 1902] (KA).

814 Kiinnostuksesta alkuperää koskevia kysymyksiä kohtaan 1800-luvun lopulta alkaen ks. esim. Burhan 1979, 172–259; Masuzawa 1993, Konttinen 2001, 251 – 258.

harmonisessa suhteessa luonnon kanssa.⁸¹⁵ Tämänkaltaisten menneisyyskuvien ja 'primitiivisten' tilojen kuvittelemisen mahdollisti osaltaan myös muiden, kuten esimerkiksi kansaan ja luokkaan liittyvien, arvottavien käsitysten rakentumisen. Kiinnostus 'primitiivistä' kohtaan heijasti taiteilijoiden antimodernistisia asenteita, jotka elivät rinnan modernisaatioon liittyvien kehitystoiveiden kanssa. Vuosisadanvaihteessa antimodernismi näyttäytyikin usein Janus-kasvoisena ja ambivalenttina. Kyse ei ole niinkään modernin yksioikoisesta vastustamisesta kuin pyrkimyksestä tulla toimeen sen kanssa.⁸¹⁶

Alkutiloja, alkuperäistä, autenttista ja primitiivistä koskevilla käsityksillä on merkittävä rooli länsimaisessa esoteerisuudessa, vaikka tätä kytköstä harvemmin tuodaankaan esiin vuosisadanvaihteen taidetta tutkittaessa.⁸¹⁷ Ajan taiteilijoita ja esoteerisia keskusteluja yhdisti ajatus primitiivisestä tilasta, johon kuului luonnostaan eräänlainen luova henkisyys. Tämänkaltaiseen alkuun palaaminen ja syvemmän merkityksen etsiminen kytkeytyvätkin läheisesti siihen *philosophia perennis*-ajatteluun, jota olen aiemmin avannut. Myös alkuun palaamisen mieltäminen eräänlaisena uuden aikakauden lähteenä tai kasvualustana liittyy oleellisesti esoteerisuuteen ja siihen etsijöiden merkitsemään uskonnollisuuteen, jota nykyisin kutsutaan uushenkisyydeksi tai new age -henkisyydeksi.⁸¹⁸ Tässä tutkimukseni osassa syvennyinkin suomalaistaiteilijoiden alkua, alkuperäistä ja primitiivistä koskeviin käsityksiin ja siihen, millainen suhde niillä oli ajan okkulttuuriin. Mitä taiteilijat oikeastaan ihailivat primitiivisiksi mieltämässään ajoissa ja tiloissa? Entä millaiseen maailmaan ja maailmankuvaan he halusivat palata, ja miksi? Millaisia rooleja 'tosisuomalaiselle kansalle' annettiin esoteerisissa keskusteluissa?

Olen aiemmin käsittellyt taiteilijoiden halua palata "primitiiveiksi" nimitettyjen mestarimaalareiden jalanjäljille ja valottanut näiden käsitysten kytköstä ajan okkulttuuriin. Esoteerisuuden ja primitivismin yhteys tulee esiin myös muissa taiteilijoiden pyhää, henkistä taidetta koskevissa käsityksissä ja teoksissa. Vaikka primitiiviä ja alkuperää koskevat kysymykset kiinnostivat selvästi Gallen-Kallelaa, tarkastelen näitä aiheita ensisijaisesti Halosen ja Simbergin teoksiin keskittyen. Kuvallista aineistoani ajatellen heidän teoksensa avaavat totuttuja tulkintoja väistäviä, ja siten myös hedelmällisempiä lähtökohtia alkuperäistä ja primitiivistä koskevien kysymysten tuoreelle

815 Ks. esim. Goldwater 1986, 63–85; Mathews 1999, 22; Facos 2009, 98–101.

816 Jessup 2001; Myers 2001. Pekka Halosen modernia kohtaan esittämästä kritiikistä ks. myös Lukkarinen 2007, 100–104.

817 Ks. kuitenkin Burhan 1979; Lahelma 2015. Ks. myös Rapetti 2005, 248.

818 Uutta aikaa koskevilla keskusteluilla on ollut tärkeä sija siinä etsijöiden merkkiaamassa henkisyydessä, joka alkoi kehittyä 1800-lopulla ja on sittemmin nähty nykyhenkisyyden keskeisenä osana, ks. Sutcliffe 2003. Uushenkisyydestä ja new age -henkisyydestä ks. myös Ketola 2008; Sohlberg & Ketola 2015; Ramstedt & Utriainen 2017. Myers on huomauttanut primitiivistä koskevien käsitysten yhteydestä new age -henkisyyteen, ks. Myers 2001, 17.

tarkastelulle. Kohdistan katseeni ensin Halosen yksinään kulkevaan Jeesukseen ja taiteilijan muihin alttaritauluihin. Monet niistä tekemäni luennat liittyvät läheisesti myös Gallen-Kallelan primitiivistä ja alkuperäistä koskeviin käsityksiin. Kahdessa viimeisessä luvussa tarkastelun kohteeksi asettuvat Simbergin aikoinaan suurta närkästyttä herättäneet *Köynnöksenkantajat* sekä haavoittunutta enkeliä kuvaava fresko Tampereen Johanneksen kirkossa.

5.2 Tolstoilaisten Jeesus ja vuorisaarnan alkuoppi

Halosen ja Gallen-Kallelan vaihtoehtoiset käsitykset kirkosta, Jeesuksesta ja tämän opetuksista asettuvat osaksi laajempaa keskustelua, jota käytiin yhä vuosisadanvaihteessa. Kun kristinuskon asemaa 1800-luvun kuluessa kyseenalaistettiin, yhdeksi merkittävimmistä kiistakysymyksistä kohotettiin se, kuka tai mikä Jeesus todella oli. Kirkon opetuksia uhkaava käsitys siitä, että Jeesusta olisi pidettävä ainoastaan historiallisena ihmisenä – ei ihmisenä ja Jumalana, kuten kristinuskon opettaa – esitettiin monella eri taholla. Kirjallisuutta, joka horjutti käsitystä Jeesuksen jumalallista olemuksesta, alkoi ilmestyä jo 1830- ja 1840-lukujen kuluessa. Ajatus popularisoitui edelleen, kun Ernst Rénan, Theodor Parker ja Victor Rydberg julkaisivat uskonnollisen liberalismiin hengessä kirjoitetut teoksensa 1860-luvulla. He kaikki kirjoittivat saman ajatuksen puolesta: Jeesus oli ymmärrettävä vain ja ainoastaan inhimilliseksi. Teokset herättivät heti ilmestyttyään keskustelua ja muokkasivat sivistyneistön aatemaailmaa myös Suomessa. 1880-luvulla Jeesuksen historiallisuutta ja inhimillisyyttä painottavat käsitykset olivat tulleet tutuiksi jo valtaväestönkin piirissä.⁸¹⁹ Kristologien kiistojen jäljet näkyivät myös ajan alttaritaulumaalauksessa. Kirkon piirissä alettiin 1800-luvun kuluessa suosia yhä enenevässä määrin erityisesti *kirkastus*-aiheisia alttaritauluja, joissa Jeesuksen kaksinainen olemus ja jumalallisuus korostuvat. Aiheen suosio oli huipussaan 1880-luvulla, jolloin joka neljäs maalatuista alttaritauluista kuvasi aihetta.⁸²⁰ Kirkko kävi omaa taisteluaan liberalistisia ajatusmalleja vastaan kuvien avulla.

1880-luvulta lähtien keskustelua Jeesuksesta ja hänen olemuksestaan käytiin Suomessa myös tolstoilaisin äänenpainoin. Venäläinen kirjailija Leo Tolstoi julkaisi vuosisadan loppupuolella useita teoksia, joissa hän kritisoi armottomasti kristillistä kirkkoa, sen ulkokultaisuutta ja elämäntarkoituksen vääristävää oppia. Tolstoi yhtyi ajatukseen Jeesuksen inhimillisyydestä, eikä liioin uskonut häneen liitettyjen yliluonnollisten kertomusten, kuten neitseellisen sikiämisen, olevan totta. Tolstoin mukaan Maria ei ollut tullut raskaaksi Pyhästä Hengestä vaan inhimillisen miehen

819 Vapaamielisten uskonnollisten käsitysten vaikutuksesta Suomessa ks. Juva 1950, 264–290; Mikola 1994, 88–92.

820 Mikola 1994, 88–92.

siittämänä.⁸²¹ Suomessa tämä Jeesuksen inhimillisyyttä alleviivaava ajatus nousi suuremman yleisön tietoisuuteen viimeistään, kun maan tunnetuimman tolstoilaisen Arvid Järnefeltin (1861–1932) ”Maria”-novelli (1897) julkaistiin. Marian puhtaana, mutta viattomuudessaan myös kevytkenkäisenä esittävä teos aiheutti Suomessa ensimmäisen todellisen törmäyksen kirkollisen kristillisyyden ja tolstoilaisuuden välillä.⁸²²

Huolimatta Jeesuksen inhimillisyyttä painottavista käsityksistään Tolstoi esitti myös kritiikkiä liberalistisia tulkintoja kohtaan. Hänen mukaansa Jeesuksen historiallisiin elämänvaiheisiin keskittyminen vei liikaa huomiota kaikkein tärkeimmältä: Jeesuksen alkuperäiseltä opilta. Sen sijaan, että pohdittaisiin kuka tai mikä Jeesus oli, kysymys tulisi tarkentaa ennen kaikkea siihen, mitä hän todella sanoi. Yksi Tolstoin päämääristä olikin puhdistaa kirkollista kristinuskkoa palaamalla Jeesuksen alkuperäisiin opetuksiin. Opin ytimeksi hän nimesi Jeesuksen tunnetuimman julkisen saarnan, vuorisaarnan. Tolstoi koki, että kristityt olivat myöhemmin vääristelleet vuorisaarnan todellisia oppeja, ja siksi kirkon julistama usko oli ristiriidassa Jeesuksen omien opetusten kanssa. Kirkkoinstituutio ja sitä ylläpitävä papisto olivat karkea harha-askel Jeesuksen alkuperäisistä opetuksista, eikä niitä siksi pitäisi olla olemassakaan. Elämän tarkoituksen löytääkseen ihmisen oli herättävä järjelliseen, henkiseen tietoisuuteen, luovuttava itsekkästä elämästä ja ryhdyttävä toimimaan toisten ihmisten hyväksi. Tolstoin käsitys oikeanlaisesta uskonnollisuudesta oli sosiaalisesti virittynyt ohje siitä, miten ihmisten tulisi elää keskenään. Siihen liittyivät muun muassa vaatimukset ehdottomasta väkivallattomuudesta ja eriarvoisuuksien purkamisesta.⁸²³

Halosen kiinnostus tolstoilaisia ajatuksia ja elämäntapaa kohtaan on yleisesti tunnettu. Hänen kirkkokriittisyytensä ja Jeesuksen todellista oppia koskevat käsityksensä periytyvät osin näistä keskusteluista, joihin taiteilija törmäsi niin kotimaassa kuin ulkomailla. Hän kirjoitti Pariisissa vuonna 1894 venäläisajattelijan käsityksistä kiihkeään sävyyn: ”Minusta hän [Tolstoi] koittaakin pysyä niin yksinkertaisesti Kr[istuksen] omissa sanoissa syrjäytymättä vähääkään ytimeistä ja välittämättä ollenkaan niistä jälkeinpäin tehdyistä lisäyksistä ja kirkon kokouksista jotka ovat tehdyt maallisen kirkkovallan tukemiseen”. Tolstoita seuraten Halonen kritisoi voimakkaasti kristillistä kirkkoa, papistoa ja näiden vailla oikeutusta olevaa valta-asemaa. Hän rinnasti Tolstoin rahanahnetta kirkkoa aiemmin puhdistaneeseen Martti Lutheriin: kumpikaan ei ”mennyt kirkon varjoon nukkumaan ja lihomaan, niinkuin meillä nyt tehdään.”⁸²⁴ Pariisissa venäläisajattelijaa oli noussut keskustelunaiheeksi muun

821 Nokkala 1958, 12–16; McLean 1994, 104–107, 112.

822 Marian herättämästä keskustelusta ks. Nokkala 1958, 293–302. Järnefeltin edustaman tolstoilaisuuden esoteerisista vaikutteista ks. Tuomikoski 2010.

823 Nokkala 1958, 17–23; McLean 1994, 104–107, 111–115.

824 Pekka Halosen kirjeet Maija Mäkiselle, perjantaitavasten yöllä [toukokuu 1894] ja

muassa Madame Charlotten *crémieri*ksi kutsutussa ravintolassa. Paul Gauguinin ja monien muiden taiteilijoiden ohella myös Halonen kävi siellä syömässä edullisia aterioita.⁸²⁵ Hän kertoi ravintolassa käydyistä kiihkeistä keskusteluista ja siitä, miten eräs tanskalainen murjoi siellä ”kaikkia nykyajan tyhmiä oloja. On ihan Tolstoy’n kannalla.”⁸²⁶ Pariisissa vietetty talvi oli Haloselle kaiken kaikkiaan eräänlaista yhteiskunnallisiin ongelmakohtiin ja kulttuuripessimismiin heräämisen aikaa.⁸²⁷

Kotimaassa tolstoilaisuudesta puhuttiin erityisesti Järnefeltien piirissä, jossa tolstoilaisuuden periaatteita tunnettiin jo 1880-luvun lopulla. Halonen arvosti suuresti Arvid Järnefeltiä ja antautui mielellään keskusteluihin tämän kanssa.⁸²⁸ Hän oli tutustunut Järnefeltiin todennäköisesti Helsingin Ullanlinnan taiteilijayhteisössä, johon Halonen muutti syksyllä 1892. Illat vietettiin taiteesta ja politiikasta jutellen sekä musiikista nauttien.⁸²⁹ Palattuaan toiselta Pariisiin matkaltaan hän otti osaa myös Järnefeltin tolstoilaisesta kääntymyksestä kertovan *Heräämiseni*-teoksen (1894) julkistamisjuhlaan, johon oli kutsuttu koko joukko muitakin nuorsuomalaisia taiteilijoita, kirjailijoita ja säveltäjiä.⁸³⁰ Näissä piireissä tolstoilaisuudesta puhuttiin yleisesti, vaikka Järnefeltien – erityisesti Arvidin ja perheen matriarkan, Elisabethin – totaalisia kantoja ajoittain hämmästeltiin. Heidän kääntymystään pidettiin liian dogmaattisena. Sen katsottiin myös asettuvan vastahankaan sen uskonnonelämän liberalisoitumisen kanssa, jota Juhani Ahon luotsaamassa *Päivälehdessä* yleisesti kannatettiin: ihanteena pidettiin pikemmin uskomusten moninaisuuden painottamista kuin yksittäisiin uskontoihin kääntymistä. Osittain sama piiri eli tolstoilaisia aatteita myöhemmin todeksi Tuusulanjärven taiteilijayhteisössä, jonka osa Halonen perheineen oli 1900-luvun vaihteesta lähtien. Vaatimattomuuden ihannetta noudatettiin muun muassa sisustamalla kodit yksinkertaisesti ja ahkeroimalla niiden puutarhoissa omavaraistalouteen tähdäten.⁸³¹

Halosen omaksumien tolstoilaisten aatteiden on nähty jättäneen jälkensä myös hänen alttaritauluihinsa – erityisesti niiden aiheisiin sekä teosten tietynlaiseen vaatimattomuuteen ja arkipäiväisyyteen.⁸³² Jälkimmäisillä ilmaisuilla viitataan

Marianpäivänä [2.7.] 1894 (KGA/TKK). Lainaukset ensimmäisestä kirjeestä.

825 Samassa Madame Charlotten *crémieri*ssä myös August Strindberg teki alkemistisia kokeitaan. Madame Charlotten *crémieri*stä ks. Gutman-Hanhivaara 2008, 88–92; Gutman 2017.

826 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, Pajanpiiri [Pariisi] 29.1.1894 (KGA/TKK).

827 Lukkarinen 2007, 100–104.

828 Lindström 1957, 76–77. Järnefeltien ja erityisesti Arvid Järnefeltin tolstoilaisuudesta ks. Nokkala 1958, 54–64; Konttinen 2010b; Tuomikoski 2010.

829 Bonsdorff 2010, 130–131.

830 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle [loppusyyskuu 1894] (KGA/TKK). Halonen mainitsee kirjeessään, että mukana olivat myös muut Järnefeltit, säveltäjät Robert Kajanus ja Jean Sibelius sekä taiteilijat Väinö Blomstedt ja Emil Wikström.

831 Konttinen 2001, 251–258; Konttinen 2010b.

832 Jorma Mikola on pitänyt Halosen alttaritaulujen aihevalintoja yleisesti tolstoilaisittain

todennäköisesti siihen tapaan, jolla Halonen kuvaa Jeesusta ja hänen läheisiään korostuneen inhimillisinä hahmoina. Hänen alttaritauluissaan ei kuvata ylmaallista kärsimystä tai kirkastumista, vaan rauhallista kulkemista, hiljaisuudessa istumista ja heräämistä usein tavanomaisissa ympäristöissä. Vaikka aiemmat huomiot Halosen alttaritaulujen tolstoilaisista vaikutteista ovatkin jääneet lyhyiksi ja osittain avoimiksi, on esitettyihin tulkintoihin helppo yhtyä. Vilppulan alttaritaulussa Halosen tolstoilaisittain väritynyt aatemaailma saa ilmaisuksensa inhimillisessä Jeesuksessa, jonka jumaluus kyseenalaistuu hänen vaatimattoman, talonpoikaisen olemuksensa vuoksi. Korostetun suuret ja paljaat jalat sekä valkoinen, rohdinpaitaan vertautuva asu luovat vaikutelman Jeesuksesta, joka voisi pienin muutoksin vaihtua yksinkertaisen talonpojan ilmentymäksi. Hahmo rinnastuu läheisesti eräisiin Gallen-Kallelan vuonna 1895 tekemiin Jeesus-kuviin, joita leimaa niin ikään tietty vaatimattomuus ja läheisyys maaseudun rahvaaseen.⁸³³ Molemmat taiteilijat ovat kehystäneet inhimillisen Jeesuksen pään pyhimyskehällä. Se, mitä nimbukset näissä teoksissa pyhittävät, jää kuitenkin hieman epäselväksi: viittaavatko ne Jeesuksen jumalallisuuteen vai pikemmin hänen talonpoikaisen, inhimillisen olemuksensa pyhyteen?

Tolstoilainen ajattelu voisi tarjota avaimia myös Vilppulan alttaritaulun hankalasti asettuvaa aihetta ajatellen. Kenties kyse ei olekaan erämaassa paastoavasta ja



Akseli Gallen-Kallela, *Kristuksen pää*, 1895, öljy pahville, 35 x 27 cm. Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmat, Mänttä. Kuva: Studio Tomi Aho / Tomi Aho.

värityneinä. Vilppulan alttaritaulun hän toteaa kuitenkin olevan ”hyvin vähäsanova”. Riitta Konttinen taas tulkitsee Kotkan alttaritaulun arkipäiväistä kristillisyyttä tolstoilaisittain virittyneenä. Anna-Maria von Bonsdorff toteaa paitsi Halosen alttaritaulujen myös monien hänen monumentaalimaalaustensa alleviivaavan taiteilijan tolstoilaista maailmankatsomusta, joka tulee ilmi erityisesti teosten ylevässä toteutuksessa sekä tietynlaisessa hiljaisessa vaatimattomuudessa. Vilppulan ja Karstulan alttaritauluissa Halosen tolstoilainen asenne kuvastuu myös Jeesuksen poikkeuksellisessa inhimillisyydessä. Ks. Mikola 1994, 29, 83–86; Konttinen 2001, 256–257; Bonsdorff 2010, 133–135. Ks. myös Ahonen 2004, 63–64.

833 Rohdinpaitaan pukeutunut Jeesus esiintyy myös Akseli Gallen-Kallela öljymaalauksessa *Kristuksen pää* (1895, Pohjanmaan museo, Vaasa).

kiusatusta Jeesuksesta, vaan sittenkin opettajasta, joka on sijoitettu alkuperäisten opetustensa miljööhön – vuorille, jonne hän kiipesi ensimmäistä kuuluisaa saarnaansa pitämään. Tolstoin painottamalla vuorisaarnalla olikin ilmeisen tärkeä rooli Halosen omien uskonnollisten käsitysten muotoutumisessa. Taiteilija siteerasi vuorisaarnan opetuksia kirjeissään syksyllä 1894 ja oli aiemmin samana vuonna tehnyt myös luonnoksia aihetta esittävään alttaritauluun, joka jäi kuitenkin toteutumatta.⁸³⁴ Vielä vanhoilla päivilläänkin Halonen luki Raamattua aamuisin sängynlaidalla ja totesi, että ”jos ihmiset noudattaisi vuorisaarnan ohjeita [...] olisi tämä maailma hyvä.”⁸³⁵ Vilppulan alttaritaulu karuine vuoristomaisemineen kuvaakin osaltaan sitä Jeesuksen alkuoppia, josta Halonen halusi alttaritaulujensa kertovan. Taiteilija ei kuitenkaan viittaa tähän oppiin kristilliselle taiteelle ja alttarimaalauksille tyypillisen vuorisaarna-aiheen avulla. Niissä Jeesus on yleensä sijoitettu häntä kuuntelevien ihmisten keskelle.⁸³⁶ Vilppulan alttaritaulussa Jeesus kulkee vuoristomaisemassa täysin yksin, mietteisiinsä vaipuneena.

Kuvaustapa oli ajalle leimallinen. Alttaritaidetta tutkineen Ringa Takasen mukaan Jeesusta alettiin 1800-luvun lopulla kuvata enenevässä määrin omaan rauhaansa vetäytyneenä ja yksin rukoilevana. Muutos liittyy uskonnollisuuden henkilökohtaisuutta ja yksilökeskeisyyttä painottaviin ajatusmalleihin, joilla oli yhteytensä ajan okkulttuuriin.⁸³⁷ Yksilökeskeisyys ja henkilökohtaisuus ovat eräänlaisia avainsanoja myös sille etsijyydelle, joka saa visuaalisen ilmaisuksensa totuudenetsijän topoksen variaatioissa. Halosen Jeesukselle löytyykin läheinen vertauskohta yksinäisistä pyhiinvaeltajista ja munkkimaalareista, joita olen tutkimukseni aiemmissa osissa käsitellyt. Vuorimaisemassa vaeltava Jeesus voisi itse asiassa hyvinkin olla yksi niistä valkoisiin kaapuihin kiedotuista hahmoista, jotka tekevät matkaansa niin Halosen *Kolmessa pyhässä miehessä* kuin Gallen-Kallelan mausoleumiluonnoksissa. Vilppulan alttaritaulun yksinäinen kulkija osoittautuu totuudenetsijän topoksen variaatioksi. Samalla se alleviivaa sitä, miten tällainen hiljainen ja yksin kulkeva Jeesus näyttäytyi eräänlaisena esikuvana vuosisadanvaihteen taiteilijoille. Hänen alkuperäisten opetustensa ja jalanjalkiensä seuraaminen tarjoaa yhden niistä poluista, joita syvemmistä henkisistä viisauksista kiinnostuneiden etsijöiden kannatti seurata. Teos sulauttaa

834 Lindströmin mukaan Halonen luonnosteli vuorisaarna-aihetta Längelmäen alttaritauluksi vuonna 1894. Ks. Lindström 1957, 78–79. Vuorisaarna koskevat lainaukset löytyvät Pekka Halosen kirjeestä Maija Mäkiselle, Kuurilasta Visavuoresta [loppusyksy 1894] (KGA/TKK).

835 Kaija Olanderin haastattelu 1982 (TM). Halosen Kaija-tytär on syntynyt vuonna 1918, joten hänen muistelmansa sijoittuvat oletettavasti vasta 1920- ja 30-luvuille.

836 Tyypillistä vuorisaarna-aihetta edustaa muun muassa Carl Blochin kuvaus aiheesta (*Vuorisaarna*, 1877, Museum of Natural History, Hillerød). Kotimainen esimerkki aiheesta löytyy Myrskylän kirkosta, jonka *Vuorisaarna*-alttaritaulun (1896) on maalanut Dora Wahlroos.

837 Takanen 2017. Takanen tulkitsee artikkelissaan ensisijaisesti 1800-luvun lopulla yleistä *Getsemane*-aiheita, mutta kirjoittaa tässä yhteydessä myös Vilppulan alttaritaulusta.

kiehtovalla tavalla yhteen alkujaan kaikenlaista mystiikkaa kaihtavan tolstoilaisen ajattelun ja esoteerisuuden: Jeesus on yhtäaikaisesti vaatimaton ja inhimillinen, mutta myös henkisyudessaan ja viisautessaan esikuvallinen totuudenetsijän perikuva.

5.3 Rinnastuksia ja vertailevaa otetta – Jeesus salatun tiedon mestarina

Vuonna 1905 valmistuneessa Karstulan alttaritaulussa Jeesus seisoo veneessä. Kirkkaan veden äärelle on asetunut hiljainen ihmisjoukko. Jeesus tuijottaa tyhjyyteen oikea käsi levollisesti ylös kohotettuna. Hahmolla on ilmeiset yhteytensä Vilppulan alttaritaulussa vaeltavaan Jeesukseen: molemmilla on yllään samanlainen vaalea, rohdinpaitaa muistuttava vaate ja sama, pysähtynyt katse. Jeesuksen inhimillisyys ja talonpoikainen olemus korostuvat entisestään alttaritaulun luonnoksessa, jossa hänen kädestään vielä puuttuu viimeisteltyyn teokseen lisätty punainen viitta. Luonnoksen valkoinen rohdinpaita jättää näkyviin Jeesuksen paljaat jalat. Neljä miestä on ahtautunut hänen kanssaan veneeseen, joka on kiinni rannassa. Veneen vierellä on lisäksi kaksi miestä ja kolme tummiin pukeutunutta naista: nuori tyttö, varttuneempi neito ja taulun laidassa istuva vanhempi nainen. Hiljaista joukkoa ympäröi outo tunnelma. Kaikki tuijottavat omille tahoilleen, katseet eivät kohtaa. Häiritsevän poikkeuksen tekee etualan vanha nainen, joka näyttää katsovan taulusta ulos kirkkoon. Karstulassa alttaritaulua tarkastellessani jouduin palaamaan hänen katseeseensa yhä uudelleen – hän on ainut, johon kontakti Halosen teoksessa on mahdollinen. Muut vajoavat mykkyyteen, etäisenä häilyvään omaan maailmansa, Jeesus mukaan lukien. Halosen omien sanojen mukaan alttaritaulun aiheena oli ”Kristus puhuu kansalle venheestä Genetsaretin järven rannalla.”⁸³⁸ Teoksessa esitetty opettaja on kuitenkin hiljaa. Hänen saarnansa on äänetön.

Karstulan kirkon alttaritaulu oli Halosen viides. Koska taiteilija oli jo todistanut arvonsa alttaritaulumaalarina, hänen tilaajalle asettamansa ehdot kovenivat. Halonen ei tahtonut antaa tauluaan arvioitavaksi – ei yleisön eteen Ateneumiin, eikä erikseen määrättävän toimikunnan kritisoitavaksi, joka hyväksyisi sen seurakunnan puolesta. Hän hylkäsi ajatuksen aluksi kokonaan: ”Muuten tuollainen kontrolliparagrafi lienee sopiva oppilaalle, jota ei vielä tunneta, mutta ei taiteilijalle, jonka omintakeinen kyky on tunnustettu yli Euroopan.” Karstulan seurakunnassa mahdollisuuksia alttaritaulun hankkimiseksi oli ryhdytty tutkimaan marraskuussa 1903 todennäköisesti kirkon korjauksia suunnitelleen arkkitehti Josef Stenbäckin ehdotuksesta. Halosen ensimmäinen luonnos taulusta saapui rakennustoimikunnan arvioitavaksi jo tammikuussa 1904. Vaikka luonnos miellytti, alettiin teoksen aiheesta ja toteutustavasta kuitenkin

838 Pekka Halosen kirje K. J. Varvikolle, Firenze 4.4.1904. Kirjeen kopio löytyy Josef Stenbäckille vuonna 1904 Firenzestä lähetetyn kirjeen ohesta (TM/PHS).

neuvotella ilmeisesti Halosen asettaman korkean hinnan (4000 mk) vuoksi.⁸³⁹

Keväällä Italiaan matkustanut Halonen sai kirjeen Stenbäckiltä, jossa tiedusteltiin voisiko hän sittenkin etsiä ja kopioida ulkomailla ollessaan jonkin teoksen Karstulan alttaritauluksi. Stenbäckin mukaan seurakunta harkitsi taulun tilaamista myös joltakulta muulta pätevältä taiteilijalta. Halonen närkästyi. Hän ei luvannut missään tapauksessa kopioida toisten töitä. Seurakunnan kanssa oli sovittu ainoastaan ja nimenomaan luonnoksen esittämästä aiheesta, jonka taiteilija toteuttaisi dekoratiivisella, kaikille helposti ymmärrettävällä tavalla. Hän ei uskonut, että monikaan pystyisi tekemään hyvää alttaritaulua kyseisestä, hänen itsensä ilmeisen tärkeäksi kokemasta aiheesta. Hinnasta hän oli valmis tinkimään, mutta muutoin hän oli ehdoton. Arvostelulautakunnankin hän halusi nimetä itse, jos sellainen kerran piti nimetä.⁸⁴⁰ Halonen ei tiennyt, että seurakunnan rakennustoimikunnassa oli tällä välin jo tehty päätös hankkia hänen ehdottamansa aihe lähetetyn luonnoksen pohjalta – ja taiteilijan alun perin pyytämällä täydellä hinnalla.⁸⁴¹ Oletettua vastarintaa ei todellisuudessa ollutkaan. Halonen teki luonnoksia tilattuun alttaritauluun ensin Italiassa ja myöhemmin elokuussa Halosenniemen rannalla. Maaliskuussa 1905 Albert Edelfelt, J. J. Tikkanen ja Eero Järnefelt allekirjoittivat hyväksyvän lausuntonsa Karstulan kunnalle ja Halonen toimitti valmiin alttaritaulun kirkkoon.⁸⁴²



Pekka Halonen, *Kristus saarnaa veneestä*, 1905, öljy kankaalle, 110 x 68,5 cm. Tuusulan museo / Halosenniemi / Pekka Halosen seura, Tuusula. Kuva: Tuusulan museo / Halosenniemi / Toimituskuva, Matti Ruotsalainen.

839 Heikkinen & al. 2003, 93. Lainaus on Halosen 1.2.1904 rakennustoimikunnalle lähettämästä kirjeestä.

840 Pekka Halosen kirje K. J. Varvikolle, Firenze 4.4.1904. Kirjeen kopio löytyy Josef Stenbäckille vuonna 1904 Firenzestä lähetetyn kirjeen ohesta (TM/PHS).

841 Heikkinen & al. 2003, 93.

842 Pekka Halosen kirjeet J.J. Tikkaselle, Firenze 26.4.1904 (KK) ja Josef Stenbäckille, Kerava, Saunaniemi 11.8.1904 (TM/PHS); Albert Edelfeltin, Eero Järnefeltin ja J.J. Tikkasen lausunto 8.3.1905 Karstulan kunnalle Pekka Halosen maalaamasta alttaritaulusta (TM/PHS).

Halosen valitsema aihe oli tälläkin kertaa poikkeuksellinen. Se oli aikansa ensimmäinen *venesaarna*-aiheinen alttaritaulu Suomessa.⁸⁴³ Vaikka aihe on kristillisen kirkkotaiteen traditiota ajatellen omaperäinen, se pohjautuu Raamatun kertomuksiin. Evankeliumeissa kerrotaan miten Jeesus löytää ensimmäiset opetuslapsensa Genesaretinjärven kalastajista ja opettaa kansaa veneessä seisoen. Pian tämän jälkeen Jeesus nousee järven läheisyydessä sijaitsevalle mäelle pitämään kuuluisan vuori-saarnansa.⁸⁴⁴ Alttaritaulun aiheena ovat siten kristinuskon alkuvaiheet: Jeesuksen ensimmäiset opetuslapset ja varhaisimmat opetukset. Teos palauttaa katsojansa kristinuskon juurille ja Jeesuksen alkuperäisinä pidettyjen saarnojen äärelle. Tols-toilaisilla käsityksillä on varmasti ollut osuutensa aiheen valinnassa. Eero Järnefelt oli aiemmin tehnyt *venesaarna*-aiheisen luonnoksen Helsingin tuomiokirkon alttaritaulukilpailuun (1891/1892), mutta jäänyt siinä neljänneksi. Aihetta ei ollut pidetty kirkolliseen taiteeseen sopivana. Yhtenä heikkoutena nähtiin se, ettei aihe tuonut esiin Jeesuksen jumaluutta.⁸⁴⁵ Halosen alttaritaulussa kirkon kaihtama inhimillisuus korostuu paitsi Jeesuksen talonpoikaisen olemuksen myös taiteilijan valitseman tiiviin, ihmisten keskinäistä läheisyyttä alleviivaavan sommitelman vuoksi. Jeesus on kanssaihmistensä ympäröimä.

Vaikka Halosen aihevalinta oli alttaritaulumaalauksen näkökulmasta epätavallinen, oli veneestä käsin saarnaavaa Jeesusta toki kuvattu kristillisessä taiteessa. Aiheeseen olivat 1800-luvun kuluessa tarttuneet muun muassa Jeesuksen elämänvaiheita laajasti kuvannut saksalaistaiteilija Heinrich Hoffman sekä Raamatun kuvitusperinteeseen vahvasti vaikuttanut ranskalainen Gustave Doré.⁸⁴⁶ Halosen maalaa-man Jeesuksen esikuvana saattoi toimia myös varhaiskristillinen Pyhä Genoveva, jonka elämäntarinaa Puvis de Chavannes oli kuvannut Pariisin Panthéonin seinämaalauksissa.⁸⁴⁷ Vaikka Karstulan alttaritaulu asettuukin osaksi näiden kristillisten kuvien jatkumoa, näyttää Halonen tekevän teoksessaan suorimman viitteen kuitenkin omaan tuotantoonsa – tarkemmin sanottuna *Kalevalan* pohjalta syntyneeseen *Lemminkäisen tulo Saareen* -teokseen (1900). Veneellään juuri rantaan saapunut Lemminkäinen on puettu valkoiseen rohdinpaitaan ja housuihin. Hän ojentaa vasenta kättään kohti Saaren Kyllikkiä, jonka Halonen on asettanut teoksen vasempaan laitaan. Kyllikki tuijottaa haastavasti ulos kuvasta. Hän on ristinyt käsivartensa

843 Mikola 2015, 213–218. Gallen-Kallelan opissa ollut Wilhō Sjöström teki kymmenen vuotta myöhemmin *venesaarna*-aiheisen alttaritaulun Pukkilan kirkkoon. Karstulaan aihe tietenkin sopii aluetta ympäröivien vesistöjen vuoksi.

844 Matt. 4: 18–22, 5: 1, Mark. 1: 16–20, 4: 1–9, Luuk. 5: 1–11, 6: 12–49.

845 Järnefeltin *Venesaarna*-luonnoksen vastaanotosta ks. Mikola 2015, 215–218.

846 Ks. Heinrich Hoffmann, *Kristus saarnaa Galilean merellä*, 1875 (tuhoutunut toisessa maailmansodassa); Gustave Doré, *Kristus saarnaa Galilean merellä* teoksessa *La Sainte Bible* (1865). Myös ruotsalaistaiteilija Gustaf Cederströmin Raamatun kuvituksessa Jeesus opettaa kansaa veneestä käsin, ks. *Nya testament* 1906.

847 Lindström 1957, 178.



Pekka Halonen, *Kristus puhuu kansalle Genesaretin järvellä*, 1905, öljymaalaus, Karstulan kirkon alttaritaulu, Karstulan seurakunta. Kuva: Nina Kokkinen.



Pekka Halonen, *Lemminkäisen tulo Saareen*, 1900, tempera kankaalle, 123 x 121 cm. Kalevalaseura, Helsinki. Kuva: Kalevalaseura / Johnny Korkman.

samaan tapaan kuin Karstulan alttaritaulusta ulos tuijottava vanha nainen – ainoastaan toisinpäin. Naisten hämmennystä herättävät katseet ja asennot ovat keskenään huomattavan samankaltaiset. Teosten sommittelulliset yhtymäkohdat houkuttelevat tulkitsemaan myös veneissä seisovia, pitkähiuksisia miehiä toisiinsa rinnastuvina. Lemminkäisen kohottaessa kätensä enemmän kutsuvasti kohti uhmakasta Kyllikkiä on Jeesuksen ele pikemmin yleisesti siunaava. Nuoren neidon katseen uhma on alttaritaulussa laantunut vanhan naisen hiljaisuudeksi.

Jeesus ja Lemminkäinen samastuvat toisiinsa myös Gallen-Kallelan *Lemminkäisen äidissä* (1897, Kansallisgalleria, Helsinki), jota on kutsuttu ”pohjoismaiseksi pietäksi”. Siinä tuskaisen äitinsä vieressä elottomana makaava Lemminkäinen vertautuu menehtyneeseen Kristukseen, joka lepää poikaansa surevan Neitsyt Marian

sylissä. Gallen-Kallelan ja Halosen teoksissa Raamatun kertomukset rinnastuvat *Kalevalaan*, Jeesus Lemminkäiseen.⁸⁴⁸ Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa ja erityisesti modernissa teosofiassa tämänkaltaiset rinnastukset uskonnollisten ja myyttisten hahmojen välillä olivat tavanomaisia. Tolstoin tavoin teosofit uskoivat, että Jeesuksen alkuperäisiin opetuksiin kätkeytyi syvällistä viisautta, joka ei kirkollisessa kristillisyydessä enää avautunut oikeanlaisena. Vuorisaarna edusti myös heille tämän alkuperäisen viisauden lähdeettä. Ajatus innosti erityisesti Pekka Ervastia, jonka kirjoituksissa vuorisaarna sai merkittävän roolin – epäilemättä osin myös tolstoilaisuuden vaikutuksesta. Teosofit sulauttivat Jeesuksen todelliset opetukset osaksi salattua *philosophia perennis* -traditiota. Koska Jeesus nähtiin yhtenä ikuisen viisauden mestareista, hänet rinnastettiin usein muihin myyttisiin hahmoihin, kuten esimerkiksi Buddhaan ja Krishnaan. Heidän kaikkien katsottiin alun perin opettaneen yhtä ja samaa viisaustraditiota.⁸⁴⁹ Mestariajattelua popularisoivassa Schurén *Suurissa vihityissä* Jeesus kohotettiin mestareiden ketjun kruunuksi ja salatun tiedon tärkeimmäksi opettajaksi.⁸⁵⁰

Gallen-Kallela on julkaisemattomissa muistelmissaan todennut korkean taiteen ilmentävän samaa mysteeriota, joka tulee esiin niin ”primitiivien” taiteessa kuin Jeesuksen saarnoissakin.⁸⁵¹ Yhteys teosofisesti värittyneeseen Jeesus-käsitykseen on tässä kohdin ilmeinen. Myös Halosen kotikirjastosta löytyy useita teoksia, joissa Jeesusta käsitellään teosofisesta näkökulmasta – muun muassa Pekka Ervastian *Jeesuksen salakoulu* (1915) sekä Schurén *Suurista vihityistä* myöhemmin lohkaistu teos, jossa seurataan Jeesuksen elämänvaiheita salatun viisauden mestarina.⁸⁵²

848 Ks. Kokkinen 2008a; Kokkinen 2011, 49–51. Käsitys *Lemminkäisen äidistä* pohjoismaisena pietäna on peräisin teoksen syntyajoilta ja saattaa hyvinkin olla Gallen-Kallelan oma luonnehdinta.

849 Blavatsky kirjoittaa vuorisaarnasta ja Leo Tolstoista vuorisaarnan seuraajana muun muassa *Teosofian avaimessa*, ks. Blavatsky 1925, 279–280. Ervast kirjoittaa vuorisaarnasta muun muassa teoksissaan *Jeesuksen salakoulu* (1919) ja *Vuurisaarna. Jeesuksen hyvä sanoma totuuden etsijöille* (1925). Teosofien Jeesusta ja vuorisaarnaa koskevista käsityksistä ks. Santucci 2009; Kokkinen 2010b.

850 Ks. Schuré 1980, 413–502.

851 Akseli Gallen-Kallelan julkaisemattomat muistelmat, lainattu teoksessa Gallen-Kallela-Sirén 2001, 388.

852 Halosenniemen kirjakokoelmasta (TM/HNK) löytyvä Schurén suomennettu teos on nimeltään *Jeesus* (1917). Tämän lisäksi kirjakokoelmasta löytyvät muun muassa seuraavat Jeesusta teosofisesta näkökulmasta tarkastelevat teokset: Annie Besantin *Kristinuskon salainen puoli* (1908), J.R. Hannulan *Jos Kristus seuraisin?* (1925) sekä Pekka Ervastian *Jumalan valtakunnan salaisuudet. Kuinka Kristus opettaa, että meidän tulisi elää* (1909), *Jos mestareita seuraisimme* (1924) ja *Vuurisaarna. Jeesuksen hyvä sanoma totuuden etsijöille* (1925). 1890-luvun alkupuolella mahdollisuuden Schurén ajatuksiin tutustumiseen tarjosi myös läheinen ystäväpiiri, johon kuuluivat muun muassa Juhani Aho, joka oli vuonna 1893 Italiassa matkustaessaan todennäköisesti tutustunut Schurén ajatteluun, sekä Väinö Blomstedt, joka omisti Schurén kirjoituksia. Ks. Sarajas-Korte 1966, 114–115, 125–127.

Teosofiseen kirjallisuuteen ja mestariajatteluun jo 1890-luvulla tutustuneen Halosen käsitys omien alttaritaulujensa kytkeytymisestä Jeesuksen todelliseen oppiin kiteytyy kirjeessä, jossa ruoditaan Lapinlahdelle suunniteltua teosta. Halonen toteaa tulleen kokemuksesta huomanneeksi todeksi ”Mestarin sanat, jonka opin valaisemiseksi tämänkin taulun pitäisi tulla, nimittäin sen, että ’kukaan ei ole profetta omalla maalansa’”.⁸⁵³ Sanoissa kuultaa yhä hienoinen katkeruus siitä, ettei kotipitäjässä aikoinaan arvostettu hänen alttaritaulutarjoustaan. Samalla Halonen tulee kutsuneeksi Jeesusta Mestariksi – suurella M-kirjaimella, kuten teosofeilla on tapana. Teosofiaan ja mestariajatteluun perehtyneen taiteilijan kohdalla kyseessä tuskin on sattuma. Samalla hän ilmaisee pyrkimyksensä tuoda alttaritauluissaan esiin tämän mestarin todellista, useille ihmisille tuntemattomaksi jäävää oppia. Tavoite on hyvin samankaltainen kuin Gallen-Kallelalla, jonka käsityksen mukaan uskontoon vertautuva, oikeanlainen taide ilmentää Jeesuksen saarnojen ”korkeampaa mysteeriota”.

Vuosisadanvaihteen taiteessa teosofisesti väritynyt Jeesus-käsitys liittyy ilmeisimmillään sellaisiin teoksiin, joissa uskonnot ja myyttiset hahmot rinnastetaan toisiinsa.⁸⁵⁴ Yhden tärkeimmistä vertauskohdista tarjosi buddhalaisuus ja Buddha. Schurén kirjoituksista innoitusta ammentaneen nabi-taiteilija Paul Ransonin teoksessa kaksi mestaria on esitetty rinnan: *Kristus ja Buddha* -maalauksessa ristillä kärsivä Jeesus on kuvattu lootusasennossa istuvan Buddhan takana.⁸⁵⁵ Myös kirjollista kristillisyyttä kritisoinut Paul Gauguin etsi uskontojen synteisistä vastausta uudenlaiseen henkiseen asennoitumiseen ja sitä ilmaisevaan taiteeseen. Häntä lohdutti ajatus siitä, että kirkon toimista huolimatta jumalallisen sanan ydin oli yhä olemassa: ”Vedat, Brahma, Buddha, Moses, Israel, kreikkalainen filosofia, Konfutse, evankeliumit – kaikki on elävää.”⁸⁵⁶ Oman käsityksensä siitä, millaista modernin, pyhän taiteen tulisi olla, Gauguin visualisoi teoksessaan *D’où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897–1898, Museum of Fine Arts Boston, Boston). Vaikka siitä ei aivan ilmeisiä uskontojen rinnastuksia löydykään, Gauguin punoi maalauksessaan yhteen muun muassa tahitilaisten kansanuskosta, katolisuudesta ja Swedenborgilta ammentamiaan elementtejä. Elämän kiertokulkua tahitilaisesta näkökulmasta kuvaavan teoksen oli määrä olla uudenlainen evankeliumi, joka oli tehty yliaistillisessa, ekstaattisessa tilassa.⁸⁵⁷

853 Pekka Halosen kirje L. Wennervirralle, Järvenpää 6.5.1921 (KGA/TKK).

854 Olen aiemmin erilaisiin Jeesus-käsityksiin perehtyessäni todennut teosofisten tulkintojen liittyvän usein yleisempään kiinnostukseen useita uskontoja ja uskonnollisia vaikuttajia kohtaan, ks. Kokkinen 2010b.

855 Paul Ranson, *Kristus ja Buddha*, n. 1890–1892, yksityiskokoelma. Teoksen yhteyksistä teosofiaan ja Schurén kirjoituksiin ks. Welsh 1986, 73.

856 Maurer 1999, 3–4. Lainaus löytyy samasta teoksesta sivulta 4. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen lainaus: ”The Vedas, Brahma, Buddha, Moses, Israel, Greek philosophy, Confusius, The Gospel - all is alive”.

857 Silverman 2004, 383–391. Teoksia yhdistää kolme ikäkautta edustavan naisen käyttö ihmiselämän ja ihmisyyteen liittyvän mysteerin symbolina. Vanhempi ja nuorempi

Olen aiemmin esittänyt, että kaksi Halosen alttaritaulua – Lapinlahdelle suunniteltu ja Kotkaan toteutettu – kytkeytyvät osaksi esoteerista viisaustraditio- ja mesartariajattelua. Osaksi näitä keskusteluja, joissa primitiivisen ja alkuperäisen käsitteillä on tärkeä sija, asettuu myös hänen halunsa palata Jeesuksen ensimmäisten opetusten äärelle ja kristinuskon alkuaikoihin Karstulan ja Vilppulan alttaritauluissa. Alkuperäisiin oppeihin palaamisen ohella Karstulan alttaritauluun liittyy myös teosofiselle ajattelulle ominainen uskontojen ja myyttisten hahmojen rinnastaminen, vaikka se ei olekaan samalla tavalla ilmeistä kuin Ransonin maalauksessa. Kun alttaritaulu asetetaan rinnan Halosen aiemmin maalaaman *Kalevala*-aiheisen teoksen kanssa, kristillisen opettajan ja *Kalevalan* sankarin samastuminen tulee selvemmin esiin. Rinnastumisen ansiosta Karstulan alttaritaulussa hiljaista alkusaarnaansa huokuva Jeesus esiintyy viisaustraditioon vihkiytyneenä mestarina. Hänen seisautunut, pois-
saoleva katseensa kohdistuu näkymättömään todellisuuteen. Vaikka buddhalaisuus ja Buddha kiinnostivat selvästi niin Halosta kuin Gallen-Kallelaakin, molemmat taiteilijat rakensivat rinnastuksensa ennemmin kotoisemmalle, kalevalaiselle pohjalle.⁸⁵⁸ Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa Suomen kansalliseepoksella olikin oma erityinen asemansa, jota avaan seuraavaksi tarkemmin. Samalla perehdyn taiteilijoiden erityiseen tapaan lukea Raamattua, *Kalevalaa* ja muita pyhäiksi miellettyjä tekstejä.

nainen sekä pieni tyttö löytyvät niin ikään Halosen Karstulan alttaritaulusta sekä Gallen-Kallelan tekemistä Juséliuksen mausoleumin oikeanpuoleisen seinän maalauksista. Myös Edvard Munchin kuuluisassa teoksessa (*Sfinksi* tai *Naisen kolme ikäkautta*, 1894, Rasmus Meyer Collection, Bergen) on kuvattu kyseistä aihetta. Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa ihmiselämän kolmeen ikäkauteen viittaaminen liittyi myyttiin arvoituksia esittävistä sfinksistä, ks. Housefield 2014.

- 858 Gallen-Kallelan ja Halosen kiinnostuksesta Buddhaa ja buddhalaisuutta kohtaan todistavat muun muassa taiteilijoiden kotikirjastoista löytyvät teokset. Gallen-Kallela omisti muun muassa englantilaissyntyisen runoilija Edwin Arnoldin Siddharta Gautaman elämää esittelevän *The Light of Asia* -teoksen (1879) ruotsinkielisen laitoksen, ks. Aina Slöörin luettelointi Gallen-Kalleloiden kotikirjastosta. Kiitän Minna Turtiaista kyseisen luettelon olemassaolon saattamisesta tietoisuuteeni. Arnoldin teos popularisoi Buddhan tarinaa ja buddhalaisuuteen liittyviä ajatuksia länsimaissa. Gallen-Kallela keskusteli Buddhasta tiettävästi ainakin ystävänsä Robert Kajanuksen kanssa, ks. Akseli Gallen-Kallelan kirje Robert Kajanukselle, Kalela 30.10.1898 (KK). Halosenniemen kirjastosta löytyy teosofien kirjoittamia teoksia, joissa käsitellään buddhalaisuutta, muun muassa H. P. Blavatskyn *Hiljaisuuden ääni* (1908) ja Willie Angervon *Ristin ahdas portti* (1914). Halosenniemen kirjastosta löytyvään Friedrich Nietzschen *Antikristukseen* (*Der Antichrist*, 1895, Aarni Koudan suomennos vuodelta 1908) on tehty merkintöjä buddhalaisuutta käsittelevään lukuun (TM/HNK). Kiinnostava vertauskohta Halosen alttaritaululle löytyy Matti Visannin *Kalevalaa* kuvittavista litografioista *Päivän poika* (1933) ja *Vieri veitsi taivosesta* (1936). Kalevalaisessa hahmossa on Buddhaan ja Kristukseen viittaavia piirteitä. Teosten tulkinnasta ja yhteyksistä teosofiaan ks. Anttonen 1998, 57–60.

5.4 *Kalevala* ja viisaukirjallisuuden henkinen toisinlukeminen

Alkuperäisen ja samalla aidoksi koetun uskonnollisuuden etsintä tulee esiin taiteilijoiden kalevalaiseksi kuviteltua muinaisuskkoa koskevissa mielikuvissa. Vuosisadanvaihteessa kysymys siitä, millaista suomalainen kansanusko oli muinoin ollut, herätti kiinnostusta tieteen kentällä. Kiinnostuksen taustalla vaikutti osaltaan kansallisuus- aate, joka houkutteli etsimään ja rakentamaan suomalaisuuden ominta olemusta. Tieteen ajankohtaisia, kansainvälisiä virtauksia myötäillen uskontojen alkuperää ja varhaisimpia syntysijoja pohdittiin erityisesti vertailevan uskontotieteen ja folkloristiikan aloilla. Taiteilijoille nämä keskustelut tarjosivat mahdollisuuden hahmottaa omaa, *Kalevalaa* ja suomalaista kansanuskoa koskevaa kiinnostusta tieteelliseen tutkimukseen vertautuvana. Heidän tapansa lähestyä näitä aiheita ei kuitenkaan ollut aivan tieteen uusimpia virtauksia myötäilevä. Taiteilijat halusivat edelleen nähdä *Kalevalan* suomalaisesta muinaisuskosta kertovana lähteenä, vaikka tutkijat alkoivat 1800-luvun lopulla luopua tämänkaltaisesta ajattelusta. Folklorististen painotusten myötä tutkijoiden huomio alkoi kiinnittyä yhä enemmän kansan parista kerättyihin suullisiin aineistoihin. Tuoreimmat tutkimussuunnat henkilöityivät paljossa kansanrunoutentutkimuksen professori Kaarle Krohniin (1863–1933). Suomalaisen muinaisuskon kysymyksiä pohtiessaan taiteilijat viittasivat kuitenkin mieluummin hänen isäänsä, Julius Krohniin (1835–1888), jonka näkemykset olivat alkaneeet jo menettää ajankohtaisuuttaan.⁸⁵⁹

Vaikka taiteilijat innostuivat tutkijoiden tavoin keräämään kansanrunoja ja vertailemaan niiden erilaisia versioita, lähestymistapa osoittautui heidän näkökulmastaan epätydyttäväksi. Kiinnostus etnografista kenttätöitä kohtaan ilmenee muun muassa taiteilijoiden karelianistisissa ”tutkimusmatkoissa” sekä Gallen-Kallelan innostuksessa tallentaa 1920-luvulla Kalelassa renkinä työskennelleen vienankarjalaisen Riiko Kallion laulamia runoja. Karjalan nykytodellisuuteen tutustuessaan taiteilijat kuitenkin pettyivät, eikä hajanaisten kansanrunojenkaan koettu olevan sitä mestarillista tasoa, joka oli *Kalevalalle* ominainen. Gallen-Kallelan tutkijaystävä A. O. Väisänen onkin todennut kansalliseepoksen tarjonnan taiteilijalle monin verroin tärkeämmän inspiraation lähteen kuin nykykarjalaiset runonpalat, joita Gallen-Kallela piti

859 Olen tarkastellut vuosisadanvaihteen taiteilijoiden suhdetta aikalaisuskontotieteeseen ja -folkloristiikkaan julkaisemattomassa käsikirjoituksessani, ks. Kokkinen 2010a. Uskontotieteen varhaisvaiheista Suomessa sekä *Kalevalan* tulkinnoista, ks. Anttonen 1987, 36–46; Siikala 2008. Taiteilijoiden *Kalevala*-tulkinnoista ks. Stewen 2008b.

rappeutuneina ja epätäydellisinä.⁸⁶⁰ Simbergin osalta kiinnostus näyttää kalevalaisen runouden sijaan kohdistuneen lähinnä kansanmusiikkiin ja -satuihin.⁸⁶¹

Suomalaisen muinaisuskon kysymyksiä pohdittaessa tutkijat alkoivat siis ottaa etäisyyttä *Kalevalaan*. Taiteilijoiden silmissä kansalliseepos näytti kuitenkin edelleen tärkeältä polulta esi-isien muinaiseen maailmaan. He alkoivat hahmottaa *Kalevalaa* pyhänä kirjana, joka vertautui muihin uskonnollisiin ja myyttisiin teksteihin.⁸⁶² Halonen rinnasti *Kalevalan* Raamattuun ja kutsui sitä nimityksellä ”meidän pyhä kirjamme”.⁸⁶³ Gallen-Kallela taas käytti siitä keskiaikaisiin kristillisiin käsikirjoitukseen viittaavaa nimitystä ”Codex Aureus Fennorum”, suomalaisten kultainen kirja.⁸⁶⁴ Taiteilijoiden halu rinnastaa *Kalevala* kristillisiin teksteihin ja erityisesti Raamattuun liittyy vertailevaan lähestymistapaan, jota hyödynnettiin ajan okkulttuurissa erilaisia uskonnollisia ja myyttisiä tekstejä tulkittaessa. Teosofisesta näkökulmasta ne kaikki paljastivat osan philosophia perennis -tradition salatusta tiedosta. Perusteita *Kalevalaan* kätketyn viisauden etsimiseen tarjosivat etenkin H. P. Blavatskyn 1880- ja 1890-luvuilla julkaistut kirjoitukset, joissa suomalaisten kansalliseeposta tulkitaan teosofisena viisauksikirjallisuutena.⁸⁶⁵ Ne antoivat vuosisadanvaihteen etsijöille hyvän

- 860 Väisänen 1932, 170. Taiteilijoiden karelianistisista tutkimusmatkoista ja niiden tuottamasta pettymyksestä ks. Konttinen 2001, 141–154. Gallen-Kallelan 1920-luvulla suorittamasta keruutyöstä ks. Väisänen 1932, 170–181; Tarkka 2005, 354–355, 360–361. *Kallela*-kirjassaan Gallen-Kallela taiteilija analysoi mielenkiintoisella tavalla karjalaisena pitämänsä kansanrunoa ja erottelee siitä hieman kronhnilaisellakin tavalla kristillisiä ja pakanallisia aineksia. Ainakin tässä tapauksessa nimenomaan myöhemmät kristilliset lisäykset tuntuvat olevan se seikka, joka rapauttaa kansanrunoja. Ks. Gallen-Kallela 1924, 80–82.
- 861 Matkustaessaan Lontooseen vuonna 1896 Simberg sai kaksoisveljeltään Paulilta tehtäväksi etsiä paikallisia kansanlauluja, muttei onnistunut kuitenkaan etsinnössään. Muilla matkoillaan Simberg ihastelee ”kaihomielisiä venäläislauluja” sekä erityistä, lumoavaa tunnelmaa, jonka nuorisoi sai aikaan Tiflisissä kansanmusiikkia soittamalla ja sen tahdissa tanssimalla. Ks. Hugo Simbergin kirjeet Paul Simbergille, Lontoo 19.4.1896; kotiväelle, Tiflis 26.6.1899 ja Blenda Simbergille, Lontoo 27.11.1907 (KGA/HSA). Simberg maalasi myös *Kansanlaulu*-nimisen teoksen vuonna 1894 (Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmat, Mänttä). Simbergin taiteen yhteyksistä satuihin ovat kirjoittaneet muun muassa Hyvönen 1995, 72–79; Stewen 2004, 63–68; Sarajas-Korte 2000.
- 862 Vuosisadanvaihteen suomalaistaiteilijoiden esoteerisuuteen taipuvista *Kalevala*-tulkinnoista ks. esim. Sarajas-Korte 1972, Stewen 2008b, Bonsdorff 2009. Ks. myös Anttonen 2009.
- 863 Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, Sortavala loppiaisena 1898 (KK).
- 864 Gallen-Kallela-Sirén 2002, 148. *Kalevalan* runojen pyhyys mainitaan myös Gallen-Kallelan päiväkirjamerkinnässä maaliskuulta 1899, luonnoskirja XI, 103 (GKM).
- 865 Blavatskyn *Kalevalaa* ja suomalaisten muinaisuskoa käsittelevä artikkeli julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1888, ja *Salaisessa opissa* hän mainitsee teoksen tietäakseni kolmesti. Ks. H. P. Blavatsky: ”Suomen kansalliseepos”, *Tietäjä* n:o 3, 15.3.1909; Blavatsky 1973, 22, 37–38, 139–140. Suomessa muun muassa Pekka Ervast kirjoitti *Kalevalasta*, Raamatusta ja Veda-kirjallisuudesta pyhinä teoksina. Ks. Ervast 1916, 19–38.

syyn kiinnostua *Kalevalasta* – Suomen rajojen ulkopuolellakin. 1890-luvulla Pariisiin matkanneet suomalaistaiteilijat saivatkin pian huomata ulkomaisten kollegojensa tuntevan eepoksen maineen. Muun muassa ruotsalainen kirjailija-kuvataiteilija Ivan Aguéli ja ranskalaisrunoilija Charles Grolleau pitivät *Kalevalaa* salattua tietoa paljastavana opuksena. Edellinen suunnitteli myös kirjoittavansa artikkelin ”pohjoisen initiaatiokirjasta” teosofiseen *Le Lotus Bleu* -aikakausjulkaisuun.⁸⁶⁶

Suomalaiset teosofit seurasivat pian Blavatskyn esimerkkiä ja esittivät omat käsityksensä *Kalevalaan* kätketystä salatusta tiedosta.⁸⁶⁷ Kansalliseepoksen ymmärtämiseksi oli heidän mukaansa omaksuttava uudenlainen, henkisempi lukutapa. Sen sijaan, että keskityttäisiin *Kalevalan* ulkoiseen muotoon niin kuin tutkijat tekivät, huomio tulisi siirtää sen sisäiseen henkeen.⁸⁶⁸ Sama lähestymistapa toimi myös muiden viisaukirjallisuudeksi tulkittujen teosten kohdalla, sillä *Kalevala* ymmärrettiin vain yhdeksi niistä kirjoituksista, joita toisinlukemalla saattoi päästä käsiksi uskontoja yhdistävään alkuviisauteen. Pekka Ervast määritteli *Kalevalan* ja ”pyhän kirjan” yleisemmin teokseksi, ”johon on kätkettynä elämän ja kuoleman jumalallisia mysterioita, kirja, joka osaa neuvoa totuuden etsijälle tien näennäisesti yliluonnolliseen tietoon”. Hänen mukaansa *Kalevala* opasti lukijansa kehityksen ja tiedon tielle, tarjosi mahdollisuuden henkisten silmien avaamiseen ja paljasti osan siitä tiedosta, joka muinaisilla suomalaisilla tietäjillä oli näkymättömästä todellisuudesta ollut. Pyhien kirjojen joukossa *Kalevala* edusti Ervastin mukaan vanhempaa kantaa kuin esimerkiksi Uusi testamentti, joka tuoreempaan tekstinä ohjasti lukijaansa mutkattomammin muinaisen viisauden saloihin – senkään salaisuuksia tai oikeaa, henkisempää lukutapaa eivät monet tosin olleet vielä keksineet.⁸⁶⁹

Ajan okkulttuurissa toisenlaiseen, henkisempään lukutapaan kannustivat myös muut kuin vertailevaa lähestymistapaa painottavat teosofit. Kristilliset herätysliikkeet olivat 1800-luvun kuluessa omalta osaltaan herkistäneet Raamattuun kätketyn jumalallisen sanoman henkilökohtaiseen etsimiseen. Niiden piirissä ajankohtaiseen historiallis-kriittiseen raamatuntutkimukseen suhtauduttiin varauksella. Raamattua pidettiin yliluonnollisessa inspiraation tilassa kirjoitettuna totuutena, jonka todellinen sanoma avautui ainoastaan oikein uskoville – niille, jotka osasivat lähestyä sitä

866 Sarajas-Korte 1966, 99–101, 330–333.

867 *Kalevalan* teosofisista tulkinnoista esitelmöivät ja kirjoittivat muun muassa Helsingin teosofisen kirjaston perustajiin lukeutunut Herman Hellner (”*Kalevalasta* teosofisena runoteoksena” -esitelmä 1904), Martti Humu / Maria Ramstedt (kirjoitukset *Omatunto*-lehdessä vuodesta 1905 alkaen), Pekka Ervast (kirjoituksia ja luentoja aiheesta viimeistään vuodesta 1909 alkaen), Väinö Valvanne (kirjoituksia *Tietäjä*-lehdessä erityisesti vuonna 1911) sekä Rudolf Steiner (luennot Helsingissä vuonna 1912 ja 1914). Ks. Teosofien *Kalevala*-tulkinnoista ks. erit. Harmainen 2013. Ks. myös Harmainen 2010b; Fyrqvist 2007.

868 Ervast 1916, 23–25, 44–45; Valtonen 2008, 41–42. Ks. myös Carlson 2008.

869 Ervast 1916, 13–38. Pyhän kirjan määritelmä löytyy sivulta 27. Vrt. myös Humu 1909, 22–23.

yksinkertaisella lapsenuskolla ja Pyhä Henki sydämessään.⁸⁷⁰ Tolstoi taas painotti, että Raamatun todellinen sanoma löytyisi vain, jos pyhiä tekstejä osattaisiin lukea kirkon opetuksista eriyvällä tavalla ja huomio keskitettäisiin Jeesuksen alkuperäisiin opetuksiin.⁸⁷¹ Swedenborgin kirjoitukset houkuttelivat etsijöitä tutkimaan Raamattua vastaavuusopin valossa ja löytämään sitä kautta salatut yhteydet maallisen ja henkisen todellisuuden välillä.⁸⁷² Sama vaade esitettiin monelta eri suunnalta: vastauksia löytääkseen totuudenetsijän oli osattava lukea toisin – epäillen ja omaa ymmärrystään kunnioittaen.⁸⁷³

Tämänkaltainen toisinlukemisen metodi muodostui tärkeäksi osaksi myös tarkastelemieni taiteilijoiden etsintää.⁸⁷⁴ Halosen tapa tulkita Raamattua teosofisia ja tolstoilaisia näkökulmia yhdistelmällä ja teoksen todellista, sisäistä henkeä painottaen tarjoaa oivallisen esimerkin siitä, miten uskonnollisia tekstejä voitiin lukea toisin. Halonen kertoo vuonna 1894 kirjoitetussa kirjeessään kavahtavansa ”puus-taavillista” eli liian kirjaimellista, ulkoiseen merkitykseen kiinnittyvää lukutapaa ja toteaa ymmärtävänsä kristillisiä kirjoituksia parhaiten tulkitessaan niitä itse. Kirkon opetukset sen sijaan vain hämärtävät hänen ymmärrystään. Hankaluuksia taiteilijalle aiheuttavat Raamatun kohdat, joissa ”on enemmän symboliikkaa ja salattua vertauksellista viisaustiedettä”. Halonen kokee, että tällaisissa kohdissa Tolstoi voi auttaa häntä: hän osaa ”selittää niin hyvin ja kansantajuisesti, että minusta tuntuu niin jos ihan täydellisesti ymmärtäisin mitä siellä vaaditaan”.⁸⁷⁵ *Kalevalasta* Halonen uskoi löytyvän universaalia, salattua viisautta, jos sitä osasi lukea oikein – olihan sekin taiteilijan ”hengensilmän” ohjaamana tuotettua tekstiä.

Kalevalasta voimme nähdä oman sisäisen olemuksemme, sikäli kuin kykenemme näkemään. Indogermaaninen maailmankatsomus ja kirkon oppi ovat meissä heikentäneet *Kalevalan* oikeata ymmärrystä. [...] *Kalevalaa* ei voida tyhjentävästi selittää intellektistä tietä, siihen tarvitaan myös intuitsionista kumpuavaa näkemystä. *Kalevalassa* on kätkeytyä, syvää viisautta samoin kuin kaikissa muinaiskansojen hengenaarteissa.⁸⁷⁶

870 Talonen 2004.

871 Tolstoilaisesta toisinlukemisesta ks. Nokkala 1958, 17–19; McLean 1994, 111–121. Tolstoilaisten ja teosofisten raamatuntulkinnan eroista ja yhtäläisyyksistä ks. myös Kokkinen 2010b, 35–41.

872 Swedenborgin raamatuntulkinnosta ks. Bergquist 2005, 223–235, 245–265.

873 Sittemmin tästä taidosta on tullut yksi nykyhenkisyiden leimallisista piirteistä. Ks. Partridge 2004, 75–77.

874 Kyse oli tietenkin yleisemmästä, monia vuosisadanvaihteen taiteilijoita yhdistävästä toimintatavasta. Esimerkiksi August Strindberg vertailee *Inferno*-teoksessaan ”pyhiä kirjoja” ja niiden sanomia toisiinsa. Ks. Strindberg 1911, 28.

875 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, perjantaitavasten yöllä [toukokuu 1894] (KGA/TKK).

876 Pekka Halonen: ”Kalevalan merkityksestä meille”, *Sunnuntai* 27.2.1916, lainaus sivulla 3.

Gallen-Kallela tutki Uutta testamenttia kirkon opetuksista poikkeavalla tavalla kesällä 1894 ja löysi tekstistä uusia ulottuvuuksia. Hänenkin kohdallaan toisinlukeminen oli teosofisesti suuntautunutta. Taiteilija oli tutustunut vain muutamia päiviä aiemmin teosofiseen kirjallisuuteen ja pitänyt lukemissaan teoksissa esitettyjä näkökulmia merkittävinä.⁸⁷⁷ Näistä lähtökohdista käsin taiteilija syventyi tutkimaan myös *Kalevalaa*, jota hän työsti parhaillaan kuvien muodossa: luonnoksia syntyi muun muassa kristillisiä ja kalevalaisia aineksia yhdistelevään *Lemminkäisen äitiin* (1897). Kiinnostavaa lisätietoa siitä, miten Gallen-Kallela lähestyi suomalaisten kansalliseeposta, löytyy kenties hieman yllättävästikin erästä Pekka Ervastille vuonna 1897 lähetetystä kirjeestä. Kirjeen lähettäjä on Gallen-Kallelan ja Ervastin yhteinen tuttava, ruotsalainen kirjailija, metsänhoitaja ja teosofi Hugo Samzelius (1867–1918). Kirjeen lähetyksvuonna Gallen-Kallela lahjoitti ”veli” Samzeliukselle etsaamansa omakuvan ja aloitti tämän kanssa pitkään jatkuneen kirjeenvaihdon.⁸⁷⁸ Vuosisadanvaihteessa Samzelius vieraili Gallen-Kallelan luona ainakin kolmesti, ja tilasi tältä itselleen ex libris -merkin.⁸⁷⁹ Miehillä oli selvästi jotain yhteistä.



Akseli Gallen-Kallela, *Hugo Samzeliuksen exlibris*, 1904. Viivasyövytys 17,2 x 16,3 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

877 Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Adolf Paulille, 5.6.1894 ja 15.6.1894 (KK). Ainakin yksi aiemmassa kirjeessä mainituista teosofisista teoksista oli A. P. Sinnetin kirjoittama.

878 Gallen-Kallelan ja Samzeliuksen kirjeenvaihto jatkui ainakin vuoteen 1904 saakka. Kirjeet löytyvät Gallen-Kallelan Museon arkistosta. Museon valokuvakokoelmasta löytyy myös ”ystäväni Axel Gallénille” vuonna 1899 omistettu, Daniel Nyblinin ottama potretti Hugo Samzeliuksesta (GKM). Gallen-Kallelan Samzeliukselle omistama *Omakeuva* (1897) löytyy Nordiska Museetin kokoelmista. Tiedot teoksesta löytyvät digitaalisena myös Digitalt Museum in kokoelmasta (tunnus: NM.0220823).

879 Samzelius vieraili Kalelassa joulukuussa 1899 ja kirjoittaa siitä lehtijutun. Ks. Hugo Samzelius: ”Ett besök i Kalela-gården”, HSB 1.2.1900. Malmen mukaan hän oli tilannut ex libriksen Gallen-Kallelala keväällä 1899, mutta työ valmistui lopullisesti vasta 1904. Syyksi työn venymiseen Malme arvelee sitä, että Samzelius määritteli tarkasti millainen hänen ex libriksestään oli tultava. Hän uskoo myös, ettei työ innostanut Gallen-Kallelaa.

Ervastille lähettämässään kirjeessä Samzelius kertoi myyttisten tekstien tutkimiseen omistautuneesta ryhmästä, jonka puitteissa hän ja muut aikoivat tutkia ”pohjoismaisia jumaltaruja [H. P. Blavatskyn] *Salatun opin* näkökulmasta”. Hän tiedusteli samalla, josko Ervast olisi halukas ottamaan osaa tällaiseen hankkeeseen ja tutkimaan *Kalevalaa*. Hän ehdottaa, että yhteistyö Gallen-Kallelan kanssa olisi tässä suhteessa varmasti hedelmällinen, vaikka ei olekaan varma, onko taiteilija vielä liittynyt teosofiseen seuraan: ”Tunnetko Axel Gallénin? Hän on teosofi ja tulkitsee *Kalevalaa* kuvien avulla. Tunnen hänet [...], mutta en tiedä joko hän on mukana E. S. T:ssä? [...] Ajattele mitä työtä te voisitte tehdä yhdessä!”⁸⁸⁰ Samzelius siis uskoi, että Gallen-Kallela voisi auttaa Suomen johtaviin teosofeihin lukeutuvaa Ervastia ymmärtämään *Kalevalaan* kätkeytyä ikuista viisautta!

Samzeliuksen ohella myös eräät muut teosofit näyttävät uskoneen, että Gallen-Kallela tutki *Kalevalaa* samankaltaisista lähtökohdista kuin he itse.⁸⁸¹ Kun Väinö Valvanne oli vuonna 1915 perustamassa teosofishenkistä *Etsijä*-lehteä, jossa oli tarkoitus käsitellä muun muassa *Kalevalaa* ”salaisoppien valossa”, hän lähestyi Gallen-Kallelaa kirjeitse. Valvanne toivoi, että taiteilija suunnittelisi lehdelle otsakepiirroksen.⁸⁸² Vaikka hanke kaatui, oli Valvanne oikeilla jäljillä Gallen-Kallelan *Kalevala*-tulkintoja ajatellen.⁸⁸³ Amerikkalaisissa teosofeissa taiteilijan kansalliseeposta koskevat käsitykset herättivät ihastusta edelleen 1920-luvulla. Gallen-Kallela ystäväystyi tuolloin ”Chicagon teosofisen seurakunnan” eli Vapaakatolisen kirkon.⁸⁸⁴

Ks. Malme 1996. Yksi ohje, jonka Samzelius Gallen-Kallela antoi, oli sisällyttää ex librikseen lause ”cogor iterare relictos cursus”, jonka Gallen-Kallela myöhemmin ikuisti myös Tarvaspään eteisen mosaiikkilattiaan. Lause on peräisin antiikin Roomasta ja tarkoittaa ”olen palaava jäljilleni”. Ks. Hugo Samzeliuksen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Oulu 21.7.1899 (GKM).

880 Hugo Samzeliuksen kirje Pekka Ervastille, Tukholma 21.9.1897 (EG). Samzelius kertoo kirjeessä myös Emil Wikströmin teosofisesta suuntauksesta ja arvuuttelee mille kannalle hänen vähemmän tuntemansa Magnus Enckell viimein päätyy. Kirjeessä käytetty ilmaisu E.S.T. viittaa Teosofian itäiseen kouluun (Eastern School of Theosophy), jota aiemmin kutsuttiin myös esoteeriseksi osastoksi (Esoteric Section), ks. Godwin 2013, 26–27. Kiitän lämpimästi Erik Gullmania paitsi hänen antamastaan vihjeestä lukea nimenomainen kirje myös mahdollisuudesta tutustua siihen hänen yksityisarkistossaan.

881 Jöns Carlson on aiemmin esittänyt, etteivät teosofit todennäköisesti olisi ymmärtäneet Gallen-Kallelan *Kalevala*-taidetta. Ks. Carlson 2008.

882 Väinö Valvanteen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Oulunkylä 25.8.1915 (GKM).

883 *Etsijä*-lehden julkaiseminen jäi suunnitelmien tasolle, kun Valvanne sairastui. Tietoa siitä, vastasiko Gallen-Kallela koskaan Valvanteen pyyntöön, en ole löytänyt. Samana vuonna perustettiin kuitenkin Eino Leinon toimittama teosofis-henkinen aikakauslehti *Sunnuntai*, johon Gallen-Kallela kirjoitti juttuja Waldemar Leman nimellä. *Etsijä*-lehden historiasta ks. Gullman 1995, 48–50.

884 Yksi Vapaakatolisen seurakunnan perustajista oli teosofina tunnettu Charles W. Leadbeater. Kirkko aloitti toimintansa Australiassa vuonna 1916, jolloin Leadbeater vihittiin kirkon papiksi. Uskottiin, että Leadbeaterin selvänäköisten kykyjen vuoksi kirkon oli mahdollista oppia katolisuuden alkuperäiset seremoniat ja liturgiat. Vapaakatolinen kirkko opettaa muun muassa karman lain ja jälleensyntymisen oppeja, vaikka

piispan, tohtori Beckwithin kanssa. Taiteilijan tyttären mukaan tämä ”ihaili isän näkemystä maailmankaikeudesta ja kuvasyboleja, joilla isä ilmensi käsityksiään [Suur-Kalevalassa].”⁸⁸⁵

Taiteilijoiden taipumus rinnastaa uskontoja ja niiden tekstejä toisiinsa salatun viisauksen valossa saa yhden selkeimmistä ilmaisuistaan Gallen-Kallelan *Kalevala*-aiheisissa maalauksissa.⁸⁸⁶ Näillä teoksilla – erityisesti *Lemminkäisen äidillä* ja *Väinämöisen lähdöllä* – on yhteytensä Juséliuksen mausoleumin oikean seinän viimeiseen maalaukseen, *Tuonelan jokeen*. Gallen-Kallelan teosofisesti sävyttyneitä *Kalevala*-käsityksiä ajatellen ei ole lainkaan ihme, että taiteilija päätyi sijoittamaan omakuvansa nimenomaan tähän ympäristöön. Jos ja kun taiteilija mielsi itsensä totuudenetsijäksi ja ikuisen taiteen työssijaa muuraavaksi temppeleinrakentajaksi, hän uskoi varmasti kulkevansa Tuonelan virralle kalevalaisten mestareiden, Lemminkäisen ja Väinämöisen, jalanjäljissä. Halosen kohdalla viisauksen valossa tulkittujen ”pyhien kirjoitusten” jäljet näkyvät erityisesti kristilliseen kuvatradiioon hankalasti asettuvissa alttaritauluissa, joissa taiteilija koki tuovansa esiin Jeesuksen alkuperäistä, todellista oppia. Tuo oppi oli mitä ilmeisimmin auennut myös Haloselle itselleen Raamattua ja muiden uskonnollisten tekstien todellista, henkistä sisältöä tutkittaessa. Apuna tekstien toisinlukemisessa toimivat paitsi teosofisesti orientoitunut, vertaileva ote myös tolstoilainen ajatusmaailma.

5.5 Muinaissuomalaisen tietäjien jalanjäljissä

Uskonnollisten kirjoitusten toisinlukeminen oli yksi tapa etsiä sittemmin kadotettua ikuista viisautta. Toinen tapa oli palata niiden pariin, joiden uskonnollisuus nähtiin primitiivisenä ja siten myös potentiaalisesti salatun viisauden pariin johdattelevana. Teosofien mukaan monet menneen ajan uskonnot ja erityisesti kansanusko saattoivat johdattaa ikuisen viisaustradition jäljille. *Kalevalassa* kuvailtu maailmankuva ei ollut ainut viisauden lähde: ”kansantarut ja rahvaanusko voivat toisinaan olla hyvinkin eriskummallisia, mutta jos niitä seulotaan, voivat ne johtaa kauan unhossa olleiden, mutta tärkeiden luonnon salaisuuksien ymmärtämiseen.”⁸⁸⁷ Vuosisadanvaihteen taiteilijat etsivätkin salattua viisautta monista primitiivisiksi mieltämistään lähteistä.

tiukasti määriteltyä dogmaa ei olekaan. Vapaakatolisesta seurakunnasta ks. Heino 2002, 287–290.

885 Gallen-Kallela 1992, 614–615. Tohtori Beckwithistä ja Gallen-Kalleloiden teosofiaa kohtaan tuntemasta kiinnostuksesta Amerikassa ks. Raivio 2005, 236–238, 253–254. Gallen-Kallelan *Suur-Kalevala* on erityisen mielenkiintoinen hanke, sillä taiteilijan tekemät luonnokset ovat täynnä esoteerisuuteen viittaavaa kuvastoa kosmisine värähtelyineen ja astrologisine symboleineen.

886 Gallen-Kallelan *Kalevala*-aiheisten teosten ja erityisesti *Lemminkäisen äidin* teosofiaan kytkeytyvistä tulkinnoista ks. Sarajas-Korte 1972; Kokkinen 2008a; Kokkinen 2011. Ks. myös Bonsdorff 2009, 83–86.

887 Blavatsky 1925, 63–64.

Yksi tärkeimmistä paikoista, joihin tämänkaltainen etsintä heitä johdatti, oli Ranskan länsirannikolla sijaitsevaan Bretagne.⁸⁸⁸ Ranskalaisten teosofien esittämät ajatukset houkuttelivat erityisesti nabi-taiteilijoita kuvaamaan alueella elävän kansan uskonnollisia rituaaleja, joiden juurien he kuvittelivat periytyvän muinaiskelttiläisyydestä. Nabien aluetta kohtaan tunteman kiinnostuksen taustalla vaikuttivat heidän lähipiiriinsä kuuluvan Eduard Schurén 1880- ja 1890-luvuilla julkaistut kirjoitukset, joissa Ranskan myyttistä menneisyyttä ja erityisesti juuriltaan kelttiläistä Bretagnea käsiteltiin ikuisen viisauksen hengessä. Ranskan teosofeille seutu edustikin paitsi Ranskan kelttiläisyyden myös kaikkia uskontoja yhdistävän ikuisen viisauden ydintä. Schuré näki Bretagnen myyttisenä maana, jossa ihmiset elivät vielä harmoniassa luonnon ja uskonnollisuutensa kanssa.⁸⁸⁹ Myös monet suomalaistaiteilijat hakeutuivat tälle seudulle. Halonen vieraili Bretagnessa yhdessä Väinö Blomstedtin kanssa kesällä 1897 ja haaveili palaavansa sinne uudelleen Kristuksen alkupoppeja kuvaavaa Karstulan alttaritaulua suunnitellessaan.⁸⁹⁰

Suomalaistaiteilijoiden silmissä kalevalaiseksi mielletty kansanusko näyttäytyi kuitenkin kaikkein tärkeimpänä niiden katoavien uskontojen joukossa, joiden juurilta henkistä viisautta oli syytä etsiä. Esi-isien uskoa metsästettiin karelianismin ja kansallisuusaatteen innoittamana eri puolilta Karjalaa, jossa kalevalaista muinaisuskoa haluttiin toisinaan nähdä myös ortodoksisissa tavoissa.⁸⁹¹ Kansanuskoon ja eri uskontoja yhdistävään viisauteen liittyvät mielikuvat värjivät muun muassa Halosen Sortavalan maisemiin kesällä 1894 suuntautuvaa matkaa. Hän löysi runollisiksi mieltämistään maisemista ”kreikanuskoisten” talon, jonka isäntä oli kuin Väinämöinen tai Jeesuksen ensimmäisiin opetuslapsiin lukeutuva ”Siimon Pietari”. Malliksi miehestä ei lopulta ollut, vaikka hän osasikin soittaa hyvin kannelta.⁸⁹² Seuraavana vuonna Halonen suuntasi kulkunsa Sortavalasta Kivesjärven suuntaan kalevalaista maailmaa ja maisemia etsimään. Korpivaelluksellaan hän kuvitteli löytäneensä Kullervon, Lemminkäisen ja Väinämöisen maita sekä ”aivan mustan ja

888 Sivistyksen turmelemattomaan ’primitiiviseen alkutilaan’ palaamisena voidaan tarkastella myös esimerkiksi Paul Gauguinin vetäytymistä Tahitille ja Beda Stjernscantzin maalausmatkaa Vormsin saarelle, ks. Goldwater 1986, 63–83; Sarajas-Korte 1966, 230–233. Myös alkukristillisyyttä, keskiajan henkisyttä ja Italian ”primitiivejä” ihaillessaan taiteilijat kokivat palaavansa alkuperäisen, puhtaammaksi koetun uskonnollisuuden juurille.

889 Davenport 2007, 181–195. Bretagnessa säilynyttä muinaista kelttiläistä viisautta ihanoi niin ikään Lady Caithness (alias María Mariátegui, 1830–1895), jonka johtamaan ranskalaiseen teosofiseen Société Théosophique d’Orient et d’Occident -seuraan Schuré kuului.

890 Halosen Bretagnen matkasta ja haaveista palata sinne ks. Lindström 1957, 117, 176.

891 Karelianismista, kalevalaiseen kansanuskoon palaamisesta ja nationalismista ks. Kontinen 2001, 141–154, 171–176, 251–253.

892 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, maanantai iltana [Kirjavanlahti, Sortavala, 1894] (KGA/TKK).

kuolleen” Tuonelan joen. Kajaanissa seuraan liittyy Eino Leino, joka opasti ”Sampo-
matkalaisten venereittiä” etsivän Halosen viimein Kivesjärvelle.⁸⁹³ Ystävystyvien
matkalaisten yhteisiin puheenaiheisiin lukeutui kalevalaisen maailman ohella myös
teosofia.⁸⁹⁴

Teosofinen ajattelu vaikutti paitsi kansalliseepoksen lukutapaan myös siihen,
millaiseksi kalevalaiseksi mielletty kansanusko käsitettiin. Näihin mielikuviin liittyi
läheisesti se erityislaatuinen luontosuhde, jota olen aiemmin käsitellyt.⁸⁹⁵ *Kalevalaa*
tulkitessaan Blavatsky oli nostanut esiin suomalaisten erityisen tavan suhtautua luon-
toon ja elää ”luonnon suuren äidin” vaikutuksen alaisena. Heidän silmissään se oli
täynnä persoonallisia olentoja.⁸⁹⁶ Suomalaiset teosofit ottivat Blavatskyn esittämät
ajatukset innolla vastaan. Osallistuessaan keskusteluihin siitä, millaista suomalaisten
muinaisusko oli ollut, teosofit puhuivat mielellään esi-isiensä luontosuhteesta.⁸⁹⁷
Asiaa tarkastellaan seikkaperäisesti muun muassa Pekka Ervastin kirjoittamassa
Kalevalan avaimessa (1916). Ervast rinnastaa muinaissuomalaiset tietäjät Franciscus
Assisilaiseen ja painottaa heidän erityislaatuista, yliaistillista kykyään, jotka mah-
dollistivat paitsi luonnonhenkien ja haltioiden havaitsemisen myös luonnon oman
kielen ymmärtämisen. He osasivat kommunikoida niin eläinten, kasvikunnan kuin
elottomien luontokappaleiden kanssa.⁸⁹⁸ Toisin sanoen muinaissuomalaiset tarkas-
telivat luontoa selvänäköisesti.

Olen aiemmin selvittänyt taiteilijoiden käsityksiä selvänäköisyyteen liittyen.
Heidän kiinnostuksensa luonnon oman kielen kuuntelemiseen ja yliaistillisten kyky-
jen harjoittamiseen kytkeytyy osaltaan niihin mielikuviin, joita heillä kalevalaisesta
muinaisuskosta oli. Paluu esi-isien uskoon miellettiin samalla paluuksi luonnon
henkisemmän havaitsemisen pariin. Tämänkaltaisten mielikuvien tueksi oli helppo
etsiä vahvistusta teosofisista lähteistä. Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvään
Kalevalan avaimen onkin tehty useita merkintöjä, joista osa löytyy nimenomaan
muinaissuomalaisten tietäjien erityislaatuista luontosuhdetta käsittelevistä kohdis-
ta.⁸⁹⁹ Ervastin tavoin Gallen-Kallela uskoi haltioiden olleen todellisia kalevalaisille
esi-isille. Luonto oli näyttäytynyt heille kauttaaltaan elävänä henkien valtakuntana,
ja sen asukkeihin saattoi parhaimmillaan muodostaa henkilökohtaisen ja tasavertai-
sen suhteen. Metsä oli täynnä haltioita ja salaperäisiä voimia.⁹⁰⁰ Tällaiset mielikuvat

893 Halonen 1921.

894 Gullman 1998. Ks. myös Harmainen 2010a, 47–50.

895 Ks. luvut 4.1 ja 4.2.

896 H. P. Blavatsky: ”Suomen kansalliseepos”, *Tietäjä* n:o 3, 15.3.1909.

897 Ks. Humu 1909; Ervast 1916; [Väinö Valvanne]: ”Muinaissuomalaisten uskonto”, *Tietäjä*
n:o 7–8 1909, 251–255.

898 Ervast 1916, 189–207, 402–411.

899 Ervast 1916, 189–207. Gallen-Kallelan kotikirjastossa löytyvässä kappaleessa merkintä
sivulla 207 kohdassa, jossa käsitellään sitä, miten muinaissuomalaisilla oli läheinen
yhteys luontoon ja luontainen taipumus ymmärtää sitä.

900 Gallen-Kallela 1924, 87–91, 143–151.

selittävät osaltaan myös sitä kiinnostusta, jota Gallen-Kallela osoitti suomalaisina tietäjinä pitämiään henkilöitä kohtaan. Eräässä piirroksessaan (*Erakko*, 1894, yksityiskokoelma) taiteilija kuvaa tietäjää näkyihinsä uppoutuneena haaveilijana.⁹⁰¹ Hänen eteensä on versonut suuri valkolilja. Hahmo rinnastuu Juséliuksen mausoleumiin maalatun *Kevään* ”astraliseen” neitton, joka pitelee huulillaan valkovuokkoa ja tuijottaa tyhjiyteen.⁹⁰²

Vuonna 1894 valmistuneessa *Sibeliuksen Sadun säveltäjänä*-maalauksessa Gallen-Kallela kuvasi ystävänsä Jean Sibeliuksen muinaissuomalaisiin tietäjiin vertautuvana mestarina, jolla oli selvänäköisyyden kyky. Maalauksessa Sibeliuksen eteen avautuu taianomainen maisema lumihuutaleineen ja kukkivine hedelmäpuineen. Säveltäjän yliaistillisesta kyvystä kertoo kuitenkin selvimmin puun suojissa piilotteleva salamanneri, joka lukeutui niihin elementaarisiihen henkiolentoihin, joiden havaitsemiseksi yliaistillisia kykyjä teosofien mukaan tarvittiin.⁹⁰³ Ervast ja Gallen-Kallela näyttävät selvästi uskoneen, että muinaissuomalaisten tietäjien erityislaatuiseen luontosuhteeseen ja siihen liittyviin tietoihin ja taitoihin oli mahdollista yhä päästä käsiksi: ”Kun tänä päivänä selvänäköinen salatieteilijä kohtaa tätä elämää ja näitä haltioita näkymättömässä maailmassa, hän hallitsee niitä ilman muuta ajatuksillaan ja tahdolla.” Gallen-Kallelan omistamaan *Kalevalan avaimen* on näiden Ervastin sanojen kohdalle etsitty ensin salatieteilijälle ranskankielinen käännös ”*mysticien, mystique*” ja kommentoitu sitten ”(hyvä!)”.⁹⁰⁴

901 Akseli Gallen-Kallela, *Erakko*, 1894, Tussipiirustus ja akvarelli luonnoskirjassa XI, sivu 34. Kuva piirroksesta teoksessa Okkonen 1949, 292. Gallen-Kallela hakeutui noitina ja tietäjinä pitämiensä henkilöiden pariin. Kesällä 1904 hän kävi tapaamassa Konginkankaan lähellä asuvaa tietäjää, jolla hän teetätti itselleen maalilaitikon ja paletin. Hän kertoi usein myös Moksun-Kallesta, joka muun muassa paranteli taiteilijaa väkivaltaisesti loitsimalla. Vaikka taiteilijan kertomat tarinat tietäjistä ja noidista ovat usein huumorin sävyttämiä, hän kuvasi heitä kuitenkin eräänlaisina näkijöinä – näin myös *Erakko*-piirroksessa. Samaa aihetta käsitellään myös vuonna *Koskenkuulijassa* (1896, Kansalliskallio, Helsinki), jota hahmotellessaan Gallen-Kallela piirsi myös vesinymfiä esittäviä teoksia. Ne liittyvät mitä ilmeisimmin *Koskenkuulijassa* kuvatun tietäjän näkyihin. Näistä teoksista ja Gallen-Kallelan tietäjiä koskevista kertomuksista ks. Gallen-Kallela 1924, 20–28; Okkonen 1949, 291–293; Gallen-Kallela 1965, 250; Gallen-Kallela-Sirén 2001, 328–337.

902 Jorma Gallen-Kallela painottaa *Kevään* neidon hahmon ”astralista” luonnetta kirjeessään Juselius-säätiön johtokunnalle, Helsinki 11.11.1937 (SJS).

903 Olen kirjoittanut *Sibeliuksen Sadun säveltäjänä* -teoksesta ja siinä kuvatusta salamannerista tarkemmin aiemmin ilmestyneessä artikkelissani, ks. Kokkinen 2011. Myös Sigurd Wettenhovi-Aspan (1870–1946) *Kullero/Sibeliuksen* -teoksessa Sibeliuksen on kuvattu selvänäköisenä. Hänen silmistään lähtee näkijyyttä korostava säde. Taustalla avautuu kalevalainen maailma. Ks. Bonsdorff 2014, 91 ja kuva sivulla 93.

904 Merkinnät Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvän *Kalevalan avaimen* sivuilla 408–409 (GKM).



Akseli Gallen-Kallela, *Sibelius Sadun säveltäjänä*, 1894, lyjykynä, vesiväri ja guassi, 21,4 x 29, 32 x 17 cm. Suomen kansallismuseo, Helsinki. Kuva: Ilari Järvinen.

Halosen ja Gallen-Kallelan välisessä kirjeenvaihdossa taiteilijoiden ”omat jumalat” yhdistetään muinaissuomalaisten kadotettuun luontosuhteeseen.⁹⁰⁵ Molemmat taiteilijat kuvittelivat selvästikin palaavansa esi-isiensä uskoon ja samalla myös sen mahdollistamaan tapaan havainnoida luontoa.⁹⁰⁶ Tähän paluun ajatukseen liittyi myös heidän harjoituksensa selvänäköisyyden saavuttamiseksi ja tapansa kuunnella luonnon kieltä, joka avasi mahdollisuuden korrespondenssien ja näkymättömän todellisuuden ymmärtämiseksi. Halosen osalta eräs kiinnostava vihje taiteilijan halusta palata kalevalaiseen uskoon ja siihen liittyvään luontosuhteeseen löytyy taiteilijan Kaija-tyttären muistelmista. Hänen mukaansa isä puhui usein kasvien sieluista ja keijuista. Kerran hän neuvoi lapsiaan viemään keijuille kukanlehtiä erääseen Halosenniemen lähistöllä olevaan kallionkoloon kaikessa hiljaisuudessa. Vastalahjaksi lasten oli määrä saada erityislaatuiset silmät, joiden avulla näki kuunvalossa tanssivat keijukaiset.⁹⁰⁷ Voin helposti kuvitella Halosen kertoneen tarinan saadakseen lapsensa

905 Pekka Halosen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Iitti 12.3.1911 (GKM); Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Alberga 21.3.1911 (TM/PHS).

906 Halosen Antti-pojan mukaan isän haaveena oli palata muinaissuomalaisten jo kadonneeseen uskoon, ks. Halonen 1965, 18–19.

907 Kaija Olanderin haastattelu 1982 (TM).

lumoutumaan luonnon ihmeistä, mutta se liittyi osaltaan myös hänen käsityksiinsä henkisemmän havainnoinnin mahdollisuudesta. Myös Gallen-Kallela näki luonnon usein sadunomaisena maisemana, jossa saattoi kuulla vuorentakaisten haltioiden urkusäestystä, nauttia metsänneitojen suosioista ja paeta hiiden punaisina palavia silmiä.⁹⁰⁸ Tämänkaltainen satujen ja sadunomaisuuden arvostus liittyi osaltaan myös teosofien välittämään maailmankuvaan.⁹⁰⁹

Halosen tyttären muistelmissa taiteilija näyttäytyy muutenkin muinaissuomalaisiin tietäjiin vertautuvana erityisyksilönä. Tyttären mukaan hänellä oli muun muassa kyky parantaa ja saada erityinen yhteys luonnoneläviin.

Isä oli semmonen kätten päälle panija, että se voi veren pysäyttää ja seisauttaa pitkältäkin. [...] Sillä oli semmosia parantamisen taitoja. Ja eläimiä ja kaikkia isä paranti. Jos oli joku lintu jolla oli siipi rikki, ne tuotiin meille kotiin. Isä kesytti linnut.⁹¹⁰

Teosofit uskoivat, että myös Jeesuksen alkuperäiset opetukset ohjasivat ihmisiä tämänkaltaiseen syvempään luontosuhteeseen ja siihen liittyvään selvänäköiseen havainnointiin. Aihetta käsiteltiin erityisesti Halosenniemen kotikirjastoon kuuluvassa Pekka Ervastin *Jeesuksen salakoulussa*. Ervastin mukaan Jeesus paljasti vuorisaarnassaan sen, miten hänen seuraajansa voisivat havaita yliaistillisen Jumalan valtakunnan – todellisuuden, jossa kaikki elivät ruumiillisen sijaan henkisinä ja sielullisina olentoina. Toisen todellisuuden nähdäkseen oli kehitettävä uusia aisteja, joiden herättämisessä vuorisaarnan opit toimivat apuvälineinä. Niitä seuraamalla kehittyi muun muassa kyky ymmärtää eläimiä ja kasveja, nähdä tunteet paljastavia auroja sekä tunnistaa toisten ihmisten yliaistilliset ominaisuudet.⁹¹¹ Tolstoin yhteiskunnallisten ja sosiaalisten painotusten sijaan teosofit näkivätkin vuorisaarnan ensisijaisesti ikuisen viisauksen saloihin johdattavana: se avasi mahdollisuuden syvempään tietoon ja henkiseen täydellistymiseen. Nämä ajatukset tarjoavat kiinnostavan luentamahdollisuuden myös Karstulan alttaritaulun hiljaisina toisaalle tuijottaviin katseisiin. Aivan kuin osa Jeesuksen ensimmäisiä opetuksia kuuntelemaan

908 Ks. lainaukset Gallen-Kallelan ajatuksista Kirsti Gallen-Kallelan (1965, 76–77, 167–168) ja Johannes Öhquistin (1932, 94) mukaan.

909 Teosofit rohkaisivat lukemaan satuja mahdollisina ikuisen viisauden lähteinä ja painottivat, ettei keijujen ja peikkojen salattua maailmaa voinut havaita kuin harjaantuneen kuudennen aistin avulla. He yhdistivät satujen maailman nimenomaan luontoon ja sen alkukantaisemmaksi miellettyyn, yliaistilliseen kokemiseen. Teosofien satuja ja satuolentoja koskevista käsityksistä ks. esim. Ivy Hooper: ”The World’s Fairy Lore”, *Lucifer: A theosophist magazine*, vol. XX, June 15, 1897, 288–295. Ks. myös Ervast 1904, 22; Ervast 1905, 29.

910 Kaija Olanderin haastattelu 1982 (TM). Kertomuksessa Halonen saa piirteitä, joita on liitetty paitsi Franciscus Assisilaiseen myös suomalaisiin tietäjiin ja parantajiin.

911 Ervastin vuorisaarnatulkinnosta ks. Ervast 1919, 33–47.

tulleista ihmisistä olisi jo omaksunut hänen hiljaisen saarnansa syvemmän sanoman ja pystyisi nyt niiden johdattamana vajoamaan selvänäköiseen, somnambulistiseen tilaan. Toisen todellisuuden läsnäolo on aistittavissa erityisesti luonnoksessa, jossa monien hahmojen silmät ovat edelleen vailla selkeää muotoa.

Taiteilijoiden halu palata esi-isien kalevalaiseksi mielletyn uskon äärelle onkin osaltaan teosofisesti väritynyt hanke, jossa nimenomaan alkuperäisen ja primitiivisen äärelle hakeutuminen oli ensisijaisen tärkeää. Kyse ei ollut ainoastaan suomalaisuuden juurille palaamisesta: menneen ajan ihanteelliseksi miellettyä uskonnollisuutta kelpasivat edustamaan myös kristinuskon alkuajat, keskiajan henkisyyttä huokuva pyhimysten ja munkkien maailma sekä muut primitiivisiksi mielletyt kulttuurit. Ne kaikki hahmotettiin henkisen viisauden tyyssijoiksi ja useimpiin yhdistettiin myös yliaistillisen havainnoinnin mahdollisuus. Esoteerisuudelle leimallista philosophia perennis -traditiota on historian saatossa uudistettu jatkuvasti. Se, millaisten kulttuurien ja uskontojen, tai keiden nimenomaisten mestareiden oppien varaan, traditiota on kulloinkin rakennettu, vaihtelee tietenkin sen mukaan kuka viisausperintöstä puhuu. Suomalaistaiteilijoiden silmissä merkittävänä tradition säilyttäjinä ja jatkajina näyttäytyivät ainakin freskojen ikuista taidetta luoneet munkkimaalarit ja heidän jäljissään kulkevat ”primitiivit”, Franciscus Assisilaisen kaltaiset selvänäköiset pyhimykset sekä muinaissuomalaista uskoa edustavat tietäjät. Halosen alttaritauluissa ikuinen viisausoppi sijoitetaan myös siihen maailmaan, jossa Jeesus ja hänen ensimmäisiä saarnojaan kuuntelevat opetuslapset elivät. Kuulijoiden olemus houkuttelee kuitenkin pohtimaan, olisiko salattu viisaus voinut elää paitsi kalevalaisessa muinaisuskossa myös suomalaisessa kansassa yleisemmin.

5.6 Jeesus suomalaisten keskuudessa – kansallisen taiteen universaali sanoma

Halonen venyttää Jeesuksen maailmaa kohti suomalaista, talonpoikaista elämää ensimmäisessä toteutuneessa alttaritaulussaan, joka valmistui Pedersören kirkkoon vuonna 1896 ja vaurioitui sittemmin pahoin tulipalon seurauksena.⁹¹² (Ks. Pedersören alttaritaulun kuva luvussa 2.4.) Leonardon kuuluisaa *Pyhää ehtoollista* (1498, Santa Maria delle Grazie kirkko, Milano) mukailevassa alttaritaulussa Jeesusta ympäröi melko kirjava, epätasaiseltakin vaikuttava joukko. Kaikkein kiinnostavin hahmo tuijottaa Jeesusta – tai kenties Juudasta – laitimmaisena vasemmalla: kansallisten piirteiden vuoksi miehen voisi kuvitella istuvan ennemmin suomalaisessa pirtissä kuin viimeisellä ehtoollisella. Jykevine kasvoineen ja vaaleine rohdinpaitoineen hän on selvästi sukua Halosen taiteessa kuvatulle talonpojille, ei niinkään kristillisen taiteen opetuslapsille. Kulmikkuuudessaan hän muodostaa selvän vastakohtan

912 Olen aiemmin avannut teoksen syntyvaiheita sekä siihen liittyviä ristiriitoja ja väärinkäsityksiä luvussa 2.4.

Jeesuksen vasemmalla puolella istuvalle Johannekselle, jonka Halonen on kuvannut enemmän Leonardon ihanteellista, enkelimäistä hahmoa mukaillen. Myös laitimmaisena oikealla kolmen parrakkaan miehen keskustelua johtava hahmo on kiinnostava: valkoisessa paidassaan hän muistuttaa paljossa niitä runonlaulajia, joita esiintyy suomalaisten katoavaa muinaisuskkoa etsineen I. K. Inhan valokuvissa.⁹¹³ Vaikka tulipalon vaurioittaman alttaritaulun hahmot jäävät paikoin epäselviksi, on Halonen mitä ilmeisimmin mieltänyt osan Jeesuksen lähipiiristä suomalaisiksi tyypeiksi.⁹¹⁴



Pekka Halonen, kaksi yksityiskohtaa teoksesta *Ehtoollinen*, 1895, öljymaalaukset, Pietarsaaren suomalainen seurakunta, Pietarsaari. Kuva: Nina Kokkinen.

Kansallisilla painotuksilla oli merkittävä rooli 1880- ja 1890-luvuilla uudistuvassa alttaritaulumaalauksessa, kuten Jorma Mikola on osoittanut. Yhdessä suosioon nousseen realistisen kuvaustavan kanssa ne herättivät kiistoja siitä, mikä oikeastaan oli sopivaa alttaritauluja maalattaessa. Suomessa ensimmäiset keskustelut siitä, oliko kansallisia piirteitä sopivaa yhdistää kristillisiin aiheisiin, käytiin Albert Edelfeltin *Kristus ja Mataleena* -teosta (ks. kuva luvussa 4.5) arvioitaessa, vaikka kyseessä ei ollutkaan alttaritaulu. Edelfeltin nähtiin maalauksessaan jatkavan saksalaisen Fritz von Uhden (1848–1911) aloittamaa perinnettä, jossa Jeesus kuvataan

913 Kati Lintosen mukaan myös Inhan tavoitteena oli löytää Karjalasta jälkiä suomalaisten hiipuvasta muinaisuskosta, jolla oli yhteytensä muiden kulttuurien myyttisiin kultakausiin. Inha oli kiinnostunut muun muassa *Kalevalan* yhteyksistä skandinaavisen *Edda*-tarustoon. Ks. Lintonen 2011, 173. Alttaritaulun syntyajankohtana Halonen eli kansallisten mielikuvien värittämää elämää. Hän teki omat, karelianismin innoittamat matkansa ja tutki niiden aikana muun muassa ”talvioloja” ystävänsä Inhan kanssa. Halosen elämästä ja *Kalevalaa* koskevista mielikuvista vuosina 1895 ja 1896 ks. Lindström, 96–110. Lindström ei mainitse tekstissään Halosen olleen Karjalassa yhdessä I. K. Inhan kanssa. Halonen kertoo kuitenkin tammikuun lopulla 1896 lähtevänsä Inhan kanssa Karjalaan pariaksi viikoksi, ks. Pekka Halosen kirje Antti Haloselle, [Sortavala] 31.1.[1896] (KGA/TKK) ja Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Sortavala 31.1.1896 (SKS).

914 Tutta Palinin mukaan tyyppi lukeutuu karaktääriin ja miljööön ohella niihin aikalaisluonnontieteestä omaksuttuihin käsitteisiin, joiden avulla kuvataiteelle pyrittiin antamaan uudenlaista uskottavuutta. Tyypin käsite liittyy läheisesti aikalaiskeskusteluihin rodusta ja fysionomiasta: tiettyjen piirteiden nähtiin olevan ominaisia tietyille roduille ja tyypeille. 1800-luvun lopulla ihmisen luonteen uskottiin paljastuvan hänen ulkonäkönsä perusteella. Erilaisia kansantyyppjä kuvattaessa luonnehdittiin usein säätyyn, sukupuoleen ja etnisyyteen liittyviä eroavaisuuksia. Ks. Palin 2004, 159–174. Ks. myös Kortelainen 2002, 79–88; Konttinen 2001, 188–193.

talonpoikien keskuudessa. Useissa Uhden teoksissa Jeesus osallistuu rahvaan arkisiin ruokailuhetkiin tai seuraa vierestä lasten leikkejä.⁹¹⁵ Edelfeltin katsottiin kuitenkin omassa maalauksessaan menneen esikuvaansa pidemmälle: hänen teoksessaan kansanomaisena ei esitetä ainoastaan Vapahtajaa anelevaa Mataleenaa, vaan myös suomalaiskansallisessa mekossa ja tuohivirsuissa kuvattu Jeesus itse.⁹¹⁶ Vuosikymmenen kuluessa myös monet muut nuorsuomalaiset hyödynsivät uskonnollisissa aiheissa hankalaksi koettuja kansallisia piirteitä.⁹¹⁷ Uskonnollisessa taiteessa liian naturalistiset yksityiskohdat koettiin usein epäkunnioittavina.⁹¹⁸

Halonon oli varmasti perillä näistä keskusteluista jo ensimmäisiä alttaritaululuonnoksia tehdessään. Syystalvella 1894 hän pani merkille Albert Edelfeltin tavan asettaa Jeesus rahvaan pariin vastavalmistuneessa Vaasan alttaritaulussa, joka kuvaa paimenten kumarrusta. Hän piti taulua onnistuneena ja huomautti sen yhtäläisyyksistä Uhden taiteen kanssa.⁹¹⁹ Samoihin aikoihin Halonen toi esiin myös tolstoilaisittain värittyneet ajatuksensa siitä, miten Jeesuksen todellinen paikka oli ensisijassa vähäosaisten joukossa. Jouluviikolla 1893 Halonen kirjoitti halustaan viettää joulua Pariisiin syrjäosissa köyhien luona: ”Olla oikein siellä heidän joukossansa ja nähdä heitä, joiden tähden etupäässä Kristus on syntynyt: sillä emmehan me tunne olemme oikein hänen apuansa vailla silloin kun istumme läskipatojen ääressä.”⁹²⁰ Uhden ja suomalaistaiteilijoiden teoksissa esiintyvä, talonpoikien ja rahvaan parissa viihtyvä Jeesus oli sovitettavissa yhteen tolstoilaisten ajatusmallien kanssa. Vaikka Tolstoi ei kansallisuusaatteen tai isänmaallisuuden kannattaja ollutkaan, hänen Jeesuksensa oli kuitenkin helppo mieltää viihtyvän nimenomaan vaatimattomissa oloissa vähäosaisten ja maatyöläisten kanssa.⁹²¹

Alttaritaulumaalauksen kansallisia painotuksia koskevat ristiriidat kärjistyivät erityisesti Eero Järnefeltin teoksia arvioitaessa. Järnefelt suunnitteli Helsingin Johanneksen kirkon alttaritaulukilpailua ajatellen (1891/1892) *venesarna*-aiheisen teoksen, jonka kansalliset piirteet herättivät närkästystä: taiteilija oli kuvannut alttaritauluehdotuksessaan Jeesuksen suomalaisen kansan keskellä ja savolaisen talonpojan asussa. Teosta pidettiin kirkkoon sopimattomana ja kirkollisen kristillisyyden sanomaa vahingoittavana. Aihe ei ensinnäkään tukenut Jeesuksen jumallisuutta. Jeesuksen esittäminen kansallisessa valossa taas oli omiaan levittämään

915 Ks. esim. teokset *Das Tischgebet (Ruokarukous)*, 1885, Alte Nationalgalerie, Berliini ja *Lasset die Kindlein zu mir kommen (Antakaa lasten tulla minun tyköni)*, 1884, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

916 Mikola 2015, 50–82.

917 Konttinen 2001, 254–257.

918 Palin 2004, 43–44, 98.

919 Pekka Halosen kirje [Väinö Blomstedtille?] Pariisiin, [syystalvi] 1894 (KGA/TKK).

920 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, Rue Campagne Première 17.12.1893 (KGA/TKK).

921 Tolstoilaisittain värittyneistä Jeesus-käsityksistä ks. Kokkinen 2010b, 39–41. Tolstoilaisuuden ja suomalaiskansallisten aatteiden ristiriitaisuudesta ks. Konttinen 2001, 257.

kirkon kannalta haitallisia rationaalisia näkemyksiä, jotka lisäsivät epäuskoa. Teoksen vastustajat kokivat alttaritaulujen kansalliset piirteet jumalallista maallistavina. Heidän näkökulmastaan Jeesuksen kuvaamisessa oli parasta seurailta kristillisen taiteen perinteitä ja pysytellä mahdollisimman todenmukaisissa, Raamatun historiaan perustuvissa tulkinnoissa esimerkiksi vaatetusten suhteen. Alttaritaulujen kansallisten piirteiden puolestapuhujat taas puolustivat omaa kantaansa sillä, että ne auttoivat ymmärtämään Jeesuksen opetusten universaalisuutta: ne ja Jeesus olivat kaikille, kaikkina aikoina tarkoitettuja.⁹²²

Lukkarinen on todennut Halosen 'pyhää taidetta' koskevien käsitysten liittyvän oleellisesti taiteilijan kansallisiin aatteisiin.⁹²³ Kansallisilla painotuksilla oli merkittävä rooli myös hänen alttaritaulutaiteessaan – aivan alusta lähtien. Lapinlahdelle suunniteltua teosta luonnostellessaan Halonen asetti *Kolme pyhää miestä* suomalaiseen koivikkoon. Pedersöressä Jeesus nauttii viimeistä ehtoollista osin suomalaisiksi tyypeiksi luettavien opetuslasten kanssa. Karstulan alttaritaulussa Halonen tarttui kiistelyyn *venesarna*-aiheeseen – ja päätyi omassa versiossaan kuvaamaan Jeesuksen talonpoikaiseen asuun puettuna ja suomalaiselta rahvaalta näyttävän joukon ympäröimänä. Alttaritaulun luonnoksessa Jeesus on kuvattu myös paljasjalkaisena. Kuten Tutta Palin on huomauttanut paljaat jalat toimivat Halosen alttarimaalauksissa eräänlaisena kurittomana detaljina, jonka antoi taiteilijalle mahdollisuuden ohittaa teoksen teologinen sanoma ja vaikuttaa katsojan tunteisiin. Ne korostivat kuvattun aiheen arkisuutta ja talonpoikaisuutta.⁹²⁴

Alttaritaulumaalauksen kansallisten painotusten kysymyksessä Halosen kanta näyttää selvältä: vaatimattoman talonpojan elämä voitiin hyvin sovittaa yhteen kristinuskon ja Jeesuksen todellisen sanoman kanssa. Omien alttaritaulujensa arviointilautakuntiin Halonen halusi usein mukaan Edelfeltin ja Järnefeltin – kaksi alttaritaulutaiteen uudistajaa, jotka olivat omissa teoksissaan kuvanneet kristinuskoa nimenomaan kansallisesta näkökulmasta. Karstulan kunnalle maaliskuussa 1905 annettussa lausunnossa, jota Edelfelt ja Järnefelt olivat mukana kirjoittamassa, Halosen teoksen suomalaisiksi miellettyjä tyyppisiä perustellaan ajalle ominaiseen tapaan universaalisuuteen vedoten: ”Herra Halonen on tahtonut esittää Vapahtajaa

922 Mikola 2002, 192; Mikola 2015, 213–225. Mikola uskoo, että Edelfeltin *Kristus ja Mataleena* -teosta vastaan ei hyökätty voimakkaasti, koska kyseessä oli kuitenkin vain *Kantelettaresta* poimittu aihe. Edelfeltin kansallisia piirteitä sisältäviä alttaritauluja taas suojelivat todennäköisesti niihin valitut perinteiset aiheet ja tietty, kristilliselle taiteelle ominainen ihanteellisuus. Järnefeltin alttaritaulujen ongelmallisuutta taas lisäsi se, että niissä kansalliset piirteet yhdistyivät uudenlaisiin aiheisiin. Osasyynä ristiriitoihin saattoi olla myös Järnefeltin suvun yleisesti tunnettu innostus tolstoilaisuutta kohtaan.

923 Lukkarinen 2007, 141–143.

924 Palin 2002, 43–44.

kaikkien kansojen ja aikojen opettajana eikä ainoastaan historiallisena henkilönä, juutalaisten opettajana.”⁹²⁵

Teoksen poikkeuksellisesta aiheesta ja ilmeisistä kansallisista painotuksista huolimatta Karstulan alttaritaulu ei ainakaan tiettävästi herättänyt samankaltaista närkästystä kuin Järnefeltin runsas vuosikymmen aikaisemmin suunnittelema *Venesaarna*. Alttaritaulun paikoilleen nostamisen jälkeen voitiin lehdistössä todeta seurakuntalaisten olevan siihen tyytyväisiä. Taulun kansalliset piirteet esitettiin positiivisessa valossa:

Erittäin hyvän vaikutuksen tekee tässä taulussa se seikka, että taiteilija ei ole tahatonut esittää Kristusta juutalaisena uskonpuhdistajana, vaan saarnaajana, jonka oppi oli tarkoitettu kulkemaan ja on kulkenut 'kaikkein maailmaan'. Sitä varten on hän Kristusta ympäröivän kansan ulkomuodossa ja vaatetuksessa välttänyt kaikkea sovinnasta juutalaisuutta.⁹²⁶

Kun kristinuskon historiallinen ulottuvuus häivytettiin olemattomiin, sai teoksen tunnesisältö kohdistua siihen, mikä on ”nykyaikaisen – ja kaikkienkin aikojen – kristinuskon ydin.”⁹²⁷ Tämänkaltaiset käsitykset universaalista opista limittyivät niihin ikuista viisautta ja philosophia perennis -traditiota koskeviin käsityksiin, joita ajan okkulttuurissa suosittiin.

Entä miksi Halosen kansallisuuden leimaama alttaritaulu sitten sai näinkin avoimen vastaanoton, kun Järnefeltin *Venesaarna*a kritisoitiin aikoinaan voimakkaasti? Vastauksia on useita. Yksi löytyy todennäköisesti Halosen dekoratiiviselle taiteelle ominaisesta tyylistä, joka antaa mahdollisuuden nähdä tietynlaista ihanteellisuutta hänen alttaritaulussaan. Se ei sodi samassa määrin kristillisen taiteen perinteitä vastaan kuin realismiin ja naturalismiin liittyvät tyyllilliset ratkaisut, jota Järnefelt suosi etenkin varhaisissa alttaritauluissaan.⁹²⁸ Toisaalta Halonen näyttää kaikesta uhmakkuudestaan huolimatta olleen valmis tekemään myös muutoksia teoksiinsa tarpeen niin vaatiessa. Järnefelt ei aina ollut. Pedersören alttaritaulussa Halonen myöntyi tekemään muutoksia muun muassa Jeesuksen ja Johanneksen kasvoihin. Eräässä keväällä 1895 otetussa valokuvassa taiteilijan vaimo ja maaliskuussa syntynyt Yrjö-poika istuvat valmistumassa olevan alttaritaulun edessä. Kun kuvaa katsoo tarkemmin, eroavaisuudet suhteessa teoksen viimeistelyyn versioon on helppo huomata. Maalausprosessin myötä Jeesuksen ja Johanneksen kasvot ovat muuttuneet konventionaalisemmiksi: niiden kulmikkaat, leveät muodot ja korkeat otsat ovat

925 Albert Edelfeltin, Eero Järnefeltin ja J.J. Tikkasen lausunto Karstulan kunnalle Pekka Halosen maalaamasta alttaritaulusta, Helsinki 8.3.1905 (TM/PHS).

926 ”Pekka Halosen maalaama uusi alttaritaulu”, HK 18.4.1905, nro15/16, 173.

927 ”Pekka Halosen maalaama uusi alttaritaulu”, HK 18.4.1905, nro15/16, 173.

928 Realistisen kuvaustavan ongelmallisuudesta alttarimaalauksissa ks. Mikola 2015, 65–69.



Pedersören viimeistelmätön alttaritaulu näkyy valokuvassa, jossa Maija Halonen pitelee sylissään maaliskuussa 1896 syntynyttä Yrjö Halosta. Kuva: Tuusulan museo.

lientyneet ja muistuttavat nyt enemmän kristillisessä taiteessa perinteisesti nähtyjä, ihanteellisempia kasvoja.⁹²⁹ Halonen taipui prosessin loppuvaiheissa tekemään muutoksia, joita edellytettiin alttaritaulun hyväksymiseksi, vaikkei hän tilanteesta nauttinutkaan: ”Kristuksen pää ja Johanneksen myös on täytynyt tehdä uudestaan. Se on helpompi paljon sanoa kun tehdä.”⁹³⁰

Mikäli Halosen ajatuksena oli alun perin kuvata Jeesusta ja Johannesta enemmän suomalaisina tyyppinä, suostui hän kuitenkin lopulta häivyttämään hahmojen

929 Vuosisadan vaihteen taiteilijat joutuivat tasapainottelemaan ihanteellisen kuvaamisen ja luonnontieteellisemmäksi koetun naturalistisen ”muotokuvaamisen” välillä etenkin uskonnollista taidetta tehdessään. Liian naturalistisesti esitetyt piirteet koettiin hankaliksi. Ks. Palin 2004, 97–102.

930 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle, [helsinki] [kevät 1896]. Ks. myös Pekka Halosen kirjeet Maija Haloselle keskiviikkoiltana [helsinki?] [kevät 1896] ja 15.5.1896 [Helsinki] (KGA/TKK). Myös Längelmäen kirkkoon tekemiensä alttaritaululuonnosten kohdalla Halonen oli valmis tekemään myönnytyksiä, vaikka kritisoikin tilannetta ankarasti. Ks. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, 3.2.1894 [Pariisi] (KGA/TKK).

kansallisia piirteitä ja siirtämään ne varsin konkreettisesti periferiaan – taulun laidoissa kuvattuihin valkopaitaisiin opetuslapsiin. Kiinnostava yksityiskohta on tässä mielessä myös Karstulan alttaritauluun lisätty punainen viitta. Se häivyttää Jeesuksen paikallista luonnetta peittäessään alleen samantyyppisen valkoisen, talonpoikaiseen asuun rinnastuvan mekon, joka muun muassa Edelfeltin *Kristus ja Mataleena* -teoksen kohdalla herätti aikoinaan keskustelua. Oireellista tai ei, Halosen Jeesus näyttää alttaritaulun viimeistellyssä versiossa riiputtavan punaista viittaa jokseenkin laiskasti – ikään kuin se olisi ylimääräinen ja turha. Aiempaan luonnokseen verrattuna päätä ympäröi myös selkeämpi pyhimyskehä, joka todistaa hänen paljon puhutusta jumaluudestaan. Alttaritaulujen traditiota ajatellen molemmat muutokset olivat varmasti tervetulleita.

Muutoksista huolimatta Halosen alttaritaulujen aiheet ja niissä hyödynnetyt kansalliset piirteet sopivat hankalasti vakiintuneisiin käsityksiin siitä, millaista hyväksi koettu, tiettyjä sovinnaisuussääntöjä noudattava kirkkotaide oli. Jeesus kulkee niissä usein suomalaisiksi mieltävissä ympäristöissä: vihertävissä koivikoissa ja kimmeltävien järvien rannoilla sekä ’tosisuomalaista’ kansaa edustavan rahvaan parissa. Hän levittää universaalia alkuoppiaan paljasjalkaisena ja talonpoikaista rohdinpaitaa muistuttavassa vaatteessa.⁹³¹ Suomalaiselle mielenlaadulle ominaisena pidettyyn tapaan Vapahtaja vaikuttaa vakavalta, hiljaiselta ja syvämietteiseltä.⁹³² Vaikka Jeesuksen opin haluttiin nähdä olevan kaikille kansoille tarkoitettua, se esitetään Halosen alttaritauluissa nimenomaan kansallisessa valossa. Ratkaisu on kahdessakin mielessä huomionarvoinen. Universaalien opin esittäminen suomalaisuuteen liitettäviä piirteitä hyödyntäen tekee ensinnä teosofisesta ikuisen viisauden ajatuksesta helpommin lähestyttävän ja kenties myös hyväksyttävässä olevan. Toisaalta on hyvä huomata, että viisaustradition rakentaminen suomalaisuuteen tukeutuen on myös eräänlaista pyhittämistä: suomalaiset talonpojat esitetään kyllin arvokkaana kuulemaan ja oppimaan Jeesuksen universaalia, ikuista oppia. ’Tosisuomalainen’ talonpoikainen kansa saa tällöin roolin yhtenä lenkinä philosophia perennis -traditiota ylläpitävässä ketjussa.

Halosen alttaritauluissa teosofiasta, tolstoilaisuudesta ja suomalaiskansallisista aatteista ammennetut ainekset punoutuvat kiinnostavaksi kokonaisuudeksi, joka muodostaa osan Halosen taiteessaan ilmaisemasta henkisemmästä totuudesta. Teosofiseen ajatusmaailmaan kansalliset painotukset olivat helposti sovitettavissa – olihan

931 Myös Halosen ihailemat varhaisrenessanssin ”primitiivit” kuvasivat usein uskonnollisia tilanteita paikallisesti, omaan aikaansa ja miljööhönsä ne sijoittaen. Tässä mielessä Halonen siis seuraa vuosisadanvaihteen taiteilijoiden kunnioittamaa traditiota. Suomalaisuus edusti kuitenkin sen tyyppistä periferiaa, että siihen liittyvät piirteet koettiin enemmän ja siten myös ongelmallisemmin etnisesti leimaaviksi. Kulttuuriset ja etniset hierarkiat näkyivät myös Max Liebermannin liian juutalaisen näköisestä Jeesuksesta käydyissä kiistoissa, ks. Mendelsohn 2009.

932 Suomalaisille ominaisena pidetystä mielenlaadun vakavuudesta ja syvämietteisyydestä ks. Konttinen 2001, 238.

niiden yhteydessä puhuttu muun muassa pohjoisesta nousevasta kansasta, joka toisi mukanaan uuden renessanssin. Tolstoilaisuuteen suomalaiskansalliset aatteet eivät sen sijaan olleet näin mutkattomasti sovittavissa. Arvid Järnefelt haki Tolstoilta tukea Suomen autonomiapyrkimyksille vuosisadanvaihteen sortotoimien puristuksessa. Tulokset jäivät laihoiksi, sillä venäläisajattelija uskoi, että kaikkein pahimmat rikokset tehtiin usein isänmaallisuuden nimissä ja kehotti suomalaisia siirtämään kamppailunsa muihin, yleisempiin intresseihin.⁹³³ Tolstoilaisuudelle ominainen sosiaaliin ja yhteiskunnallisiin epäkohtiin puuttuminen ei ulottunut kansallisten aatteiden tukemiseen. Suuntaankin huomioni seuraavaksi siihen rahvaaseen, joka Halosen alttaritauluissa on saanut roolin 'suomalaisena kansana'.

5.7 'Tosisuomalaisen kansan' uskonnollisuudesta ja henkisestä kasvusta

Halosen *Kirkkoväessä* (tunnetaan myös nimillä *Kirkkomiehiä* ja *Ulvila*, 1902) raikas kesäilma puhaltaa sisään vanhan kellotapulin avonaisista ikkunoista. Kirkon ovet on avattu. Kaksi mustiin pukeutunutta naista on jäänyt puhelemaan polun reunalle. Aikaa ei ole kuitenkaan paljon, sillä jumalanpalvelus on alkamassa. Hiekkatie rapisee hiljaa, kun ihmiset vaeltavat rauhallisesti kohti kirkkoa. Monet kulkevat yksin – katseet nöyrästi alas laskettuina, verkkaisesti hiljaisuudessa edeten. Teokseen on kuvattu yksi Suomen merkittävistä keskiaikaisista rakennuksista, Ulvilan kirkko. Sen varjossa Halonen luonnosteli *Kirkkoväkeä*-freskon, jonka hän maalasi myöhemmin Juséliuksen mausoleumin eteiseen. Kuva-aihe syntyi syksyllä 1902, kun Halonen matkasi Ulvilaan – ilmeisesti yhdessä Josef Stenbäckin kanssa, joka tallensi valokuvain paitsi kirkkoa myös taiteilijan freskoa ajatellen luonnostellun esityön. Halonen kertoi olevansa kirkkoon ”erittäin ihastunut”.⁹³⁴ Hän ei kuitenkaan nähnyt kirkkoa tuolloin ensimmäistä kertaa: kirkon katon kukkokoristeet ja kellotapuli löytyvät jo eräästä vuonna 1900 Ulvilassa signeeratusta luonnoksesta.⁹³⁵ Saman rakennuksen katveesta innoitusta haki myös Gallen-Kallela, joka on luonnostellut – kiinnostavaa kyllä – sen tarkalleen samasta kulmasta kuin Halonen.⁹³⁶

933 Tuomikoski 2010, 117–118.

934 Ulvilan luonnosmatkasta kerrotaan Pekka Halosen kirjeessä J.J. Tikkaselle, Pori 28.9.1902 (KK) ja Maija Halosen kirjeessä Juhani Aholle, Pori 11.10.1902 (TM/PHS). Stenbäckin ottamat valokuvat löytyvät Museoviraston kuvapalvelusta, ks. Kuvakokoelmat.fi s.a., kuvanro: HK10000:5522 ja HK10000:5524.

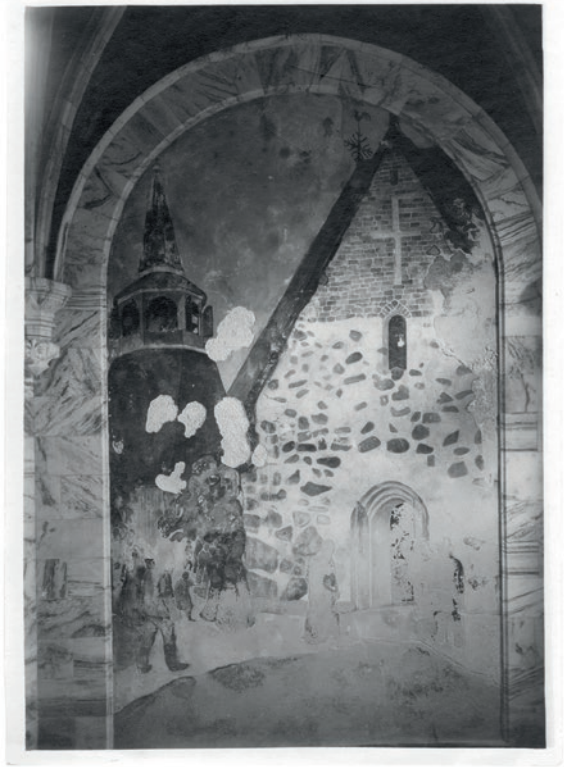
935 Ks. Pekka Halonen: *Ulvilan Kirkko*, 1900 (TM/HNT, inventaarionro: TlaTMTA110). Ks. myös luonnokset TlaTMTA108 ja TlaTMTA77.

936 Ks. Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuva-arkisto, kuva PKIV 040. Ks. myös luonnokset PKIV 036–39 (GKM). Myös Gallen-Kallelan Juséliuksen mausoleumitöiden aikaisessa luonnoskirjassa on hahmotelmia Ulvilan kirkosta, ks. Gallen-Kallelan ajoittamaton [1900–1902] luonnoskirja (KGA). Todennäköisesti hän matkustikin Ulvilaan yhtäaikaaisesti Halosen ja Stenbäckin kanssa.



Pekka Halonen, *Kirkkoväkeä*, esityö Juséliuksen mausoleumin freskoa varten, 1902, öljy kankaalle, 132 x 82 cm. Ulvilan kaupunki. Kuva: Ulvilan kaupunki.

Halonen maalasi *Kirkkoväkeä*-freskonsa ja hautakappelin eteiskaton tähtitaivaan loppuvuodesta 1902.⁹³⁷ Työ alkoi kuitenkin valua hukkaan hyvin pian. Kun mausoleumin maalausten tuhoutumista uutisoitiin marraskuussa 1904, *Kirkkoväkeä* mainittiin yhtenä niistä teoksista, joissa vahinko näkyi selvimmin.⁹³⁸ Seinämaalauksesta myöhemmin otetussa valokuvassa näyttää siltä kuin osa kuvasta olisi hävinnyt seinien sisään. Kirkkoon astelevia hahmoja on hankala enää erottaa, eikä osasta ole jäljellä kuin ääriiviivat. Freskosta on murtunut osia irti. Tuho tuntui Halosen teoksen kohdalla erityisen kohtalokkaalta siksikin, ettei siitä uskottu säilyneen muita versioita. Se tunnettiin pitkään ainoastaan jäljenteenä, joka oli tallentunut kouluissa ennen käytettyihin opetustauluihin.⁹³⁹ Tutkimusprosessini edetessä onnistuin kuitenkin jäljittämään *Kirkkoväestä* tehdyn öljyvärimaalauksen, jonka olemassaolo ei aiemmin ollut yleisesti tiedossa. Sen varhainen versio on tallentunut Stenbäckin ottamaan valokuvaan, joka vihjaa maalauksen syntyneen alun perin Ulvilassa syksyllä 1902. Viimeistely teos ilmestyi toukokuussa 2017 julkiseen huutokauppaan myytäväksi.⁹⁴⁰ Öljymaalauksen eri versiot näyttävät vastaavan toisiaan läheisesti ja antavat hyvän kuvan myös siitä, millaiselta mausoleumin tuhoutunut seinämaalauksen aikoinaan näytti.⁹⁴¹



Valokuva Halosen tuhoutuneesta *Kirkkoväkeä* -freskosta vuodelta 1931. Kuva: Sigrid Juséliuksen säätiö.

937 Ks. JMV sekä Maija Halosen kirje Juhani Aholle, Pori 11.10.1902 (TM/PHS).

938 Ks. Gustaf Strengell, ”Galléns fresker i Björneborgs-Mausoleet”, EUT n:o 39, 12.11.1904, 467.

939 Lindström 1957, 168.

940 Halosen *Kirkkoväkeä* (1902, öljy kankaalle, 132 x 82 cm, yksityiskokoelma) oli mukana Bukowskis Art & Antiques Helsinki F186 -huutokaupassa keväällä 2017 (luettelonumero 828285). Olin jo aiemmin saanut vihiä öljymaalauksen olemassaolosta. Teoksen kuva ja tiedot löytyvät Bukowskis-verkkosivuilta. Teos kuuluu nykyisin Ulvilan kaupungin kokoelmiin. Kiitän Johanna Rinta-Ahoa avusta teoksen omistajan selvittämisessä. Kuva maalauksesta löytyy myös teoksesta Hirn & al. 1921.

941 Stenbäckin kuvaamassa varhaisessa versiossa Halonen on muotoillut teoksen ylälaidan

Kirkkoon saapuvat ihmiset ovat kansanomaisesti pukeutuneita – miehiä lippalakeissaan ja pitkissä saappaissaan, naisia huivit päässään.⁹⁴² *Kirkkoväessä* ja useissa Halosen alttaritauluissa kuvatut suomalaiset talonpojat kiinnittyvät osaltaan siihen tapaan, jolla aihetta lähestyttiin nuorsuomalaisen taiteilijoiden parissa 1890-luvulla. Heidän mielikuvissaan erityisesti maaseudun rahvas ja torpparit edustivat idealisoitua ’tosisuomalaista kansaa’, joka oli olemukseltaan rauhallista, jähmeää ja lujasti töitä tekevää. Vaikka monet nuorsuomalaiset puhuivat uskonnollisen monimuotoisuuden ja liberaalien arvojen puolesta, ’tosisuomalaisen kansan’ perustusten uskottiin kuitenkin rakentuvan sille ominaisen, esi-isiltä periytyvän uskonnollisuuden varaan. Kalevalaiseksi muinaisuskoksi ymmärretyn uskonnollisuuden ohella tuota alku-uskoa edusti usein myös kirkollinen kristillisyyttä, vaikka sitä muutoin nuorsuomalaisen piirissä kritisoitiinkin ankarasti. Kansan uskottiin tarvitsevan juurevaa uskonnollisuuttaan, vaikka sivistyneistö otti siihen etäisyyttä. ’Tosisuomalaisen kansan’ uskonnollisuudelle löydettiin kuitenkin harvoin vastinetta todellisuudesta, sillä mielikuvat rakentuivat näiltä osin pitkälti historian ja kuvitteellisten menneisyyskäsitysten varaan.⁹⁴³ Halosen *Kirkkoväessä* ’tosisuomalaisen kansan’ uskoa on kuvattu keskiaikaisen kirkon miljöössä. Ratkaisu on ymmärrettävä, sillä niin Halosen kuin monen muunkin aikalaisen mielikuvissa juuri tuon ajan kirkot kytkeytyivät käsityksiin menneen ajan puhtaammasta uskonnollisuudesta.⁹⁴⁴ Lisäksi ne liittyivät läheisesti niihin keskiaikaa ihannoiviin munkki- ja luostarikäsitteisiin, joiden varaan vuosisadanvaihteen taiteilijat mielellään rakensivat käsitystään pyhästä, ikuisesta taiteesta.

Nuorsuomalaisen mielikuvat suomalaisen kansan alku-uskosta rinnastuvat läheisesti siihen, miten nabit halusivat nähdä bretagnelaisten uskonnollisuuden: se oli Ranskan alkuperäisintä, osin muinaisesta kelttiläisyydestä periytyvää uskontoa.⁹⁴⁵ *Kirkkoväelle* löytyykin kiinnostava vertauskohta Paul Sérusier’n bretagnelaista sunnuntaita kuvaavasta teoksesta.⁹⁴⁶ Siinä paikallisille ominaisiin asuihin sonnustautu-

puoliympyrän muotoiseksi mausoleumin freskolle tarkoitettua pohjaa ajatellen. Hän on jättänyt kirkkoa vasemmalta lähestyvän miehen lakin pois – myöhemmin miehelle on lisätty päähän lippalakki.

942 Ainoan poikkeuksen tässä kohdin tekevät käsi kädessä kulkeva nainen ja lapsi, joiden vaatetus saattaisi olla muita yläluokkaisempi.

943 Konttinen 2001, 238–244, 251–258.

944 Olen aiemmin luvussa 2.3 kirjoittanut siitä, miten Suomen muinaismuistoyhdistys alkoi 1870-luvulta lähtien kartoittaa kotimaan vanhoja ja erityisesti keskiaikaisia kirkkoja. Mielikuvat näiden rakennusta alkuperäisyydestä ja muinaisuudesta saavat yhden ilmaisunsa yhdistykselle annettussa nimessä.

945 Nabien Bretagnea koskevista käsityksistä ks. Davenport 2007, 181–195.

946 Paul Sérusier, *Sunnuntai Bretagnessa*, 1890, öljy kankaalle, yksityiskokoelma. Myös Hugo Simbergin suomalaista kirkkokansaa esittävä *Sunnuntai* (1895, 26 x 22, yksityiskokoelma) on kiinnostava vertauskohta niin Halosen *Kirkkoväelle* kuin Sérusier’n *Sunnuntai Bretagnessa* -teokselle. Siinä talonpoikaisväki kulkee nöyrästi rantapolkua pitkin kohti kirkkovenettä, jolla on määrä mennä sunnuntain jumalanpalvelukseen.

neet maaseudun naiset ja miehet lähestyvät keskiaikaista kirkkoa polkuja myöten. Osa naisista on polvistunut niiden laiduille rukoilemaan. Miehet lähestyvät kirkkoa nöyrästi päät paljaana. Yksi heistä pitelee käsissään juuri riisuttua lakkia – sama yksityiskohta löytyy *Kirkkoväkeä* -öljymaalauksen varhaisesta versiosta.⁹⁴⁷ Sérusier'n ja Halosen teosten aiheena on puhdas, alkuperäiseksi mielletty uskonnollisuus, jota mutkattomana pidetyn kansan uskottiin yhä omalla tavallaan vaalivan. Sérusier'n kuvatessa muinaiskelttiläisyyden jäljissä kulkevia bretagnelaisia Halonen kuvaa nöyrinä kirkonkävijöinä 'tosisuomalaista kansaa'.

Halosen suhde talonpoikaiseksi miellettyyn 'tosisuomalaiseen kansaan' oli tietysti mielessä kiinnostavampi ja monisyisempi kuin useimpien muiden nuorsuomalaisien. Hän oli syntyjään vähävaraisesta talonpoikaisperheestä ja varttui arkisen aherruksen ympäröimänä. Halosesta kirjoitettaessa tätä positiota on toisinaan pidetty ihan-teellisena, ja taiteilija on mielletty kansan parista nousevana. Käytännössä Halosen tausta aiheutti hänelle kuitenkin monenlaisia sosio-ekonomisia haasteita. Ruotsinkieltä taitamaton Halonen ei koskaan käynyt kansakoulua, ja kun hän 1880-luvun puolivälissä suuntasi kulkunsa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskouluun, hän sai opiskella maksutta köyhäintodistuksen turvin. Vaikka Halonen menestyi koulussa hyvin, hänelle suositeltiin koristemaalarin uraa. Rahvaan parista nousseen lahjakkuuden ei yksinkertaisesti uskottu selviytyvän taiteilijan ammatissa.⁹⁴⁸ Halonen taisteli rahahuolien kanssa läpi elämänsä, eivätkä ajatukset toimeentulosta jättäneet häntä koskaan kovin pitkäksi ajaksi rauhaan: ”Ahtaat ovat olleet asiani rahalliselta puolelta [...]. Elämä on alkanut käydä todellisena esiin.”⁹⁴⁹

Asetelma oli haasteellinen ja se jätti jälkensä siihen tapaan, jolla Halonen suhtautui omaan taiteelliseen työskentelyynsä. Hän koki velvollisuudekseen tehdä aidosti rehellistä, korkeampiin päämääriin kurkottavaa taidetta ilman, että alkaisi ”herastelemaan” ja juoksemaan taiteesta saatavan elannon perässä porvariston makua tyydyttäen:

[...] minä en alennu työskentelemään tyydyttääkseni yleisön makua ja voitakseni heidän suosijonsa sekä saadakseni jonkun rasvaisen palan enemmän. Taiteella on korkeampi tarkoitus. [...] Minun säätyyni ja luokkaani ei kuulu se, sentähden että minun isäni ja äitini elävät suuressa köyhyydessä ja yksinkertaisuudessa. Ovat uhranneet elämänsä ja nuoruutensa ympäristönsä hyväksi ja nyt elävät siellä kaikilta unohdettuna – minultakin! Ei minä en saa narrata itseäni enkä muita. Minä tyydyn siihen luokkaan joka oikeastaan kuuluu minulle ja

947 Ks. Josef Stenbäckin ottama valokuva *Kirkkoväestä*, Kuvakokoelmat.fi s.a., kuvanro: HK10000:5522.

948 Kettunen 2001, 18–20, 44–50; Kortelainen 2008, 64–67.

949 Pekka Halonen Emil Wikströmille, Sortavala loppiaisena [6.1.] 1898 (KK).

revin heti ne juurinensa pois, ne viettelyksen idut joita syrjästä päin kylvetään [...].⁹⁵⁰

Vaikka Halosen tausta aiheutti haasteita taiteilijan uralle, häntä ei voida kuitenkaan pitää ristiriidattomana talonpoikais-tyyppinä. Tutta Palinin mukaan Halosen positio onkin nähtävä pikemmin yhteiskuntaluokkien välille asettuvana ”nousukkaana”. Kouluttautuminen ja kirjaviisau-den hankkiminen olivat hänelle tärkeitä välineitä sivistyneistön pariin pyrittäessä.⁹⁵¹ Eväät näiden arvostamiseen oli saatu jo kotoa, jossa luettiin ahkerasti sanomalehtiä ja kirjallisuutta. Perheessä puuhattiin myös uuden kansakoulun perustamista. Kaikenlaiset taide- ja sivistysharrastukset olivat merkittävässä roolissa Halosen kotona ja suvussa yleisemmin.⁹⁵²

Palin näkee Halosen käsittelevän omaa yhteiskunnallista asemaansa taiteessaan. Hänen teoksissaan uudenlaisen kansalaisen malleja ovat taiteilijan omasta asemasta muistuttavat, yhteiskuntaluokkien väleihin sijoittuvat hahmot, joihin liittyy myös henkisen kehittyneisyyden ajatus. Yksi näistä on kuvattu *Isäntärenki*-teoksessa (1904, yksityiskokoelma), jossa tummiin pukeutunut mies on esitetty ylevästi ajatuksiinsa pysähtyneenä ja kuitenkin aktiivisena – valmiina nousemaan ja puhumaan. Ajattelu esitetään tärkeänä työnä, joka edistää ihmisten sisäistä kasvua. Monissa Halosen teoksissa syvennyttään ajatustyön ohella myös lukemiseen, soittamiseen ja piirtämiseen. Hiljaisuuteen vaipuneet ihmiset keskittyvät henkiseksi käsitettyyn työhön. Palin näkee tämänkaltaisen ajattelun taustalla paitsi eräänlaisen jalon villin ihanteen myös tolstoilaisuudesta ammennetun käsityksen sisäisestä



Pekka Halonen, *Heikki soittaa (Taiteilijan veli)*, yksityiskohta, 1908, litografia, 41,7 x 38 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Henri Tuomi.

950 Pekka Halonen kirje Maija Mäkiselle, Marianpäivänä [2.7.] 1894 (KGA/TKK).

951 Palin 2009, 39–46, lainaus sivulla 46. Halosen nousukkuudesta kirjoittaessaan Palin viittaa yhteiskunnalliseen positioon.

952 Kettunen 2001, 14, 18–25, 45.

tinkimättömyydestä ja turmeltumattomuudesta.⁹⁵³ Halosen kuvaama mallikansalainen on puhtaimmassa alkutilassaan sivistynyt, henkisiä arvoja ja kasvua tavoitteleva.

Tämänkaltaiset mielikuvat ovat jättäneet jälkensä myös hänen alttaritauluihinsa ja Jusélius-mausoleumin seinämaalauksiin, joita leimaa hiljainen, keskittynyt – jopa meditatiivinen – tunnelma. Karstulan alttaritaulussa Jeesusta lähinnä istuva mies muistuttaa läheisesti *Isäntärenki*-teoksessa kuvattua aktiivista ajattelijaa. Muutkin kuuntelevat Jeesuksen opetuksia hiljaisuuteen syventyen. Ulvilan kirkkoon vaelletaan rauhassa, ja kun ruumiillista työtä tehdään, se samastuu henkiseen työhön, kuten *Kivityömiehissä*. Kaikkialla Jeesusta ympäröi hiljaisuuteen syventynyt, sivistyneen rauhallisesti toimiva ’tosisuomalainen kansa’.

5.8 Herännäisyyden ja tolstoilaisuuden avaamia polkuja henkiseen kehitykseen

Kirkkoväessä kolme naista on kuvattu tummaan hameeseen ja huiviin pukeutuneena. Vaatetus tuo mieleen tummaksi kansaksi kutsutuille herännäiskristityille ominaisen körttipuvun, joita esiintyy muun muassa Venny Soldan-Brofeldtin herännäisnaisia kuvaavissa teoksissa (*Heränneitä* 1898 ja *Seurat, Nuori Suomi* -lehden kuvitusta vuodelta 1901). Herännäisyys lukeutui niihin uskonnollisiin ilmiöihin, joiden puoleen osa nuorsuomalaisista kääntyi Suomen kansan alkuperäistä, esi-isiltä periytyvää uskoa etsiessään. Erityisesti Soldan-Brofeldtin puoliso Juhani Aho sekä Eliel Aspelin-Haapkyli halusivat nähdä herännäisyyden aitona suomalaisena uskontona, josta versoaisi myös merkitykseltään laajempi kansallinen herätys. Nuorsuomalaisten kiinnostus herännäisyyttä kohtaan oli kuitenkin menneisyyteen liittyvien mielikuvien värittämää. Aho kirjoitti 1880-luvulta lähtien herännäisyyden historian tallentamisen tärkeydestä ja alkoi suunnitella siihen keskittyvää teosta. Yksi hänen tavoitteistaan oli löytää herännäisyydestä suomalaisille ominainen uskon muoto, jonka pohjalta myös kansallinen herääminen ja renessanssi orastaisivat. Ahon *Heränneitä*-novellikokoelma julkaistiin vuonna 1894. Julkaisun yhteydessä syntyneissä keskusteluissa Aho painotti herännäisyyden yhteyttä fennomaniaan ja halusi nähdä sen potentiaalisesti paitsi kristillistä kirkkoa myös muita institutionaalisia valta-asetelmia horjuttavana.⁹⁵⁴ Ahon käsityksen mukaan herännäiskristityt ”eivät tahtoneet mitään muuta kuin kansan herättämistä.”⁹⁵⁵

Aho löysi tukea ajatuksilleen muun muassa Eliel Aspelin-Haapkylin kirjoittamasta elämäkerrasta, jossa pohjalainen herännäisrunoilija Lars Stenbäck (1811–1870) ja hänen edustamansa pietistinen, sisäistä vakaumusta painottava asenne nähtiin

953 Palin 2009, 47–70.

954 Huhta 2001, 130–158; Konttinen 2001, 251–258; Sulkunen 2013.

955 Juhani Aho: ”Lars Stenbäck. Eliel Aspelinin kirjasta arvostelua”, *Uusi Kuvalehti* 4/ 1901, 28.2.1904.

eräänlaisina edelläkävijöinä kansalliselle liikkeelle. Herännäisyyden ja kansallisen heräämisen välinen yhteys kiteytyikin Stenbäckissä, jonka niin Aspelin-Haapkylä kuin Aho halusivat nähdä Runebergiin ja Snellmaniin vertautuvana kansallisena suurmiehenä.⁹⁵⁶ Aho rakensi uskonnollisesti väritynyttä historiaa Suomelle myös vuonna 1906 julkaistussa *Kevättä ja takatalvea* -romaanissaan. Siinä tärkeimmäksi kansalliseksi merkkimieheksi kohotetaan pohjoissavolaisen herännäisyyden johtohahmo,



Venny Soldan-Brofeldt, *Heränneitä*, 1898, öljy kankaalle, 85 x 107 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Matti Janas.

Paavo Ruotsalainen (1777–1852). Nyt Aho halusi uskoa, että hänen radikaalina kokemansa herännäisyys sai 'tosisuomalaisen kansan' nousemaan poliittiseen vastarintaan myös ajankohtaiseksi käyneitä venäläistämistoimia vastaan.⁹⁵⁷ Kirjailijan herännäisyyteen liittyvistä mielikuvista kirjoittaneen Irma Sulkusen mukaan Aho esittikin liikkeen radikaaliuden 1900-luvun taitteeseen tultaessa hieman toisenlaisessa valossa kuin aiemmin: ”Kun 1880-luvulla puoli vuosisataa aiemmin vaikuttaneet herätykset olivat vertautuneet eriuskolaisten oikeuksista käytyyn kamppailuun ja suuntautuneet omantunnonvaltaa käyttävää kirkkoinstituutiota vastaan, routavuosina rinnastusuhteen muodosti puolestaan nationalistisen kansanvallan puolustus virkavallan tukemia venäläistämistoimenpiteitä vastaan.”⁹⁵⁸

Vaikka suuri osa nuorsuomalaisista suhtautui herännäisyyteen ja siitä esitettyihin kansallisiin tulkintoihin varauksellisesti, vaikuttivat Ahon ja Aspelin-Haapkylään esittämät käsitykset mitä ilmeisimmin myös tarkastelemieni taiteilijoiden alkuperäistä ja aitoa uskonnollisuutta koskeviin käsityksiin.⁹⁵⁹ Aspelin-Haapkylä kertoo eräässä muistiinpanossaan Gallen-Kallelan suunnitteleman muotokuvaa Stenbäckistä muiden kansallisten sankarien ohella. Hänen mukaansa Gallen-Kallela haaveili syksyllä 1899 myös matkustavansa Etelä-Pohjanmaalle tutkiakseen muun muassa körttiläisyyttä.⁹⁶⁰

956 Huhta 2001, 154–158.

957 Sulkunen 2013.

958 Sulkunen 2013, 64.

959 Epäilevistä käsityksistä ks. Konttinen 2001, 254.

960 Eliel Aspelin muistiinpano, otsikoitu Rauhalahdi 9.8.1899. Muistiinpano löytyy Akseli

Kenties herännäisyys sulautui – ainakin hetkellisesti – osaksi sitä esi-isien uskoa, joka Gallen-Kallelalle merkitsi erityisesti kalevalaiseen muinaisuskoon palaamista. Taustalla vaikutti todennäköisesti myös kiristynyt poliittinen ilmapiiri. Halosen *Kirkkoväessä* tumma kansa sulautuu osaksi alkuperäistä, ’tosisuomalaista uskonnollisuutta’. Myös Karstulan alttaritaulusta ulos tuijottava nainen on kuvattu silmiinpistävän tummassa puvussa, mikä houkuttelee tulkitsemaan hahmoa herännäisyyden kontekstissa.

Ahon ja Aspelin-Haapkyllän tavoin Halonen varttui herännäisyyden vaikutuspiirissä.⁹⁶¹ Hänen äitinsä Vilhelmiina Halonen kuului Pohjois-Savon herännäisiin ja oli syvästi uskonnollinen.⁹⁶² Taiteilijan äidistä on kirjoitettu tavalla, joka synnyttää mielikuvan poikkeuksellisen lämminhenkisestä ja ystävällisestä ihmisestä. Hänen herännäisyyttänsäkään ei kuvailla aivan tavanomaisimpana. Esiin nostetaan usein äidin herkistynyttä luontosuhdetta sekä hänen kanteleensoittoa kohtaan tuntemaansa rakkautta. Vilhelmiina Halonen painotti, että ylevyyden sijaan elämässä on tärkeää oppia tuntemaan sielun sisäistä elämää ja Jumalan valtakuntaa, jota sopi etsiä myös luonnon ihmeitä tutkien.⁹⁶³ Pekka Halosen Antti-pojan mukaan isoäiti oli ”tietäjä ja näkijä. Hän näki asioita, joita muut eivät edes arvanneet olevan olemassa. Metsiin tehdyillä retkillä hän selvitteli luonnon salaperäisyyttä ja sen ilmiöihin liittyviä ihmeitä.” Kanteleen soittaminen oli niin Pekka Haloselle kuin hänen äidilleenkin ”eräänlaista meditaatiota”.⁹⁶⁴

Vilhelmiina Halosen uskonnollisuudesta ja vaikutuksesta Pekka Haloseen kirjoittaneen Ville Lukkarisen pohdinnoissa herännäisyys kietoutuu yhteen esoteerisuuden kanssa. Käsitteet kristinuskon ytimeen kätkeytyä salaisesta viisaudesta saattoivat hyvinkin kuulostaa etäisesti tutuilta Haloselle, joka oli omaksunut herännäisäidiltään ulkokultaisen uskonnollisuuden kritisoimisen. Raamatun omakohtainen lukeminen ja henkilökohtaisen uskon etsiminen olivat omalla tavallaan tärkeitä niin teosofiassa kuin herännäisyydessä.⁹⁶⁵ Lukkarisen huomio on oivaltava ja havainnollistaa osaltaan yhtä etsijyydelle tyypillistä piirrettä: aineksia omakohtaisen totuuden etsimiseksi voidaan hakea monista, keskenään varsin ristiriitaisiltakin vaikuttavista lähteistä.

Halosen kohdalla esoteeriset ainekset limittyivät yhteen paitsi tolstoilaisuuden myös herännäisyyden kanssa.⁹⁶⁶ Suhde jälkimmäiseen ei ollut ristiriidaton. Vaikka

Gallen-Kallelalle lähetettyjen kirjeiden joukosta (SKS).

961 Ahon ja Aspelin-Haapkyllän herännäistaustoista ks. Sulkunen 2013, 38–43; Huhta 2001, 154–155.

962 Lukkarinen 2007, 139–140.

963 Ks. esim. Lindström 1957, 14–18; Kettunen 2001, 23.

964 Antti Halosen radioesitelmä ”Pekka Halonen ja hänen äitinsä kantelesäveltäjä Vilhelmiina Halonen” (TM).

965 Lukkarinen 2007, 138–143.

966 Vrt. Bonsdorff 2010, 132–133. Herännäisyyden ja esoteerisuuden yhteenkietoutumisessa ei sinänsä ole mitään uutta. Böhmeläinen teosofia vaikutti 1700-luvulta lähtien pietisteihin ja ns. ”Pohjanmaan mystikoihin” myös Suomessa, ks. Mansikka 2008.



Pekka Halonen, *Ristiinnaulittu*, 1899, öljymaalauk, 550 x 150 cm. Mikkelin tuomiokirkkoseurakunta, Mikkelä. Kuva: Nina Kokkinen.

etenkin se omaehtoinen herännäisyys, jota Vilhelmiina Halonen edusti, saattoi toisinaan näyttäytyä Halosen silmissä ihanteellisina, hän ei voinut hyväksyä esimerkiksi herännäisyyteen liittyvää ankaraa synnintuntoa.⁹⁶⁷ Kun kirjailija Helmi Krohn 1910-luvulla kirjoitti Pekka Halosen lapsuusmuistoista, hän nosti esiin nuoren taiteilijan kauhun kodin lähellä asuvia pappeja kohtaan. He tuomitsivat aivan liian ankarasti kaikki maalliset ilot. Krohnin mukaan nuori Halonen päättelikin lopulta ”salaa mielessään, että kaikki se, mitä nyt sanottiin synniksi, oli sittenkin kaunista.”⁹⁶⁸

Kristillisyyteen ja erityisesti herännäisyyteen liittyvä synnintunnon vieroksuminen jätti jälkensä myös Halosen alttaritauluihin. Vuonna 1899 valmistunut Mikkelin alttaritaulu oli määrä tehdä *ristiinnaulittu*-aiheesta, joka kristillisessä ikonografiassa kytkeytyy ihmiskunnan syntien ja niiden sovittamisen tematiikkaan. Halonen piti aihetta vastenmielisenä ja Kristuksen alkuperäistä oppia vääristävänä. Hän ei halunnut maalata Jeesusta ristillä, koska kyseessä oli yksi ihmiskunnan kauheimmista teoista.⁹⁶⁹ Taiteilija kirjoittaa muistiinpanoissaan kyseessä olevan hänelle ”vain pakkoaihe, ja sen kohdalla pitää veren tihkua. Kunpa myös oppisivat Raamattunsa lukemaan ilman tuota alinomaista synnin tarvetta.” Hänelle itselleen tärkeämpää oli ”Kristuksen oppi lähimmäisen rakkaudesta ja rehellisyys itseänsä ja toisia kohtaan.”⁹⁷⁰

Halosen ajatuksia voi tässä kohdin seurata myös Mikkelin alttaritaulua katsomalla.⁹⁷¹ Ristiinnaulitun keho vaikuttaa painottomalta: ellei Jeesuksen takana näkyisi ristiä, hänen voisi kuvitella leijuvan ilmassa. Kristuksen jalkoihin ja käsiin iskettyjä nauloja on hankala havaita, eikä yhdestäkään haavasta vuoda verta. Orjantappurakruunukin on niin ohut, että sitä voisi helposti erehtyä luulemaan jonkinlaiseksi hiuspannaksi. Halosen alttaritaululla on yhteneväisyyksiä Fra Angelicon ristiinnaulittua esittäviin teoksiin, kuten aiemmin on laitettu merkille.⁹⁷² Näihinkin teoksiin

967 Vilhelmiina Halosen syntiin liittyvistä käsityksistä ks. Lindström 1957, 16–17; Lukkarinen 2007, 138–140.

968 Helmi Setälä: ”Taiteilijoita ja taideteoksia. Muistoja Pekka Halosen lapsuudesta”, *Nuori Voima*, 1912. Helmi Krohn oli naimisissa E. N. Setälän vuosina 1891–1913, jolloin hän käytti puolisonsa sukunimeä.

969 Kaija Olanderin haastattelu Hirvensalmella 29.12.1982 (TM).

970 Antti Halosen mukaan kyseiset ajatukset löytyvät Pekka Halosen henkilökohtaisista muistiinpanoista. Lainaus on peräisin Antti Halosen vuonna 1972 pitämästä radioesitelmästä ”Pekka Halosen alttaritaulumaalauksista” (TM), mutta se löytyy osittain myös teoksesta Halonen 1965, 61. Muistiinpanossa on osin samanlaisia ajatuksia kuin Pekka Halosen kirjeessä Maija Mäkiselle, perjantaitavasten yöllä [toukokuu 1894] (KGA/TKK).

971 Vrt. Lindström 1957, 146–148; Lepistö-Salojärvi 2005.

972 Lindström 1957, 146–148; Lukkarinen 2007, 144–145. Lindström vertaa Halosen teoksia erityisesti Fra Angelicon San Marcon luostaariin tekemiin *Ristiinnaulittu*-aiheisiin freskoihin. Ks. teokset Fra Angelico, *Pyhä Dominicus palvoo ristiinnaulittua*, 1441–1442, San Marco, Firenze ja Fra Angelico, *Ristiinnaulittu pyhimysten kanssa*, 1441/1442, San Marco, Firenze. Halosen alttaritaulu muistuttaa läheisesti myös Pariisin Louvressa olevaa Fra Angelicon ristiinnaulittu-aiheista teosta (*Ristiinnaulittu Pyhän*



Vas. Pekka Halonen, yksityiskohta teoksesta *Ehtoollinen*, 1895, öljymaalauk, Pietarsaaren suomalainen seurakunta, Pietarsaari. Kuva: Nina Kokkinen.

Oik. Leonardo da Vinci, yksityiskohta teoksesta *Pyhä ehtoollinen*, 1498, 460 x 880, fresko Santa Maria delle Grazie -kirkossa, Milano. Kuva: Wikimedia Commons.

verrattuna Halosen Jeesus vaikuttaa kuitenkin poikkeuksellisen kevyeltä ja tyyneeltä. Ristin juurella seisovat Maria ja Johannes eivät sure, vaan näyttävät pikemmin meditatiiviseen tilaan vajonneilta. Olenkin aiemmin tulkinnut hahmoja totuudensijän topoksen muunnelmina.⁹⁷³ He ovat sen Jeesuksen oikean opin seuraajia, jota Halonen halusi alttaritauluissaan ilmentää. Koska ihmiskunnan syntisyiden painottaminen ja sen sovittamiseen liittyvä kärsimys eivät tähän oppiin kuuluneet, Halonen toteutti aiheen tavalla, joka vastasi paremmin hänen omia käsityksiään: ”Kai ne väkisin minusta aikovat ristiinnaulitsijan tehdä [...]. Parempi olisi päästä vaikkapa niitä nauvoja käsistä irrottelemaan elleivät muunlaisia aiheita kykene pyhiksi kirjoista tavailemaan.”⁹⁷⁴ Niinpä hänen kuvaamansa Jeesus ei riiputakaan päätään kärsivänä, vaan luo katseensa alas hiljentyneisiin seuraajiinsa. Ristiinnaulitun asento ja elekieli viittaa pikemmin suojeluksen ja siunaukseen kuin sijaiskärsijän haavoittuvuuteen.

Halosen ratkaisu kuvata ristiinnaulittua tavalla, joka kieltää aiheeseen liittyvän väkivaltaisuuden ja kärsimyksen liittyy osaltaan tolstoilaisiin periaatteisiin. Tolstoi ammensi vuorisaarnasta ajatuksen siitä, ettei väkivalta ollut missään tilanteessa oikeutettua. Hänen mukaansa pahan tekeminen lisäsi aina pahaa.⁹⁷⁵ Näitä periaatteita myötäillen Halonen ilmaisi halunsa nähdä alttaritaulumaalauksissa mieluummin ”sopusointua ja rauhaa, jota Kristus opetti, kuin julmia väkivallan jälkiä, joka on

Dominicuksen kanssa, noin 1440–1445), kuten Lukkarinen tuo esille.

973 Ks. luku 3.4.

974 Antti Halonen lainaa Pekka Halosen Eemil Haloselle lähettämää kirjettä vuoden 1972 radiokuunnelmassaan ”Pekka Halosen alttaritaulumaalauksista” (TM).

975 Nokkala 1958, 19–23.

vierasta hänen opilleen”.⁹⁷⁶ Väkivallattomuuden periaatteen vaikutusta voi nähdä paitsi Mikkelin alttaritaulussa myös Halosen Pedersören kirkkoon maalaamassa teoksessa. Leonardon *Ehtoolliseen* verrattuna tunnelma Halosen taulussa on huomattavasti säyseämpi, passiivisempi ja pohdiskelevampi. Leonardon teoksessa Jeesuksen oikealla puolella istuva apostoli Jaakob vanhempi on silminnähdyn tuhtunut. Pedersören *Ehtoollisessa* hänen vihansa on laantunut. Kristuksen toisella puolella osoittelevan Pietarin kädestä Halonen on poistanut tikarin. Samalla apostolin eleet ovat muuttuneet vähemmän aggressiivisiksi.

Tolstoilaisuuden ohella Halonen näyttää selvitelleen suhdettaan syntiin ja kärsimykseen myös teosofisen ajattelun avulla. Halosenniemen kirjastossa on säilynyt teosofien kirjoittamia teoksia, joihin on tehty merkintöjä syntiä ja kärsimystä käsitteleviin kohtiin.⁹⁷⁷ Niissä synnin ajatusta suhteutetaan karman lakiin, joka muodostaa yhden tärkeän osan teosofista maailmankuvaa. Kyseessä on eräänlainen syyn ja seurauksen laki: karma viittaa ihmisen tekemiin tekoihin ja toimintaan sekä niiden aikaansaamiin vaikutuksiin, jotka ulottuvat yksittäisen elämän tuolle puolen. Tehdyt teot tallentuvat ihmissielun kuolemattomiin osiin ja niitä kannetaan jälleensyntymien yli myös seuraaviin elämiin. Näin esimerkiksi itsekkäiden ja toisia haavoittavien tekojen painolastia voidaan purkaa kärsimällä niiden seuraukset seuraavissa jälleensyntymissä. Teosofit ymmärsivätkin karman lain eräänlaisena vastineena kristillisille syntikäsitteille, mutta pitivät sitä oikeudenmukaisempana. Se antoi paitsi selityksen kärsimykselle myös mahdollisuuden muokata kohtaloa omilla teoilla – olla oman onnensa tai epäonnensa seppä.⁹⁷⁸

Karman laki sai merkittävän roolin teosofiasta 1800-luvun lopulla kiinnostuneiden kirjailijoiden Minna Canthin ja J. H. Erkon ajattelussa, kuten historian tutkija Antti Harmainen on osoittanut. Etenkin Erkolle se antoi mahdollisuuden hahmottaa herännäiskristillisessä etiikassa painottuvaa syntisyyden ajatusta uudenaikaisesta näkökulmasta. Teosofian ansiosta kirjailija alkoi hahmottaa aiemmin yksinomaan syntisinä tuomittuja maallisia houkutusia eräänlaisina henkisen kilvoittelun välineinä. Niistä tuli osa sitä syklistä kehitystä, jonka aikana yksilöt purkivat omaa karmista painolastiaan.⁹⁷⁹ Halosen taas voisi kuvitella etsineen karman laista jonkinlaista ymmärrettävää selitystä sille kärsimykselle, jota taiteilija näki yhteiskunnassa vallitsevan eriarvoisuuden ja epäoikeudenmukaisuuden tuottavan. Kenties kärsivät yksilöt – taiteilija itse mukaan lukien – suorittivatkin karmaansa ja kulkivat siten viime kädessä oikealla, henkiseen jalostumiseen johtavalla tiellä. Halosenniemen

976 Pekka Halosen kirje Eliel Aspelin-Haapkyllälle, Sortavala, Myllykylä 28.12.1895 (SKS).

977 Ks. seuraavat teokset Halosenniemen kirjastossa: H. P. Blavatskyn *Salainen oppi* (osa 2, 1917) ja *Hiljaisuuden ääni* (1908) sekä Pekka Ervastian *Teosofian sanoma* (1919) (TM/HNK).

978 Teosofien karman lakia koskevista käsityksistä ks. esim. Blavatsky 1970, 693–699; Blavatsky 1892, 173–174.

979 Harmainen 2014, 25–27.

kirjastossa säilyneisiin teoksiin onkin tehty merkintöjä muun muassa sellaisiin lukuihin ja kohtiin, joissa käsitellään karman lain oikeudenmukaisuutta ja sitä, miten omaa karmaansa purkavia yksilöitä kohtaan on syytä osoittaa myötätuntoa.⁹⁸⁰

Taiteilijan poika Antti Halonen näkee isänsä alttaritaulut eräänlaisena passiivisena vastarintana tarkentamatta kuitenkaan mihin niiden vastustus nimenomaisesti kohdistuu.⁹⁸¹ Aho näki herännäisyydessä mahdollisuuden kritisoida paitsi kirkollista kristillisyyttä myös 1900-luvun taitteessa kärjistyneitä venäläistämistoimia vastaan. Myös Halonen suhtautui erittäin kriittisesti näihin 'oikeanlaista henkisyttä' ja 'suomalaisuutta' uhkaaviin tekijöihin. Hänen alttaritaulujensa passiivinen vastarinta liittyykin osaltaan ajan kansallista ja henkistä heräämistä koskeviin keskusteluihin. Teoksissa kietoutuvat kiehtovalla tavalla yhteen keskenään hankalasti sovitettavissa olevat ainekset: herännäisyys, tolstoilaisuus ja teosofia. Passiivisen vastarinnan ajatus on jo sinällään kytköksissä tolstoilaisuudesta periytyvään väkivallattomuuden periaatteeseen, joka saa ilmaisunsa Halosen teosten säyseässä ja kärsimystä kaihtavassa kuvaustavassa. Alttaritauluissa ja *Kirkkoväessä* esiintyvä 'tosisuomalainen kansa' nousee sivistyneen rahvaan parista, jolle Halonen halusi uskoa herännäisyydestä omaksutun ulkokultaisuuden ja pinnallisen maailmanmenon kritiikin olevan luontaista. Toisaalta hän vastusti herännäisyydessä painottuvaa synnintuntoa ja siihen liittyvää inhimillistä kärsimystä. Teosofiset ajatusmallit ja erityisesti karman lain periaate tarjosivat tässä kohdin mahdollisuuden hahmottaa ihmisten pahoja tekoja ja niiden aiheuttamaa kärsimystä osana laajempaa henkisen kehityksen kehystä. Väkivallalle, syntisyyden painottamiselle ja perusteettomalle kärsimykselle Halonen ei halunnut antaa sijaa siinä Jeesuksen alkuperäisessä opissa, jota hän teoksissaan toi esiin.

5.9 Heräämisiä

Halosen maalaamassa Joroisten alttaritaulussa (1901) paljasjalkainen Jeesus herättelee nukahtaneita opetuslapsiaan. Hän koskettaa lempeästi käsivarsiinsa nojaavaa, silmiään vielä kiinni pitävää nuorta miestä. Kaksi muuta ovat jo osin havahtuneet, vaikka heidänkin silmänsä ovat edelleen kiinni. Etummainen on juuri kohottautumaisillaan maasta, taaemman sumeiksi jäävät silmät suuntautuvat tyhjyyteen ja hän sulautuu osaksi tummanpuhuvaa maisemaan – Getsemanen puutarhaa. Taustalla siintävät terävähuippuiset vuoret. Alttaritaulun aihe ja muoto oli määrätty ennen kuin

980 Ks. merkinnät Halosenniemen kirjaston teoksissa H. P. Blavatskyn *Salainen oppi* (osa 2, 1917), 331, 333; H. P. Blavatsky *Hiljaisuuden ääni* (1908), 43, 51; Pekka Ervastian *Teosofian sanoma* (1919), 43, 51 (TM/HNK).

981 Antti Halosen radioesitelmä ”Vanhan Tuusulan henkinen pääoma” (TM). Halonen yhdistää isänsä alttaritaulujen passiivisen vastarinnan Intian itsenäisyysliikkeen johtajana tunnettuun Mahatma Gandhiin (1869–1948).



Pekka Halonen, *Jeesus herättää opetuslapsia*, 1901, öljy kankaalle, Joroisten kirkon alttaritaulu, Joroisten seurakunta. Kuva: Nina Kokkinen.

Pekka Halonen sai sen luonnosteltavakseen.⁹⁸² *Getsemane*-aiheiset alttaritaulut olivat teoksen syntyajankohtana yleisiä. Aihetta alettiin suosia 1800-luvun loppupuolella, ja 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä siitä tuli lopulta kaikkein käytetyin yksittäinen aihe Suomen alttaritauluissa.⁹⁸³

Halonen ei kuitenkaan päätenyt käsittelemään *Getsemane*-aihetta kaikkein tyyppillisimmällä tavalla, kuten taidehistorioitsija Ringa Takanen on osoittanut. 1800-luvun lopulla ja vuosisadanvaihteessa kuva-aihetta esittävässä alttaritauluissa painotettiin yleisesti yksilökeskeisyyttä ja henkilökohtaisen uskonnonharjoittamisen merkitystä. Painotusten taustalla vaikutti aikaa leimannut esoteerinen henkisyys. Pääosan sai yksinään rukoileva Jeesus, josta huokui joko tuskainen epätoivo tai rauhallinen kontemplaatio – jälkimmäisen olotilan mahdollisti usein korostuneen aseman saanut luonnonmaisema, joka ympäröi Jeesusta. Halosen alttaritaulussa Jeesus on kuvattu poikkeuksellisesti sosiaalisessa tilanteessa, yhdessä opetuslastensa kanssa. Hän vaikuttaa myös poikkeuksellisen inhimilliseltä ajan tolstoilaisia ja teosofisia ajatusmalleja myötäillen.⁹⁸⁴

Halonen sai tarjouksen Joroisten *Getsemane*-aiheisen alttaritaulun tekemisestä todennäköisesti loppuvuodesta 1900. Tammikuun alussa 1901 taiteilija listasi ehtojaan taulua koskien ja perusteli samalla tarvettaan toteuttaa se totutusta poikkeavalla tavalla. Hän kertoo tehneensä aiheesta luonnoksia ja etsineensä itselleen sopivaa tapaa toteuttaa se. Rukoilevan Jeesuksen kärsimyksen ja sieluntilan kuvaamisen sijaan hän halusi keskittyä Markuksen evankeliumista (26:40) löytämäänsä kohtaan, jossa Jeesus löytää opetuslapsensa nukkumasta ja sanoo Pietarille: ”niin ette voineet valvoa yhtä hetkeä minun kanssani”. Halosen mukaan näiden lauseiden sanoma on niin syvälinen, että se ansaitsi tulla kuvatuksi. Toisaalta aihe tarjosi näin kuvattuna

982 Rahat taulun hankkimiseksi lahjoitti kaksi alueella vaikuttaneen Grotenfeltin-suvun jäsentä, Lowisa ja Aleksandra Grotenfelt. Aihe saattoi hyvin olla heidän ehdottamansa. Tapauksesta uutisoitiin *Uudessa Suomettaressa* 16.10.1900. Halonen viittaa määrättyyn aiheeseen ja taulun muotoon Joroisten seurakunnalle 11.2.1901 annetussa sitoumuksessa. (JOS). Joroisten kirkossa nykyisin esillä oleva alttaritaulu ei ole alkuperäisessä, suippokärkisessä muodossaan. Kun Josef Stenbäck teki kirkossa vuonna 1914 korjaustöitä, hän halusi rakentaa kirkkoon uuden alttarin. Halosen taulun yläosa käännettiin piiloon. Alttaritaulun 1970-luvun lopulla konservoineen Ulla Kiljusen mukaan muutostyö aiheutti taulun kankaaseen pysyviä pingotusvaurioita. Ks. Josef Stenbäckin työselvitys Joroisten kirkon korjaustöistä, Helsinki marraskuussa 1914; Ulla Kiljusen kirje Joroisten seurakunnalle, Helsinki 1.12.1979 (JOS).

983 Mikola 1994, 13–14.

984 Takanen 2017. Hieman samantyyppinen *Getsemane*-aihe löytyy Magnus Enckellin sittemmin tuhoutuneesta Savitaipaleen alttaritaulusta (1892). Myöhemmin myös Felix Frang kuvasi Jeesusta yhdessä nukkuvien opetuslasten kanssa Reposaaren alttaritaulussaan (1906). Takanen kirjoittaa *Getsemane*-aiheiden yhteydessä myös Halosen Vilpulan alttaritaulusta, jossa Jeesus kulkee yksin vuoristomaisemassa. Hänen mukaansa *Getsemane*-aihe sulautui siinä osaksi toista, erämaassa rukoilevaa Jeesusta kuvaavaa aihetta. Molemmissa korostui uskonnonharjoittamisen henkilökohtainen luonne.

myös enemmän ”elävyyttä ja toimintaa”.⁹⁸⁵ Aiheen taivuttelun taustalla vaikuttivat jälleen taiteilijan omat käsitykset siitä, mikä kristinuskossa ja Jeesuksen opissa oli todella tärkeää ja kuvaamisen arvoista. Halonen allekirjoitti lopullisen sitoumuksen työhön ryhtymiseksi helmikuussa 1901.⁹⁸⁶ Kahtena edellisenä vuonna hän oli urakoinut Mikkelin ja Kotkan alttaritaulujen kanssa ja valitteli nyt ystävälleen Emil Wikströmille, ettei millään jaksaisi työskennellä kolmatta vuotta peräjälkeen näin suurten kankaiden kanssa.⁹⁸⁷ Taulu valmistui hieman sovittua määräaikaa myöhemmin, elokuun puolivälissä.⁹⁸⁸ Pian tämän jälkeen sen asettamisesta kirkkoon uutisoitiin lehdistössä. Teoksen synkän maiseman kerrottiin muistuttavan ”jumalanpalvelustaan toimittavan seururan jäseniä sielujensa pimeydestä ja uneliaisuudesta, kehottaen: valvokaa ja rukoilkaa.”⁹⁸⁹

Vuosisadanvaihteen symbolistisessa taiteessa unella ja siihen kietoutuvalla heräämistematiikalla oli oma merkittävä roolinsa. Heräämistä tulkittiin tässä yhteydessä usein negatiivissävytteisenä: se oli heräämistä ruumiillisuuteen, seksuaalisuuteen ja maalliseen todellisuuteen. Se rinnastui myös unohtamiseen. Maallisen kiinnittyessä ihmissieluun tämä unohtaa tiedon omasta jumalallisesta alkuperästään. Yksi väylä tiedon muistamiseen ja uudelleen löytämiseen oli paljon arvostettu unien maailma.⁹⁹⁰ Halonen näyttää kuitenkin puhuvan nukkumisesta ja heräämisestä toisenlaisessa merkityksessä. Niissäkin tosin maallisen merkitys muodostuu ensisijaisesti negatiiviseksi. Valvominen ja hereillä pysyminen merkitsivät hänelle maailman paheellisuuden tiedostamista: ihmisen täytyi valvoa, ettei hän sortuisi maallisen elämän turhanpäiväisiin ja vaarallisiin houkutuksiin.⁹⁹¹ Halonen selvittää näitä ajatuksiaan eräässä 1890-luvun puolivälissä kirjoittamassaan kirjeessä, jossa puhutaan yksinkertaisessa, talonpoikaisessa elämässä pysymisen puolesta. Maallinen turhuus,

985 Pekka Halosen kirje K. R. Karekselle, Järvenpää 7.1.1901 (JOS).

986 Pekka Halosen sitoumus Joroisten seurakunnan kirkon alttaritaulun maalaamiseksi, Järvenpää 11.2.1901 (JOS).

987 Pekka Halosen kirje Emil Wikströmille, [Tuusula?] (VV). Olen ajoittanut kirjeen talvikaudelle 1900–1901.

988 Pekka Halosen sitoumus Joroisten seurakunnan kirkon alttaritaulun maalaamiseksi, Järvenpää 11.2.1901 (JOS). Sitoumuksen mukaan työn piti olla valmis kesäkuun alussa ja sen arvostelulautakuntaan oli määrä nimetä joku Halosen arvostamista taiteilijoista: Akseli Gallen-Kallela, Albert Edelfelt tai Eero Järnefelt. Lautakuntaan oli määrä kuulua myös joko J. J. Tikkanen tai Eliel Aspelin-Haapkylä sekä seurakunnan nimeämä edustaja. Lyhyehköksi jääneen lausunnon allekirjoitti lopulta kuitenkin yksin Järnefelt. Halonen kertoi alttaritaulun olevan valmis 15.8.1901, ks. Leväinen 1993, 4–8.

989 ”Joroisten kirkon uusi alttaritaulu”, *Mikkelin Sanomat* 14.9.1901.

990 Unen ja heräämisen merkityksestä vuosisadanvaihteen taiteessa ks. Stewen 1998, 147–150; Facos 2009, 16 – 23.

991 Ajatus on tässä kohdin hieman samankaltainen kuin Simbergillä, jonka mukaan ihmissielun oli syytä varoa maallisen painon tarttumista itseensä. Ks. Hugo Simbergin *ΔΙΑ ΒΙΟΥ - Genom lifvet* -kuvaelmaan (2.2.1907) kirjoittama runo, joka löytyy kokonaisuudessaan teoksesta Saarikivi 1948, 208–209. Ks. myös luku 6.3.

ylleisyys ja kunnianhimo harhauttavat ihmisen vääränlaisen elämän pariin. Halonen muistuttaakin: ”valvokaamme ettemme nukkuisi sillä maailma on hyvin liukas.”⁹⁹² Kyseinen puhetapa periytyy herännäisyydestä, jossa varoitetaan maallisen elämän turhuudesta. Myös Vilhelmiina Halonen painotti ”sielun elämän kalleuden” olevan ”tämän maailman ylevyyttä” tärkeämpää.⁹⁹³ Toisaalta kyse oli myös heräämisestä nimenomaan sen tyyppiseen yksinkertaiseen, talonpoikaiseen maalaiselämään, jonka puolesta Tolstoi oli puhunut. Halonen kirjoittikin kirjeensä samoihin aikoihin kun Arvid Järnefeltin tolstoilaisena tunnustuksena pidetty *Herääminen* ilmestyi.

Herääminen ja valveillaolo saavatkin Halosen puheissa selvästi positiivisen sävyn. Valvominen on oikeanlaisessa elämässä ja henkisyudessa pysymistä. Herääminen taas merkitsee vääränlaisesta olemisesta etäännyttämistä – ja uuteen elämään nousemista.⁹⁹⁴ Luonteeltaan tämä herääminen on yhtä lailla henkistä kuin kansallista. Tässä kohden Halonen näyttäisi olleen samoilla linjoilla kuin Aho ja muut nuorsuomalaiset, joille henkinen herääminen tarkoitti potentiaalisesti myös suomalauskansallista renessanssia. Tarkastelemiani taiteilijoita yhdistikin ajatus menneisyyden loiston palauttavasta aikakaudesta, jonka rakentamiseen Gallen-Kallela haastoi Halosen keväällä 1894.

[...] ne kummalliset pitkät huokaukset, jotka ilman halki kulkevat, muistuttavat, että on paljon vielä kaunista *tuntematonta* olemassa, josta *emme vielä voi saada tietoa kuin aavistusten kautta*. [...] Sano terveisiä Blomstedtille ja tervetuloa pikku Suomeen. Tule ja rupea meidän kera luomaan *uutta renaissancia s.o. uutta voimaa, elämää, ja maailmaa!* Se on nyt tarpeen tämän kurjan hiukan alakuloi- sen dekadenssin vallassa ja ajassa.⁹⁹⁵

Gallen-Kallelan tapa yhdistää tuntemattoman tutkiminen uuden aikakauden ja maailman luomiseen kiinnittyä haaveisiin, joita okkulttuurin kentällä 1890-luvulla esitettiin käsillä olevasta muutoksesta. Uuden, henkisemmän ajan ja sen mukanaan tuomien uudistusten voimasta puhuttiin monella taholla. Teosofit julistivat evoluution viimein tulleen siihen pisteeseen, jossa aiemmin yhä aineellisemmaksi rappioitunut todellisuus kääntyi kulkemaan takaisin kohti henkistä ja jumalallista. Uuden

992 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle [Pariisi, alkuvuosi 1894?] (KGA/TKK).

993 Lukkarinen 2007, 137–141.

994 Halonen kirjoittaa nukkumisen ja heräämisen merkityksistä myös Suomen Taideyhdistyksen toimintaa kritisoidessaan. Hänen mukaansa yhdistyksen tärkein periaate on hyvän taiteen edistäminen, ja tässä suhteessa se on viime aikoina nukkunut ”sikeää unta”. Nyt olisi viimein aika ”herätä uuteen eloon”. Ks. Pekka Halosen kirje J. J. Tikkaselle, 2.9.1900, Sortavala, Ristijärvi (KK). Marja Lahelma on tulkinnut Pekka Halosen *Oma-kuvaa* (1893, Kansallisgalleria, Helsinki) esoteerisen vihkimyksen kontekstissa: taiteilija on herännyt korkeampaan tietoisuuteen. Ks. Lahelma 2014, 99–100.

995 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Kuurila, Rapola 28.4.1894 (TM/PHS), kursivoinnit kirjoittajan. Olen aiemmin kirjoittanut ”aavistusten” yhteydestä eteerisiin virtauksiin ja selvänäköisyyteen luvussa 4.8.

aikakauden koittaessa yksittäisten ihmisten tehtäväksi jäi itsensä kehittäminen muun muassa luontoon ja uskontoihin kätkeytyä salattua viisautta opiskelemalla.⁹⁹⁶ Henkisen ohella sosiaaliseen muutokseen taas uskottiin usein tolstoilaisiin tai spiritualistiin ajatuksiin vetoamalla, eikä Swedenborgin kuvaileman taivasten valtakunnankaan voitu ajatella olevan kovin kaukana, kun henkien koettiin pystyvän kommunikoidaan elävien kanssa. Suomessa muutoksesta kirjoitettiin ja esitelmöitiin ahkerasti myös taiteen kentällä. Uuden aikakauden vaikutusten uskottiin näkyvän myös uudenaikaisessa, sielukkaammassa taiteessa ja kirjallisuudessa.⁹⁹⁷

Koska renessanssin katsottiin usein saavan alkunsa pohjoisesta, ei ole lainkaan ihme, että Suomessa henkisemmän aikakauden haaveet kiinnittyivät pian kansallisuusaatteeseen ja sitä tukevan taiteen tekemiseen. Suomen kansasta tuli ”valittua kansaa”, jolla oli oma tärkeä tehtävänsä ihmiskunnan kehityksessä.⁹⁹⁸ Keväällä 1894 kirjoitetussa kirjeessä, jossa Gallen-Kallela houkuttelee Halosta renessanssin luomiseen, mainitaan yhteinen taiteilijatoveri Väinö Blomstedt. Tämä oli hieman aiemmin keväällä kirjoittanut Pariisista lähetetyssä kirjeessään maailmankaiikkeuden syklisestä laista ja uudesta sarastavasta aikakaudesta teosofista ajatusmaailmaa seurailleen. Blomstedt yhdisti renessanssihaaveet Nuoren Suomen piiriin ja hehkutti tyytyväisenä sitä, että nyt oli viimein tullut pohjoismaiden vuoro siirtyä ihmiskunnan johtoon. Taiteilijat kokivatkin oman suomalaiskansallisen taiteen ja kulttuurin esiin nostamisen keskeiseksi osaksi tulevaa muutosta.⁹⁹⁹ Tieteen tavoin taiteen oli kehittyttävä henkisempään suuntaan. 1900-luvun alkuvuosina Eino Leino kirjoitti tästä muutoksesta, jonka myötä taide muuttuisi silmänräpäyksellisten hetkien kuvaamisen sijaan kohti ikuisuutta ja muinaisista kulttuureista ammentavaa monumentaalisuutta. Taide kehittyisi toisin sanoen juuri sellaiseksi absoluutiksi, jonka etsiminen oli vuosisadanvaihteen okkulttuurin keskiössä. Leino kuvailikin muutosta varsin esoteerisin sanankääntein ajaksi, jolloin ”heräävät myös eloon kaikki vanhat uskonnolliset mielikuvat, ja uusi mystiikan, uusi salaoppien, henkien manauksen ja tähtiennustusten aika tuulahtaa läpi vuosisadan-lopun sivistyneimmän sielun-elämän.” Hänet itsensä tämän uuden henkisen aikakauden ja kansallisen taiteen tuloon olivat herättäneet nimenomaisesti Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja heidän ystäviensä muodostama taiteilijapiiri.¹⁰⁰⁰

996 Ks. esim. Sinnett 1887a, 133–139; 143–149.

997 Ks. Richard Kaufmann: ”Den nya mysticismen”, FT 1892; Sarajas-Korte 1966, 20–25, 90–92, 140–141. Uutta aikakautta koskevista käsityksistä tolstoilaisuudessa, swedenborgilaisuudessa ja Kardecin spiritualismissa ks. esim. Bergquist 2005, 277–289; Monroe 2008, 118; Aleksejeva 2010.

998 Pekka Halonen kirjoittaa ”valitusta kansasta” kirjeessään Emil Wikströmille, Järvenpää 5.3.1899 (KK).

999 Sarajas-Korte 1966, 114–115, 259–261, 334–336. Sarajas-Korten mukaan Blomstedt kirjoittaa teosofisesta syklisestä laista kirjeessä serkulleen Yrjö Oskar Blomstedtille 6.3.1894.

1000 Gullman 1991, 172–181. Lainaus peräisin Leinolta, ks. Leino 1909, 236. Leino tapaillee

Taiteilijoiden renessanssihaaveiden kannalta ongelmalliseksi osoittautui kuitenkin se, ettei Suomen henkisen kehitystilan nähty olevan kovinkaan korkealla. Sekä Gallen-Kallelaa että Halosta harmitti erityisesti porvariston ja itseään sivistyneinä pitävien suomalaisten alennustila – he kun olivat raakalaisia ja henkisesti täysin kuolleita.¹⁰⁰¹ Kevään 1894 aikana Halonen kirjoitti Pariisista useaan otteeseen tulevalle vaimolleen siitä, miten hän suorastaan pelkäsi palata Suomen henkiseen pimeyteen. Varjot eivät kuitenkaan olleet kaikkialla yhtä synkeitä:

En pelkää tulla Suomen maahan ja kansaan; vaan minä pelkään sitä mustalaisjoukkoa, joka on suomen kansan vitsaus ja ruttotauti. ”Bättre folk”! Virkamiehet. Napisto; jotka ovat saattaneet S[uomen] kansan *ylösousemattomaan rappiotti-laan*. [...] Kyllä se on aivan totta, että Suomessa on vähemmän lokaa, kun ulkomaalla, ja sekin vähä mitä siellä on, niin se on ulkolaista lokaa. Mutta siinä se sitten on kaikki. *Suomessa ei ole mitään enää omaa*.¹⁰⁰²

Halonen ilmaisee kirjeessään paitsi turhautumisensa parempiosaisia kohtaan myös siihen, että hän kokee Suomesta kadonneen jotain, mikä on sille ominta. Tästä menetyksestä ovat kärsineet lopulta myös ’tosisuomalaisen kansan’ syvät rivit, joiden henkinen tila ei kuitenkaan ole aivan yhtä huonolla tolalla kuin ”napiston”.¹⁰⁰³ Yksi keskeinen syy henkisen pimeyden laskeutumiseen löytyy Halosen mukaan esi-isien uskon katoamisesta:

Suomen kansa ei ole ennen ollut yhtä huonolla kannalla kun nyt sen todistaa meille *Kalevala* ja *Kanteletar*. Silloin he olivat puhtaampia ja parempia. [...] Mutta nyt kun heiltä on heidän uskontonsa ja tapansa otettu pois eikä vielä ole toista sijaan annettu, niin ei ole ollenkaan heitä siitä syyttäminen.¹⁰⁰⁴

kiinnostavalla tavalla siirtymää naturalistisesta taiteesta symbolistiseen hetkellisen ja ikuisen termin.

1001 Ks. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle [pariisi 1894] (KGA/TKK); Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Nürnberg 17.5.1898 (KGA/TKK).

1002 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, Pariisi 24.5.1894 (KGA/TKK), kursivoinnit kirjoittajan. Suomen henkiseen tilaan liittyvät haasteet yhdistetään parempaan kansanosaan myös seuraavissa kirjeissä: Pekka Halonen Maija Mäkiselle, Pariisi 29.2.1894; Pekka Halonen Maija Mäkiselle, Pariisi tiistai-iltana 13.3.1894 (KGA/TKK).

1003 Tutta Palinin mukaan Halonen viittaa ”napistolla” ruotsinkieliseen eliittiin ja etenkin virkamiehiin, joiden asut on koristeltu metallinapein. Halosta lainattaessa toistuu kuitenkin usein Aune Lindströmin aikoinaan tekemä virhe, jossa ”napisto” on korvattu käsitteellä ”papisto”, ks. Palin 2009, 43.

1004 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle [s.l., s.a.] (KGA/TKK/Ha140).

Hengen ja suuruuden aikakausi löytyi menneisyydessä – pakanuuden ajoista, jolloin Suomen kansalla oli vielä kalevalaiseksi mielletty oma uskontonsa.¹⁰⁰⁵ Samaan käsitykseen päätyi tahollaan myös Gallen-Kallela. Jostain aikojen takaa löytyi suomalaisten kulta-aika, jolloin kansalla oli vielä ollut hallussaan muinaisuskon pyhä tieto. Esi-isien henkiset ja ruumiilliset ominaisuudet olivat kyllä periytyneet eteenpäin, mutta kärsimysten ja puutteen ohentamina ne olivat enää vain vaivojen nykykansasta havaittavissa. Hyvinä päivinä Gallen-Kallela jaksoi kuitenkin uskoa, että muinaisuskon kulta-aika olisi kenties palautettavissa.¹⁰⁰⁶ Silloin Suomen kansa palaisi omaan itseensä, nojaisi kalevalaisiin juuriinsa ja elähdyttäisi verellään myös muita kansakuntia. Alkaisi henkisen viljelyksen satoaika, pohjoisesta nouseva renessanssi.¹⁰⁰⁷ Juhani Aho taas painotti, että uusi aikakausi oli rakennettava uskontojen synteessin pohjalle.

Kansamme kalevalaisuus on sulatettava sen kristillisyyteen, niiden tulee toimia rinnan, hedelmöittää toisiaan [...]. Ajattele, suomalainen renessanssi, suomalainen humanismi! Sen täytyy syntyä, me luomme sen! Raamattu ja *Kalevala*.[...] Mutta ne kaksi, kalevalaisuus ja kristinusko ja herännäisyys eivät saa eivätkä voi olla eivätkä olekaan ristiriidassa. Ne ovat soinnutettavat yhteen suureksi suomalaiseksi kulttuuriksi, joka kerran maailmankin valloittaa.¹⁰⁰⁸

Kristinusko ja kalevalainen kansanusko kohtaavat toisensa myös Gallen-Kallelan *Väinämöisen lähtöä* kuvaavissa teoksissa.¹⁰⁰⁹ Taiteilijoita elähdyttäneet haaveet suomalaiskansallisesta renessanssista saavat niissä yhden kuvallisen ilmaisunsa. Myös ne Gallen-Kallelan ja Halosen rakentamista ja raivaamista esittävät kuvat, joita olen tutkimukseni kolmannessa osassa tarkastellut, liittyvät osaltaan uuden, henkemmän aikakauden odotukseen.¹⁰¹⁰ Ikuisen taiteen ja tiedon temppeleitä rakennettiin myös kansallisen renessanssin tukikohdaksi. Muinaisuskon ja esi-isien elintapojen läsnäolo kuvissa alleviivaa käsitystä siitä, että sarastaessaan renessanssi tukeutuisi paljolti juuri näihin seikkoihin. Työntekijöiksi taas paljastuvat muinaissuomalaisiin vertautuvat vapaat talonpojat ja rahvas sekä taiteilijat, jotka toimivat mieluusti itsekin

1005 Ks. Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, keskiviikkoiltana. [Kevät 1894] (KGA/TKK).

1006 Hirn 1932, 197; Knuutila 1978, 69.

1007 Gallen-Kallela 1924, 52–53.

1008 Aho 1906, 27.

1009 Ks. esim. teokset Akseli Gallen-Kallela, *Väinämöisen lähtö*, 1895, Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmat, Mänttä; Akseli Gallen-Kallela, *Väinämöisen lähtö*, 1890-l, Kalevalaseura, Helsinki; Akseli Gallen-Kallela, *Väinämöisen lähtö*, 1906, Hämeenlinnan taidemuseo, Hämeenlinna.

1010 Anna-Maria von Bonsdorff on aiemmin liittänyt renessanssiajattelun Halosen *Tienraivaajat Karjalassa* -teokseen (1900, Kansallisgalleria, Helsinki) ja Salme Sarajas-Korte Gallen-Kallelan *Väinämöisen lähtöä* (tai *Marjatta-tarua*) kuvaaviin teoksiin. Ks. Sarajas-Korte 1972; Bonsdorff 2008, 35–36.

raivaajien ja rakentajien malleina.¹⁰¹¹ Muinaisuskon kulta-aikojen palauttaminen ja pohjoisen renessanssin sarastus lepäsivät paljossa myös heidän omilla harteillaan.

Henkisen ja kansallisen heräämisen haaveet liittyvät osaltaan myös Joroisten alttaritauluun. Halonen päätyi tälläkin kerralla kuvaamaan Jeesuksen lähipiirin suomalaisina tyyppinä. Opetuslasten malleina toimivat muun muassa Halosen omat sukulaiset.¹⁰¹² Joroisten alttaritaulussa 'tosisuomalainen kansa' saa nukahtaneiden opetuslasten roolin: se on kulkenut harhaan senkaltaisesta oikeanlaisesta elämästä ja henkisestä sivistyksestä, jota Halonen näytti itseltään ja kansalta vaativan. Yksi syy sen uneen vaipumiselle löytyi taitelijan mukaan alkuperäisen uskonnollisuuden hiipumisesta, mutta toisaalta myös siitä virkamiehistöstä ja napistosta, joka oli saattanut suomalaisen kansan ylösnousemattomaan rappiotilaan. Joroisten alttaritaulussa nukahtaneen kansan herättäjäksi saapuu inhimillisyyttä huokuva Jeesus – kaikkia uskontoja yhdistävän oikean opin mestari, jolta näyttää riittävän myötätuntoa nukahtaneille opetuslapsilleen. Halosen ja muiden nuorsuomalaisten kansallista heräämistä koskevat haaveet houkuttelevat tulkitsemaan opetuslasten havahtumista mahdollisuutena uuden, synkän yön jälkeen alkavan aikakauden sarastukseen. Heidän heräämisensä on yhtäaikaaisesti henkistä ja kansallista, alkuaikojen kulta-ajoista ja opetuksista ammentavaa. Se oli paluuta kalevalaisen kansanuskon sekä herännäis- ja varhaiskristillisyyden puhtaampiin aikoihin ja vaatimattomaan talonpoikaiseen elämään.

5.10 Nuorten, alastomien apostolien puhtaampi henkisyys

Kun Tampereen Johanneksen kirkossa seisahtuu keskiholvin alle, jää Jeesuksen opetuslasten piirittämäksi. Kirkon lehteriä kiertää joukko Simbergin maalaamia poikia ruusuköynnöstä kantamassa. Ensimmäiset luonnokset aiheeseen syntyivät todennäköisesti vuoden 1904 aikana. Fresko valmistui keväällä 1906.¹⁰¹³ Lähes sadan neliömetrin kokoisen seinämaalauksen tekeminen oli valtava urakka, joka ei sujunut aivan ongelmitta. Joulukuussa 1905 freskosta oli valmiina jo noin kolmannes, kun

1011 Raivaamisen ja rakentamisen kuviin yhdistän myös Jusélius-mausoleumin *Rakennusfreskon*, jota tehtäessä Gallen-Kallela käytti mallina paitsi itseään myös Halosta. Ks. Halonen 1965, 111; Kaisla 1991, 12.

1012 Alttaritaulun malleista ks. Leväinen 1993, 5–6.

1013 Vaikka *Köynnöksenkantaja*-aiheisia luonnoksia löytyy myös Simbergin vuodelle 1902 ajoitetusta muistikirjasta, ne on piirretty kirjaan myöhemmin. Vuonna 1902 Tampereen Johanneksen kirkkoa alettiin vasta rakentaa ja luonnoskirjasta löytyy myös piirros, joka esittää kirkkorakennusta ulkoapäin. Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja 1904 (MEA) sekä luonnoskirja I (1902), sivut 30, 32, 36; luonnoskirja II (1904), sivu 9; luonnoskirja IV (1905–1906), sivut 2, 4, 8, 10, 12, 14 (KGA/HSA). Saarikiven mukaan ensimmäiset luonnokset ovat syntyneet vuonna 1903, mutta hän ei ilmaise mihin käsityksensä perustaa, ks. Saarikivi 1948, 91.

Simberg huomasi laastiin käytetyn kalkin olleen työhön sopimatonta. Seinämaalauksen hakattiin irti, eikä taiteilijan auttanut muu kuin aloittaa työ alusta.¹⁰¹⁴ Vaikka *Köynnöksenkantajia* onkin mahdotonta enää tunnistaa kristillisiksi opetuslapsiksi, sellaiseksi Simberg heidät alun perin tarkoitti. Hänen muistikirjoihinsa on tallentunut listoja Jeesuksen kahdentoista opetuslapsen nimistä ja ominaisuuksista: Johannes oli poeettisuuteen taipuva unelmoija ja hänen veljensä Jaakob syntymästään lähtien pyhä. Simberg on piirtänyt muistiin myös kristillisessä taiteessa perinteisesti käytettyjä apostolien tunnuskuvia kuten Pietarin avaimet ja Johanneksen maljan.¹⁰¹⁵

Köynnöksenkantajien yhteyden Jeesuksen opetuslapsiin on nostanut esiin Tampereen Johanneksen kirkosta kirjoittanut Paula Kivinen. Hän on myös ratkonut sitä logiikkaa ja järjestystä, jolla Simberg asetti apostolit seinämaalaukseensa. Kun taiteilijan luonnosten, kirjoitusten ja numerointien tietoja summataan yhteen, voidaan joukon ensimmäisenä vasemmalla kulkeva poika nimetä Pietariksi ja viimeisenä – tai pikemmin täysin toiseen suuntaan ensimmäisenä – vaeltava nuorukainen Juudas Iskariotiksi. Haaveileva Johannes on polvistunut pudonneen ruusun ääreen.¹⁰¹⁶ Simberg jätti seinämaalauksestaan pois kristilliset attributit ja korvasi ne erilaisten asenteiden ja mielentilojen kuvaamisella. Niiden avulla opetuslapset saattoi yhä tunnistaa, vaikka tehtävä muuttuikin luonnosteluprosessia tuntemattoman katselijan kannalta käytännössä mahdottomaksi. Kun kuvia katsoo ilman syvempää taustatietoa, kirkossa näyttää kulkevan ainoastaan kaksitoista tavallista, alastonta poikaa.¹⁰¹⁷

Miksi Simberg halusi kuvata apostolit lapsina – ja nimenomaisesti lapsina ilman vaatteita? Hänen täytyi tiedostaa tekemänsä valinnan räjähdysherkkyys. Alastomuuden sopimattomuudesta kirkkotaiteeseen oli kiistelty jo Järnefeltin surullisenkuuluisan Jyväskylän alttaritaulutapauksen yhteydessä 1890-luvun puolella. Hanke kaatui lopullisesti siihen, ettei Järnefelt suostunut verhoamaan uuteen tauluehdotukseen maalaamaansa alastonta lasta, jonka takapuolta kirkon edustajat pitivät loukkaavana. Kun tieto Tampereen Johanneksen kirkon seinille maalatuista alastomista pojista levisi, puhkesi yksi suurimmista kuvakiistoista, joita kirkkotaiteen yhteydessä on Suomessa koskaan käyty. Lehdistössä esitettiin kiivaita puheenvuoroja Simbergin seinämaalauksen puolesta ja niitä vastaan jo ennen maalausten valmistumista, syksystä 1905 lähtien. Tampereen papisto kritisoi lehtien sivuilla paljaita poikavartaloita ja piti niitä seurakuntalaisten tunteita loukkaavina. Alastomuus ei yksinkertaisesti sopinut kristilliseen kirkkoon, jossa sitä oli Raamatun lankeemuskertomukseen

1014 Saarikivi 1948, 88; Kivinen 1986, 99–100.

1015 Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja IV (1905–1906), sivu 2; luonnoskirja VI (1905–1907), sivu 41 (KGA/HSA).

1016 Kivinen 1986, 89–100.

1017 Simberg näyttää jossain vaiheessa vuoden 1905 aikana harkinneen maalaavansa osan kantajista myös nuoriksi tytöiksi, ks. Kivinen 1986, 99.



Hugo Simbergin valokuvia (1905) *Köynnöksenkantajat*-freskosta ja sen esitöistä. Ylhäältä: *HS Johanneskyrkan Tammerfors 18*, valokuvalagi, 16,4 x 11,9 cm; *HS Johanneskyrkan Tammerfors 28.2*, valokuvafilmi, selluloosanitraatti, 8,2 x 5,5 cm; *HS Johanneskyrkan Tammerfors 27.1*, valokuvalagi, 16,3 x 11,9 cm. Kansallisgalleria, Hugo Simbergin arkisto, Helsinki. Kuvat: Hugo Simbergin jäljillä — valokuvia, kirjeitä ja luonnoksia Kansallisgallerian kokoelmista.

viitaten pidetty syntisenä. Maalausten valmistuttua niistä taisteltiin uudelleen toukokuussa 1907 pidetyssä tarkastuslautakunnan kokouksessa sekä myöhemmin syksyllä järjestetyssä yleisessä kirkonkokouksessa. Nyt kritisoinnin kohteeksi nousi myös Simbergin kattoon maalama käärme, ja oman osuutensa paheksunnasta sai myös outona pidetty, haavoittunutta enkeliä esittävä fresko. Poikien alastomuus herätti edelleen närkästystä. Aihetta pidettiin muutenkin kaiken kaikkiaan käsittämättömänä, jopa naurettavana. Seinämaalauksen tuhoamista harkittiin vakavasti. Yleinen mielipide alkoi kuitenkin hiljalleen kääntyä Simbergin maalausten kannalle ja maalaukset saivat jäädä. Kun Järnefelt seuraavana vuonna julkisti Liedon kirkkoon tekemänsä alttaritaulun (1908), ei hänen siihen maalaamaansa alastomaan poikaan enää kiinnitetty juurikaan huomiota.¹⁰¹⁸ Kiivaimmat keskustelut alastomuuden suhteen oli jo käyty Simbergin poikia koskien.

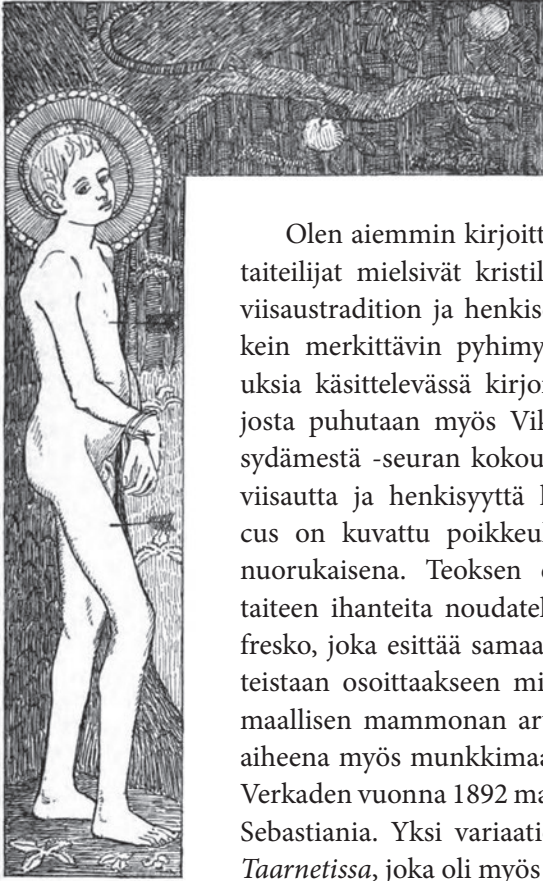
Alastomuutta koskevat kiistat syntyivät Jorma Mikolan mukaan taiteilijoiden ja kirkon yhteensovittamattomista käsityksistä. Taiteilijat olivat tottuneet mieltämään alastomuuden abstraktien, yleisesti hyvinä pidettyjen arvojen, kuten totuuden ja puhtauden, allegorisena kuvauksena. Kristillisen kirkon piirissä alastomuus taas nähtiin ensisijaisesti syntiin ja syntiinlankeemukseen liittyvänä – ja siksi ehdottoman kielteisenä ja hävettävänä asiana.¹⁰¹⁹ Käsityskantojen yhteensovittamattomuus olikin varmasti yksi keskeinen syy kiistojen taustalla. Toisaalta Simbergin poika-aiheen kohdalla nostettiin esiin myös sen outous: aiheen merkitystä ei kerta kaikkiaan ymmärretty. Oliko tarkoituksena kenties kuvata ”muinaisroomalaista riemuretkä?”¹⁰²⁰ Kuva-aihetta ei osattu tai haluttu yhdistää Jeesuksen opetuslapsiin, vaikka taiteilija oli itse nostanut tämän tematiikan esille jo ennen kuvariidan puhkeamista. Toukokuussa 1905 lehdistössä kerrottiin, miten Simberg oli opastanut erästä lehtimiestä siihen saakka salassa pysyneiden seinämaalauksensa äärelle. Kirjoitus antaa vihjeitä siitä, miten taiteilija itse mielsi köynnöstä kantavien poikien merkityksen. Freskoa ei tässä vaiheessa ollut ryhdytty vielä siirtämään seinille, vaikka sitä varten tarvittavat kartongit olivatkin jo valmiina. Kirjoituksessa mainittiin selvästi, että Simbergin maalauksen kaksitoista nuorta poikaa vertautuivat kristillisiin apostoleihin. Alastomuuttakin kommentoitiin: ”Heidän nuoret kehonsa loistavat sitä puhdasta kauneutta, joka tulee mieleen ajatellessa pyhää Franciscusta lapsena.”¹⁰²¹

1018 Tampereen Johanneksen kirkon seinämaalauksia koskevasta kuvariidasta pääpiirteittäin ks. Kivinen 1986; Mikola 1994, 76–77. Järnefeltin alttaritaulujen alastomista pojista ja niihin liittyvistä kiistoista ks. Mikola 2002, 193–195; Mikola 2015, 307–309.

1019 Mikola 1994, 76–77; Mikola 2002, 193–195; Mikola 2015, 307–309.

1020 Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean kokouksen pöytäkirja, 16.5.1907 (TSA). Ks. myös E. S. Y-K: ”Vielä uuden kirkon maalauksista”, AL 2.10.1905. Kirjoittajan ilmaisu ”muinaisroomalainen riemuretki” viitanee triumfi- tai juhlakulkuetta kuvaavaa aiheeseen.

1021 E. Lds.: ”Hugo Simbergs freskes i Johanneskyrkan”, TN 9.9.1905. Uutinen löytyy myös *Helsingfors-postenista* (9.9.1905) ja *Helsingin Sanomista* (10.9.1905). Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”De unga kropparna lysa af denna rena skönhet, som kommer



Jan Verkade, *San Sebastian*,
kuvitusta helmikuun 1894 *Taarnet-*
lehteen. Kuva: Internet Archive.

Olen aiemmin kirjoittanut siitä, miten vuosisadanvaihteen taiteilijat mielsivät kristilliset pyhimykset ja munkit salatun viisaustradition ja henkisemmän taiteen etsijöiksi. Yksi kaikkein merkittävin pyhimys näiltä osin oli Simbergin maalauksia käsittelevässä kirjoituksessa mainittu pyhä Franciscus, josta puhutaan myös Viktor Rydbergin *Asesepässä*. Suoraan sydäimestä -seuran kokouksessa ihailaan Gudmund mestarin viisautta ja henkisyttä hehkuvaa maalausta, jossa Franciscus on kuvattu poikkeuksellisesti nimenomaan alastomana nuorukaisena. Teoksen esikuvaksi nimetään dekoratiivisen taiteen ihanteita noudatellen Giotton 1300-luvulla maalaama fresko, joka esittää samaa aihetta: pyhimys on luopunut vaatteistaan osoittaakseen mieltä isälleen ja kieltääkseen samalla maallisen mammonan arvon.¹⁰²² Alaston, nuori pyhimys on aiheena myös munkkimaalari-ihanteiden mukaan eläneen Jan Verkaden vuonna 1892 maalaamassa teoksessa. Se esittää pyhää Sebastiania. Yksi variaatio teoksesta julkaistiin vuoden 1894 *Taarnetissa*, joka oli myös Simbergille tuttu.¹⁰²³

Kun Tampereen Johanneksen kirkossa vaeltavat nuoret, alastomat apostolit asetetaan rinnan Rydbergin romaanin fiktiivisen maalauksen ja Verkaden pyhimyskuvan kanssa, aihe ei enää vaikuta kovin eriskummalliselta. Köynnöksenkantajia esittävä seinämaalaus rinnastuu kuviin, joita vuosisadanvaihteen okkulttuurissa voitiin lukea syvempiin ja puhtaampiin totuuksiin pohjaavana henkisenä taiteena. Rydbergin romaanissa ja munkkimaalari-ihanteita noudattelevan Verkaden kohdalla henkisen taiteen perusteet valettiin ikuisen viisaustradition pohjalle, kuten olen aiemmin osoittanut. Molemmissa tapauksissa yhdeksi tärkeäksi ikuisen viisauden lähteeksi kohotettiin keskiajan pyhimysten ja munkkien syvä henkisyys. Simbergin Köynnöksenkantajissa se yhdistyy käsityksiin Jeesuksen

en att tänka på den helige Fransiscus som barn”.

1022 Rydberg 1907, 95–97. Giotton teos, josta kirjassa kerrotaan, on Firenzen Santa Crocen Bardi-kappeliin maalattu fresko *Maallisen omaisuuden hylkääminen*, 1325–1328. Teoksen riisuutunutta Franciscusta peittää kuitenkin hänen ympärilleen asetettu kangas.

1023 Verkaden vuonna 1892 maalaman *Pyhä Sebastian* -aiheisen temperamaalauksen sijainnista en ole löytänyt tietoa.

ensimmäisistä opetuslapsista – alastomat apostolit ovat puhtaita kuin nuori Franciscus. Kristinuskon alkuajat ja keskiajan henkisyys rinnastuvat toisiinsa.

Nämä kaksi puhtaan primitiiviseksi miellettyä lähdeä näyttävät muutoinkin saaneen sijaa Simbergin suunnitelmassa Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelmaa. Taiteilija ammensi aiheita kirkkoon muun muassa keskiaikaisista *bestiaareista*.¹⁰²⁴ Muistikirjoihin tallentuneet luonnokset ja aiheet kertovat myös hänen kiinnostuksestaan antiikin aikaisia, varhaiskristillisiä symboleja kohtaan. Simberg on hahmotellut muistikirjaansa monogrammeja, jotka kristillisestä taiteesta kirjoittanut Pentti Lempiäinen mieltää eräänlaiseksi ”kirkolliseksi salakirjoitukseksi”. Simberg hakee muotoa muun muassa kaikkein vanhimpiin Kristus-monogrammeihin kuuluville ICXC:lle sekä XP:lle. Kirjaimet on poimittu kreikan kielestä ja etenkin varhaiskristityt käyttivät niitä salattuina viittauksina Kristukseen. Sivulle on piirtynyt myös sana IXTUS (*ichtys*). Kirjainyhdistelmää pidetään kristittyjen ensimmäisenä symbolina, jonka avulla he tunnistivat toisensa. Ulkopuoliset eivät merkkiä ymmärtäneet.¹⁰²⁵ Simbergin hahmottelemiin monogrammeihin liittyykin esoteerisuudelle leimallisena pidetty salaamisen logiikka.¹⁰²⁶

Kristus-monogrammeja käytetään tietenkin kristillisessä taiteessa yleisesti, mutta kun Simbergin aihevalintoja tarkastellaan kokonaisuutena, näyttävät antiikin ajan ”salakieleen” palautuvat luonnokset erityisen kiinnostavilta. Taiteilijahan hyödynsi myöhemmin kreikan kieltä myös Johanneksen kirkon kuvaohjelmaan läheisesti kytkeytyvässä *ΔΙΑ ΒΙΟΥ – Genom lifvet* -kuvaelmassaan, joka käsitteli sielunvaeltamisen teemaa.¹⁰²⁷ Kirkon kuvaohjelmaan hänen kirjaintavailuistaan jäi lopulta näkyväksi kreikankielestä periytyvät A (Alfa) ja O (Omega) sekä Kristukseen viittaava kirjainyhdistelmä INRI, jotka liittyvät läheisesti hänen aiemmin luonnostelemiinsa varhaiskristillisiin monogrammeihin.¹⁰²⁸

Simberg valinta suosia kreikkaa sekä varhaiskristillisiä ja keskiaikaisia aiheita – eikä esimerkiksi kristillisessä taiteessa tyypillisemmin kuvattuja Kristus-aiheita kuten *ristinnaulittua* – on nähtävä tietoisena linjanvetona. Osin juuri näistä syistä hänen luomansa kokonaisuus ei yksinkertaisesti vastannut sitä, mitä sopivaksi koetulta kirkkotaiteelta odotettiin. Maalauksia arvioitaessa tarkastusvaliokunnan totesikin: ”Kirkollisen taiteen tarkoituksena on ylentää Jumalanpalvelusta, herättää hartautta ja kohottaa uskonnollista tunnetta. Ei mielestämme ole hyväksyttävää, että

1024 Kirjoitan *bestiaareista* tarkemmin luvussa 6.4.

1025 Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja VI, sivu 46 (KGA/HSA). Kristus-monogrammien yleisistä merkityksistä ks. Lempiäinen 2002, 315, 399–404.

1026 Salaamisen (ja paljastamisen) logiikasta esoteerisuudessa ks. Stuckrad 2005a, 10.

1027 Ks. luvut 6.3 ja 6.4.

1028 Lempiäinen 2002, 233, 401–402. INRI on alun perin tarkoitettu Jeesusta pilkkaavaksi kirjainyhdistelmäksi, joka ilmaisi hänen tuomionsa synn. Se on lyhenne latinankielisistä sanoista, jotka merkitsevät ”Jeesus Nasaretilainen juutalaisten kuningas”. Kirjainyhdistelmää käytetään yleisesti kristillisissä *ristinnaulitsemis*-aiheissa.

[...] tälle näkökohdalle ei ole riittävästi arvoa annettu tässä kirkossa.”¹⁰²⁹ Aivan kuin alleviivataksaan omaa sitoutumattomuuttaan konventionaalisemman kirkkotaiteen traditioon, Simberg signeerasi ja ajoitti teoksensa käyttäen ilmaisua *Anno Mundi* – kristillistä yhtenäiskulttuuria painottavan *Anno Dominin* sijaan. Anno Mundi viittaa varhaisempaa alkuperää olevaan ajanlaskutapaan, joka alkaa ensimmäisen ihmisen luomisesta (Anno Dominin merkitsemän Kristuksen syntymän sijaan). Sitä ovat ajanlaskussaan hyödyntäneet muun muassa juutalaiset ja varhaiskristityt.¹⁰³⁰

Simbergin suhde kristinuskoon vaikuttaa ristiriitaiselta. Opiskellessaan Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa 1890-luvun alkupuolella Simberg osallistui tiettävästi ainakin kahdesti jumalanpalvelukseen.¹⁰³¹ Keväällä 1894 Simberg odotti vaikuttavansa kaupungissa esillä olevasta alttaritaulutaiteesta, joka jätti hänet kuitenkin kylmäksi: ”se on varmaan uskonnollisuus, jota minulta puuttuu”.¹⁰³² Pariisissa vuonna 1896 kirkkoja kierrellessään Simberg osasi kyllä nauttia niiden tarjoamasta arkkitehtuurista, taiteesta ja musiikista, mutta konfirmaatiotilaisuuteen törmätessään hän jäi pohtimaan, josko siihen osallistuneet ymmärsivät toimituksesta yhtään mitään.¹⁰³³ Kun hänen nuorempi sisarensa Elma seuraavana vuonna pääsi ripille, Simberg tunnusti, että oli itse aikoinaan käsittänyt kaikesta siitä ”äärettömän vähän” – vieläkin ”vähemmän kuin kaikki muut” ikäisensä. Hän toivoi kuitenkin, että Elma olisi löytänyt konfirmaation myötä ”ihanan kiinteän uskon”, vaikka se olikin ”äärimmäisen harvinaista meidän aikanamme”.¹⁰³⁴ Omalle kohdalleen hän ei tällaisen onnen uskonut sattuvan.¹⁰³⁵ Simberg maalasi 1890-luvun puolivälissä useita hämmentäviä teoksia, joista välittyy vaille selkeää hahmoa jäävä ja silti tunnistettava kristinuskon kritiikki.¹⁰³⁶ *Teidän tähtenne* -nimisessä (n. 1895, Kansallisgalleria, Helsinki) teoksessa Jeesus näyttää aivan kuin kurkottavan ulos krusifiksistaan

1029 Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean kokouksen pöytäkirja, 16.5.1907 (TSA).

1030 Anno Mundi ja Anno Domini ilmaisujen merkityksestä ja historiasta ks. esim. Negru 2016, 92–97.

1031 Hugo Simbergin kirjeet kotijoukoille, Helsinki 26.11.1893 ja marras-joulukuussa 1894 (JSA).

1032 Hugo Simbergin kirje perheelle, Helsinki huhtikuu 1894 (KGA/HSA). Suomenkoskirjoittajan, alkuperäinen: ”det är väl religiositeten som fattas mig”.

1033 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Pariisi 3.5.1896 (KGA/HSA).

1034 Hugo Simbergin kirje Elma Simbergille, Niittynen, 21.9.1897 (KGA/HSA).

1035 Simberg toteaa vuosille 1898–1899 ajoitetussa muistikirjassaan, ettei hän tule koskaan saamaan sitä, mitä ”jumaluskoksi” kutsutaan. Ks. Hugo Simbergin muistikirja (ajoitettu 1898–1899) (KGA/HSA).

1036 Ks. esim. teokset *Aatami ja Eeva*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki; *Hartaus*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki; *Hulluus*, 1895, Kansallisgalleria, Helsinki. Lisäksi Jan Simbergin yksityiskokoelmasta löytyy Simbergin tekemä puuveistos, joka esittää sarvipäistä pappia (JSA).

lohduttaakseen edessään nyhkyttäviä lapsia ja pappia. Marjatta Levannon mukaan teos esittää rippikoululaisia, jotka ”itkevät synnintunnossaan ja helvetinpelossaan”.¹⁰³⁷

Simberg näyttääkin jakavan suurelta osin sen kriittisen asenteen kirkollista kristillisyyttä kohtaan, josta olen Gallen-Kallelan ja Halosen osalta jo kirjoittanut. Hän tunsi tietävästi ainakin tolstoilaisia aatteita, jotka olivat ajankohtaisia myös Johanneksen kirkon freskojen maalaamisen aikaan. Simberg meni tuolloin katsomaan Tampereen kaupunginteatterissa esitetyn Tolstoin *Ylösousemuksen* (1899), joka kritisoi voimakkaasti kirkko- ja oikeuslaitosta.¹⁰³⁸ Aiemmin seinämaalauksia Pariisissa suunnitellessaan hän oli pyytänyt luettavakseen myös ulkokultaisen uskonnollisuuden kritisoijana tunnetun suomenruotsalaisen kirjailija Mikael Lybeckin runoja.¹⁰³⁹ Vaikka Simberg ei tuntenut itseään missään perinteisessä mielessä uskonnolliseksi, hän oli kuitenkin kiinnostunut uskonnoista ja tunsi hyvin myös Raamatun tarinoita. Hänen ajattelustaan on löydettävissä teosofisesti väritynyttä vertailevaa otetta ja käsitys uskontoja alkujaan kirkastaneista totuuksista. Vuosisadanvaihteessa tehdyllä Kaukasian matkallaan taiteilija tutustui ”rehtiin muhamettilaiseen” oppaaseen, Bulatshiin, josta tuli hänen ystävänsä ja keskustelukumppaninsa. Bulatshin opettaessa Simbergille *Koraanin* ”ensimmäisiä perustotuuksia” Simberg kertoi tälle Raamatusta ja antiikin myyteistä oppimiaan tarinoita – niitä selvästi toisiinsa rinnastaen. Simberg pisti matkallaan merkille myös sen, miten *Koraanin* totuudet ovat päässeet rappeutumaan nykyisen sivistyskulttuurin mukanaan tuomien vitsausten vuoksi.¹⁰⁴⁰

Vuosisadanvaihteessa myös lapsuus ja siihen liittyvä lapsenusko miellettiin yleisesti eräänlaiseksi paratiisilliseksi alkutilaksi, joka takasi intuitiivisen yhteyden maailmankaikkeuteen. Muun muassa saksalainen filosofi Arthur Schopenhauer (1788–1860) ja ranskalainen Baudelaire popularisoivat tämänkaltaisia idealisoituja käsityksiä lapsuudesta.¹⁰⁴¹ Suomalaistaiteilijoiden lapsiaiheisia teoksia tulkinut Riikka Stewen on kirjoittanut tässä yhteydessä paitsi puberteetin kriisistä myös lapsuuden paratiisin menettämiseksi nimittämästään topoksesta. Luen Stewenin poeettista tulkintaa seuraavasti. Lapsuus merkitsi vuosisadanvaihteen taiteilijoille eräänlaista läsnäolon ja muistamisen paratiisillista tilaa, jolloin ihmisen luonnollinen yhteys henkiseen todellisuuteen ei vielä ollut kadonnut. Lapsilla oli kyky ymmärtää vastaavuuksien kieltä, ja he aavistivat oman sielunsa jumalallisuuden. Toisin sanoen lapsuus miellettiin juuri sen kaltaiseksi primitiiviseksi tilaksi, jossa myös henkispää todellisuutta kohti kurkottelevat taiteilijat halusivat elää. Puberteetti sen sijaan edusti tässä mielessä eräänlaista tragediata tai kriisiä: ihminen herää sen aikana

1037 Levanto 2000e, 146.

1038 Hugo Simbergin kirje Niclas Simbergille, Tampere 8.11.1904 (KGA/HSA).

1039 Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Pariisi 18.12.1903 (KGA/HSA).

1040 Simberg 2004, 22–23, 35–36. Simberg rinnastaa kirjoituksessaan toisiinsa Prometheuksen ja Ahasveruksen. Palaan näihin hahmoihin tarkemmin luvussa 6.10.

1041 Lapsuuden merkityksestä vuosisadanvaihteen taiteelle ks. esim. Burhan 1979, 237–259; Lahelma 2014, 174–175.

vahvemmin omaan ruumiillisuuteensa ja kiinnittyy vahvemmin myös maalliseen todellisuuteen – unohtaen samalla lapsuusajan syvemmän, henkisemmän tietoisuutensa.¹⁰⁴² Muistamisen paratiisillinen tila miellettiin usein myös sukupuolien vastakkainasettelun ylittäväksi, epäseksuaaliseksikin tilaksi, jota ajan taiteessa esiintyvät androgyynihahmot ilmensivät.¹⁰⁴³

Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelman tematiikka kiinnittyykin vuosisadanvaihteen okkulttuurissa eläneisiin käsityksiin alkuaikojen 'primitiivisestä' uskosta, joka yhdistettiin paitsi kristinuskon varhaisempiin ja henkisemmiksi miellettyihin vaiheisiin myös puhtaaseen lapsenuskoon. Simbergin valinta kuvata apostoleja nuorina, alastomina poikina alleviivaa heidän viattomuuttaan ja luontaista yhteyttään henkisempään tietoon. Varhaiskristillisiltä ajoilta periytyvän kreikan kielen hyödyntäminen taas liittyy osaksi niitä keskusteluja, joissa esoteerinen viisaustraditio miellettiin eräänlaiseksi salatukseksi alkukieleksi. *Köynnöksenkantajat* edustavatkin simbergiläistä variaatiota totuudenetsijän topoksesta. Hahmot rinnastuvat Halosen taiteessa kuvattuihin Jeesuksen ensimmäisiin opetuslapsiin ja oikean opin kuulijoihin sekä nuoreen, henkisytydessään yliveriseen Pyhään Franciscukseen. Totuudenetsijän topokselle ominaiseen tapaan Simberg on maalannut heidät matkaa tekemässä. Taakakseen pojat ovat saaneet punaisin ruusuin kukkivan köynnöksen. Tulipunaiset kukat viittaavat Simbergin taiteessa aistillisen rakkauden ideaaliin ja totuudenetsijöiden tavoittelemaan korkeampaan henkisytyteen.¹⁰⁴⁴

5.11 *Haavoittunut enkeli ja rahvaan henkisemmät aistit*

Tampereen Johanneksen kirkon eteläisen lehterin seinällä on yksi Simbergin rakastetuimmista teoksista. Kaksi tummiin pukeutunutta poikaa kantaa puusta kyhättyillä paareilla enkeliä, joka näyttää loukkaantuneelta. Enkelin siivissä ja jaloissa on ruhjeita, ja sillä on side otsalla. Pojista etummainen kantaa taakkaansa vakavana eteensä tuijottaen. Isot saappaat on kenties peritty sisaruksilta. Vaatetus vihjaa selvästi poikien kuuluvan yhteiskunnan vähempiosaisiin. Jälkimmäinenkin askeltaa kuluneissa saappaissa ja pieneltä näyttävässä takissa. Hän tuijottaa katsojaan. Taustalla aukeaa vetinen maisema puroineen. Kauempana savuavat tehtaan piiput. Simbergin fresko ja muutamaa vuotta sitä ennen valmistunut öljyvärimaalauksen tunnetaan nykyisin *Haavoittuneena enkelinä*. Teoksella ei kuitenkaan ollut nimeä, kun taiteilija ensimmäisen kerran laittoi öljymaalauksen esille syksyllä 1903.¹⁰⁴⁵

1042 Stewen 1998.

1043 Androgyyneistä ks. Sarajas-Korte 1966, 162–167; Tihinen 2008, 70–74; Lahelma 2014, 176.

1044 Ks. luku 6.7.

1045 Suomen Taiteilijain lokakuussa 1903 järjestetyssä näyttelyssä mukana olleen teoksen nimen kohtaan Simberg oli laittanut pelkän ajatusviivan. Ks. Levanto 2000a, 109.



Hugo Simberg, *Haavoittunut enkeli*, 1906, fresko 158 x 185 cm, Tampereen tuomiokirkko, Tampereen seurakunnat. Kuva: Nina Kokkinen.

Haavoittuneen enkelin syntyhistoriaa selvittäneen Marjatta Levannon mukaan Simberg piirsi ensimmäiset luonnokset teosta ajatellen jo vuonna 1898. Niissä haavoittunutta enkeliä hoivaavat piruparat, jotka alkavat kuitenkin pian muuttua enemmän ihmislasta muistuttaviksi. Ensimmäinen versio öljymaalauksesta valmistui loppukeväästä 1902. Saman ja edellisen vuoden aikana Simberg oli ottanut valokuvia maalauksen asetelmista, malleista ja maisemista Helsingin ateljeessaan ja ulkona Eläintarhan puistossa. Marraskuussa 1902 työ kuitenkin keskeytyi, kun taiteilija joutui syfiliksen aiheuttaman aivokalvotulehduksen vuoksi Helsingin Diakonissalaitokseen, jossa hän oli hoidettavana puolisen vuotta. Toivuttuaan Simberg teki muutoksia *Haavoittuneeseen enkeliin* ja asetti sen näytteille lokakuussa 1903 Suomen Taiteilijain syysnäyttelyyn. Monet taiteilijatoverit ihastuivat tauluun, muiden muassa Akseli Gallen-Kallela. Seuraavana keväänä Simberg voitti teoksellaan taiteen valtionpalkinnon.¹⁰⁴⁶

1046 Levanto 2000a. Simbergin sairaudesta ks. Alanko 1972, 248; Kivinen 1986, 101–102;

Tilaus Tampereen Johanneksen kirkon koristelemiseksi varmistui samoihin aikoihin, kun *Haavoittunut enkeli* on ensikertaa näytteillä. Simberg ei alkuaan kuitenkaan suunnitellut maalaavansa siitä freskoa kirkkoon. Näyttelijätär Elli Tompuri on kertonut päässeensä tutustumaan kirkon maalauksiin loppukeväästä 1905. Haavoittuneen enkelin freskoksi maalaaminen ei hänen mukaansa vielä tässä vaiheessa kuulunut Simbergin suunnitelmiin. Mikäli Tompurin muistikuvaan on luottaminen, näyttelijätär itse ehdotti teoksen maalaamista kirkkoon. Edelfelt oli ilmeisesti tukenut hänen ehdotustaan.¹⁰⁴⁷ Vaikka Tompurin kertomuksessa on todennäköisesti mukana fiktiivisiä aineksia, näyttäisi hän olevan ainakin yhden asian suhteen oikeassa: Simberg muutti suunnitelmiaan kirkon eteläiselle lehterille ajatellun freskon suhteen hyvin myöhään, jossain vaiheessa vuotta 1905. Haavoittunutta enkeliä kuvaavalle freskolle valmisteltiin oikeanmallista pohjaa kirkon seinälle vasta alkuvuodesta 1906.¹⁰⁴⁸ Simbergin on täytynyt maalata teos paikoilleen samoihin aikoihin, sillä huhtikuun puolivälissä hänen työurakkansa kirkon freskomaalausten osalta oli jo ohi.¹⁰⁴⁹ *Haavoittunut enkeli* tuli osaksi kirkon kuvaohjelmaa vasta viime vaiheissa.

Enkeliä kantavat pojat ovat vähäosaisempien lapsia. Simberg oli tottunut tarkkailemaan heidänlaisiaan lapsuudestaan saakka Niemenlautassa ja Ruovedellä Gallen-Kallelan opissa ollessaan. Taiteilijatoveriensa tavoin hän halusi nähdä rahan idyllisessä valossa, tervettä elämää elämässä: ”Tiedätkö, en ole koskaan nauttinut näin paljon siitä, että saan nähdä näitä nuoria suomalaisia talonpoikia täällä maaseudulla. [...] On virkistävää nähdä nuorten tekevän ensin töitä koko päivän ja sitten illalla tulevan kotiin väsyneenä, mutta täysin tyytyväisinä omaan työhön ja päivään.”¹⁰⁵⁰ Vaikka Simberg kertoi myöhemmin menettäneensä talonpoikaisihan-

Ruuska 2018, erit. 221–225.

1047 Tompuri 1942, 116–119. Tampereen Johanneksen kirkon vaiheisiin perehtynyt Kivinen pitää Tompurin muistelmia *Haavoittunutta enkeliä* koskien oikeina, ks. Kivisen haastattelu 1981 (TSA). Kivinen pitää myös mahdollisena, että Simbergin sairastuminen loppuvuodesta 1905 vaikutti siihen, että *Haavoittunut enkeli* lopulta päättyi osaksi Johanneksen kirkon kuvaohjelmaa, ks. Kivinen 1986, 102.

1048 Hugo Simbergin arkistoissa on säilynyt valokuvia, jotka tukevat Tompurin käsitystä *Haavoittuneen enkelin* mukaantulosta varsin myöhäisessä vaiheessa. Vuonna 1905 otetussa valokuvassa eteläisen lehterin seinään on muotoiltu vielä pystysuuntainen pohja. Seuraavana vuonna otetussa kuvassa Johan Arvid Nurhonen työstää seinään kuitenkin toisenmallista, *Haavoittuneen enkelin* formaatin mukaista pohjaa. Ks. Hugo Simbergin valokuvat HS Johanneskyrkan Tammerfors 14.1, 1905 ja HS Johanneskyrkan Tammerfors 14.2, 1905 sekä tuntemattoman kuvaajan valokuva HS Johanneskyrkan Tammerfors 39, 1906. Valokuvat löytyvät digitoituna Kansallisgallerian *Lähteillä*-sivustolta, ks. *Hugo Simbergin jäljillä. Valokuvia, kirjeitä ja luonnoksia Kansallisgallerian kokoelmista* s.a.

1049 *Åbo Underrättelser* uutisoi asiasta ”Literatur och Konst” -osastossa 18.4.1906, 3.

1050 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Sammalisto 6.9.1895 (KGA/HSA). Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Vet du, jag has alldrig så njutit, af att se denne unge finska bond dräng som här i bondlandet. [...] Det är pånyttfödande, att se en sådan ungdom först arbeta hela dagen och sedan på kväll kvistan komma hem, trött, men så genom

teensa, hän kuvasi mielellään etenkin vähäosaisten lapsia. *Haavoittunutta enkeliä* varten Simberg puki etsimänsä, tavallisen näköiset pojat heidän luokka-asemaansa korostaviin vaatteisiin. Teoksen maiseman hän jäljensi Eläintarhan puistosta, johon kaupungin rahvas tuli viettämään virkistävää maaseutuelämää herrasväen kansoittaessa Kaivopuiston alueen. 1890-luvun kuluessa Eläintarhan puistoon oli alettu sijoittaa myös erilaisia sosiaalisia hoitokoteja, sairaaloita ja asuntoloita. Kun Simberg kulki ja kuvasi aluetta 1900-luvun taitteessa, hän kohtasi todennäköisesti paitsi iloisesti leikkiviä työväen lapsia myös toipilaita, sokeita ja raajarikkoja. Levanto lukee Simbergin teoksen miljöötä tietoisena valintana, jolla on sosiaalinen sanoma. Hänen mukaansa pojat kuljettavat loukkaantunutta kohti hoitokoteja. Tampereen Johanneksen kirkon freskossa osa yhteiskunnallisesta painotuksesta häviää, kun maisema muuttuu tunnistamattomaksi.¹⁰⁵¹

Vaikka Levanto ei aivan selväsanaisesti ilmaise, mikä se sosiaalinen sanoma oli, jonka hän *Haavoittuneessa enkelissä* näkee, tulkitseen hänen kirjoituksiaan seuraavasti: kuvatessaan työväen lapsia siipeensä saanutta enkeliä kantamassa Simberg halusi painottaa myötätuntoisen ja ymmärtävän suhtautumisen tärkeyttä ja nostaa samalla esiin yhteiskunnan vähempiosaisten todellisuutta. Tässä kohdin Simbergin ajatusmaailma lähenee Halosen halua pitää – ainakin tietyssä määrin – alempiin luokkiin kuuluvien ihmisryhmien puolia. Hänen suhtautumisestaan talonpoikiin ja rahvaaseen voidaankin pitää tietyssä mielessä läheisempänä kuin esimerkiksi Gallen-Kallelan: siinä missä Gallen-Kallela kuvasi kansaa, Simberg pikemmin myötäeli sen kanssa, kuten Riikka Stewen on asian osuvasti ilmaissut.¹⁰⁵² Toisaalta Simberg myös jakoi hyvin samankaltaisen käsityksen rahvaasta ’primitiiveinä’, jota olen edellä käsitellyt. Niin Gallen-Kallela kuin Halonen halusivat uskoa ’tosisuomalaisella kansalla’ olevan hallussaan syvempää viisautta. Se oli muinoin elänyt harmonisessa suhteessa luontoon ja osannut lukea sen salattua kieltä. Yliaistilliset kyvyt mahdollistivat paitsi korrespondenssien tajuamisen myös haltioiden ja muiden luonnonelävien kanssa kommunikoinnin. Tämänkaltaiset käsitykset avaavat mielenkiintoisia luentamahdollisuuksia myös Simbergin teoksille, joissa talonpojat ja rahvas esitetään usein yhdessä enkelien ja pirujen kanssa.

Yhden kiinnostavan ja Simbergin kannalta oleellisen polun talonpoikien oletettuun ’primitivismiin’ tarjoaa tunnettu ruotsalainen kirjailija ja yhteiskunnallisten uudistusten puolestapuhuja Carl Jonas Love Almqvist (1793–1866). Simberg oli jo pitkään haaveillut saavansa käsiinsä Almqvistin kirjoituksia, kun se vihdoin syksyllä 1900 onnistui: ”[...] se oli todella nautinto. [...] A on melkein kuin oman aikamme etsivät henget. Niin paljon hän oli edellä aikalaisiaan vuoden 1830 tienoilla.”¹⁰⁵³

nöjd med sitt arbete och sig dag”.

1051 Levanto 2000a, 98–109; Levanto 2000b, 46–48.

1052 Stewen 2015a.

1053 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Viipuri 26.9.1900 (KGA/HSA). Suomenkos

Vuoden kuluttua syystalvella 1901 Simberg mainitsi Almqvistin uudelleen. Nyt ihailun kohteena ovat ”Almqvistin laulut”, joita taiteilija oli päässyt kuulemaan. Ne olivat tarjonneet Simbergille hänen omien sanojensa mukaan aivan erityisen tunnelmallisen kokemuksen – ”yhden kaikkein tunnelmallisimmista”.¹⁰⁵⁴ Mitä ilmeisimmin laulut olivat saaneet fluidumit oikealla tavalla virtaamaan.

Taiteilijan mainitsema vuosiluku antaa olettaa, että hän oli saanut käsiinsä osia Almqvistin 1830-luvulla alkunsa saaneesta *Metsäruusun kirjasta* (*Törnrosen bok*, suppeampi laitos 1832–1851 ja laajempi laitos 1839–1950) – kokonaistaideteoksen ideaalia tavoittelevasta moniosaisesta teossarjasta, joka kokosi yhteen Almqvistin eri lajityyppisiä edustavia kirjoituksia.¹⁰⁵⁵ Niiden pohjalta tehtiin myöhemmin myös lauluja. Simberg tiesi kuitenkin Almqvistin kirjoituksista jo entuudestaan, koska osasi odottaa niiden äärelle pääsemistä. Tämä ei sinänsä ollut mikään ihme, sillä Almqvistin tuotantoa tunnettiin tuon ajan sivistyneistön keskuudessa yleisesti. Hänen kirjoituksensa olivat aikoinaan vaikuttaneet merkittäväällä tavalla muun muassa Snellmanin, Runebergin ja Kiven tuotantoon.¹⁰⁵⁶ Simbergin ohella myös Gallen-Kallela arvosti Almqvistin kirjoituksia suuresti. Juséliuksen mausoleumin freskoja tehdessään Gallen-Kallela pyysi lähettämään osia *Metsäruusun kirjasta* itselleen Poriin. Hän merkitsi sen mukaansa otettavien teosten listaan myös lähtiessään Pariisiin vuonna 1908.¹⁰⁵⁷

Almqvistin esoteerisuuteen taipuvat käsitykset muinaisesta paratiisillisesta alkutilasta ovat kiinnostavia vuosisadanvaihteessa käytyjä primitivismikeskusteluja ajatellen.¹⁰⁵⁸ Almqvist uskoi ihmisten eläneen muinoin läheisessä suhteessa Jumalaan ja henkimaailmaan, ja siksi esimerkiksi enkeleiden kanssa kommunikointi oli heille luonnollista. Almqvistin käsitykset periytyvät tässä kohdin Swedenborgilta, jonka mukaan ihmisillä oli muinoin luontainen kyky ymmärtää korrespondenssien kieltä ja keskustella omaa henkistä kehitystasoaan vastaavien enkeleiden kanssa. Heillä oli ollut hallussaan korkeammat, henkiset totuudet, jotka olivat sittemmin turmeltuneet sivistyksen ja rationaalisuuden kasvun myötä. Almqvist halusi uskoa, että paluu paratiisilliseen alkutilaan oli kuitenkin yhä mahdollista. Hänen unelmansa

kirjoittajan, alkuperäinen: [...] det var ett sant nöje. [...] A är nästan som en sökande ande af vår tid. Så långt var han fram om sina samtida kring år 1830.”

1054 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Helsinki 27.11.1901 (KGA/HSA).

1055 Teossarja piti sisällään muun muassa kertomuksia, runoja ja esseitä. *Metsäruusun kirjasta*. Ks. Holm & Söderlund 2002, vii-x.

1056 Mahlamäki & Mansikka 2010, 82–83; Mahlamäki 2010, 167–168.

1057 Akseli Gallen-Kallelan kirje Kaarlo Slöörille, Kuuminainen lokakuussa 1902 (KA); Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirja XXIX, lainattu teoksessa Okkonen 1949, 931. Gallen-Kalleloiden kotikirjastosta löytyy osa Bonnierin 1900-luvun alussa julkaisemasta sarjasta, johon oli kerätty valikoituja teksteä *Metsäruusun kirjasta*. Kirjastossa säilynyt osa on *Valda skrifter, Törnrosens bok*, häft 25–26, 27–28, Stockholm 1903 (GKM).

1058 Almqvistin vaikutuksesta vuosisadanvaihteen ruotsalaisiin ajattelijoihin ja taiteilijoihin ks. Facos 1998, 107–108.

taivaan rakentamisesta maan päälle konkretisoitui Ruotsin maaseudulle, Värmlantiin vuonna 1824 perustetussa yhteisössä. Paluuta paratiisilliseen alkutilaan haettiin siellä elämällä mahdollisimman yksinkertaista ja tervehdyttävää elämää maanviljelijöiden kanssa, Jumalan luonnosta nauttien. Kohdatessaan yksinkertaisten talonpoikien viatoman, ”aatamillisen” olemuksen kaupunkien hälinässä turmeltuneet yksilötkin saattoivat muuttua parempaan, henkiseen suuntaan.¹⁰⁵⁹ Värmlannin ihanneyhteisössä eläessään Almqvist itse sai ajatuksen oman kokonaistaideteoksensa, *Metsäruusun kirjan*, kirjoittamisesta.¹⁰⁶⁰

Almqvistin käsitys enkeleiden kanssa puhuvista ’primitiiveistä’, joiden perillisinä hän näki maaseudun yksinkertaista elämää elävät ihmiset, avaa kiinnostavan näkökulman Simbergin taiteeseen yleisemminkin. Monissa Simbergin teoksissa enkelit ja pirut näyttävät olevan täysin luonnollinen osa talonpoikien arkea: ne auttavat puiden pilkkomisessa ja tanssivat heidän kanssaan. Myös Kuolema vierailee heidän luonaan tasaiseen tahtiin. Simbergin vuodelle 1895 ajoitettua luonnoskirjaa selatessa huomaa pian, miten osa hänen varhaisista ylimaallisia hahmoja kuvaavista teoksistaan on saanut alkunsa talonpoikaisen elämän tarkkailusta. Luonnoksissa kuvataan maatyöläisiä vilja- ja perunapelloilla, emäntiä kehräämässä ja ompelemassa. Prosessin edetessä kuvat muuntuvat ja saavat Simbergin taiteelle leimallisen, sadunomaisena pidetyn tunnelmansa, kun taiteilija lisää niihin ylimaalliset hahmonsensa – enkelit, piruparat, Kuoleman ja Hallan. Kun eräässä luonnoksessa kattilaa hämmentää vielä emäntä, on hän teoksen seuraavassa versiossa (*Piru padan ääressä*, 1897, Kansalliskallio, Helsinki) saanut siirtyä syrjään piruparan asettuessa hänen tilalleen.¹⁰⁶¹ On helppo kuvitella, miten samankaltainen prosessi toistui Simbergin työskentelyssä.

Vaikka Simbergin kuvaamaa maalaiselämää ei kenties voikaan kutsua muutoin erityisen paratiisilliseksi tilaksi, näyttäisi hänen rahvaallaan olevan poikkeuksellinen kyky havaita ylimaallisia olentoja ja elää rinnan niiden kanssa. Gallen-Kallela uskoi, että muinaissuomalaiset tietäjät osasivat havainnoida luontoa yliaistillisesti ja kommunikoida eläinten, puiden ja luonnonhenkien kanssa. Myös Haloselle alkuusko merkitsi samankaltaiseen selvänäköiseen tilaan palaamista. Kun Simbergin piruja, enkeleitä ja muita kahden maailman rajalle sijoittuvia olentoja tarkastellaan tällaista ajattelumallia vasten, näyttää primitiiviseksi mielletty usko ja maailmankuva avaavan myös hänen teoksissaan näkymiä tavanomaisen aistimaailman tuolla puolen. Gallen-Kallelan ja Halosen kohdalla henkisempään havainnointiin johtava alkuusko samastui paljossa kalevalaiseen muinaisuskoon. Simbergin kohdalla ’primitiivien’ usko sävyttyi kristillisemmäksi aivan kuten Swedenborgilla ja Almqvistilla: yliaistillinen havainnointi saattoi primitiivit läheiseen yhteyteen pikemmin enkelien

1059 Swedenborgin alkutilakäsityksistä ks. esim. Hjern 1988; Bergquist 2005, 278–286; Williams-Hogan 2015, 153.

1060 Groth 2007.

1061 Ks. Hugo Simbergin vuodelle 1895 ajoitettu luonnoskirja (JSA).

ja pirujen kuin hiisien tai vedenneitojen kanssa. Toisaalta Suomessa oli kerrottu ainakin 1800-luvulta lähtien tarinoita kohtaamisista Kuoleman, pirujen ja enkelien kanssa.¹⁰⁶² Tässä mielessä myös Simbergin alku-uskoa koskevat käsitykset liittyvät suomalaiseen kansanuskoon, joskaan se ei mielly hänen kohdallaan erityisen kalevalaiseksi.

Vaikka *Haavoittuneessa enkelissä* ei kuvata maaseudun talonpoikia, on enkelin kantajiksi kuitenkin sijoitettu 'primitiiveiksi' mielletyn rahvaan edustajat. Heidän tiettyssä mielessä ihanteelliseksi ymmärretty yhteiskunnallinen asemansa ja nuoruutensa ovat yhdessä taanneet pojille mahdollisuuden auttaa enkeliä. 'Primitiivisen' maailmankuvansa ja lapsenuskonsa ansiosta he ovat nähneet haavoittuneen olennon, ja voivat siksi myös auttaa häntä. Simbergin teoksissa ja luonnoksissa esiintyvät yli-maalliset hahmot näyttäytyvätkin usein rahvaan parissa. Silloin harvoin kun nämä hahmot eksyvät papiston tai porvariston lähistölle, on tiedossa todennäköisimmin nuhtelu tai selkäsauna.¹⁰⁶³ Myös Simbergin taiteessa henkisemmän elämän kasvu-alustaksi kelpasi rahvaan yksinkertainen, luonnonläheinen ja viattomaksikin idealisoitu maailma.

1062 Pulkkinen 2014, 89–95. Ks. myös Simonsuuri 1975, 55–144, 227–305.

1063 Ks. Simbergin teokset *Kuulustelu*, 1897, Kansallisgalleria, Helsinki; *Ruusuvargas*, ajoittamaton, yksityiskokoelma. *Ruusuvarkaan* kuva löytyy teoksesta Saarikivi 1948, 137. Ks. myös Simbergin *Kohtaamiseksi* -nimeämä (*Mötet*) piirros luonnoskirjassa III, sivu 22 (KGA/HSA).

VI Ikuinen vaellus – totuudenetsijän tie ja kohtalo

6.1 Kuoleman ja hävityksen kuvia

Hahmo on tuupertunut pöytänsä ääreen. Lyijykynällä raskaammin väritetty veri valuu alas kirjojen viereltä. Hahmon taakse on luonnosteltu ehkä jonkinlainen karttapallo, edessä avautuvan ikkunan maisema jää piirtymättä. Akseli Gallen-Kallelan tekemä piirros kuvaa todennäköisesti ”pöydän ääreen kuollutta vanhaa tähtientutkijaa”. Hän suunnitteli sijoittavansa aiheen osaksi Jusélius-mausoleumin kuvaohjelmaa.¹⁰⁶⁴

Teos syntyi luonnosteluprosessin alkuvaiheessa, jota ohjasi paljossa arkkitehti Stenbäckin tekemä ehdotus hautakappelin tematiikasta: ”kuoleman voitto ruumiin yli – siis jonkinmoinen totestantz à la Dürer”.¹⁰⁶⁵ Keskiajalta peräisin olevissa kuolemantanssiaiheissa muistutetaan kaikkia ihmisiä kohtaavasta kuolemasta. Perinteisimmissä toteutuksissa luurankohahmoinen kuolema johdattaa heitä kohti vääjäämätöntä loppua säätyihin tai muihin maallisiin ominaisuuksiin katsomatta. Aihe viehätti kuoleman mysteeristä kiinnostunutta Gallen-Kallelaa.¹⁰⁶⁶ Alkuvuodesta 1898 tehdyllä Italian matkallaan hän vaikutti siinä määrin ’primitiivisen’ freskotaiteen brutaalista tavasta käsitellä kuolema-aiheita, että kirjoitti niistä artikkelin taidelehti *Ateneumiin*. Gallen-Kallela säтті siinä puutteellisen taideymmärryksen omaavia porvareita, jotka eivät osaa kuin närkästyä Pisan Campo Santon jalojen seinämaalauksen edessä. Niissä kuvataan kuolemaa.

Katso spitaalisiä kerjäläisiä ja raajarikkoja ”kuoleman triumfissa”, jotka turhaan huutavat kuolonenkeliltä vapahdusta! Se on kaiken kurjuuden valitusta, kokonainen kasti joka kirkuu. Mutta järkkymättä heiluttaa kuolema viikatettaan yli

1064 Ks. luonnokset 46-M49 ja 57-M35 (SJS). Aihe on kirjoitettu Gallen-Kallelan vuosille 1900–1902 ajoitettuun luonnoskirjaan (KGA).

1065 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 19.12.1899 (GKM).

1066 Jusélius-mausoleumin teosten ja kuolemantanssiaiheisen taiteen yhteyksistä ovat aiemmin kirjoittaneet muun muassa Lukkarinen 2007, 61–65; Wahlroos 2012; Björkman 2015.

hyväosaisten, heidän istuessaan kallisarvoisissa puvuissaan ja ylhäisesti nauttien musiikista ja vaihtaessa valheellisen rakkauden katseita.¹⁰⁶⁷

Ei ihme, että Stenbäckin hautamausoleumiin ehdottama aihe sai taiteilijan innostumaan. Talven 1901–1902 ja seuraavan kevään aikana Gallen-Kallela piirsi ja kirjasi muistiin koko joukon erilaisia aiheita, joissa kuolema korjasi mukaansa erilaisia ihmisiä: juhla-ateriaansa nauttivia herrasmiehiä, suomalaisia sotilaita, toisiinsa painautuvia rakastavaisia, pihlajan alle kaatuneen ukon, aarteiden kaivajan ja mausoleumiin haudatun Sigrid Juséliuksen. Kuolemantanssiaiheen keskiaikaisista juurista muistuttaa erityisesti aihe, jossa puna-asuinen Rutto kolkuttaa linnan ovella. Kuolevien joukosta löytyy myös alussa kuvailemani tähtientutkija.¹⁰⁶⁸ Kuolemantanssiaihe alkoi kuitenkin pian elää Gallen-Kallelan hahmotelmissa vahvemmin omaa elämänsä. Kuolemakuvitelmiin joukkoon alkoi ilmestyä piirroksia ja muistiinpanoja murtuneista hongista ja geologisista maisemista jättiläismäisine eläinluurankoineen. Näiden omalaatuisempien hahmotelmien pohjalta alkoivat hiljalleen muotoutua hautakappelin vasemmanpuoleisen seinän maalaukset – *Hävitys, Syksy ja Talvi*.

Stenbäck kehotti Gallen-Kallelaa kaivamaan aiheita myös Raamatusta: ”Mitä käytettäviin aiheisiin tulee, tahdon huomauttaa tarkemmin, että esim. Joh. ilmestysraamatussa niitä on runsaasti. Kohdat semmoiset kuin 10:5-6, 14:6-7 sekä luvut 20-22 ovat ennenkin antaneet aiheita yleviin kuvauksiin.”¹⁰⁶⁹ Mainituissa kohdissa kuvaillaan maailmanloppua julistavia enkeleitä, kuolleiden ylösnousemusta ja viimeistä tuomiota sekä näiden jälkeen sarastavaa uutta Jerusalemiä. Gallen-Kallela hahmotteleekin ainakin pariin otteeseen *Ilmestyskirjan* ajan loppua julistavaa enkeliä, joka seisoo yksi jalka vedessä, toinen maassa, ja kohottaa kätensä pahaenteisesti.¹⁰⁷⁰ Maailman tuhoutumiseen liittyvät kuvat alkavat muutenkin toistua luonnoksissa. Maa peittyy tuleen, laavaan ja tuhkaan, joita raivoava tulivuori syöksee ulos maan uumenista. Luurangot peittävät hiljalleen tuhon alle ja jäljet inhimillisestä olemassaolosta katoavat. Leimuavat lopunajan kuvaukset muotoutuvat lopulta *Hävitys*-freskoksi.¹⁰⁷¹

Teosta varten tehdyt luonnokset vertautuvat kiinnostavalla tavalla Stenbäckin mainitseman taiteilijan, Albrecht Dürerin (1471–1528), tuotantoon. Hänen tunnetuissa, 1400-luvun lopulla syntyneissä *Apokalypsi*-puupiirroksissaan ajan loppua

1067 Axel Gallén, ”Konst. Några hågkomster af Axel Gallén”, AT 6/1901, 273–275. Suomenos Okkosen, ks. Okkonen 1949, 532.

1068 Aiheet on koottu Jusélius-mausoleumin luonnoksista (SJS), Gallen-Kallelan vuosille 1900–1902 ajoitettusta luonnoskirjasta (KGA) sekä Akseli Gallen-Kallelan kirjeestä Josef Stenbäckille 10.9.1901 (GKM).

1069 Josef Stenbäckin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 19.12.1899 (GKM).

1070 Akseli Gallen-Kallelan vuosille 1900–1902 ajoitettu luonnoskirja (KGA). Yksi versio samasta aiheesta on julkaistu myös *Kallela*-kirjassa. Ks. Gallen-Kallela 1924, 124.

1071 Suurin osa *Hävitykseen* liittyvistä luonnoksista syntyi todennäköisesti syksyn ja talven 1902 aikana. Valmiin freskon Gallen-Kallela maalasi hautamausoleumiin kesäkuussa 1903 (JMV); Mary Gallen-Kallelan kirje Stinalle (Anna Slöör), Pori 9.6.1903 (KA).



Ylh. Akseli Gallen-Kallela, *Hävitys*, esityö Jusélius-mausoleumin freskoa varten, 1903, tempera ja öljy kankaalle, 76 x 142 cm (JK-7). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Valokuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

Alh. Akseli Gallen-Kallela, *Hävitys*, ajoittamaton, akvarelli ja lyijykynä 25 x 32 cm (36-M32). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Valokuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

julistaa kätensä ylös kohottanut enkeli.¹⁰⁷² Gallen-Kallela sovittaa myös *Hävityksen* luonnoksiin siivekstä hahmoa, jolle löytyy vertauskohta Dürerin taiteesta. Melko myöhäisessä vaiheessa, kun monet seinämaalauksen keskeiset elementit olivat jo paikoillaan, Gallen-Kallela asetteli rakennuksen portaille eteensä melankolisesti tuijottavan hahmon. Osassa luonnoksista hän on saanut selkäänsä siivet.¹⁰⁷³ Taus-talla siintää pian tuhoutuva kaupunki aivan kuten Dürerin kuuluisassa *Melancholia I* -kaiveruksessa – tuhoa siivittää siinä komeetta, joka säteilee uhkaavasti taivaalla. Sommitelmat ovat muutoinkin samankaltaisia.

Olen aiemmin kertonut siitä, miten Dürerin puupiirrosta luetaan Rydbegin *Ase-sepässä* salattua viisautta sisällään pitävänä, henkisenä taideteoksena. Siinä piilee

sen suuren salaisuuden tieto, kuinka kauvan meidän neliluvun pohjalle perustettu maailmamme on seisova. [...] Taivaankaari merkitsee maailman ensimmäistä häviötä, hukkumista veteen, pyrstötähti sen toista perinpohjaista häviämistä, palamista tullessa. Tätä salaisuutta *Melancholia* mietti [...]¹⁰⁷⁴

Veteen ja tuleen tuhoutumisen tematiikka saa ilmaisunsa myös Gallen-Kallelan luonnoksissa, joissa lopunajat koittavat tulivuoren purkautuessa ja suurten hyökyaaltojen iskiessä laivoja kumoon.¹⁰⁷⁵ Aallot uhkaavat huuhtoa alleen myös pöytänsä ääreen tuupertuneen tähtitieteilijän. Eräässä luonnoksessa veden valtaan joutuneen maan päälle taittuu sateenkaari.¹⁰⁷⁶ Se peittää taivaan myös Gallen-Kallelan piirroksissa, joissa kuvataan ajan loppua julistavaa enkeliä.¹⁰⁷⁷ Taiteilijan *Hävitykseen* luonnosteleva siivekäs hahmo pohtiikin todennäköisesti samaa salaisuutta kuin Dürerin *Melankolia*: maailman päättymistä. Sama teos kiinnosti myös Pekka Halosta, joka tulkitsi *Melankolian* kuvaavan ”ihmishengen voimattomuutta olemassaolon ja ääretömyyden arvoitusten edessä”.¹⁰⁷⁸

1072 Ks. Albert Dürer, *Die Apokalypse* -sarjan puupiirros *Johannes, das Buch verschlingend* (1498). Kiinnostava vertauskohta Dürerin ja Gallen-Kallelan enkeleille löytyy myös Eliphas Lévin samanaiheisesta kuvituksesta, ks. kuva McIntosh 1975, 144.

1073 Ks. luonnokset 37-M33, 36-M32 (SJS). Luonnoksilla on kiinnostava yhteys myös Gallen-Kallelan *Äidin muotokuvaan* (1896, Nationalmuseum, Tukholma).

1074 Rydberg 1907, 89–94. Lainaus sivulla 94. ”Suoraan sydäimestä”-seuran tapaamisessa keskustellaan paitsi taiteen salatusta viisaudesta myös ”Albrekt mestarin” Ilmestyskirja- ja kuolemantanssiaiheisistä teoksista.

1075 Ks. luonnokset 39-M36, 49-M138 ja 124-M60 kääntöpuoli (SJS). Kuvat ja kertomukset periytyvät oleelliselta osaltaan Raamatusta, jossa kerrotaan Jumalan ensin tuhoavan maailman vedellä (1 Moos. 6-9) ja sitten tulella (2. Piet. 3:10-12) Ensimmäisen tuhon jälkeen Jumala asettaa sateenkaaren lupaukseksi siitä, ettei hukuta maailmaa uudelleen veden alle.

1076 Luonnos 50-M139 (SJS).

1077 Akseli Gallen-Kallelan vuosille 1900–1902 ajoitettu luonnoskirja (KGA). Yksi versio samasta aiheesta on julkaistu myös *Kallela*-kirjassa. Ks. Gallen-Kallela 1924, 124.

1078 Halonen on kirjoittanut omistamaansa Dürer-kirjaan kommentteja. Lainaus löytyy

volcaniques et les tremblements de terre (1902). Flammarion (1842–1925) oli aikansa kuuluisimpia tähtitieteilijöitä ja tieteen popularisoijia, jonka tuotantoa Gallen-Kallela tunsi jo entuudestaan.¹⁰⁸² Nyt hän pyysi luettavakseen tämän uusinta teosta, jossa käsiteltiin ajankohtaisia tulivuorenpurkauksia: Indonesiassa sijaitsevaa, varsin aktiivista Krakatau-tulivuorta sekä vastikään purkautunutta, Martiniquen saaren Mont Peléetä. Taiteilija ei kuitenkaan perehtynyt teoksen tekstiin kokonaisuudessaan.¹⁰⁸³ Sen kiinnostavin anti löytyikin mitä ilmeisimmin kuvituksista, joissa esitettiin savua-
via tulivuoria ja purkausten aiheuttamia tuhoja, kuten liekehtiviä kaupunkiraunioita, aaltojen kumoamia laivoja ja niiden rantaan huuhtomia tuhon jäännöksiä. Kuvitukset tarjosivat hyödyllistä visuaalista materiaalia *Hävityksen* luonnosten kanssa painiskelevälle taiteilijalle. Teoksen viimeiseen versioon jäikin lopulta ilmeisen suora viite kuvitukseen, jossa Mont Peléen syövereistään sylkemä tuhka on haudannut osin alleen kylän kirkon kellon.

Vaikka Raamatussakin kerrotaan Jumalan syyttävän maailman tuleen viimeisen tuomion koittaessa, Gallen-Kallelan luonnoksissa kohtalokkaat liekit saavat alkunsa pikemmin maan uumenista kuin taivaan valtakunnasta. Tuhon synnyttää ennemmin jumalallinen luonto kuin kristillisen Jumalan käsi, joka osassa varhaisemmiksi tulkitsemistani luonnoksista tarjoaa kyllä pelastusta hukkuville.¹⁰⁸⁴ Hävityksen kohteena eivät ole niinkään Jumalaa vastaan rikkoneet syntiset kun moderni maailma uusine tekniikkoineen, porvarillisine tapoineen ja kirkollisine ahdasmielisyyksineen. *Hävityksen* viimeistellyssä öljymaalausversiossa laavaan ja tuhkaan peittyvät nimittäin paitsi jo mainittu kirkonkello myös sähköpaalu ja ihmisluuranko silinterihattuineen. Jälkimmäinen viittaa Gallen-Kallelan halveksimaan porvarilliseen, harmaaseen massaan.¹⁰⁸⁵ Maailman tuhoutuminen on kuvassa siirretty muinaisesta raamatullisesta visiosta kohti taiteilijan omaa, modernia aikaa.

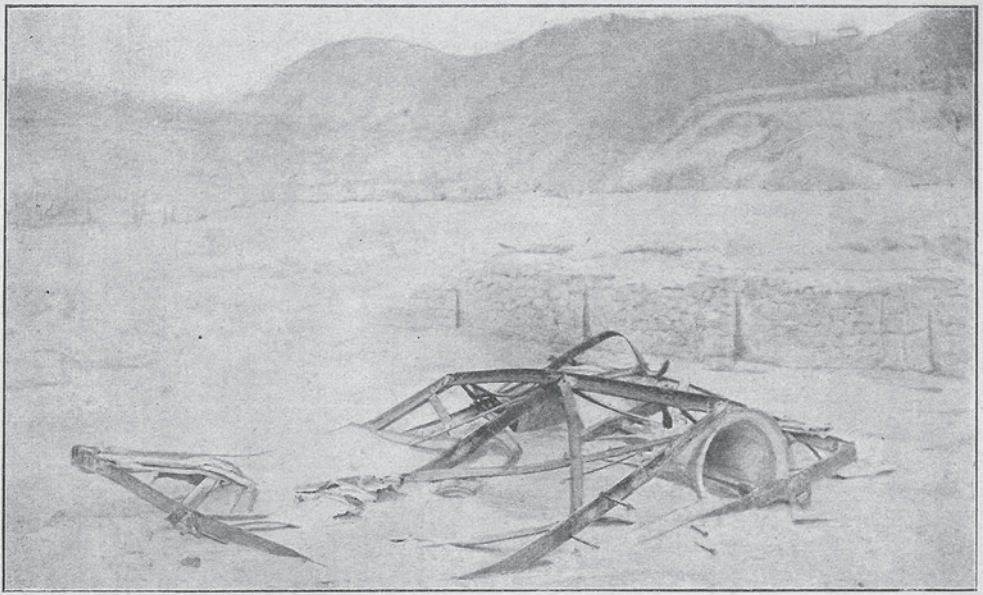
Mausoleumimaalausten luonnosteluprosessin edetessä Gallen-Kallela päätyikin lopulta etäännyttämään maailmantuhokuviaan niistä raamatullisista lähtökohdista, joita Stenbäck oli hänelle ehdottanut. Siirtymän myötä *Hävitys* ja sitä seuraavat seinämaalaukset alkavat näyttää kuvilta, joissa luontoa ja sen tuhoutumista tarkastellaan analyttisesti, tieteen näkökulmaan vertautuen. Flammarionin ajankohtaiset havainnot tulivuorenpurkauksista tarjosivat tukea tämänkaltaisten esitysten maalaamiseksi.

1082 Gallen-Kalleloiden kotikirjastosta löytyvät Flammarionin aiemmat teokset *Lumen* (Paris, s.a., alkuperäinen 1872) ja *Världens undergång* (Stockholm, s.a., alkuperäinen *La Fin du Monde*, 1894) (GKM).

1083 Monet ajan kirjoista oli sidottu siten, että lukijan täytyi erikseen irrottaa sivuja toisistaan niiden laidat auki viiltämällä. Flammarionin teoksessa kaikkia sivuja ei ole avattu järjestelmällisesti.

1084 Luonnokset 46-M49a, 49-M138, 50-M139 (SJS).

1085 Akseli Gallen-Kallelan kirjoittama teksti harmaasta massasta tai vellistä löytyy hänen kirjeestään Johannes Öhquistille, Tampere marraskuu 1901 (KS) sekä vuosille 1900–1902 ajoitetusta muistikirjasta, sivu 116 (KGA).



Kuvitusta teokseen Camille Flammarion: *Les éruptions volcaniques et les tremblements de terre* (1902). Kuva: Gallen-Kallelan museo.

Jo paria vuotta aiemmin Pariisin maailmannäyttelyn paviljongin koristuksia pohtiesaan Gallen-Kallela oli ehdottanut, että niihin ammennettaisiin aineksia nykyihmistä kiinnostavista, ajankohtaisista tieteellisistä lähteistä, kuten geologisista kartoista ja poikkileikkauksista sekä kasvi- ja eläintieteellisistä materiaaleista.¹⁰⁸⁶ Juséliuksen mausoleumimaalauksissa hän sai toteuttaa näitä suunnitelmia.

Tutkimukseni tässä osassa syvennyn hautausmausoleumin vasemman seinän maalauksiin sekä niiden molemmin puolin asettuviin teoksiin, *Kosmokseen* ja kuorin freskoihin. Koska samankaltaiset teemat toistuvat myös Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoon tekemissä teoksissa, käsittelem myös niitä. Kirkkoon ja hautausmausoleumiin sijoitetut teokset johdattelevat katsojansa matkalle, johon liittyy etsijyydelle tyypillinen henkisen kehityksen mahdollisuus. Kyse on vaelluksesta, joka kuljettaa kohti taivaallisia sfäärejä ja todellisuuden korkeampia tasoja. Samalla se paljastaa uusia ulottuvuuksia totuudenetsijän topoksen moni-ilmeisyydestä sekä hahmon tekemän muutosmatkan haasteellisuudesta.

6.2 Kiertokulun laki

Juséliuksen mausoleumia vastapäivään kierrettäessä *Hävitystä* seuraa *Syksy*. Pureva viima on kiteyttänyt veden jäälautoiksi poukaman laitamille ja riepottanut pajun

1086 Akseli Gallen-Kallelan kirje Edvard Neoviukselle, Kalela 6.3.1899 (KGA/TTK).



Akseli Gallen-Kallela, *Syksy*, esityö Jusélius-mausoleumin freskoa varten, 1903, tempera ja öljy kankaalle, 77 x 143 cm (JK-8). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Valokuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenuuri.

kellastuneet lehdet kohtisuoraan lentoon. Rannalla törröttää viisi lohduuttoman mustaa ristiä. Maalausta leimaa raskas, kuolemansävytteinen tunnelma. Hyytävä maisema on peräisin ainakin osin paitsi Ruovedeltä myös Porin läheltä Kuuminaisista, jossa Gallen-Kallela asui mausoleumimaalauksia tehdessään kesäkuusta 1902 lähtien. Siellä taiteilija luonnosteli meren rantaan muodostuneita jäälauttoja lumen jo peittäessä maanpintaa. Piirroksia syntyi myös rannalla lepäävistä ankkureista ja kaukana horisontissa siirtävästä karista.¹⁰⁸⁷ *Syksyn* saattaakin helposti ohittaa jokseenkin mutkattomana maisemateoksena, joka symboloi omalla konventionaalisella tavallaan kuolemaa. Syvempi perehtyminen *Syksyyn* ja sitä edeltävään luonnosteluprosessiin paljastaa teoksen kuitenkin vihjaavan tärkeästä temaattisesta siirtymästä hautausmausoleumin kuvaohjelmassa.

Syksy kehittyi osaltaan aiemmin mainitsemistani luonnoksista, joissa ihmiset ja laivat tuhoutuvat vesimassojen alle.¹⁰⁸⁸ Vesiaiheisenä kuvana se muodostaa eräänlaisen vastinparin *Hävityksen* edustamalle tuholle, joka on seurausta tulesta. Siinä Gallen-Kallela taittaa raamatullisen maailmanlopun kuvauksen jumalallisesta luonnosta ryöppäväksi turmioksi. Myös *Syksyssä* tapahtuu luontotematiikkaan liittyvä muutos luonnosteluprosessin edetessä: raamatullisen vedenpaisumuksen tuoma

1087 Okkonen 1949, 607–610; luonnokset PK IV–049, PK IV–050 Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuvissa (GKM).

1088 Ks. Gallen-Kallelan luonnokset 39-M36, 49-M138 (SJS). Myös näille luonnoksille löytyy kiinnostavia vertauskohtia Gallen-Kallelan omistaman Flammarionin *Världens undergång* -teoksen kuvituksista. Ks. esim. Flammarion 1894, kuvat sivuilla 89, 97, 195.



Akseli Gallen-Kallela, *Talvi*, esityö Jusélius-mausoleumin freskoa varten, 1902, tempera kankaalle, 76 x 144 cm. Kansallisgalleria, Helsinki.

tuho taipuu hiljalleen luonnon kuoleman kuvaukseksi. Muistijäljiksi aiempien luonnosten kuvaamasta tuhoisasta hyökyaallosta tai tulvasta jäävät ainoastaan rannalla kallistelevat ristit, jotka toimivat edelleen merkinä jonkun tai jonkin kuolemasta veden läheisyydessä. Maailmanloppu rinnastuu luonnon kuolemaan. Tuhon merkitys muuttuu tässä kohdin aivan ratkaisevalla tavalla: *Syksyn* merkitsemä loppu ei enää tarkoitaakaan absoluuttista päätepistettä, vaan pikemmin luonnon kiertokulussa toistuvaa lakastumisvaihetta, jota seuraa uusi syntymä. Temaattisella tasolla tapahtuvan muutoksen myötä hyytävän epätoivoiselta näyttävä kuva alkaa saada toiveikkaita merkityksiä, vaikka ne eivät *Syksyssä* varsinaisesti visualisoidukaan. Toivon ensimmäiset merkit ovat selvemmin luettavissa vasta hautamausoleumin seuraavasta seinämaalauksesta, *Talvesta*.

Teos kuljettaa katsojansa keskelle lumista metsää. Kauempana taustalla siintää mäki, jonka takana avautuu loputon, tukevasti seisovien valkoisten puiden joukko. Etualan nuoret männyt, kuuset ja koivut lepäävät lumipeitteen alle taipuneina. Yksikään puista ei ole kuitenkaan lohduuttomasti murtunut, toisin kuin Gallen-Kallelan monissa teoksissa – ja eräissä mausoleumiluonnoksissakin – esiintyvä honka.¹⁰⁸⁹ Taiteilija hyödynsi *Talvea* maalatessaan aiemmin Ruovedellä tekemiään luontotutkielmia. Yhdessä niistä katse on tarkennettu ohueen oksaan, jonka sitä kiertävä

1089 Ks. esim. luonnokset 38-M34 ja 48-M137 (SJS). Murtuneen hongan motiivi esiintyy mm. teoksissa *Nousevaa polvea*, 1902, yksityiskokoelma ja *Murtunut honka*, 1906, yksityiskokoelma.

lumivana sulkee kiemurtelevaan syleilyynsä.¹⁰⁹⁰ Vaikka metsän keskelle kuljetettu katsoja seisoo vielä puiden varjoisammalla puolella, hänen eteensä aukeaa tunnelmaltaan toiveikkaampi maisema, jossa on tilaa hengittää. Valon määrä lisääntyy teoksen vasemmalla laidalla ja kultaa hennosti nuorten puidenvesojen rungot. Eräässä luonnoksessa samanhenkinen siirtymä on ilmaistu tyhjän tilan lisääntymisellä: teoksen oikean laidan tiheä oksisto antaa vasemmalle edetessä myöden avaralle aukealle.¹⁰⁹¹ Lumen alla lepäävä luonto näyttää kaikessa hiljaisuudessaankin elävältä ja toiveikkaalta.¹⁰⁹² *Talven* myötä *Syksyn* lohdu-ton epätoivo taittuu lupaukseksi keväästä, valon lisääntymisestä ja uudesta syntymästä. Maailman tuhoutumista käsittelevien aiheiden taipuminen luontoaiheiksi herättääkin kysymyksen: jos luonto voi syntyä uudelleen, voisiko sama olla mahdollista myös *Hävityksen* tuhoaman maailman osalta? Entä jos mausoleumimaalauksissa esitetty kiertokulku ohjaa paitsi luontoa myös kosmista maailmankaikkeutta?

Yksi Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvistä Flammarionin teoksista kertoo maailman tuhoutumisesta – ja sen uudesta syntymästä.¹⁰⁹³ Alun perin ranskaksi ilmestynyt *La Fin Du Monde* (1894) on oikeastaan varsinainen aarreaitta niille, jotka ovat kiinnostuneita erilaisista maailmanlopun skenaarioista. Tarinan lähtökohdan muodostaa maapalloa uhkaavan komeetan lähestyminen. Teoksen alku täyttyy erilaisista uhkakuvista, joita tieteenekijät maalaavat esiin törmäyksen vaikutuksia arvioidessaan. Kirjan tarina ja sen kuvitukset olisivat voineet tarjota kiehtovaa materiaalia maailmanlopun visioita mielessään pyörittelevälle Gallen-Kallelalle.¹⁰⁹⁴ Kohtaaminen komeetan kanssa ei Flammarionin teoksessa tarkoita kuitenkaan maapallon absoluuttista tuhoa, vaan pikemmin uutta alkua ja aikaa, jotka sijoittuvat osaksi laajempaa kosmista kiertokulkua.

Gallen-Kallelan mausoleumimaalauksia ajatellen erityisen kiinnostava on teoksen epilogi, jossa Flammarion summaa käsityksensä maailmankaikkeuden olemuksesta ja kehityksestä tieteelliseltä kuulostavalla tavalla. Loppuluvussa kerrotaan, miten eri planeetat syntyvät, kukoistavat ja kuolevat – syntyäkseen sitten toisessa muodossa jälleen uudelleen. Tämä kiertokulku muodostaa kehyksen myös teoksen varsinaiselle tarinalle, jossa maapallon elämä tulee lopulta tiensä päähän ja muuttaa sitten muotoaan. Ajan tähtitieteeseen ja muihin luonnontieteisiin vedoten Flammarion kieltää absoluuttisen kuoleman mahdollisuuden: mikään ei maailmankaikkeudessa voi lopulta hävitä, sillä jatkuvasti liikkeessä ja muutoksessa olevan elämän ja energian määrä säilyy aina vakiona. Hän korostaa myös universumin äärettömyyttä ja

1090 Luonnos 111-M7 (SJS). Piirros on merkitty Ruovedellä tehdyksi.

1091 Luonnos 112-M10 (SJS).

1092 Vrt. Lukkarinen 2007, 23–25.

1093 Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyy teoksen ruotsinkielinen laitos (GKM).

1094 Ks. Flammarion 1894, esim. kuvat sivuilla 127, 161.

ikuisuutta, jotka ovat rajoittuneen ihmismielen käsityskyvyn ulottumattomissa. Kosmisella elämällä ei ole (tilallisia) rajoja, eikä liioin (ajallista) alkua tai loppua.¹⁰⁹⁵

Flammarionin teos tarjoaa hedelmällisen vertauskohdan paitsi mausoleumin vasemman seinän kiertokulkua kuvaaville seinämaalauksille myös niitä seuraavalle *Kosmokselle*, joka on sijoitettu eteiseen johtavan oven yläpuolelle. *Kosmos* avaa katsojansa eteen avaruudellisen näyn, jota hallitsee kultaisena hehkuva planeetta. Gallen-Kallela sai teoksen valmiiksi ensimmäisten joukossa, loppukesästä 1902.¹⁰⁹⁶ Hän itse mielsi sen jonkinlaiseksi tieteellisen totuuden kuvaukseksi. *Kosmos* kytkeytyikin läheisesti paitsi Flammarionin painottamiin ikuisen ja äärettömän määreisiin myös käsitykseen loogisesta järjestyksestä ja kosmisesta harmoniasta – ”sfäärien sinfoniasta”, joihin teoksen kaksitoista urkupilliä viittaavat.¹⁰⁹⁷ Palaan tähän esoteerisissa keskusteluissa toistuvaan ajatukseen tarkemmin tuonnempana.¹⁰⁹⁸ Jos *Kosmoksen* vastinpariksi maalattuun *Paratiisin* liittyikin uskonnollinen ulottuvuus, leimasi sitä vasten asetettua seinämaalausta Gallen-Kallelan mukaan ”*Kosmoksen* kylmä totuus ja sen selittämätön ikuisuussävel ainoana mihin voi tarttua.”¹⁰⁹⁹ Käsitys universumin äärettömyydestä nousee esiin muistiinpanoissa ja luonnoksissa, jotka löytyvät Porissa elokuussa 1902 vierailleen Eliel Aspelin-Haapkyllän arkistosta. Ainakin osa jälkimmäisistä voisi olla myös Gallen-Kallelan itsensä tekemiä. Erään *Kosmosta* summittaisesti kuvaavan piirroksen ylle on kirjoitettu ”Äärettömyys”. Teoksen alalaitaa hallitseva, hohtavanvalkoisena kieppuva usva taas on nimetty nebulaksi, tähtisumaksi.¹¹⁰⁰

Vaikka nebulaa ei *Kosmoksen* varhaisemmista luonnoksista löydykään, siitä ja sen tunnistamisesta tuli Gallen-Kallelalle itselleen ilmeisen tärkeää.¹¹⁰¹ Hän halusi nimetä motiivin myös oman arkistonsa mausoleumimaalauksia käsittelevään lehtiartikkeliin. Kirjoituksessa kerrotaan *Kosmoksen* kuvaavan maailmaa ”alkuperäisessä tilassaan, suurena tulenhoitoisena pallona”. Tämän kuvauksen vierelle

1095 Ks. Flammarion 1894, erit. 397–418.

1096 Ensimmäiset luonnokset *Kosmukseen* syntyivät todennäköisesti kevätkesällä 1901. Teoksen aihe ja muoto olivat selkiytyneet tammikuuhun 1902 mennessä, jolloin taiteilija kertoi tekevänsä teoksen esitöitä. Kartongit sitä ja *Paratiisia* varten olivat valmiina 7.5.1902. Elokuussa 1902 Gallen-Kallela kertoi maalanneensa molemmat teokset mausoleumiin (JMV). Ks. myös Gallen-Kallelan kirjeet Johannes Öhquistille, Tampere 15.1.1902 ja Tampere 7.5.1902 (KS); Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Kuumainen 22.8.1902 (KGA/TKK).

1097 *Kosmoksen* yhteys sfäärien harmoniaan mainitaan Akseli Gallen-Kallelan kirjeessä Josef Stenbäckille 10.9.1901 (GKM) sekä Eliel Aspelin-Haapkyllän Porin matkalla 24.8.1902 tehdyssä muistiinpanossa (SKS). Myös Flammarionin teoksissa universumi soi, ks. esim. Flammarion 1894, 277.

1098 Ks. luvut 6.3. ja 6.4.

1099 Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhqvistille, Tampere 15.1.1902 (KS).

1100 Eliel Aspelin-Haapkyllän muistiinpano Porin matkalta 24.8.1902 (SKS).

1101 Ks. luonnos 95-M52 (SJS). Nebulosan sijaan luonnoksessa korostuu Saturnus-planeetta, jonka renkaat jäävät lopulta näkyviin myös *Kosmoksen* viimeiseen öljyväriversioon.



Vas. Akseli Gallen-Kallela, *Kosmos*, esityö Jusélius-mausoleumin freskoa varten, 1902, tempera kankaalle, 120 x 50 cm (JK-10). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

Oik. Akseli Gallen-Kallela, *kuvitusta Kalevalan ensimmäiseen runoon*, vesiväri, 44,4 x 66 cm, Gallen-Kallelan museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan museo.

Gallen-Kallela on nähnyt aiheelliseksi lisätä, että teoksessa on mukana myös ”nebulo-
sa”.¹¹⁰² *La Fin Du Mondessa* Flammarion sijoittaa nebulan planeettojen syntymisen
– ja samalla uudelleen syntymisen – vaiheeseen. Taivaankappaleiden törmätessä toi-
siinsa syntyy valtava kaasumainen nebula. Se sulkee ja polttaa sisäänsä kaikki aiem-
min tuhoutuneet olemassaolon muodot, maapallon ja ihmisten atomien jäännökset
mukaan lukien. Tästä alkukantaisesta tähtipölystä syntyvät viimein uudet maailmat
ja uudet maailmankaikkeudet.¹¹⁰³

Juséliuksen mausoleumin vasemman seinän maalaukset kuvaavat *Syksyn* ja
Talven selvästi artikuloimaa kiertokulkua.¹¹⁰⁴ Niitä seuraavassa *Kosmoksessa* Gallen-
Kallela ulottaa kierron ajatuksen laajemmalle, maailmankaikkeutta koskevalle tasolle
samoin kuin Flammarion *La Fin du Monde* -teoksessaan. Kosminen todellisuus
planeettoineen ja muine elementteineen noudattaa luonnon tavoin syntymisen,
elämisen, kuoleamisen ja uudelleensyntymisen lakia. *Hävitys* kuvaa maailman tai
pikemmin planeetta Maan loppua. *Kosmoksen* tähtipölyssä tuhoutuneen planeetan
jäännöksistä syntyy kuitenkin uusi, tulisena hehkuva maailma. Gallen-Kallela tois-
taa saman ajatuksen tähtipölyn keskellä syntyvästä uudesta maailmasta myöhem-
min *Suur-Kalevalan* kuvituksia luonnostellessaan. Niissä kaasumaisena kieppuva
nebuloosa on sijoitettu *Kalevalan* ensimmäisen, maailman synnystä kertovan runon
yhteyteen. *Kosmoksen* esittämä uuden syntymän mahdollisuus korostuu edelleen,
kun teosta verrataan Gallen-Kallelan 1890-luvun alussa ensimmäisen kerran maa-
laamaan *Ad Astraan* (1894/1896, Art Institute Chicago, Chicago ja 1907, Signe ja
Ane Gyllenbergin Säätiö, Helsinki), jossa esiintyy niin ikään kultaisena hehkuva
planeetta. Teos liittyy oleellisesti ikuisuuden ja uudelleensyntymisen tematiikkaan
– todennäköisesti juuri siksi taiteilija suunnittelikin sisällyttävänsä yhden version
siitä myös Juséliuksen mausoleumin oven koristeluihin.¹¹⁰⁵ (Ks. kuva Akseli Gallen-
Kallela, *Juséliuksen mausoleumin pronssiövien luonnos* luvussa 6.9.)

1102 Merkintä on tehty Akseli Gallen-Kallelan leikearkiston artikkeliin W. H.: ”Ett storar-
tadt mausoleum i Finland. Nya Betydande konstverk af Axel Gallen”, HSB 5.10.1902.
Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”jorden framställd i ursprungstillstånd, en stor
eldflammig glob.

1103 Flammarion 1894, 374.

1104 Vrt. Lukkarinen 2007, 64.

1105 Oven toteutus jäi lopulta kuitenkin kuvanveistäjä Emil Cedercreutzin tehtäväksi. Se
korvattiin myöhemmin mausoleumin uudistusvaiheessa Gallen-Kallelan oppilaan,
Alpo Sailon toteuttamalla ovella, jossa Gallen-Kallelan aiempien luonnosten anti
on selvästi näkyvissä. Ks. Heinämies 2001, 29; Juséliuksen mausoleumin luonnokset
170-M170, 174-M174 (SJS). Gallen-Kallelan oviluonnos on merkitty Porvoossa 1923
tehdyksi. Gallen-Kallela luonnosteli oveen kahdeksan kuva-alaa, jotka esittävät kierto-
kulun lakia. Sen kuva-alan viereen, johon *Ad Astra* muistuttava aihe on kuvattuna, on
kirjattu ”Eternitatem, Resurrectio”. Palaan oven kuva-aiheisiin tarkemmin luvussa 6.9.
Ad Astraan liittyvistä jälleensyntymistä koskevista tulkinnoista ks. Kokkinen 2017a.

Kenties Gallen-Kallela hahmotti mausoleumimaalauksissa ja -luonnoksissa kuvatun kosmisen kiertokulun lain tieteelliseksi tosiasiaksi. Hän oli kiinnostunut tieteestä laaja-alaisesti – tähtitiede mukaan lukien. Maailmankaikkeuden ja ihmisyiden mysteerejä pohtiessaan taiteilija hyödynsi mielellään tieteelliseksi kokemiaan menetelmiä ja teorioita. Kun hänen tyttärensä Kirsti Gallen-Kallela kiinnostui teosofiasta 1910-luvulla, taiteilija ehdotti hänelle, että ennen teosofisiin kysymyksiin syventymistä olisi syytä tutustua ensin kemiaan ja muihin ”eksakteihin” tieteisiin.¹¹⁰⁶ Tieteen arvostus tulee esiin myös eräässä muistiinpanossa, jossa taiteilija samastaa itsensä tieteentekijään – kyseessä tosin on sellainen tieteentekijä, jonka ”syvyyksistä sukeltamia aarteita” eivät muut aina ymmärtäneet: ”Tieteenharjoittajan pyrkimys mykässä yksinäisyydessä, kas siinä ihanne inhimilliselle työlle korkeammalla tasolla – niin hyvin taiteilijalle kuin kelle hyvänsä.”¹¹⁰⁷ Tieteen ja tieteellisyyden arvostaminen selittää myös sitä, miksi Gallen-Kallela suunnitteli sijoittavansa tieteilijöitä osaksi Juséliuksen mausoleumin kuvaohjelmaa. Hautamausoleumin myöhemmässä, 1920-luvulla tehdyssä oviluonnoksessa kaukoputkeensa ääreen istahtanut tähtitieteilijä edustaa ”scientiaa” ja ”sapientiaa” – tiedettä ja viisautta.¹¹⁰⁸

Tieteellisyys nähdään usein esoteerisuudelle vastakkaisena tulokulmana. Vuosisadanvaihteessa tieteen ja esoteerisuuden polut sivusivat kuitenkin läheisesti toisiaan, eikä rajaa näiden kahden välille ole aina mielekästä rakentaa. Tälle tieteen ja esoteerisuuden häilyvälle rajapinnalle sijoittuu myös Flammarion kirjoituksiin ja tutkimuksiin. Myöhemmin Pariisin Parapsyykkisen tutkimuksen seuraan liittynyt tähtitieteilijä oli koettanut 1860-luvulta lähtien selvittää psyykkisten ilmiöiden takana piileviä syitä tieteellisin menetelmin. Hän uskoi vakaasti, että yliluonnollisilta näyttävien ilmiöiden taustalla vaikuttivat ne vielä tuntemattomat voimat tai astraaliset virtaukset, joista ajan okkulttuurissa yleisesti keskusteltiin.¹¹⁰⁹ Flammarionin käsityksen mukaan transsitilaan vajonneet meediat käyttivät tietämättään hyväkseen salaperäistä voimaa, joka ohjasi maailmankaikkeutta ja sen kehitystä. Tämä universaali mieli tai henki oli läsnä kaikkialla kosmoksessa: luonnossa, ihmisissä, eläimissä ja kasveissa. Kaikki oli yhtä.¹¹¹⁰ *La Fin Du Mondessa* saman absoluuttisen, äärettömän voiman painotetaan ohjaavan planeettojen syntymää ja kuolemaa. Flammarionin mukaan näkyvä maailmankaikkeus olikin ainoastaan muuttuva ulkomuoto absoluuttisesta ja ikuisesta, näkymättömästä todellisuudesta, Absoluutista.¹¹¹¹

1106 Gallen-Kallela 1965, 374. Kemian opiskelun yhteydessä Kirsti Gallen-Kallela kertoo tosin lukevansa August Strindbergin *Infernoa*, jossa alkemistisellä työskentelyllä on merkittävä rooli.

1107 Gallen-Kallelan muistiinpano 29.4.1896 luonnoskirjassa XI, sivut 98–99 (GKM). Muistiinpanon suomennos Gallen-Kallelan 1965, 117. Ks. myös Okkonen 1949, 743.

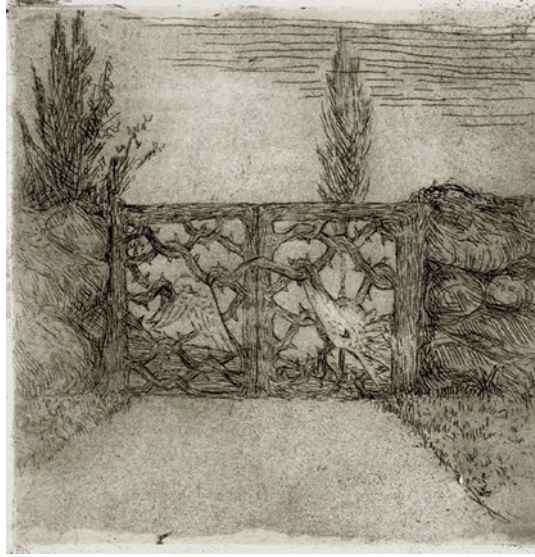
1108 Ks. luonnokset 173-M173 ja 174-M174 (SJS). Jälkimmäisestä teoksesta kuva luvussa 6.9.

1109 Ks. luku 4.6.

1110 Keshavjee 2013, 38–41, 50–54. Ks. myös Bowler 2001, 135–136.

1111 Flammarion 1894, 382.

jotka järjestettiin helmikuussa 1907, vain muutama kuukausi Tampereen Johanneksen kirkon vihkiäisten jälkeen. Guido Simberg luki taiteilijaveljensä kirjoittaman runon itämaiseen asuun pukeutuneena. Runossa kerrotaan elämän ja kuoleman portista, johon on tarttunut siipiä ”mementona”. Ne muistuttavat ihmisen kuolevaisuudesta (*memento mori*), mutta kenties myös jostain muusta.¹¹¹⁶ Tätä porttia kohden elämänsäköynnöstä kantavat pojat ovat kulkemassa.



Hugo Simberg, *Orjantappuraportti*, 1908, viivasyövytyks sinkkilevyllä, 11,30 x 11,80 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Ateneum / Janne Tuominen.

Simbergin taidetta tutkineen Riikka Stewenin tavoin pidän porttiin takertuneiden siipien motiivia tärkeänä avaimena Johanneksen kirkon kuvaohjelmaan. Stewenin mukaan siivet viittaavat metonymisesti enkeleihin – etenkin sellaisiin, jotka ovat pudonneet jostain korkeammalta. Enkelit puolestaan vertautuvat ihmissieluihin.¹¹¹⁷ Stewen palauttaa nämä käsitykset ensisijassa antiikin platonismiin ja uusplatonismiin, vaikka toteakin ideoiden välittyneen vuosisadanvaihteen taiteilijoille muun muassa Swedenborgin ajattelun ja saksalaisen idealismin kautta. Stewenin käsitykset periytyvät tässä kohdin Salme Sarajas-Kortteelta, jonka mukaan taiteilijat ammensivat käsityksen siivistä Platonin *Faidros*-dialogista. Ne mahdollistivat sielun paluun sen alkuperäiseen, korkeammassa ideatodellisuudessa sijaitsevaan alkukotiin. Voimaa siipien kasvattamiseen sai paitsi henkisen todellisuuden näkemisestä, myös oikeanlaisesta, ideaalimaailmaa kohtaan suuntautuvasta rakkaudesta. Siipirikkona ihmissielu jäi vangiksi maalliseen todellisuuteen ja ruumiilliseen kehoonsa, eikä pystynyt palaamaan taivaalliseen kotiinsa.¹¹¹⁸

Tematiikka kytkeytyy osaksi *metempsykoosia* eli käsitystä sielunvaelluksesta. Sen juuret ulottuvat moniaalle – jo mainitun platonismin ohella muun muassa

kuten kuvaelman nimen loppuosakin. Kiitän lämpimästi Mari Rahkala-Simbergiä hänen avustaan kuvaelman nimen kääntämisessä.

1116 Sakari Saarikivi on kuvailut arpajaisjuhlia ja julkaissut Simbergin kirjoittaman runon kokonaisuudessaan, ks. Saarikivi 1948, 103–104, 208–209. Juhlan ohjelmaan kuului myös Eino Leinon *La Tricotéuse* -runo kirjailijan itsensä lausumana.

1117 Stewen 2015b.

1118 Sarajas-Korte 1966, 29–35; Stewen 2004, 95–102.

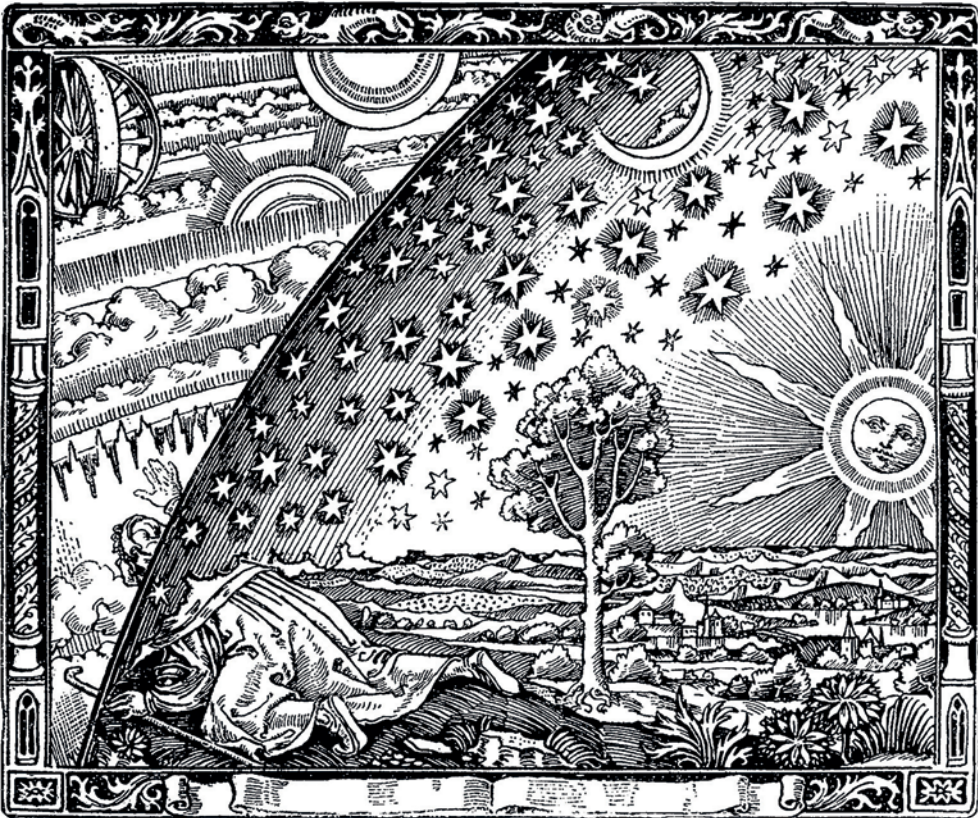
pythagoralaisuuteen ja antiikin hermeettisiin teksteihin. Oppi rakentuu ajatukselle toistensa päälle kerrostuneista taivaallisista tasoista, joiden läpi kuolematon sielu tai henki vaeltaa kehollisen kuolemansa jälkeen jalostuakseen yhä täydellisemmäksi ja lopulta jumalalliseksi. Platonin *Valtiossa* (*De re publica*) kerrottu Er-myytti tarjoaa yhden klassisen esimerkin sielunvaellusopista. Er-nimisen sotilaan kuolemanjälkeisessä näyssä maailmankaikkeus koostuu seitsemästä taivaallisesta sfääristä. Jokaista niistä hallinnoi tietty planeetta, ja ne soivat eri taajuuksilla muodostaen äänet yhteen kokoavan harmonian. Näiden sfäärien läpi sielun on määrä kulkea. Matkan tarkoitusta ja päämäärää avataan enemmän hermeettisten tekstien tunnetuimpiin lukeutuvassa *Poimandres*-traktaatissa.¹¹¹⁹ Vuosisadanvaihteen taiteilijoille kyseistä tekstiä teki tunnetuksi Eduard Schurén *Suurissa vihityissä* kuvattu Hermeksen näky, jossa kuvaillaan sielujen tietä jumalallisesta maalliseen todellisuuteen ja takaisin. Schurén tekstissä tieto sielunvaelluksesta liitetään osaksi salattua viisautta, joka paljastetaan vihkimyksen läpikäyneelle etsijälle. Hermes Trismegistoksen näyssä vihityn eteen avautuu seitsemän kirkasta, eri taajuuksilla soivaa avaruuden sfääriä. Kun sielut putoavat sfäärien läpi alaspäin, niihin tarttuu materiaa, aisteja ja elämänvoimaa. Samalla ne myös unohtavat jumalallisen alkuperänsä ja taivaallisen kotinsa. Osa sieluista onnistuu kuitenkin kasvattamaan siivet ja kiipeämään kehiä myös takaisin ylöspäin – ja palauttamaan samalla mieliinsä tiedon sielujen alkukodista ja omasta jumalallisuudestaan.¹¹²⁰

Taivaallisten sfäärien tuolta puolen löytyvä alkukoti ja sielun matka sinne olivat teemoja, joita kierrätettiin vuosisadanvaihteessa. Schurén teoksen ohella aineksia näihin keskusteluihin tarjosi muun muassa Honoré de Balzacin *Séraphita*-novelli (1835). Se kertoo androgyynisestä olennoista, joka ei halua menettää maallisen rakkauden vuoksi yhteyttään korkeampaan, henkiseen todellisuuteen. Tarinan lopussa olento kohoaa ylös taivaallisiin sfääreihin ja muuttuu serafiksi, rakkauden ja valon korkea-arvoiseksi enkeliksi. Näkyä todistavat kaksi hänelle sydämensä menettänyttä ihmistä, Minna ja Wilfrid. He vannovat etsivänsä yhdessä polun kohti sitä lähdettä, jonne serafi näyttää nousevan. Balzacin novellissa kerrotaan myös Swedenborgin taivaallisia sfäärejä koskevista näyistä.¹¹²¹ Vuosisadanvaihteen taiteilijat lukivat ahkerasti *Séraphitaa*, muun muassa juuri teokseen sisällytetyjen swedenborgilaista ajattelua laajasti avaavien osioiden vuoksi. Nabien ohella ainakin Paul Gauguinin,

1119 Kyse on *Corpus Hermeticum*in ensimmäisestä ja parhaiten tunnetusta traktaatista, joka on kirjoitettu todennäköisesti ensimmäisellä tai toisella vuosisadalla. *Poimandreksista* ks. Broek 2005. Sielunvaellusopista ks. Godwin 1987, 47–49; Hanegraaff 1998, 473–475.

1120 Schurén 1980, 157–166. Schurén teksti asettuu tässä kohdin osaksi esoteeristen keskustelujen jatkumoa, joille *Poimandres* ja muut hermeettiset tekstit muodostavat tärkeän pohjan.

1121 Balzac 1916, 61–63; 186–199. Swedenborgin merkityksestä sielunvaellusopille ks. Hanegraaff 1998, 474–475.



Pyhiinvaeltaja ylittää maan rajan ja näkee taivaan kerrostuneet sfäärit. Kuvitusta Camille Flammarionin teokseen *L'atmosphère: météorologie populaire* (1888). Kuva: Wikimedia Commons.

ruotsalaistaiteilija Ivan Aguélin ja August Strindbergin tiedetään innostuneen Balzacin kirjoituksista.¹¹²²

Ajan okkulttuurissa kierrätetyt keskustelut sielunvaellusopista muodostavat relevantin tulkintakehyksen Simbergin Johanneksen kirkkoon tekemille seinä- ja lasimaalauksille. Tärkeimmän vihjeen taiteilijan kiinnostuksesta sielunvaellusoppia kohtaan tarjoaa orjantappuraporttiaihe ja siihen läheisesti liittyvä *ΔΙΑ ΒΙΟΥ - Genom lifvet* -kuvaelman runo. Siinä kerrotaan, miten nuori pari, nainen ja mies, kulkevat portin läpi kahteen suuntaan: ”veren kuuma kutsu” ja elämänhalu vetävät heidät ensin pilvenhattaroista elämänportin läpi, jossa he näkevät maallisen elon koko kirjon iloineen ja suruineen. Elämä ei kuitenkaan tartu heihin niin kuin ihmisiin yleensä ja niinpä he kuolemanportin läpi kuljettuaan vaeltavatkin kohti taivaallisia sfäärejä ja ”suuria tähtiä pimeässä avaruudessa”.¹¹²³ Ihmissielut kulkevat portista

1122 Imanse 1986, 356; Sarajas-Korte 1966, 31–32, 108–109.

1123 Hugo Simbergin *ΔΙΑ ΒΙΟΥ - Genom lifvet* -kuvaelmaan (2.2.1907) kirjoittama runo.

ensin alas maalliseen elämään ja sitten takaisin kohti taivaallisia kehiä, joista he alun perin laskeutuivat.

Kun tutkimusprosessin edetessä tarkastelin yhä uudelleen Simbergin Tampereen Johanneksen kirkkoa varten tekemiä luonnoksia ja teoksia, alkoi mieleeni muodostua kuva ihmissielun tekemästä matkasta – matkasta, joka vastaa läheisesti ajan okkulttuurissa kierrätettyjä käsityksiä metempsykoosista. Riikka Stewen on tuoreessa artikkelissaan kirjoittanut selväsanaisesti samankaltaisen tulkinnan puolesta.¹¹²⁴ Hän rinnastaa Simbergin kokonaisuuden keskiaikaisten kirkkojen kuvaohjelmiin ja nimeää sen tärkeäksi temaattiseksi viitekehyykseksi nimenomaan sielunvaelluksen. Vaikka tapani lukea Simbergin teoksia on osin yhteneväinen Stewenin tulkintojen kanssa, näen matkan osaltaan myös hyvin toisenlaisena. Stewen painottaa Simbergin teosten kehollisuuteen ja erityisesti haavoittuvuuteen kiinnittyvää kokemuksellisuutta. Hänen mukaansa kirkon kuvaohjelma kertookin ensisijaisesti sielun ruumiillisesta olemisesta, sen inkarnoitumisesta maalliseen todellisuuteen. Vaikka nämä elementit ovat eittämättä tärkeitä, luen etenkin kirkon yläosaan sijoittuvaa, sen väri- ja kuvallisiin ja kattoholveihin piirtyvää tarinaa toisin. Niitä katsoessani mieleeni piirtyy kuva matkasta, joka kulkee sielunvaellusopille tyypilliseen tapaan kohti harmonisesti soivia avaruuden sfäärejä. Tuo todellisuus sijoittuu saarnatuolin merkitsemän orjantappuraportin tuolle puolen. Sitä kohden elämänsäköynnöstä kantavat pojat ovat kulkemassa. Porttiin takertuneet siivet vihjaavat yhtäältä niiden menettämisestä maalliseen, keholliseen elämään laskeuduttaessa ja toisaalta kehollista kuolemaa seuraavan nousun hankaluudesta. Samalla ne toimivat mementona paitsi ihmisen kuolevaisuudesta myös sielun alkukodista taivaallisissa sfääreissä.

6.4 Linnut oppaina taivaallisella vaelluksella

Simbergin tuotannossa motiivit, aiheet ja teemat tarrautuvat usein kiinni toisiinsa monisyisiä merkitysten kimppuja muodostaen. Edellä mainitsin Stewenin liittävänsä Simbergin siipimotiivin paitsi enkeleihin myös sieluihin. Tutkimusprosessini edetessä omaa luentaani alkoi ohjata varsin samankaltainen yhtälö, johon lisäksi kuitenkin vielä yhden tärkeän tekijän, linnun. Se rakentui lopulta muotoon siivet ≈ lintu ≈ enkeli ≈ sielu.¹¹²⁵ Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelmassa lintujen

Runo löytyy kokonaisuudessaan teoksessa Saarikivi 1948, 208–209. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”mot stora stjärnor uti mörknad rymd”.

1124 Ks. Stewen 2015b. Sain tietää Stewenin kirjoittamasta artikkelista häneltä itseltään vasta, kun olin jo kirjoittanut omat tulkintani pääosin valmiiksi. Samankaltainen ajatus löytyy poeettisemmin ilmaistuna myös Stewenin aiemmasta tulkinnasta. Ks. Stewen 2004, 129–134.

1125 Myös Simbergin tuotannossa usein esiintyvät kukat liittyvät kaavailemaani yhtälöön läheisesti. Ne liittyvät samankaltaisiin sielua koskeviin käsityksiin kuin yhtälön muut motiivit. Stewenin mukaan erityisesti *Ihmeellisellä kukalla* (1897, Nationalmuseum,



Hugo Simbergin holvimaalaus Tampereen Johanneksen kirkon pohjoislehterillä, Tampere. Kuva: Nina Kokkinen.

ja enkeleiden läheinen yhteys tulee selvimmin esiin urkujen pohjoispuolelle sijoituvassa holvimaalauksessa. Läpikuultavan sinertävät, siivekkäät hahmot lentävät siinä kehiksi kiertyen kullanhoitoisten säteiden ympärillä. Myös Simbergin luonnoksista löytyy kuvia siivekkäistä hahmoista, jotka muistuttavat yhtäaikaaisesti niin lintuja kuin enkeleitäkin.¹¹²⁶ Kirkon kuvaohjelmassa linnuilla ja siivillä onkin ensiarvoisen tärkeä sija. Itse asiassa kirkkotilaan on sijoitettu niin paljon molempia, että jos Simberg olisi voinut sisällyttää teoksiinsa äänen, tila täyttyisi siipien havinasta.

Vaikka luen värilasi-ikkunoiden ja holvimaalausten kuvittamaa tarinaa ensisijaisesti sielunvaelluksen näkökulmasta, en voi olla punomatta tulkintaani mukaan ohutta alkemiaan liittyvää juonetta. Antiikin ajoilta periytyvän alkemian päämääräksi nimetään usein kullan tai viisasten kiven valmistaminen. Tätä prosessia kutsutaan alkemistien ”Suureksi Työksi”. Viimeistään Paracelsuksen (1493–1541) ajoista lähtien sitä on tulkittu myös symbolisella tasolla. Työ nähdään tällöin henkisenä, ihmisen sielua ja tietoisuutta jalostavana prosessina, joka rinnastuu osaltaan myös taiteilijoiden luovaan työskentelyyn. Vaikka ajatus taiteilijasta alkemistina toteutui

Tukholma), ”simbergiläisen floran kaikkein uhanalaisimmalla kasvilla” on yhteytensä lintuihin. Ks. Stewen 2000a, 53.

1126 Hugo Simbergin vuodelle 1906 ajoitettu luonnoskirja V, sivu 82 (KGA/HSA); Hugo Simbergin luonnoksia Tampereen Johanneksen kirkkoon AV4833:111 (KGA).

täydellisemmin vasta 1900-luvun modernismissa, se oli hyvin yleinen jo 1800-luvun lopulla. Monet vuosisadanvaihteessa ihailut kirjailijat ja runoilijat, kuten Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé ja Arthur Rimbaud, olivat rinnastaneet taiteellisen ja henkisen etsinnän alkemistien työhön ja tehneet samalla tunnetuksi alkemiaan liittyvää sanastoa. Suomalaistaiteilijoiden kannalta kiinnostavan lähteen tähän maailmaan tarjosi August Strindbergin (1849–1912) omaelämäkerrallinen *Inferno*-novelli (1896–1897), jossa seurataan kirjailijan alkemistista työskentelyä. Muun muassa näiden ja Pariisin kaduilta 1800-luvun lopulla muutaman frangin hintaan ostettavien opusten turvin vuosisadanvaihteen taiteilijat saattoivat halutessaan perehtyä alkemian maailmaan.¹¹²⁷

Vaikka en varsinaisesti väitä Simbergin hyödyntäneen alkemian kuvastoa Johanneksen kirkon kuvaohjelmassa, ei näiden kahden välistä yhteyttä voi esoteerisuuteen tarkentavassa tutkimuksessa sivuuttaakaan. Simbergin seinä- ja lasimaalausten tavoin myös alkemistien ”Suuressa Työssä” väreillä ja niihin liittyvillä linnuilla on tärkeä rooli. Avaan näitä symboleita ja niihin liittyviä merkityksiä seuraillessani kirkon ylempiin osiin piirtyvää sielun matkaa. Vaikka alkemistien ikonografiaan tarkentaminen ei tuotakaan yksiselitteistä luentaa Simbergin teoksista, se tukee osaltaan ajatusta kohti korkeuksia kohoavasta, jalostuvasta sielusta.

Elämänköynnöstä kantavien poikien kulku kohti saarnatuolin symboloimaan porttia enteilee kehollisen olemisen loppua. Portin vasemmalla puolella, pohjoislehterin alla Kuolema hoitaa välitilaan sijoittuvaa puutarhaansa, jonne sielut Simbergin mukaan joutuvat ennen taivaaseen pääsyään.¹¹²⁸ Kirkon eteläpuolella poikien seurana lentää harakka, joka esiintyy Simbergin teoksissa tuonpuoleiseen viittaavana lintuna.¹¹²⁹ Alkemistisessä traditiossa samantapaiset mustat linnut, kuten varikset ja korpit, liitetään tavanomaisesti kuolemaan ja tuhoon sekä ”Suuren Työn” ensimmäiseen vaiheeseen, jota nimitetään *nigredoksi*. Alkemistinen prosessi jakautuukin toisiaan seuraaviin vaiheisiin, joihin kuuluu tiettyjä värejä ja symboleita. Nigredon väri on musta ja sen aikana alkemistin työstämä materia mädäntyy ja hajoaa. Sielu ja henki irtoavat kuolevasta ruumiista.¹¹³⁰ Strindberg kuvailee *Inferonossa*, miten mustat linnut lennähtävät eräissä hautajaisissa arkkua vahtimaan ja seurailevat

1127 Alkemian merkityksestä 1800-luvun lopun taiteilijoille ks. Szulakowska 2011, 37–49. Strindbergin *Infernosta* ks. esim. Lahelma 2014, 184–202. Paracelsuksen alkemiasta ks. esim. Urban 2006, 46–49.

1128 Ks. luku 4.7.

1129 Stewenin mukaan harakka liittyy Simbergin tuotannossa aina paratiisiin, ks. Stewen 1986, 57–60, 108–109. *Aatamissa ja Eevassa* (n. 1895, Kansallisgalleria, Helsinki) se istuu paratiisin portilla, josta nämä kaksi on juuri karkotettu.

1130 Mustista linnuista ja alkemistien vaiheista ks. Abraham 2003, 44–45, 49, 163–164. Seurailen ”Suuren Työn” vaiheista ja niihin liittyvistä symboleista kirjoittaessani läheisesti aiempaa artikkeliani, joka keskittyy alkemistisen kuvaston analysointiin. Ks. Kokkinen 2006b, erit. 137–139.



Hugo Simberg, *Ristilukki ja enkelinsiipi*. Holvikaarien koristeita. Luonnoksia Tampereen tuomiokirkon (Johanneksen kirkko) pohjois- ja etelälehterin holveihin, ajoittamaton, vesiväri ja lyijykynä, 39,5 x 56,5 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Nina Pätilä.

kirjailijaa itseäänkin Pariisin kaduilla. Kertomukset sijoittuvat lukuun, joka on nimetty ”otteiksi kirotun sielun päiväkirjasta”.¹¹³¹

Orjantappuraportin tuolle puolen, pohjoislehterin alttarinpuoleiseen päätyyn ei lintujen tai sielun matkasta ole jäänyt näkyviä jälkiä. Simbergin luonnoskirjojen merkinnät kuitenkin paljastavat hänen suunnitelleen tilaa nykyisin hallitsevien apokalyptisten ratsastajien seuraksi riikinkukkoa. Alkemistien työssä lintu liittyy nigredoa seuraavaan monenkirjavaan vaiheeseen, jonka sekavuus enteilee osaltaan sielun puhdistumista ja uutta syntymää.¹¹³² Simbergin teokset näyttävät kuitenkin liittyvän erityisesti sielun tilaa punnitseviin ja tuomitseviin mielikuviin. Ikkunoiden väliin on linnun ohella kaavailtu kahta muutakin motiivia: liljaa ja miekkaa.¹¹³³ Alankomaalaisen Hans Memlingin *Viimeinen tuomio* -triptyykissä (n. 1460, National Museum, Gdańsk) arkkienkeli Mikael punnitsee sieluja ohjaten heidät sitten joko taivaallisiin korkeuksiin tai helvetin kuiluihin. Muiden 1300- ja 1400-lukujen ”primitiivien” tavoin Memling on koristanut enkelin siivet lintujen sulilla – ja tässä

1131 Strindberg 1911, 132.

1132 Abraham 2003, 141–142. Vaihe on nimeltään *Cauda Pavonis*.

1133 Lilja ja miekka mainitaan Simbergin vuosille 1905–1907 ajoitetussa luonnoskirjassa VI, sivu 26 (KGA/HSA).

tapauksessa nimenomaan riikinkukon sulilla. Mikaelin yllä sielujen tuomiota toimitavan Kristuksen molemmin puolin on asetettu ikonografisesti vakiintuneet armon ja oikeuden symbolit, lilja ja miekka.¹¹³⁴

Kenties samansuuntainen tuomioon liittyvä tematiikka kiehtoi myös varhaisrenessanssin ”primitiivejä” ihaillutta Simbergiä. Seinämaalaukset saivat kuitenkin hieman toisenlaisen luonteen, kun Simberg eräänä kesäisenä päivänä maalasi metsässä ja näki ristihämähäkin.¹¹³⁵ Taiteilija jäljensi Johanneksen kirkon kattoholviin melko yksityiskohtaisestikin kirkkaan vaaleankeltaisen hämähäkin selkäkuviot väreineen kaikkineen. Näkikö hän ristilukin selässä erään variaation tuomion miekasta ja muunsi kuviota hienovaraisesti siihen suuntaan? Edustiko hämähäkin selkäkuvio hänelle luonnon läpäisevää salattua viisautta – eräänlainen memento siis sekin? Stewenin tulkinnoissa ristilukki seitteineen symboloi ajan kulumista ja unohdusta.¹¹³⁶ Kenties hämähäkin selkäkuviot ovatkin merkitykseltään kaksisuuntaisia orjantappuraportin tavoin. Alaspäin kohti maallista elämää kulkevan sielun kohdalla ne viittaavat väistämättömään unohdukseen, kun taas ylöspäin kohoavan sielun osalta ne symboloivat hiljalleen mieleen palautuvaa, salattua tietoa omasta alkupe-rästä. Suomalaisessa kansanperinteessä ristilukki yhdistetään kuolemaan.¹¹³⁷

Vaikka riikinkukko ja muut edellä mainitsemani motiivit hävisivät lopulta pohjoislehterin seiniltä ja katosta, jäi tuomiotematiikka elämään tilaan sijoituvissa värilasi-ikkunoissa. Oikeanpuoleisessa ikkunassa kuvataan maailmanloppua düreriläisessä hengessä. Sen aiheena ovat Ilmestyskirjan viimeistä tuomiota julistavat ratsastajat. Niistä etummainen kantaa mukanaan vaakaa. Vaikka kyseinen tunnusmerkki on yleinen tälle nälkää tai puutetta edustavalle ratsukolle, se sopii eittämättä hyvin myös sielujen punnitsemisen tematiikkaan. Ratsastajaa Simberg kuvaa omaperäisesti: muutoin valkean hahmon pää näyttää punaiselta liekiltä tai veripisaralta. Alkemistisessä kuvatraditiossa tällaisiin erikoislaatuisiin päihin törmää usein.¹¹³⁸ Taaempänä musta Kuolema rohkaisee ratsuaan hurjaan kiitoon. Vasemmanpuoleisessa ikkunassa käydään punaisen ja valkoisen ratsastajan välistä taistelua. Aihe on ammennettu Ilmestyskirjasta, mutta se on kiinnostava myös alkemistiseen työhön tarkentavasta näkökulmasta.¹¹³⁹ Työn varhaisvaiheisiin kuuluu symbolinen taistelu punaisen ja valkoisen elementin välillä.¹¹⁴⁰ Johanneksen kirkon värilasmaalauksissa

1134 Memlingin teoksesta ja riikinkukoista muiden ”primitiivien” taiteesta ks. Jackson, 2006, 108–110.

1135 ”Hugo Simbergs fresker i Johanneskyrkan i Tammerfors”, *Helsingfors-posten* 9.9.1905. Simberg on piirtänyt ristihämähäkin erääseen vesiväriluonnokseensa, ks. kuva Kivinen 1986, 89.

1136 Stewen 2015b; Stewen 2004, 133.

1137 Levanto 2000d, 134.

1138 Ks. esim. alkemistiseen traditioon liittyvät kuvat teoksessa Roob 2001, 183, 199, 207.

1139 Ikkunoiden aiheiden kytköksestä Ilmestyskirjan tematiikkaan ks. Kivinen 1986, 120–121.

1140 Ks. esim. Abraham 2003, 166–168.

kuvatut tapahtumat sijoittuvat joka tapauksessa selvästi maallisen todellisuuden yläpuolelle, sillä ratsukot astelevat pilvien päällä.

Orjantappuraportin tuolla puolen sielut joutuvat kohtaamaan tuomion väkivaltaisine kärsimyksineen ja kaaoksineen. Tunnelmaa alleviivaa tilaan sijoittuvien pienten ikkunoiden kirjaimista muodostuva sana *INRI*, joka liittyy erityisesti Jeesuksen ristiinnaulitsemiseen. Alkemistit samastivat kristillisen tapahtuman työnsä varhaisvaiheisiin, joiden aikana työstettävä materiaali kärsii ja kuolee symbolisesti.¹¹⁴¹ Kun sielun matkaa seurataan edelleen alttaripäädystä urkuja kohti, tulee pohjoislehterillä vastaan useampiakin lintuaiheita. Juuri täällä lintujen ja enkelien muodot alkavat sekoittua toisiinsa siten, ettei siivekkäitä hahmoja voi enää nimetä varmasti kummiksikaan. Sinertävät olennot kiertävät kehissä säteilevää valoa ensimmäisessä kattoholvissa alttarilta päin katsottaessa.¹¹⁴² Seuraavassa holvissa ne kiitävät edelleen säteitä päin, nyt suoremmin ja nopeammin. Jälkimmäinen maalaus asettuu urkujen ja loistavia tähtiä kuvaavan värilasi-ikkunan ylle.¹¹⁴³ Ikkunan keskellä säteilee keltainen taivaankappale. Ulomman kehän sinertävällä pohjalla tuikkivat tähdet. Urut asettuvat osin ikkunan eteen synnyttäen vaikutelman taivaallisten sfäärien soitoista. Kokonaisuus tuo mieleen Gallen-Kallelan Jusélius-mausoleumiin maalaa-man *Kosmoksen*, jossa sfäärien harmoniseen soittoon viittaavat urkupillit asettuvat kultaisena hehkuvan planeetan ylle. Molemmat teokset kiinnittyvät selvästi sielunvaellustematiikkaan. Ne avaavat katsojalleen osan samankaltaisesta avaruudellisesta näystä, joka paljastetaan Schurén *Suurissa vihityissä*. Samalla ne viittaavat nousuun, joka sielun on kehittyessään määrä tehdä.

Ennen kuin sielu voi nousta, sitä on kuitenkin ravittava. Ensimmäisen lintuja esittävän holvimaalauksen alle jäävässä värilasi-ikkunassa pelikaani syöttää poikasiaan omalla rintaverellään. Ravitsemisen teema on mukana myös luonnoksissa, joita Simberg suunnitteli kyseisen holvitalan pilareihin. Yhdessä niistä surkeat linnunpoikaset huutavat ruokaa piikikkään tappuran latvaan kyhätyssä pesässä. Kahdessa muussa kalat ja peura kurkottelevat ylöspäin ruokaa tavoitellen.¹¹⁴⁴ Simbergin pelikaanin esikuvina ovat selvästi toimineet saman kuva-aiheen keskiaikaiset edustajat. Kristillisessä traditiossa pelikaani viittaa erityisesti ehtoollisen sanomaan, ja liittyy siten myös ravitsemisen tematiikkaan. Pelikaani ruokkii poikasia omalla verellään

1141 Abraham 2003, 48–49.

1142 Siipimotiivi toistuu myös edellistä holvia kiertävissä ruoteissa.

1143 Magnus Enckellin poika Jorgen Enckell on maininnut Paula Kiviselle isänsä suunnitelleen tähti-ikkunan. Ks. Kivinen 1986, 118. Kivinen huomauttaa kuitenkin 1981 tehdystä haastattelusta, ettei hän ole löytänyt todisteita väitteen todenperäisyydestä, ja pitää Simbergiä edelleen lasimaalauksen suunnittelijana. Ks. Paula Kivisen haastattelu (TSA). Itsekään en ole toistaiseksi löytänyt Enckellin väitteitä kumoavia tai vahvistavia lähteitä. Simberg tosin teki varsin samanhenkisen säteileviä tähtiä esittävän kuvituksen *Ateneum*-lehden vuonna 1901, Ks. *Ateneum* 3/1901, 144. Ks. myös kuva tämän luvun lopussa.

1144 Ks. Hugo Simbergin vuosille 1905–1906 ajoitettu luonnoskirja IV, sivu 34 (KGA/HSA).



Ylh. Tähtiaiheinen värilasi-ikkuna Tampereen Johanneksen kirkon urkulehterillä, Tampere. Kuva: Nina Kokkinen.

Alh. *Pelikaani syöttää poikasiaan* -värilasi-ikkuna Tampereen Johanneksen kirkossa, Tampere. Kuva: Nina Kokkinen.

samoin kuin Kristus ravitsee seurakuntalaisiaan ehtoollisen sakramentissa.¹¹⁴⁵ Simbergin teos kiinnittyy osaltaan tähän traditioon.¹¹⁴⁶ Väri-lasi-ikkunassa pelikaanin pesä on kyhätty ristin päälle ja linnun asennossakin voi nähdä samankaltaisuutta ristillä kuvatun Kristuksen kanssa.

Vaikka pelikaani-ikkunalla on ilmeiset yhteytensä ehtoollisen sanomaan, uskon Simbergin kuitenkin valinnee aiheen erityisesti siksi, että siihen liittyy myös kuoleman ylittämisen ja henkiin heräämisen tematiikka. Johanneksen kirkon luonnoksissa ja teoksissa näillä teemoilla on merkittävä rooli. Simberg etsi niille ilmaisua monien eri kuva-aiheiden joukosta, joista osa jäi elämään ainoastaan mahdollisuuksina luonnoskirjojen sivuille. Kuva-aiheiden hahmottamisessa ja valinnassa arvelen Simbergin käyttäneen lähteenään ainakin keskiaikaisia *bestiaareja*, ”petojen kirjoja”, jotka sisältävät opettavia eläintarinoita. Näissä aikoinaan munkkienkin suosimissa käsikirjoituksissa kuvataan eläimiä ja myyttisiä petoja keskiajalle tyypilliseen tapaan metaforisina vertauskuvina, ja tarinoihin on usein liitetty jokin henkinen tai moraalinen opetus.¹¹⁴⁷ Simbergin muistiinpanoista ja luonnoksista löytyy useita bestiaareille tyypillisiä kuva-aiheita: poikasensa henkiin herättävä leijona, peura tai yksisarvinen elämänlähteellä, aurinkoa kohti lentävän kotka ja pelikaani ruokkimassa poikasiaan rintaverellään.¹¹⁴⁸ Jokaisella näistä on ikuisen elämään, vanhuuden ja kuoleman voittamiseen viittaava merkitys.¹¹⁴⁹

Suunnitelluista aiheista ainoastaan pelikaani jäi lopulta näkyväksi osaksi Johanneksen kirkon kuvaohjelmaa. Eräässä luonnoksessa Simberg on itse selventänyt kuva-aiheen merkitystä: ”pelikaani tiputtaa sydänvertaan kuolleeksi iskemiinsä poikasiin herättääkseen ne uudelleen eloon.”¹¹⁵⁰ Bestiaareissa pelikaania kuvaillaan egyptiläiseksi linnuksi, joka herättää vahingossa surmaamansa poikaset henkiin omalla rintaverellään.¹¹⁵¹ Simberg poikkeaa kristillisen ikonografian konventioista kuvatessaan pelikaanin poikaset kuolleina. Yleensä ne esitetään elävinä – aivan ymmärrettävästikin, jos ja kun poikaset kerran symboloivat seurakunnan jäseniä.

1145 Ks. Lempiäinen 2002, 304.

1146 Kivisen mukaan lasi-ikkuna kuvaa ”Kristusta ja hänen seurakuntaansa”. Ks. Kivinen 1986, 118–119.

1147 Bestiaareista ks. esim. Barber 1999a. Simbergin tiedetään olleen kiinnostuneen saduista ja tarinoista muutoinkin. Ks. Stewen 2004, 37–38; Hyvönen 1995, 72–79; Sarajas-Korte 2000, 25–39.

1148 Simberg on kirjoittanut muistiin listan, jonka uskon periytyvän bestiaareista. Siinä mainitaan muun muassa poikasiaan herättävä leijona sekä yksisarvinen lähteellä. Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja VI, sivu 45. Ks. myös aiheista luonnoskirja VI, sivu 40. Simberg hahmotteli näitä aiheita myös useissa luonnoksissaan, ks. esim. väri-lasimaalusten luonnokset AV4833:55, AV4833:56, AV4833:58, AV4833:59, AV4833:108 (KGA).

1149 Barber 1999b, 24–25, 50–52, 118–119, 146–147.

1150 Luonnoksesta löytyy kuva teoksesta Kivinen 1986, 120. Suomenkos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Pelikanen droppar sitt hjärteblod på sina ihjälslogna ungar för att väcka dem till lif igen.”

1151 Barber 1999b, 146–147.

Simbergin valinta alleviivaa henkiin heräämisen tematiikkaa. Joissain Simbergin luonnoksissa lintu muistuttaa valkoisine, kaartuvine kauloineen erehdyttävästi joutsenta, joka esiintyy vuosisadanvaihteen taiteessa yleisesti. Yksi luonnoksista on syystä tai toisesta nimettykin joutsenaiheiseksi.¹¹⁵² Alkemistisessä työssä joutsen liittyy *albedoksi* nimettyyn vaiheeseen, joka seuraa riikinkukon räiskyvien värien monenkirjavuutta. Vaiheen läpikäyminen merkitsee henkiin heräämistä ja pelastusta.¹¹⁵³ Tämänkaltainen assosiativinen merkitystaso sopii hyvin osaksi Simbergin pelikaanikkunaa, joka liittyy mitä ilmeisimmin ajatukseen kuolleen herättämisestä henkiin.

Simberg suunnitteli myös toista selvästi bestiaareista ammennettua aihetta etelä-lehterin urkujen puoleiseen ikkunaan. Luonnoksissa on kuvattu leijona kumartuneena hengettömän poikasensa ylle. Taustalla säteilee kirkas, keltainen valo. Luonnokset seurailevat bestiaarien tarinaa, jonka mukaan leijona synnyttää poikasensa kuolleena. Pennut saavat elinvoimansa vasta myöhemmin vanhempiensa henkäistessä sen niihin.¹¹⁵⁴ Yhdessä Simbergin luonnoksessa elinvoimainen henkäys on selvästi havaittavissa.¹¹⁵⁵ Taiteilija valitsi ikkunaan lopulta kuitenkin aiheen, jota Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelmasta laajasti kirjoittanut Paula Kivinen koettaa sovittaa Raamatun tarinoihin: kyseessä voisi olla joko Ilmestyskirjan Elämänpuu tai Exoduksessa kuvailtu Mooseksen palava pensas.¹¹⁵⁶ Molemmat tulkinnat ovat mahdollisia – ja asettumattomuudessaan myös toisiaan täydentäviä. Ikuista elämää lupaava elämänpuu kuvataan kristillisessä taiteessa yleensä viheriöivänä hedelmäpuuna tai köynnösmäisenä kasvina, ei tulenhehkuisena.¹¹⁵⁷ Liekit ovat sen sijaan keskeinen elementti Exoduksen kolmannessa luvussa kuvailulle palavalle pensaalle, josta Jumala puhui Moosekselle.¹¹⁵⁸

Simbergin lasimaalaus ei istu ongelmattomasti kumpaankaan Raamatun kohtaan. Liekehtivän puun tai pensaan keskeltä nousee kaksi valkoista lintua. Kuva henkiä ennen muuta uutta syntymää ja elpymistä, josta kertovat paitsi taustalla kohoava risti myös tulesta nousevat, nyt täysin toipuneet linnut.¹¹⁵⁹ Ne tuovat mieleen liekkien keskeltä nousevan myyttisen feeniksin, vaikka eivät sitä ulkoisesti muistutakaan. Simberg on kuitenkin kirjannut feeniks-aiheen muistikirjaansa samalla sivulle, jossa

1152 Hugo Simberg, ”*Den fångna svanen*”, akvarelli, 22 x 22 cm, yksityiskokoelma. Kuva kyseisestä luonnoksesta löytyy Jan Simbergin kotiarkistosta. Teos myytiin vuonna 1997 Bukowskis-huutokaupassa nimellä ”*Den fångna svanen*”.

1153 Abraham 2003, 4–5, 196–197; Kokkinen 2006b, 141–142.

1154 Barber 1999b, 24–25.

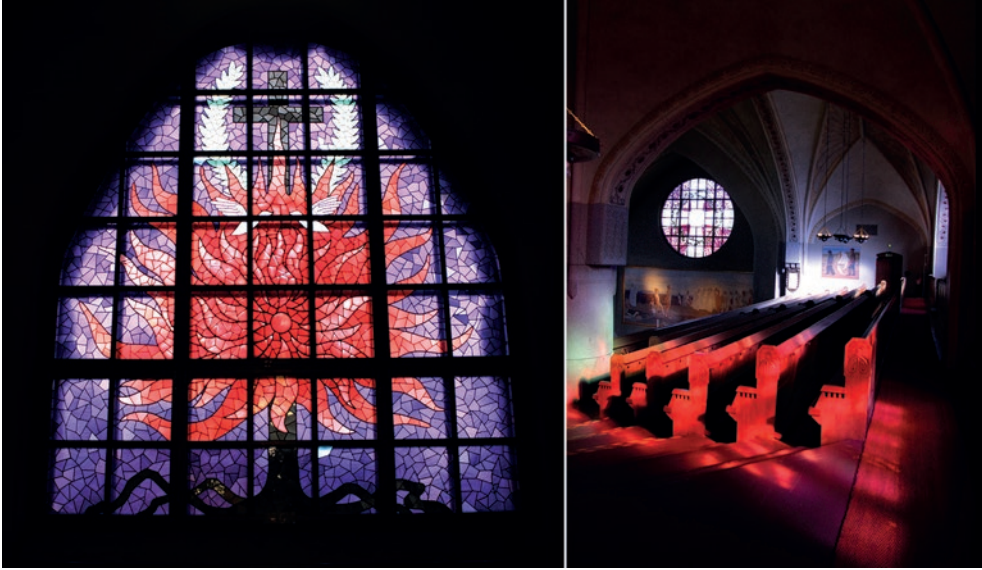
1155 Ks. kuva luonnoksesta teoksessa Kivinen 1986, 120. Pentuaan henkiin herättävä leijona löytyy myös Simbergin luonnoksista AV4833:55 ja AV4833:56 (KGA).

1156 Kivinen 1986, 116.

1157 Lempiäinen 2002, 270.

1158 2. Moos. 3: 2–5.

1159 Lempiäisen mukaan tyhjä latinalainen risti merkitsee kristillisessä taiteessa nimenomaan ylösnousemusta. Se on elämänpuu, joka antaa ihmisille ikuisen elämän. Ks. Lempiäinen 2002, 49, 54–55.



Hugo Simbergin suunnittelema *Palava pensas* -värilasi-ikkuna ja sen heijastukset Tampereen Johanneksen kirkossa, Tampere. Kuvat: Nina Kokkinen.

mainitaan myös liekit ja elämänpuuaihe.¹¹⁶⁰ Bestiaareissa feeniksin kerrotaan rakentavan vanhaksi tullessaan kasveista rovion, jonka tuhkasta lintu seuraavana päivänä nousee ylös uudesti syntyneenä. Tarinan moraalisisessa opetuksessa feeniksiä verrataan Kristukseen, joka ensin laskeutuu taivaista, uhraa itsensä maan päällä ja nousee sitten takaisin taivaisiin.¹¹⁶¹ Halutessaan tarinassa voi kuulla yhden kristillisesti värittyneen version siitä, miten sielut laskeutuvat ja nousevat takaisin taivaallisiin sfääreihin.

Alkemistisessä traditiossa feeniks symboloi punaista *rubedoa*, ”Suuren Työn” huipentumaa ja päätöstä. Kun työstettävänä olevaa materiaa on ruokittu kylliksi, se muuttuu valkoisesta punaiseksi. Henki yhtyy takaisin aineeseen ja tuo mukanaan paitsi ikuisen elämän myös jumalallisen tietoisuuden.¹¹⁶² Oikeaan valoon osuessaan Simbergin tulenhehkuinen värilasi-ikkuna saa koko Johanneksen kirkon urkujen puoleisen päädyn liekehtimään punaisena. Lasimaalauksen yllä olevaan holviin taiteilija maalasi sinisen, keltaisen ja kultaisen sävyissä loistavan säteiden kimpun – arvatenkin sen, mitä kohden siivekkäät hahmot ovat aiemmissä kattomaalauksissa lentäneet. Säteet kiertävät myös holvin ruoteita. Simbergin luonnoksissa niihin on vaihtoehtoisesti hahmoteltu myös salamoita ja liekkejä.¹¹⁶³ Palavan pensa-

1160 Hugo Simbergin vuosille 1905–1907 ajoitettu luonnoskirja VI, sivu 40 (KGA/HSA).

1161 Barber 1999b, 141.

1162 Abraham 2003, 152, 174–175.

1163 Hugo Simbergin luonnos Tampereen Johanneksen kirkkoon AV4833:141 (KGA).



Avaruuden säteilevissä sfääreissä on kaiken alku (alfa) ja loppu (omega). Hugo Simbergin vinjetti *Ateneum*-lehteen (1901). Kuva: Kansalliskirjasto, digitoidut aineistot.

molemmin puolin sijoitetuissa lasi-ikkunoissa ovat Ilmestyskirjasta esiintyvät kirjaimet a ja o, *alfa* ja *omega*.¹¹⁶⁴

Mitä ilmeisimmin kaikki alkaa ja päättyy täällä, punaisten liekkien hehkussa. Simbergin etelälehterin urkujen puoleiseen päätyyn valitsemissa aiheissa onkin kyse samankaltaisen astraalituleen tai salamoivaan valoon rinnastuvan elämänvoiman kuvaamisesta, josta olen Juséliuksen mausoleumin kuorimaalauksia tulkitessani kirjoittanut.¹¹⁶⁵ Se on kaiken elämän alkupiste, joka ohjaa kosmista kiertokulkua ja vetää puoleensa myös yksittäisiä sieluja, jotka taivaltavat kohti alkuperäistä, jumalallista kotiaan.

Vaikka edellä kuvailemani sielunvaellukseen ja alkemistiseen työhön liittyvä matka ei jäsenny kultaan suoraviivaiseksi tai yksiselitteiseksi, tarjoaa teematiikka kuitenkin mielekkään – ja myös puhtaasti kristillistä luentaa osuvamman – tulkintakehyksen Simbergin teoksille. Stewen on omassa luennassaan nostanut esiin Tampereen Johanneksen kirkon maalausten yhteydet keskiaikaisten kirkkojen kuvaohjelmiin, joiden aiheena oli usein vaellus kohti taivasten valtakuntaa.¹¹⁶⁶ Niitä mukaillen myös Simbergin värilasi- ja holvimaalaukset kertovat omaa tarinaansa kuolemattoman sielun taivaallisesta matkasta. Vaikka ruumiillisen kuoleman ylittämisen teemaa olisi hyvin voinut käsitellä vakiintuneemman kristillisen ikonografian keinoin – esimerkiksi Jeesuksen kärsimystä ja ylösnousemusta kuvaamalla – Simberg valitsi useimmiten luonto- ja eläinaiheita. Osa värilasimaalausten aiheista myötäilee kyllä kristillisen taiteen traditiota, mutta kun Simbergin teoksia tarkastellaan kokonaisuutena, etäisyys perinteiseen kirkolliseen ikonografiaan on ilmeinen.

1164 Joh. ilm. 22: 13.

1165 Ks. luku 4.3.

1166 Stewen 2004, 130–131.

Johanneksen kirkon kuvaohjelman omaleimaisuus rakentuukin osaltaan taiteilijan viehätystä sellaista keskiaikaista ja varhaiskristillistä traditiota kohtaan, joka vuosisadanvaihteen okkulttuurissa miellettiin yleisesti aidommaksi uskonnollisuuden muodoksi. Niin bestiaarit kuin alkemiakin edustivat osaltaan tämänkaltaista henkisempää aikakautta ja sen perintöä. Simbergin teoksissa sielunvaellustematiikka saa omaperäisen, kristillisen kirkkotaiteen haasteisiin osin vastaavan ilmaisunsa, jossa Raamatun kertomukset ja kristillinen ikonografian kietoutuvat yhteen bestiaarien ja alkemian edustaman keskiaikaisen henkisyuden kanssa.

6.5 Progressiivinen jälleensyntymisoppi osana vuosisadanvaihteen okkulttuuria

Tampereen Johanneksen kirkon yläosaan hahmottuvaa sielun taivaallista matkaa voi tulkita eräänlaisena kehitys- tai jalostumiskertomuksena. Simbergin teokset asettuvatkin osaksi laajempaa modernin, länsimaisen uskonnollisuuden muutosprosessia. Kyse on jälleensyntymisopin sisällöllisistä muutoksista ja popularisoitumisesta.¹¹⁶⁷ Vaikka opin juuria voidaan jäljittää aina antiikin ajalle saakka – muun muassa jo mainittuihin platonismiin ja hermetismiin – siihen liittyvät käsitykset ovat muotoutuneet modernilla ajalla uudelleenkokonaisuudeksi. Wouter J. Hanegraaff kutsuu sitä progressiiviseksi jälleensyntymisopiksi. Oppia leimaa modernille esoteerisuudelle leimallinen ajatus henkisestä evoluutiosta: progressiivisen jälleensyntymisopin mukaan ihmissielu tai -henki kehittyy yhä jalostuneempaan muotoon toisiaan seuraavien jälleensyntymien ketjussa ja vaikuttaa osaltaan myös laajempaan, kosmiseen evoluutioon.¹¹⁶⁸

Yhden avaintekijän jälleensyntymisopin muutosprosessissa muodostivat tieteellisen maailmankuvan mukanaan tuomat vaateet. Oppia alettiin hahmottaa muun muassa suhteessa 1800-luvulla kehitettyihin luonnonfilosofisiin evoluutioteorioihin. Evoluutiota ei kuitenkaan käsitetty romantiikalle tyypilliseen tapaan (yksinomaan) jumalallisena kaitselmuksena, vaan pikemmin maailmankaikkeuden kehitystä ohjaavana luonnonlakina. Tämän lain alainen oli myös ihmissielun kehitys toisiaan seuraavissa jälleensyntymissä. Jälleensyntymisoppi alkoi kietoutua yhteen myös niiden sielunvaellusoppien kanssa, joita olen edellä käsitellyt. Vaikka nämä kaksi toisistaan periaatteessa eroteltavissa olevaa oppia olivat toki aiemminkin limittyneet, modernilla ajalla ne sulautuivat toisiinsa yhä tiiviimmin. Sulautumista ja sekoittumista

1167 Jälleensyntymisopista on tullut yksi nykyhenkisyuden leimallisista piirteistä. 2000-luvun Suomessakin parhaimmillaan joka kolmas uskoo jälleensyntymisen mahdollisuuteen. Ks. Ketola 2003, 72. Kirkkomonitor 2004 -tutkimuksessa vastaava luku on n. 20 %. Vuoden 2007 tutkimuksessa asiaa ei kysytty. Ks. Kirkon tutkimuskeskus: Kirkkomonitor 2004 ja 2007.

1168 Hanegraaff 1998, 462–482.

edesauttoi osaltaan se, että ne yhä nousevat tasot, joiden kautta sielun oli määrä vaeltaa alkuperäiseen, jumalalliseen kotiinsa, alettiin 1700-luvun kuluessa samastaa yhä selkeämmin tiettyihin planeettoihin. Syntyi ajatus siitä, että sielut voisivat kehityksensä edetessä jälleensyntyä toisille, henkisesti korkeampaa tasoa edustaville planeetoille. Kyseinen ajatus esiintyi muun muassa modernissa teosofiassa ja spiritualismissa.¹¹⁶⁹

1700-luvun lopulta lähtien jälleensyntymisoppia kehiteltiin erityisesti magnetismiin liittyvien käsitysten sekä spiritualismin kontekstissa. Molemmilla oli läheinen kytkös ajan tieteellisiin keskusteluihin. Kehollisen kuoleman jälkeisestä olemassaolosta nähtiin saatavan todisteita, kun magneettiseen uneen vajonneet ihmiset alkoivat kertoa henkimaailman ilmiöistä ja saivat yhteyden jo menehtyneisiin henkilöihin. Osa henkimaailman viesteistä tarkentui käsittelemään myös jälleensyntymisen mahdollisuutta. 1850-luvulle tultaessa osa meedioista oli jo omaksunut ajatuksen jälleensyntymästä, kun ranskalaisen spiritualismin johtohahmo Allan Kardec¹¹⁷⁰ (1804–1869) julkaisi valtavaan suosioon nousseen *Henkien kirjansa* (*Le Livre des Esprits*, 1857). Se oli tärkeä teos jälleensyntymisopin popularisoitumisen kannalta. Kirja koostuu Kardecin esittämistä kysymyksistä ja vastauksista, jotka hän kertoi saaneensa meedioiden välittämiltä henkiolennoilta. Teoksessa kuvattu progressiivinen jälleensyntymisoppi tähtää ihmiskunnan kehitykseen ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden toteutumiseen: ihmissielut ruumiillistuvat yhä uudelleen puhdistuakseen ja valaistuakseen ja kantavat samalla kortensa kehoon ihmiskunnan henkisen kehityksen edistämiseksi. Jokainen sielu joutuu käymään läpi samat kehitysvaiheet toisiaan seuraavien kehollisten elämien aikana. Ne muodostavat eräänlaisen opintien. Samankaltainen henkiseen kehitykseen liittyvä ajatus esiintyi jo 1700-luvulla Swedenborgin visioissa, joissa ihmissielut sijoittuivat kuolemansa jälkeen omaa henkistä tilaansa vastaaville taivaankappaleille.¹¹⁷¹

1800-luvun lopulla jälleensyntymisoppi sai uusia piirteitä, kun Papus'n kaltaiset nimekkäät okkultistit ottivat osaa siitä käytyihin keskusteluihin. Teoriat kehittyivät mutkikkaammiksi ja yksilökeskeisemmiksi. Samalla jälleensyntymisoppi kohotettiin osaksi kaikkien uskontojen ytimessä piilevää viisaustraditiota. Yksi merkittävimmistä lähteistä tässä suhteessa oli H. P. Blavatskyn kirjoittama teosofian perusteos, *Salainen oppi* (*The Secret Doctrine*, 1888). Se muokkasi merkittäväällä tavalla myöhempiä keskusteluja jälleensyntymisestä. Blavatskyn mukaan yksi ja sama, romantikkojen evolutiivisista käsityksistä omaksuttu kehitysmalli ohjasi maailmankaikkeuden, ihmiskunnan historian ja yksilöiden kiertokulkua luonnonlakien vääjäämättömällä voimalla. Näiden läpikäymät jälleensyntymät mahdollistivat paitsi yksittäisen sielun myös koko universumin henkisen evoluution.¹¹⁷²

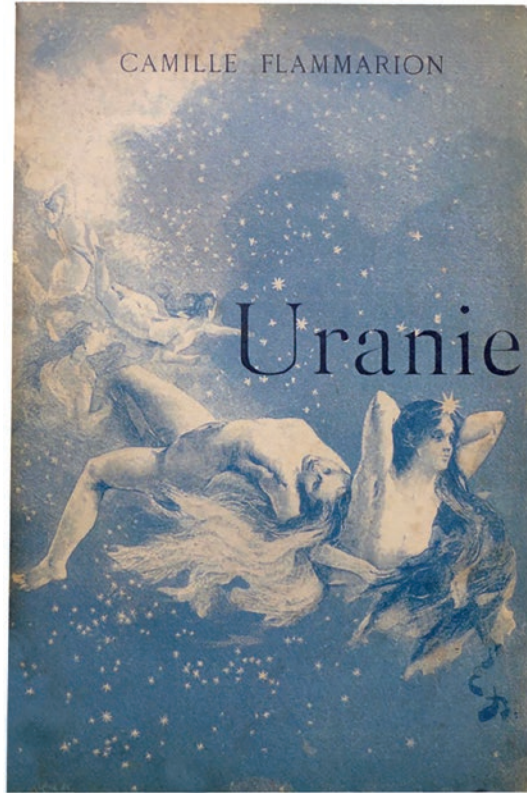
1169 Hanegraaff 1998, 470–482; Hammer 2003, 461–465.

1170 Oikealta nimeltään Hippolyte Léon Denizard Rivail.

1171 Hammer 2003, 461–464; Sharp 2006, 51–67.

1172 Hammer 2003, 464–473; Sharp 2006, 182–193; Hanegraaff 1998, 470–474.

Vuosisadanvaihteen okkulttuurista kiinnostuneet taiteilijat – tarkastelemani suomalaiset mukaan lukien – saivat tutustua progressiivisen jälleensyntymisopin periaatteisiin spiritualistisen ja teosofisen kirjallisuuden ohella muun muassa Camille Flammarionin suosittuja teoksia lukemalla. Niissä kerrotaan kiehtovasti sielujen jälleensyntymistä kehittyneemmille taivaankappaleille. Vuonna 1889 julkaistussa *Uraniassa* (*Uranie*) samanniminen tieteen runotar kuljettaa tähtitieteilijä Camillea ympäri hennosti soivaa universonia ja näyttää planeettoja, joilla asuu ihmisiä kehittyneempiä olentoja. Uranian mukaan tulevaisuuden tiede tulee osoittamaan, että henki ohjaa ainetta ja kaikki kehittyy kohti täydellisyyttä. Kuolemattomat sielut ovat siemeniä, jotka voivat vaeltaa planeetalta toiselle – oman kehitystasensa mukaisesti. Myöhemmin Camille saa meedioilta tiedon ystävänsä ja tämän rakastajattaren jälleensyntymisestä Marsiin.¹¹⁷³



Camille Flammarionin *Uranie*-teoksen (1889) kuvituksessa vaelletaan avaruuden läpi. Kuva: Project Gutenberg.

Loppuvuodesta 1893 *Urani*aa Pariisissa lukenut Pekka Halonen piti Flammarionin tarinaa kiehtovana.¹¹⁷⁴ Muutamia kuukausia myöhemmin taiteilija kirjoitti unistaan, joissa hän kohosi tähtiin ja arvioi sieltä maailman kehitystilaa – kuin *Uranian* synnyttämiä visioita toistellen.¹¹⁷⁵ Halosen kiinnostuksesta jälleensyntymisoppiin todistavat myös Halosenniemen kirjastosta löytyvät teosofiset teokset, joihin on tehty useita merkintöjä jälleensyntymistä käsitteleviin kohtiin.¹¹⁷⁶ Eräässä kirjeessään

1173 Flammarion 1889, 1–138. Flammarion *La Fin du Mondessa* monille planeetoille jo jälleensyntynyt sielu noutaa kaksi rakastavaista näiden kehollisen kuoleman hetkellä ja kuljettaa heidät avaruuteen. Ks. Flammarion 1894, 341–361.

1174 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle, [Pariisi, loppuvuosi 1893] (KGA/TKK). Halonen oli ilmeisesti saanut Flammarionin teoksen lahjaksi tulevalta puolisoltaan Maija Mäkiselä.

1175 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselä, Pariisi 29.2.1894 (KGA/TKK).

1176 Halosenniemen kirjastossa jälleensyntymää koskevia merkintöjä löytyy muun muassa Blavatskyn *Salaisesta opista ja Hiljaisuuden äänestä* (TM/HNK). Merkinnät näyttävät

taiteilija erottelee osaavasti toisistaan kaksi teosofien nimeämistä ihmisen olemuspuolista, hengen (*Atma*) ja eläimellisen sielun (*Kama Rupa*). Jälleensyntymisopin kannalta olemuspuolten tunteminen oli tärkeää, sillä vain osan niistä uskottiin jatkavan olemassaoloaan kehollisen kuoleman jälkeen.¹¹⁷⁷ Kun Halonen myöhemmin 1920-luvulla tuskasteli maalaustyönsä kanssa, hän totesi turhautuneena, että mikäli jälleensyntymä häntä itseään kohtaisi, ei hän toistamiseen ainakaan taiteilijaksi haluaisi syntyä.¹¹⁷⁸

Myös Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyviin teosofisiin teoksiin on tehty merkintöjä jälleensyntymisoppeja käsitteleviin kohtiin. Taiteilijaa kiinnosti muun muassa Pekka Ervastian esittämä käsitys siitä, miten jälleensyntymisoppi tunnettiin jo kalevalaisten tietäjien keskuudessa.¹¹⁷⁹ Näin oppi sulautui osaksi sitä ikuisen viisauksen traditiota, jota teosofit uskoivat myös muinaissuomalaisen kansanuskon edustavan. Eräässä kirjeessään Haloselle Gallen-Kallela totesi ihmissielun vaeltavan ”tähtien korpiin” kehollisen kuolemansa jälkeen. Hän ilmaisi selvästi myös tuntevansa niin spiritualistien kuin teosofien esittämiä käsityksiä siitä, mikä ihmistä odotti kuoleman jälkeen, vaikka painottikin, ettei näillä tahoilla voinut olla varmaa tietoa asiasta.¹¹⁸⁰ Vaikka Gallen-Kallela uskoi ihmissielun tai -hengen kuolemattomuuteen, hän halusi kuitenkin pitää kysymyksen sen määränpäästä – ainakin näennäisesti – avoimena. Etsijöille tyypillinen kaiken kyseenalaistava asenne kuultaa läpi hänen muistiinpanostaan:

Minun oma vakaumukseni on, että ihmisen henki, se osa siitä, minkä luulemme olevan eläinkuntaa korkeammalla, ei koskaan voi kuolla. Vaan onko se henki elävä tietoisena jälleen, on asia, josta ei ole minulla mielipidettä, ei luuloa, ei tietoa. Se vähä, minkä tunnemme luonnon laista, näyttää järkkymättömältä. Jos on olemassa taso, jolla ruumiiton sielu, mikä jollekin taivaankappaleelle syntyneenä eli uudelleen vaeltaneena, voisi [...] jatkaa, - niin täytyy sekin oleminen olla järkähtämättömän lain alainen.¹¹⁸¹

tihentyvän karman lakia koskien kirjoitusten ympärille. Ks. luku 5.8.

1177 Pekka Halosen kirje Maija Mäkiselle, [pariisi 1894] (KGA/TKK). Teosofisia käsityksiä eläimellisestä sielusta ja hengestä esitellään muun muassa Halosen lukemassa Sinnettin teoksessa. Ks. Sinnett 1887a, 33–46. Teosofi Hugo Samzelius selvensi Gallen-Kallelalle teosofisia käsityksiä ihmisen olemuksesta heksagrammisymbolin avulla. Ks. Hugo Samzeliuksen kirje Akseli Gallen-Kallelalle, 26.12.1899 (GKM).

1178 Anni Paloheimon haastattelu 15.6.1984 (TM).

1179 Gallen-Kallelan kotikirjastossa jälleensyntymää koskevia merkintöjä löytyy ainakin Blavatskyn *Nyckel till teosofi* -teoksesta sekä Pekka Ervastian *Kalevalan avaimesta*. Jälkimmäiseen tehty merkintä löytyy sivulta 165 (GKM).

1180 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Alberga 21.3.1911 (TM/PHS); Gallen-Kallela 1924, 135.

1181 Taiteilijan tytär Kirsti siteeraa muistiinpanoa ja päättää sen myötä isänsä elämää käsittelevän teoksen. Ks. Gallen-Kallela 1965, 496.

Huolimatta kritiikistä, jota taitelija esitti niin teosofien kuin spiritistienkin esittämiä kuoleman jälkeisiä tiloja koskevia näkemyksiä vastaan, tapailee hän kuitenkin muistiinpanossaan varsin samantapaista käsitystä toisille planeetoille jälleensyntyvistä sieluista, joiden kehittyminen seuraa evolutiivista luonnonlakia.

Taidehistorioitsija Onni Okkosen mukaan myös eräät Gallen-Kallelan kirjoittamat runot viittaavat taiteilijan omakohtaisiin, jälleensyntymisoppia käsitteleviin tuntoihin. Niissä kerrotaan sielun inkarnoitumisesta erilaisiin aikoihin ja paikkoihin, muun muassa antiikin aikaiselle Lemnoksen saarelle ja keskelle viikinkien sotatannerta.¹¹⁸² Julkaisemattomissa muistelmissaan Gallen-Kallela taas kirjoittaa – teosofiaan viittaavalla tavalla – Brahman yöstä. Hänen mukaansa se on

tila, jonne kaikkeus vaipuu pitkien [...] elosarjojensa jälkeen. [...] Tälläkin haavaa äärettömydessä [...] osa kaikkeutta lepää sinisten säteiden takana olevilla rauhan patjoilla, toiset kuten me nyt riemuiten päivän suloista ja taisteluista.¹¹⁸³

Teosofiassa Brahman yö liittyy ajatukseen massiivisten aikaperiodien kuluessa tapahtuvasta kosmisesta evoluutiosta. Se on eräänlainen lepokausi, joka sijoittuu maailmojen tuhoutumisen ja syntymisen väliin.¹¹⁸⁴ Gallen-Kallelan kirjoituksessa kosminen kiertokulun laki ohjaa maailmankaikkeutta ja sen osia: maailmat syntyvät, kuolevat ja vaipuvat lepoon. Kirjoitus sanallistaa samaa kosmisen kiertokulun ajatusta, jolle Gallen-Kallela antoi visuaalisen muodon Juséliuksen hautausoleumissa – ja erityisesti *Kosmoksessa*. Samankaltainen lepovaihe, jota kutsuttiin devakhaniksi, odotti teosofien mukaan myös jälleensyntyvää ihmisielua inkarnaatioiden välillä. Sen aikana yksilön sielu sai levätä ja kerätä energiaansa paratiisinomaisessa unimaassa, jossa kaikki juuri eletyn elämän toiveet toteutuivat.¹¹⁸⁵ Reunahuomautuksessa, joka on tehty eräeseen Gallen-Kallelan kotikirjaston teokseen, devakhan vertautuu swedenborgilaiseen välitilaan, jossa ihmishenget odottavat kuolemansa jälkeen lopullisen määränpänsä selviämistä.¹¹⁸⁶ Gallen-Kallela tunsikin todennäköisesti ajatuksen tästä mikrokosmiseen kiertokulkuun kuuluvasta vaiheesta. Juséliuksen mausoleumissa *Kosmoksen* vastapariksi asetettu *Paratiisi* sopisi osaltaan devakhanin toiveunisen lepotilan ilmentäjäksi: sielu saapuu siinä paratiisinomaisessa ympäristössä kohoavaan taiteen temppeleihin, jossa se kohtaa edesmenneitä

1182 Okkonen 1949, 3–4, 790–791.

1183 Akseli Gallen-Kallelan julkaisemattomat muistelmat, lainattu teoksessa Okkonen 1949, 896.

1184 Ks. esim. Sinnett 1887a, 184–195; Ervast 1905, 16–17. Ajatus Brahman yöstä löytyy Gallen-Kalleloiden kotikirjastossakin (GKM) säilyneestä *Teosofian avaimesta*. Ks. Blavatsky 1925, 102–103.

1185 Sinnett 1887a, 81–100; Ervast 1905, 21. Ks. myös Blavatsky 1925, 125.

1186 Teos on P.D.A. Atterbomin *Svenska Siare och skalder* (1862). Gallen-Kalleloiden kotikirjastossa (GKM) säilyneen teoksen merkinnät löytyvät sivulta 138.

taiteilijaveljiään.¹¹⁸⁷ *Paratiisin* ja *Kosmoksen* muodostama teospari ilmentäisi tällöin esoteerisuudelle leimallista käsitystä mikro- ja makrokosmoksen vastaavuudesta. Simbergin taiteessa samankaltaisen unenomaisen välitilan voi löytää *Kuoleman puutarhasta*.¹¹⁸⁸

6.6 Sielun kehityksen paljastavia kuvia

Tampereen Johanneksen kirkon kuvaohjelmassa progressiivista jälleensyntymisoppia lähestytään mikrokosmisesta, yksittäiseen sieluun tarkentavasta näkökulmasta. Myös Simbergin teoksissa kyseiselle opille leimallinen ajatus henkisestä kehityksestä – tai pikemmin sen mahdollisuudesta – on läsnä, joskin sitä ilmaistaan hieman yllättävällä tavalla. Lähdän purkamaan tätä ajatusta etelälehterin alttaripuoleisesta päätyholvista. Tilaan sijoitetussa lasi-ikkunassa valkoinen lintu lentää kohti katsojaa. Sitä ympäröivät kehät hehkuvat samankaltaisissa sinisen ja violetin sävyissä kuin urkulehterin ikkunan avaruudellinen maisema. Simberg teki ikkunaa ajatellen luonnoksia, jotka osoittavat hänen epäröineen, mihin suuntaan hän lintua lennättäisi. Yhdessä se liittää vuorien yllä ja suuntaa kulkunsa ylös, kohti korkeuksissa sädehtivää valoa.¹¹⁸⁹ Toisessa luonnoksessa selkeämmin kyyhkyseltä näyttävä lintu lentää – tai putoaa – kohtisuoraan alaspäin. Taustan kehät ovat saaneet suomumaisen muodon.¹¹⁹⁰ On mahdollista, että kyseisen värilasi-ikkunan lopullisessa toteutuksessa sulautui yhteen kaksi Simbergin harkitsemaa aihetta: aurinkoa kohti nouseva kotka ja taivaallisista sfääreistä alas laskeutuva kyyhky.¹¹⁹¹

Keskiaikaisissa bestiaareissa kotkaan liitetään poikkeuksellisen näkemisen ja siipien uudistumisen tematiikka. Kotkan vanhetessa sen erityinen näkökyky heikentyy ja siivet muuttuvat raskaiksi. Tällöin se lentää kohti aurinkoa, joka polttaa linnun vanhat siivet ja silmiin kerääntyneen pimeyden. Korkeuksista putoava kotka sukeltaa lähteeseen ja niin sen siivet ja silmien kirkkaus palaavat entiseen loistoonsa.¹¹⁹² Selvänäköisyydestä kiinnostuneen etsijän mielessä tarina kuulosti varmasti kiehtovalta. Kyyhkynen sen sijaan esiintyy kristillisessä taiteessa yleensä Pyhän Hengen vertauskuvana. Jeesuksen kasteeseen liittyvissä kuva-aiheissa se viittaa Jumalan

1187 Ks. luku 3.8.

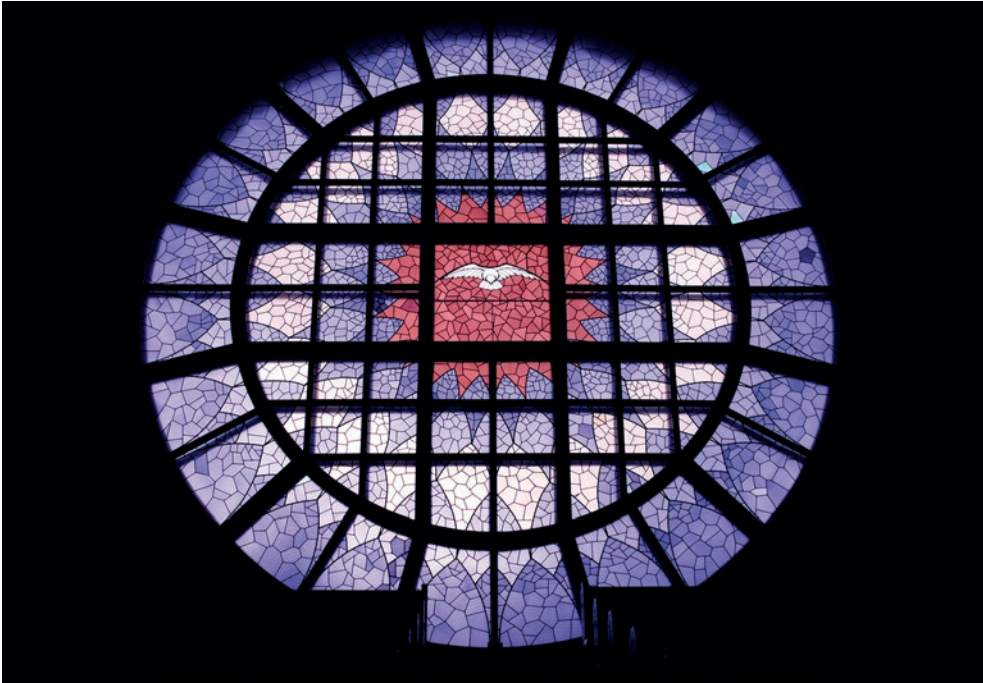
1188 Ks. luku 4.7.

1189 Hugo Simberg, *Kuusi lasimaalausikkunaa ja kirjainikkunat*, luonnoksia Tampereen tuomiokirkon (Johanneksen kirkko) maalauksiin (AV 4833:108), Kansallisgalleria, Helsinki.

1190 Hugo Simberg, *Kolme lasimaalausluonnosta Tampereen tuomiokirkkoa varten*, ajoittamaton (AV 4833:58), Kansallisgalleria, Helsinki.

1191 Simberg on kirjoittanut muistikirjaansa listan aiheista, joiden uskon periytyvän bestiaareista. Siinä on mainittu myös kotka. Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja VI, sivu 45 (KGA/HSA). Luonnos (AV 4833:108), jossa isompi musta lintu lentää kohti säteitä, voisi hyvin liittyä bestiaarien tarinaan aurinkoa kohden lentävästä kotkasta.

1192 Barber 1999b, 118–119.



Hugo Simbergin suunnittelema *Pyhän hengen kyyhky* -värilasi-ikkuna Tampereen Johanneksen kirkossa, Tampere. Kuva: Nina Kokkinen.

Henkeen, joka laskeutuu linnun tavoin Kristuksen ylle.¹¹⁹³ Simbergin värilasi-ikkunaa on luettu tämän nimenomaisen kuva-aiheen itsestään selvänä edustajana.¹¹⁹⁴ Lasi-ikkunan lopullisessa versiossa valkean linnun lentosuunta jää joka tapauksessa hieman epäselväksi. Jos ja kun luen linnun ilmaisevan yhtä etappia sielun kerroksellisella taivasmatkalla, herää kysymys siitä, mihin suuntaan se on oikeastaan menossa – ylös- vai alaspäin? Onko siihen sulautunut sielu palaamassa taivaalliseen kotiinsa vai inkarnoitumassa alas maalliseen todellisuuteen?

Lähden etsimään ratkaisua maalauksista, jotka Simberg sijoitti samaan tilaan lintuikkunan kanssa. Sen ylle kaartuva kattoholvi täyttyy siipiaiheista, joiden keskelle on maalattu valkoinen ruusu. Se eroaa värinsä puolesta kirkon muista ruusuista. Kristillisessä taiteessa valkoiset kukat viittaavat tavanomaisesti puhtauteen ja viattomuuteen. Danten *Jumalaisessa näytelmässä* (1321) avaruuden halki vaeltava runoilija saa matkansa päätteeksi nähdä Jumalan valossa sädehtivän, taivaallisen ruusun.¹¹⁹⁵ Etelälehterin yhteydestä taivaalliseen valtakuntaan todistaa osaltaan myös freskomalaukset, jota Simberg suunnitteli alun perin tähän tilaan. Sen aiheeksi hän merkitsi

1193 Lempiäinen 2002, 297.

1194 Ks. esim. Kivinen 1986, 116; Suhonen 2000, 137.

1195 Danten taivaasta ks. McDannell & Lang 1990, 84–88.

”Taivaan valtakunnan portilla”.¹¹⁹⁶ Tammi-kuussa 1905 otettuun valokuvaan Simberg on hahmotellut freskolle pystysuuntaista tilaa.¹¹⁹⁷ Ajatuksena oli mitä ilmeisimmin maalata siihen uusi versio vuonna 1897 syntyneestä *Talonpoika ja kuolema taivaan portilla* -teoksesta. Katsojaan nähden selin oleva Kuolema koputtaa siinä valkoiseen, punaisiin sydänsaranoin koristeltuun oveen. Portille saapunut talonpoika odottaa vastausta hänen takanaan lakki kourassa. Reppunsa ja tuohi pieksujensa kanssa hahmo näyttää eräänlaiselta totuudenetsijän muunnelmalta, simbergiläiseltä versiolta Gallen-Kallelan kuvailemasta ”sauvan ja repun ritarista”.¹¹⁹⁸ Jos kirkon lasi-ikkunoita ja holvimaalauksia hahmotetaan totuudenetsijän tai hänen sielunsa tekemänä matkana, se näyttäisi päättyvän taivaan porteille.

Vuosisadanvaihteen taiteilijat samastivat usein sielunvaellusopissa esiintyvän alkulähteen kristilliseen taivaaseen tai paratiisiin. Kristillisestä taiteesta periytyvät *Paratiisista karkotus-* ja *syntiinlankeemus-*aiheet saivat tällöin uudenlaisen merkityksen: ne rinnastuvat taivasmatkaansa tekevän sielun materialisoitumiseen ja tipahtamiseen todellisuuden korkeammista, jumallisista sfääreistä kohti maallista.¹¹⁹⁹ Jos Simberg olisi pitäytynyt alkuperäisessä suunnitelmassaan, etelälehterin merkitys sielunvaellustematiikkaan liittyvänä taivaallisen valtakunnan rajana olisi jäänyt selvemmin näkyville. Katon valkea ruusu ja taivaan sfääreissä lentävä sielu-lintu olisivat tukeneet näkyvästi taivastematiikkaa. *Talonpoika ja Kuolema taivaan portilla* joutui kuitenkin antamaan tilaa toiselle aiheelle,



Hugo Simberg, *Talonpoika ja kuolema taivaan portilla*, 1897, vesiväri paperille, liimattu etsauspaperille, 12,8 x 7,90 cm, Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Antti Kuivalainen.

1196 Hän hahmoteli luonnoskirjaansa helvetti- ja taivasaiheisia teoksia, joiden oli määrä sijoittua kirkon eri osiin. Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja IV, sivut 20 ja 28. (KGA/HSA). Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: ”vid himmelrikets port”.

1197 Taiteilijan ottama valokuva löytyy hänen valokuva-arkistostaan, josta osa on digitoitu Kansallisarkiston *Lähteillä* -verkkopalveluun, ks. Hugo Simbergin valokuva HS Johanneskyrkan Tammerfors 14.1.

1198 Ks. luvut 3.2 ja 3.3. Hyvin samankaltainen variaatio totuudenetsijän topoksesta löytyy myös Simbergin Johannes Öhquistin *Der Pilger* -teosta (1908) varten tehdystä piirroksesta. Ks. Hugo Simberg, *Der Pilger*, n. 1908, Kansalligalleria, Helsinki.

1199 Sarajas-Korte 1966, 30–31; Stewen 2004, 132–134; Stewen 2015b.

*Haavoittuneelle enkelille.*¹²⁰⁰ Kristillisessä taiteessa taivas ja enkelit esiintyvät tietysti usein yhdessä, eikä seinämaalauksen aiheen vaihtuminen siinä mielessä vaikuta erityisen yllättävältä. Muutoksen myötä etelälehterin kokonaistunnelma kuitenkin muuttuu. Aiheen vaihtuessa taivaan porttien kolkuttelusta haavoittuneeseen enkeliin aiemmin avoimeksi jäänyt kysymys tuntuu saaneen jonkinlaisen vastauksen – vastauksen, joka liittyy mitä ilmeisimmin taivaan portteja kolkutteleeseen etsijään, tai paremminkin hänen sieluunsa kehitystilaan.

Etsijän saaman vastauksen sisältöä, sen syitä ja seurauksia pohtiakseni palaan jälleen Swedenborgin ajattelun äärelle. Olen aiemmin tuonut esiin ruotsalaismystikon käsityksiä sisäisestä ihmisestä ja sielun todellisesta olemuksesta *Kuoleman puutarha* -freskoa käsitellessäni.¹²⁰¹ Koska samat käsitykset avaavat kiehtovia tulkintamahdollisuuksia myös Johanneksen kirkon etelälehterin ja keskiholvin teoksiin, syvennyn niihin nyt hieman toisenlaisesta näkökulmasta tarkentaen katseeni taivasta ja helvettiä, enkeleitä ja piruja koskeviin käsityksiin.

Swedenborgin mukaan ihminen tekee maallisen elämänsä aikana valintoja, jotka ohjaavat hänen henkisessä todellisuudessa toimivaa sisäistä ihmistään kohti taivasta tai helvettiä. Samalla ihmisen sisäinen, todellinen olemus muuttuu enkelin tai pirun kaltaiseksi. Maallisen elämän päätyttyä muutos käy ilmeiseksi, kun enkeliksi muuntunut sielu siirtyy kaltaistensa joukkoon henkisen todellisuuden taivaallisiin osiin. Piruja sen sijaan vetää puoleensa helvetti.¹²⁰² Suomalaistaiteilijat saivat lukea näistä käsityksistä muun muassa Atterbomin *Svenska Siare och Skalder* -teoksesta sekä Balzacin *Séraphitasta*. Simbergiä ajatellen kiinnostavan lähteen kyseiseen ajatusmaailmaan tarjoaa myös Oscar Wilden tunnetuimpiin lukeutuva romaani, *Dorian Grayn muotokuva* (*The Picture of Dorian Gray*), joka julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1890. Monien aikalaistensa tavoin Simberg ja hänen lähipiirinsä vaikuttivat Wilden kirjoituksista.¹²⁰³

Dorian Grayn muotokuvan ytimessä on kirjan nimihenkilöstä maalattu taideteos, jonka kauneutta sen mallina toiminut nuorukainen alkaa kadehtia. Kaiken katoavaisuudesta järkyttynyt Dorian julistaa lopulta epätoivoisesti antavansa mieluusti vaikka oman sielunsa, jos vain saa pitää muotokuvaan maalatun ulkoisen kauneutensa ikuisesti. Elämän ja vanhenemisen jäljet saisivat hänen sijastaan jäädä näkyviksi tauluun: ”Kunpa kuva voisi muuttua ja minä pysyisin aina samanlaisena!” Dorianin toive toteutuu, kun hänen paheelliset tekonsa alkavat piirtyä muotokuvan pintaan ja se alkaa näyttäytyä hänen oman sielunsa kuvana. Maalauksen säteilevät kasvot

1200 *Haavoittunut enkeli* -freskon vaiheista ks. luku 5.11.

1201 Ks. luku 4.7.

1202 Swedenborg 1938, §36–46, §223–239. Ks. myös Kokkinen 2013a, 251–254.

1203 Stewen 2007, 17–18. Ks. myös Sarajas-Korte 1966, 198–199; Tihinen 2008, 92–93. Suomessa Wilden tuotantoa teki tunnetuksi erityisesti vuosisadan taitteessa muodostunut suomenruotsalainen *Euterpe*-piiri.

muuttuvat hiljalleen rujoiksi ja alkavat muistuttaa paholaista. Jokainen tehty synti piirtyy muotokuvan kasvoihin. Dorianin oma ulkokuori sen sijaan pysyy muuttumattomana, kauniina ja siloisena. Vähitellen paheellista elämää elänyt Dorian alkaa kuitenkin vihata omaa valheellista kauneuttaan ja haaveilee aloittavansa uuden elämän – hänestä tulisi hyvä ihminen! Ehkä muotokuvakin muuttuisi sielun puhdistumisen seurauksena jälleen kauniiksi. Hän etsiytyy toiveikkaana maalauksen ääreen tarkistaakseen miten toiveet nuhteettomuudesta ovat vaikuttaneet siihen. Kun kasvot ovat muuttuneet entistäkin kauhistuttaviksi ja tekopyhyiden vääristäviksi, Dorian tarttuu veitseen ja yrittää tuhota ”tämän kankaalla elävän tunnuskuvan, hänen sielunsa hirveän paljastajan”. Teoksen silpominen johtaa kuitenkin Dorianin omaan kuolemaan ja osien vaihtumiseen: muotokuva palautuu alkuperäiseen kauniiseen asuunsa ja itsensä surmanneen miehen kasvot tärveltyvät elettyjen syntien mukaisiksi.¹²⁰⁴

Wilden teos popularisoi swedenborgilaisen käsityksen sisäisestä ihmisestä ja sen muuntumisesta elämässä tehtyjen valintojen perusteella. Dorianista maalattu teos on ihmisen sisäisen olemuksen ja sielun paljastava muotokuva, joka piirtyy syntisen elämän seurauksena paholaismaiseksi. Vuosisadanvaihteen taiteilijoille Swedenborgin käsitys sisäisestä ihmisestä tarjosi yhden mahdollisuuden kuvata näkyvän maailman tuolle puolen jäävää, henkistä todellisuutta, jonka osa sielu oli. Se rinnastui läheisesti siihen jumalalliseksi miellettyyn Itseen, josta olen jo aiemmin kirjoittanut.¹²⁰⁵ Keinoja ja välineitä sielun tai todellisen Itsen visualisoimiseksi etsittiin monelta suunnalta. Symbolistisiin omakuviin perehtynyt Marja Lahelma on kirjoittanut muun muassa August Strindbergin valokuvista, joihin taiteilija koetti ikuistaa oman sielunsa. Strindbergin omakuvallisen ilmaisun tavoitteena oli kuoria kerros kerrokselta esiin taiteilijan todellinen olemus. Samankaltaisen itsen rajoittuneen, kehollisen olemuksen ylitse ja taakse kurkottavan pyrkimyksen Lahelma näkee myös Ellen Thesleffin *Omakuvassa* (1894–1895). Teoksessa jää näkyvästi esiin työstämisen prosessi: kuva ja kasvot piirtyvät teoksen pintaan kerroksittain, spiritualismista periytyvää automaattipiirtämistä muistuttavalla tavalla.¹²⁰⁶ Gallen-Kallelan *Ad Astrassa* (1894/1896, Art Institute Chicago, Chicago ja 1907, Signe ja Ane Gyllenbergin Säätiö, Helsinki) taiteilijan omaa kuolematonta sielua taas edustaa avaruuden sfääreihin kohonnut alaston neito.¹²⁰⁷

Ihmisen sisäisen olemuksen kuvaaminen kiinnosti epäilemättä myös Simbergiä, jonka mukaan todellisessa taiteessa sielulla tuli olla merkittävä sija. Määritellessään omaa käsitystään siitä, mitä henkisempi taide oli tai mitä sen tulisi olla, Simberg

1204 Wilde 2007, lainaukset sivuilta 34, 244.

1205 Ks. luku 4.6.

1206 Lahelma 2014, 152–159, 184–202.

1207 Kokkinen 2017a. Ks. myös Gutman-Hanhivaara 2008. Rodolphe Rapetti on tulkinnut teosta astraalikehon kontekstissa. Ks. Rapetti 2000, 56–57.

kirjoitti tarpeesta yhdistää teoksen sielu ja ruumis: ”[...] kun kaikki ovat pyrkinet kehittämään tekniikkaa mahdollisimman täydelliseksi, ovat taideteosten sielut surkastuneet. Että sielu ja ruumis kulkevat käsi kädessä kehityksen vaarojen halki, juuri siihenhän kaikki kasvatus pyrkii. Mutta milloin siihen päästään!”¹²⁰⁸ Simberg viitanee ruumiilla teoksen tekniikkaan ja ilmaisuun. Teoksen sielu taas syntyy yhteydessä johonkin suurempaan ja korkeampaan: taiteilija on ”hedelmöittänyt” rakkaudestaan sitä kohtaan ja ”hänen täytyy nyt synnyttää, synnyttää rakastaen ja toivoen suurimmissa tuskissa”. Ilman tätä rakkautta teoksista ei tule ”rehellisiä ja kelvollisia”.¹²⁰⁹ Niille ei kehity sielua. Sielua ja ruumista voi tässä lukea swedenborgilaisen sisäisen ja ulkoisen olemuksen vastineina, joiden sulautuessa toisiinsa ihminen – tai taideteos – elää yhteydessä todellisuuden henkisempiin tasoihin. Korkeampaa taidetta leimaava sielullinen ulottuvuus syntyy joka tapauksessa yhteydessä todellisuuden henkisempiin tasoihin.

Swedenborgilaisessa maailmankuvassa tämä yhteys tekee ihmisistä heidän omaa sieluntilaansa vastaavasti joko taivasta kohden pyrkiviä enkeleitä tai helvetin tulista viehättyneitä piruja. Vaikka sielun todellinen olemus paljastuu yleensä vasta keuhollisen kuoleman jälkeen – niin kuin Dorian Gray kohdalla kävi – on selvänäköisen yksilön periaatteessa mahdollista havaita se aiemminkin. Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa tunnettiin yleisesti tarinat Swedenborgin näkemistä näyistä, joissa hänen eteensä avautuivat henkisen todellisuuden taivaat ja helvetit, enkelit ja pirut.¹²¹⁰ Monet ajan taiteilijat ja taideteoreetikot uskoivat samankaltaisten selvänäköisten aistien kehittämisen olevan mahdollista myös muille. Swedenborgin esittämät ajatukset sisäisestä ihmisestä ja siihen liittyvästä sieluntilasta tarjoavatkin kiinnostavan luentamahdollisuuden myös Simbergin piruja ja enkeleitä kuvaavia teoksia ajatellen. Swedenborgilaisesta näkökulmasta tarkasteltuna monet hänen teoksistaan näyttävät avaavan katsojansa eteen selvänäköisen näyn, jossa yksilön todellinen, sisäinen olemus paljastuu joko hyveelliseksi tai paheelliseksi – taivaita kohti kulkeviksi enkeleiksi tai helvetin ja maallisen puoleensa vetämiksi piruiksi.¹²¹¹ Yksi näistä teoksista on Tampereen Johanneksen kirkkoon maalattu *Haavoittunut enkeli*.

Olen aiemmin tulkinut teoksen kuvaavan henkisesti kehittyneitä suomalaista rahvasta. Enkeliä kantavat pojat voivat nähdä ylimaallisen olennon, koska he osaavat havainnoida primitiiveille ominaisella, henkisemmällä tavalla.¹²¹² Toisaalta *Haavoittunutta enkeliä* voidaan tarkastella myös yksilön sisäisestä sielun tilasta todistavana kuvana. Enkelin kuvaama sielu on päätyneet etelälehterin merkitsemälle taivaan

1208 Hugo Simbergin kirje Paul Simberille, Viipuri 18.2.1896 (KGA/HSA). Suomennos Rauno Ekholmin, ks. Paloposki 2000, 10–13.

1209 Hugo Simbergin kirje Paul Simberille, Viipuri 18.2.1896 (KGA/HSA).

1210 Mahlamäki 2009.

1211 Vrt. Kokkinen 2013a.

1212 Ks. luku 5.11.

valtakunnan rajalle. Balzacin *Séraphitassa* teoksen salaperäisen nimihenkilön todellinen olemus paljastuu kertomuksen lopussa. Maallisen elämänsä päättyessä olento kolkuttaa ”pyhää porttia” ja todistaa äänekkäästi ”kukistaneensa maan rakkauden voimalla”. Hetken näyttää siltä kuin reitti ei aukenisi. Lopulta kaikkeus kuitenkin liikahtaa, henki nousee valoon ja muuttuu korkea-arvoiseksi enkeliksi, serafiksi. Samankaltainen tarina toistuu Tampereen Johanneksen kirkon etelälehterillä, vaikka se ei pääty yhtä onnellisesti. *Haavoittunut enkeli* viittaa selvästi siihen, ettei nousu viimeisen portin läpi onnistu. Teoksessa kuvattu sielu on kyllä kehittynyt sisäiseltä olemukseltaan kauniiksi enkeliksi, mutta silti se haavoittuu. Jokin sen sielussa ja sydämessä on edelleen riittämätöntä, eikä nousu taivaallisiin sfääreihin lopulta onnistukaan. Simbergin seinämaalaukset väritytty merkityskentältään ristiriitaiseksi ja herättää samalla kysymyksen enkelin epäonnistumisen syistä: miksi?

6.7 Ruusujen huumava tuoksu ja aistillisen rakkauden ideaali

Haavoittuneen enkelin ylle levittäytyvät valtavat, etelälehterin kattoon maalatut siivet, jotka kurkottelevat kohti holvin keskikohtaan maalattua valkoista ruusua. Samankaltaiset siivet täyttävät myös kirkon keskisalun holvistoa sitoen näitä kahta tilaa yhteen. Kun Simberg ryhtyi loppuvuodesta 1904 maalamaan kirkon sisätiloja, hän aloitti keskihalvasta: ”[...] odotan sitä hetkeä jonkinlaisen juhlallisen kunnioituksen vallassa. Aloitan katon käärmeellä.”¹²¹³ Hän tiesi varmasti sen lukeutuvan kirkkotilan arvokkaimpiin paikkoihin. Kristillisissä kirkoissa keskilaivan ja alttarin ylle asettuvat holvit on usein varattu Jumalan, Kristuksen ja taivaallisen valtakunnan kuvaamiselle. Simbergin käärmeaiheinen kattomaalaus poikkeaa tästä traditioista selvästi. Aihe kehittyi pitkän luonnosprosessin seurauksena, jonka etenemisestä Paula Kivinen on esittänyt oman näkemyksensä. Hän uskoo, että Simberg suunnitteli ensin maalavansa keskihalviin säteilevän auringon tai taivaan, jota kohti punaiset ruusut kurkottelivat.¹²¹⁴ Tällaisenaan kattoholvilla olisi ollut ilmeiset yhteytensä sen luontoaiheen kanssa, jonka Gallen-Kallela maalasi Jusélius-mausoleumin keskipeiteksi. Simbergin seuraavassa luonnoksessa ruusut valtaavat kirkon katon keskikohdan, jota nyt kehystävät kukkien ympärille kasvaneet piikikkäät, haavoittavat tappurat. Sitten luonnoksiin ilmestyvät eri tavoin holvistoa peittävät siivet. Ensin ne ympäröivät ruususeppelettä, joka alkaa kuitenkin vähitellen saada käärmemäisiä piirteitä. Lopulta ruusut häviävät keskihalvasta kokonaan. Niiden paikan saa kitaansa punaisen omenan ahmaissut käärme.¹²¹⁵

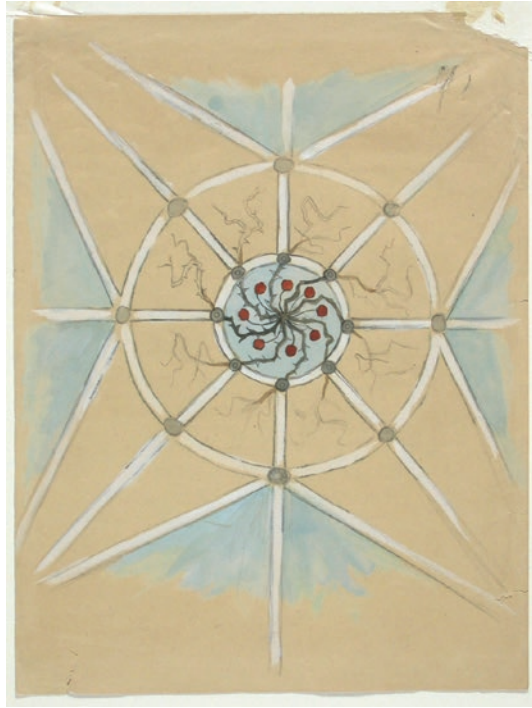
1213 Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Tampere, 12.10.1904 (KGA/HSA). Suomenos Rauno Ekholmin, ks. Paloposki 2000, 64.

1214 Hugo Simberg, *Aurinko ja taivas*, luonnos Tampereen Johanneksen kirkon keskihalvia varten, vesiväri paperille. Ks. kuva Kivinen 1986, 80.

1215 Kivinen 1986, 77–80. Sädehtivän taivaan tai auringon tematiikka siirtyy lehterin

Ruusut levittäytyvät kaikkialle muualle kirkkotilaan. Niiden kukinnot ja piikikkäät tappurat kiertävät kirkon holviruoteissa ja poikien kantamassa elämänsäköynnöksessä. Suurimman osan niistä on maalannut taidemaalari Hjalmar Rautiainen, joka kertoi tehneensä ruuteiden koristeaiheita jo pitkään ennen kuin Simberg aloitti oman maalaustyönsä kirkossa. Mallina Rautiaisella oli hänen omien sanojensa mukaan ainoastaan pieniä luonnoksia, joita Simberg oli tehnyt savukerasian kanteen.¹²¹⁶ Aiemmissä tulkinnoissa ruusut on yhdistetty rakkauden tematiikkaan. Aiheen kristillisyyttä painottava Paula Kivinen tulkitsee tappuraisia ruusuja Kristuksen rakkauden ja kärsimyksen vertauskuvina.¹²¹⁷ Riikka Stewen taas lukee Simbergille tärkeää ruusuaihetta täyttymystään vaille jäävän rakkauden ja intohimon symbolina.¹²¹⁸

Simberg selvitti rakkauteen liittyviä ajatuksiaan ja tuntemuksiaan useissa kirjeissä, muistiinpanoissa ja runoissa. Käsitteen ympärille muodostuikin yksi niistä Simbergin taidetta leimaavista merkityskimpuista, joissa asiat alkavat sulautua osaksi toisiaan: rakkaus ≈ taide ≈ jumala ≈ aurinko. Simbergin mukaan todellisen taiteen tekemiseksi tarvitaan rakkautta, ja rakkaus taas on Jumala tai uskoa jumalalliseen.¹²¹⁹ Muistiinpanoissaan Simberg puhuu rakkaudesta selvästi todellisuuden



Hugo Simberg, *Ruusuja ja orjantappuroita*, luonnos Tampereen tuomiokirkon (Johanneksen kirkko) keskikohvia varten. Toteutumaton suunnitelma. guassi ja lyijykynä, 32 x 24 cm (A V 4833:113). Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Nina Pätilä.

holveihin. Ruusuaihe taas saa sijan keskisalin urkujen puoleisessa holvistossa.

¹²¹⁶ Kivinen 1986, 86.

¹²¹⁷ Kivinen 1986, 86. Viiteitä siitä, että Simberg yhdisti rakkauden ja kärsimyksen myös Kristuksen tuntemuksiin, voi nähdä eräässä luonnoksessa, jossa kalaa - Kristuksen perinteistä symbolia - kiertää ruusukehä. Ks. Hugo Simbergin luonnoskirja VI, sivu 14 (KGA/HSA).

¹²¹⁸ Stewen 2015b. Ks. myös Stewen 2004, 51, 132.

¹²¹⁹ Ks. Hugo Simbergin kirjeet Paul Simbergille, Viipuri 18.2.1896 sekä Simbergin vuosille 1898–1899 ajoitettu muistikirja, muistiinpano lokakuulta 1898 ja muistikirja 1900–, merkintä Pitkäpaadesta 15.7.1900 (KGA/HSA). Ks. myös Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Lontoo kevät 1896, siteerattu teoksessa Saarikivi 1948, viite 37.

korkeampiin tasoihin kohdistuvana. Hän kuvailee rakastavansa jotain – kenties taidetta tai Jumalaa – niin kuin ”sitä mikä on korkeammassa ajatusmaailmassa, joka saa minut unelmoimaan, itkemään syvällä sisimmässäni [...]”.¹²²⁰ Rydbergiltä lainatussa runossa taas todetaan, että se, mitä ihminen on rakkaudessaan halunnut, kuuluu ikuisuuden valtakuntaan.¹²²¹ Simbergin taidetta koskevissa käsityksissä toistuva rakkaustematiikka liittyykin osaltaan platonistiseen Eros-oppiin, jonka Salme Sarajas-Korte laskee yhdeksi symbolistisen taidekäsityksen tärkeimmäksi määrittäjäksi. Platonistisessa maailmankuvassa rakkaus on yksi niistä elementeistä, joka johdattaa ihmissielua kohti tosiolevaista ideamaailmaa ja kasvattaa sen siipiä. Kaikkein puhainta ja arvokkainta rakkautta on kauneuden ideaa kohtaan tunnettu rakkaus, joka avaa tien todellisuuden korkeampiin tasoihin. Plotinoksen mukaan rakkauden tunne herää, kun ihminen havaitsee tosiolevaisesta alas maalliseen heijastuvan jumalallisen valon, korkeamman emanaation.¹²²²

Simbergin kohdalla rakkaus tai usko jumalalliseen on kuitenkin selvästi sidoksissa myös maallisempaan rakkauteen. Hän kirjoittaa muistikirjojihinsa haaveistaan löytää itselleen kumppani, jonka kanssa voisi puhua aivan kaikesta – ja etenkin siitä, mikä löytyy näkyvän todellisuuden tuolta puolen.¹²²³ Toisinaan usko jumalalliseen näyttää Simbergin kohdalla olevan myös riippuvaista siitä, toteutuuko tällainen suhde vai ei. Hän riemuitsee sydämessään loistavasta auringosta, jonka syyttymisen aiheuttaa tapaaminen maallisen rakkauden kohteen kanssa: ”Tänään uskon Jumalaan!” Simberg sanoittaa kokemuksiaan tässä kohdin mystikoksi tituleeratun espanjalaiskirjailija Gustavo Adolfo Bécquerin (1836–1870) runon avulla.¹²²⁴ Kun ihastuksen kohde ei hetkeen tulekaan kaupungin kaduilla vastaan, usko alkaa hiipua ja Simbergiä vaivaa ajatus siitä, ettei hän koskaan tule ”saamaan sitä, mitä kutsutaan jumaluskoksi.”¹²²⁵

1220 Hugo Simbergin vuosille 1896–1898 ajoitettu luonnoskirja, muistiinpano on otsikoitu nimellä ”Rurik” (MEA). Suomenos Pettersson 2000, 47–49. Pettersson pohtii muistiinpanoa tulkitessaan kohdistuuko Simbergin rakkaus Jumalaan vai taiteeseen.

1221 Hugo Simbergin vuosille 1896–1898 ajoitettu luonnoskirja (MEA). Simberg lainaa muistiinpanossaan Viktor Rydbergin *Kantaatin* (*Kantat*, 1877) ”Recitativ”-runoa.

1222 Sarajas-Korte 1966, 29–33. Ks. myös Stewen 2004, 95–96.

1223 Ks. Pettersson 2000, 47–49.

1224 Ks. Hugo Simbergin vuosille 1898–1899 ajoitettu muistikirja, muistiinpano lokakuulta 1898 (KGA/HSA). Bécquerin runo on muistiinpanon mukaan kopioitu kirjaston lukusalissa *Ord & Bild* -lehdestä. Bécquer esiteltiin *Ord & Bild* -lehdessä vuonna 1898, josta Simberg on hyvinkin saattanut kopioida runon. Jutun mukaan tämä kirjoittaa fantastisia satuja ja legendoja, joista jotkut muistuttavat E. T. A. Hoffmanin tuotantoa. Bécquerin mainitaan kirjoittaneen myös espanjalaisesta kirkkoarkkitehtuurista. Ks. ”Ur en diktares lif. Några dikter af G. A. Bécquer”, käänätyn espanjasta Anna M. Roos, OB 1898 (7), 327–330.

1225 Hugo Simbergin muistikirja 1898–1899, merkintä kotoa vuodelta 1898 (KGA/HSA). Suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Så underligt, att jag aldrig skall hafva hvad man kallar gudtror.”

Vuosisadanvaihteen taidekäsityksen platonistisista juurista kirjoittaessaan Riikka Stewen on tehnyt tärkeän huomion siitä, miten käsitys tosiolevaisesta ideamaailmasta kadottaa 1800-luvun kuluessa osan tavoittamattomasta yliaistillisuudestaan. Sen myötä jyrkkä vastakkainasettelu aistittavan, maallisen todellisuuden ja ideamaailman välillä lientyy tai häviää kokonaan. Samankaltaista härmistymistä¹²²⁶ – alkeimian sanastoa käyttäkseni – voi havaita myös Eros-oppia tarkasteltaessa: platoninen rakkaus kauneuden ideaa kohtaan alkaa samastua maalliseen, aistilliseen rakkauteen.¹²²⁷ Erityisen kiinnostavan esimerkin härmistymisprosessista tarjoaa Berliinissä toiminut Zum schwarzen Ferkel -piiri, jossa aistillista rakkautta koskevat käsitykset limittyivät korkeamman taiteen tekemisen prosesseihin. Kaiken pohjalla eli ajatus yksilön, hänen mielensä ja sielun hajonneisuudesta. Tila voitiin korjata saattamalla psyyken feminiiniset ja maskuliiniset puolet yhteen siten, että ne muodostivat jälleen eheän, androgyynisen kokonaisuuden. Monille piirin miestaiteilijoille suhde naiseen merkitsi paitsi omien tukahdutettujen viettien ja tiedostamattoman kohtaamista myös oman jumalallisen sielun tai Itsen kohtaamista. Aistillisen rakkauden ohella eheys voitiin saavuttaa myös luomistyössä, jota kuvailtiin usein rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvin termein. Taideteokset olivat lapsia, jotka sikisivät tietoisuuden eri tasojen yhtyessä toisiinsa. Piirin vaikutusvaltaisiin jäseniin lukeutunut puolalaissyntyinen Stanislaw Przybyszewski (1868–1927) samastikin taiteellisen luomisprosessin seksuaaliseen aktiin, joka avasi reitin ikuiseen ja universaaliin. Siksi oli tärkeää, ettei seksuaalisuutta tukahdutettu tietoisin ajattelun ja älyllisen järjestyksen alle.¹²²⁸

Stewen näkee Simbergin taidetta ja rakkautta yhdistelevän ajattelumaailman taustalla Ferkel-piirin esteettistä erotismia: ”Taiteilija palaa rakkaudesta, kärsii ja synnyttää”.¹²²⁹ Korkeampaa taidetta edustavat teokset ovat Simbergille lapsia, joiden synnytystuskissa täytyy olla mukana rakkautta.¹²³⁰ Aivan erityisesti Ferkel-piirissä kierrätettyjen ajatusten on kuitenkin nähty vaikuttavan Gallen-Kallelan taiteeseen ja taidekäsitykseen.¹²³¹ Ryhmään kuuluneen saksalaiskirjailija Adolf Paulin kirjeissä Gallen-Kallelan 1890-luvun puolivälissä maalaamia *Conceptio artis*- ja *Probleemi*-teoksia tulkitaan ferkeliläisittäin taiteen ja elämän mysteereinä. Edellisen teoksen nimikin viittaa osuvasti taiteen hedelmöittymiseen. Paul tulkitsee teoksissa esiintyviä sfinksejä yhteydessä siihen ”mielikuvituksemme naiselliseen osatekijään,

1226 Härmistyminen viittaa aineen olomuodon muutokseen, joka on vastakkainen sublimoitumiselle. Härmistymisen aikana kaasu muuttuu kiinteäksi ilman nestemäistä välitilaa. Viitataan tässä kohdin käsitteellä mielikuvaan, jossa henkisen rakkauden ideaali alkaa saada maallista ja samalla käsin kosketeltavaa tuntua.

1227 Stewen 2004, 95–101.

1228 Zum schwarzen Ferkel -piirin rakkautta ja seksuaalisuutta koskevista käsityksistä ks. Lathe 1972, 129–145; Sarajas-Korte 1966, 306–307.

1229 Stewen 2004, 101.

1230 Hugo Simbergin kirje Paul Simbergille, Viipuri 18.2.1896 (KGA/HSA).

1231 Ferkel-piirin merkityksestä Gallen-Kallelalle ks. Sarajas-Korte 1966, 262–264, 283–295, 304–310.



Akseli Gallen-Kallela varioi yhden version *Conceptio Artis* -aiheesta Adolf Paulin *Ein Gefallener Prophet* -teoksen (1894) kansikuvitukseen. Gallen-Kallelan museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan museo / Saana Kytömäki

jolle ihminen kaikessa taiteellisessa tuotannossaan omistautuu koko sukupuolisessa voimassaan”.¹²³² Samoihin aikoihin myös Gallen-Kallela itse kirjoittaa siitä, miten hän odottaa taiteelliseen työhön kiinni pääsemistä samoin kun sulhanen haluasi ”morsiamensa helmaan”.¹²³³

Eros-opin härmistymisprosessi liittyy osaksi laajempia, esoteerisuutta ja seksuaalisuutta toisiinsa nitovia keskusteluja, jotka elivät 1800-luvulla kiihkeinä ja monimuotoisina. Rakkautta, sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta määriteltiin, luokiteltiin ja patologisoitiin monilla eri tahoilla. Modernin esoteerisuuden ja seksuaalisuuden yhteen kietoutumista tutkineen Hugh B. Urbanin mukaan 1800-luvun kuluessa tapahtui merkittävä käänne. Rakkaus ja seksuaalisuus olivat aiemmin kuuluneet esoteerisuuteen lähinnä filosofisina pohdintoina. Nyt niistä alkoi kuitenkin muotoutua konkreettisempia, seksuaalimaagisia¹²³⁴ järjestelmiä ja oppeja. 1800-luvun

1232 Turtiainen 2011. Lainaus on peräisin Adolf Paulin kirjeestä Gallen-Kallelalle, 1894 (GKM). Suomenos Turtiaisen, ks. Turtiainen 2011, 81–82. Ks. myös Sarajas-Korte 1966, 283–292.

1233 Akseli Gallen-Kallelan kirje Pekka Haloselle, Ruovesi 3.11.1894 (KGA/TKK).

1234 Seksuaalimaagiassa yhdyntä ja orgasmi nähdään maagisen voiman lähteinä, joita voidaan

jälkeisessä esoteerisuudessa seksuaalimagialla onkin ollut oma merkittävä sijansa, kenties ennen muuta okkultisti Aleister Crowley'n (1875–1947) vaikutuksesta. Seksuuallimaagisen ajattelun filosofisemmin painottuneita juuria Urban kaivaa muun muassa kabbalasta, renessanssin aikaisesta magiasta sekä Paracelsuksen ”henkisestä alkemiasta”, jossa viisasten kivi tai uusi hermafrodiittinen olento syntyy feminiinisen ja maskuliinisen prinssiin yhtyessä toisiinsa.¹²³⁵

Ferkel-piirissä eläneet käsitykset seksuaaliseen aktiin samastuvasta luomisprosessista asettuvat osaksi Urbanin hahmottelemaa kehitystä. Vaikka piirissä ei todennäköisesti harjoitettukaan seksuaalimagiaa konkreettisesti, käsitykset aistillisesta rakkaudesta sävyttyvät paikoin verevän lihallisiksi. Kiinnostavaa kyllä, ferkeliläisessä erotismissa on kuultavissa myös satanistinen pukinsorkkien kolina, joka alkoi 1900-luvun kuluessa kietoutua yhä tiiviimmin seksuaalimaagiseen ajatteluun.¹²³⁶ Tällaisiin käsityksiin rinnastettaessa Simbergin rakkautta koskevat käsitykset näyttyvät varsin ruusunpunaisina ja jumalallisen valonkajon kirkastamina. Lähempi ja samansävyisempi vertauskohta niille löytyykin Swedenborgin rakkautta ja seksuaalisuutta koskevista ajatuksista, joilla on Urbanin mukaan ollut myös oma tärkeä sijansa modernin seksuaalimagian kehityksessä. Swedenborg mielsi oikeanlaisen seksuaalisen aktin jumalallisena mysteerinä ja polkuna ylimaallisen, henkisen yhteyden muodostamiseen. Parhaimmillaan rakastavaiset – tai tarkemmin sanoen heidän sisäiset ihmisensä – sulautuivat toisiinsa taivaallisessa avioliitossa, joka palautti heidät lankeemusta edeltäneeseen androgyyniseen tilaan. Jumalan henki virtasi ihmisten väliseen, kumppanuutta henkivään (conjugal) rakkauden liittoon ja siunasi sen. Yksilön henkisen kehityksen myötä myös hänen harjoittamansa rakkaus ja seksi jalostuivat ja henkistyivät.¹²³⁷

Swedenborgin rakkautta ja seksuaalisuutta koskevien käsitysten vaikutusta voi nähdä Ferkel-piirin esteettisessä erotismissa, mutta selvempänä ja kenties myös samansävyisempänä se tulee esiin Simberginkin ihaileman C. L. Almqvistin ajattelussa. Olen aiemmin kirjoittanut almqvistilaisesta alkutilasta, jossa ihmiset elivät yksinkertaista ja luonnonmukaista maalaiselämää.¹²³⁸ Heillä oli paitsi kyky kommunikoida enkeleiden kanssa myös elää moraaliopista irrallaan olevaa, viattoman aistillista rakkauselämää. Vapaan rakkauden ihanne oli keskiössä myös Almqvistin tunnetussa *Käy laatuun* -romaanissa (*Det går an*, 1839), joka tuomittiin aikoinaan siveettömäksi. Samankaltaista ideaalista alkutilaa kuvaillaan Gustaf Frödingin

käyttää hyväksi materiaaliseen todellisuuteen vaikutettaessa. Ks. Urban 2006, 2–3.

1235 Urban 2006, 1–4, 40–54.

1236 Palaan Ferkel-piirissä ja vuosisadanvaihteessa yleisemmin eläneisiin satanistisiin keskusteluihin tarkemmin luvussa 6.9. Seksuaalimagian kietoutumisesta satanismiin ks. Urban 2006, 191–221.

1237 Stanley 2003, 134–138; Urban 2006, 49–52.

1238 Ks. luku 5.11.

kohutussa ”Aamulaulu”-runossa (”Morgondröm”, 1896).¹²³⁹ Eroottinen runo oli ilmeisen tärkeä myös Simbergille, joka kopioi osan siitä 1890-luvun lopulla täytettyyn muistikirjaansa.¹²⁴⁰ Runossa kerrotaan paratiisillisesta Aarian maasta, joka sittemmin tuhoutui. Ihmiset karkeloivat alasti tässä yltäkylläisessä, auringon hellimmässä maassa, jota johti kaikkea Jumaltietoa hallussaan pitävä kuningas. Runon nuori metsästäjä on jumalsyntyinen ja elää harmonisessa suhteessa luonnon kanssa. Kun mies kerran ihailee itseään metsälammen reunalla, nuori neito yllättää hänet ja pyytää miestä arvuuttelemaan silmät peitettyinä, kuka hänen kiusaajansa on. Arvausleikki päättyy runollisesti kuvattuun seksuaaliseen aktiin: Aarian ruusu avaa umpunsa, rakkaat kiinnittyvät toisiinsa, lanne lannetta vasten. Jumala siunaa punaposkisina huohottavan parin toimituksen: ”[...] kera avaruuden valon, joka onnen maailmoista loistaa, saapui autuus lailla airuen, tuoden valon lempeen siunauksen, niinkuin päivän pilke läpi salon, jumalaisen siunauksen toistaa lempiville ihmislapsilleen.”¹²⁴¹

Simbergin punaisena hehkuvat ruusut toimivat symboleina samankaltaiselle aistillisen rakkauden ideaalille. Tampereen Johanneksen kirkossa ruusujen kanta-jiksi on asetettu pyhimyksiin vertautuvat, alastomat pojat. Almqvistin ja Frödingin maalailemat ihannekuvat viattoman seksuaalisuuden alkutiloista selittävät osaltaan Simbergin tekemää ratkaisua poikien alastomuuden suhteen. Myös hänelle aistillisen rakkauden, auringon säteiden ja huumaavien ruusujen tuoksusta täyttyvä maailma edusti tavoittelun arvoista ideaalia – siellä pyhien kuuluikin olla paljaita. Alastomuudessaan ja aistillisuudessaan he olivat viattomia ja Jumalan siunaamia. Simbergin hehkuvanpunaiset ruusut ovat maallisten aistien verevöittämiä, sillä ne ovat kasvaneet paitsi jumalallisen valon myös härmistyneen, seksuaalimaagisuutta kohti kehittyvän Eros-opin ravitsemisena. Niiden symboloima elämänmakuinen, aistillinen rakkaus tarjoaa parhaimmillaan yhden reitin todellisuuden korkeampiin tasoihin ja menetettyyn jumalyhteyteen. Vaikka Simbergin ruusut ovatkin kenties kukkeimmillaan juuri verevän punaisina, voivat ne jalostuessaan muuttua myös taivaallisen valkoisiksi – aivan kuten etelälehterin taivaalliselle portille asetettu holvimaalaus osoittaa.¹²⁴² Punaisista valkoisiksi muuttuvat ruusut viitoittavat jalostumisen ja henkistymisen tietä, jolle aistillinen rakkaus voi totuudenetsijän johdattaa.

1239 Frödingin runo löytyy teoksesta *Stänk och flikar* (1896). Karkeana pidetystä runosta nousi aikoinaan valtava kohu, ja Fröding sai sen vuoksi syytteen. Fröding kuului niihin vuosisadanvaihteen kirjailijoihin, joihin Swedenborgin ajatukset ja muun muassa Sinnettin teosofia vaikuttivat. Ks. esim. Bergsten 2014, 130, 182–183, 227.

1240 Simberg kopioi runosta muistikirjaansa säkeen, jossa kerrotaan alasti karkeloivasta kansasta. Ks. Hugo Simbergin vuosille 1898–1899 ajoitettu muistikirja (KGA/HSA).

1241 Frödingin runon suomennos on Aarni Koudan, ks. Kouta 1922, 93–99.

1242 Simbergin kirjoituksista löytyy useita viitteitä kukkien tuoksun ja värien tärkeydestä. Kukkat rinnastuvat toisinaan naisiin, toisinaan omaan luovuuteen. Ks. esim. Simberg 2004, 23, 36, 42. Ikuiset hengen kukat taas saattavat vaikuttaa Simbergistä toisinaan liiankin tuoksuttomilta. Ks. Simbergin muistikirja 1900–, syntymäpäiväruno Elsa Simbergille 16.10.1900 (KGA/HSA).

6.8 Rakkaus turmelee ja haavoittaa

Vaikka Simberg selvästi arvosti vapaata, aistillista rakkautta, löytyy hänen muistikirjoistaan vihjeitä myös toisenlaisesta moraalikoodistosta. Bécquerilta vuonna 1898 lainaamansa rakkausrunon ohien Simberg on tehnyt piirroksen, jossa säihkyvä-silmäinen käärme ihastelee kasvin sydämenmuotoisia nappuja. Myöhemmin sama Bécquerilta lainattu runo on asetettu osaksi toista piirrosta, jossa se kiertää mudasta nousevaa lumpeenkukkaa keskiajan taiteelle tyypillisenä nauhana. Kiinnostavan polun piirrosten merkitysulottuvuuksiin avaa niitä seuraava, ilmeisen omaelämäkerrallinen tarina. Simberg on antanut sille otsikon ”Minun valkoinen, kaunis lumpeeni”. Tarinan keskiössä on lumpeenkukka, jonka kertoja haluaa poimia itselleen. Aiemmin lummetta ihastellessaan hän ei kuitenkaan ole hennonut niin tehdä, koska arveli sen tarvitsevan vielä lisää auringon valoa. Koskaan ei hänen sydämensä ollut kuitenkaan lyönyt niin kuin se tällä kukalle löi, ja hän uskoi vakaasti rakkautensa johdattavan lumpeen lopulta luokseen. Toisin kuitenkin kävi. Eräänä päivänä kukka olikin toisen rinnalla. Kertoja joutuu pettyneenä myöntämään, että lumpeet sopivat toisilleen, eivätkä hänen kaltaisilleen: ”Minä olen se musta, viheliäinen ihminen, joka haluaa kädellään koskettaa ihaninta, Jumalan luomaa, valkoista kaunista lummetaan. Voi, voi miten surullista!”¹²⁴³

Simbergin muistiinpanot ja piirrokset asettuvat osaksi 1800-luvun kuluessa ajan-kohtaisiksi nousseita kysymyksiä siveydestä ja seksuaalimoraalista. Ilmiötä vuosisadanvaihteen Suomessa tarkastelleen historianantutkija Pirjo Markkolan mukaan keskustelut kumpusivat osaltaan ajan uskonnollisesta murroksesta. Siveyskysymys ei ollut yksinomaan keskustelua seksuaalisesta kanssakäymisestä, vaan laajempi yhteiskunnan moraalialue koskeva aihe, johon liittyivät muun muassa kysymykset raittiudesta, ahkeruudesta ja vastuullisuudesta. Yhtäältä näissä keskusteluissa tukeuduttiin perinteisestä kristillisyydestä ammennettuihin käsityksiin seksuaalisuuden syntyisyydestä, mutta toisaalta tradition asettamia arvoja myös haastettiin. Perinteiden puolesta puhuvat moraalireformistit halusivat uudistaa yhteiskuntaa palauttamalla sukupuolimoraalin sen kristillisille perustuksille. Heidän silmissään erityisesti luonteeltaan heikommiksi ymmärretyt miehet ja heidän hallitsematon seksuaalisuutensa näyttäytyivät yhteiskunnan yleistä järjestystä vaarantavina tekijöinä. Siveelliset naiset taas muodostivat yhteiskunnan moraalisen selkärangan. Molemmille vaadittiin yhtäläistä säännöstöä ja absoluuttisen seksuaalimoraalin noudattamista: seksiä oli sopivaa harjoittaa ainoastaan avioliiton puitteissa ja mieluiten vain lisääntymistarkoituksessa.¹²⁴⁴ Moraalireformistien vastapooliksi asettuivat vapaamielisempien

1243 Ks. Hugo Simbergin muistikirja 1898–1899, muistiinpano lokakuulta 1898 ja sitä seuraavat piirrokset (KGA/HSA). Suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Jag är den där svarta eländiga människan som med sin hand vill vidröra det härligaste Gud skapat min Hvita vakra näckros!! Oi Oi så sorgligt!!!”

1244 Markkola 2006.

aatteiden ja relativistisen sukupuolimoraalin kannattajat, jotka hyväksyivät tietyin ehdoin myös avioliiton ulkopuoliset suhteet. Tasa-arvoisuuden vaade saatettiin tässä kohdin esittää toisenlaisesta näkökulmasta: naisille täytyi sallia samankaltainen vapaus sukupuolielämän suhteen kuin miehille.¹²⁴⁵

Vaikka kirkollista kristillisyyttä kritisoineet taiteilijat – Simberg mukaan lukien – kannattivat usein vapaampaa seksuaalimoraalia, ei aatteiden toteuttaminen omassa elämässä ollut mutkatonta. Vuosisadanvaihteen siveyskeskusteluissa erityisesti miesten seksuaalisuuden kontrolloimista pidettiin tärkeänä, sillä heidän hallitsemattomien halujensa uskottiin turmelevan myös nuoria naisia – ja muuttavan näitä edelleen vaarallisiksi viettelijöiksi.¹²⁴⁶ Kyseinen ajatus miehisen seksuaalisuuden vaarallisuudesta tulee esiin kirjailija J. H. Erkon (1849–1906) tunnoista ja tuotannosta, joiden kytkeytymistä ajan rakkautta, seksuaalisuutta ja uskontoa koskeviin käsityksiin Antti Harmainen on tutkinut. Erkon käsityksiä leimaa vuosisadanvaihteelle ominainen vastakkainasettelu puhtaan, siveellisen rakkauden ja tuhoavan seksuaalisuuden välillä. Harmaisen mukaan Erkon oli yrityksistään huolimatta hankala ymmärtää omaa seksuaalista haluaan muuna kuin rikkomuksena Jumalaan kohtaan. Eräässä muistiinpanossaan hän kertoo turmelemastaan viattomasta ”tyttö rukasta, elämän kadottaneesta kukasta”.¹²⁴⁷ Hyvin samankaltainen oman syntisyyden tunne kuvastuu Simbergin muistiinmerkitsemässä tarinassa ja siihen läheisesti liittyvässä piirroksessa. Tarinan kertoja on viheliäinen, miehinen olento, joka kosketuksellaan turmelee viattoman valkoisen lumpeenkukan. Piirroksessa tämä seksuaaliseksi värityneen rappion uhka kiteytyy käärmeessä, joka ihailee viehkeästi nupullaan olevaa kukkaa.

Erkko löysi yhden väylän oman mieheydensä ja seksuaalisuutensa uudelleenmäärittelemiseen esoteerisuudesta. Hän kiinnostui 1880-luvulla erityisesti teosofiasta. Sen tarjoamien tulkintojen ja (progressiivista) jälleensyntymistä koskevien käsitysten myötä seksuaaliset kokemukset eivät enää merkinneet Erkolle väistämätöntä, tuhoavaa syntiä. Rakkaus ja seksuaalisuus alkoivat hahmottua henkisenä kilvoitteluna, joka saattoi parhaimmillaan johtaa korkeampaan rakkauteen ja sitä kautta myös jumalalliseen. Seksuaaliset kokemukset näyttäytyivät eräänlaisina koetinkivinä sillä kehityksen tiellä, jota sielu taivalsi jälleensyntymien pitkässä ketjussa.¹²⁴⁸ Erkon käsitykset tarjoavatkin esimerkin siitä, miten esoteerisuus voi toimia vapauttavana voimana suhteessa ahtaasti ymmärrettyyn seksuaalimoraaliin ja normitettuihin sukupuolirooleihin. Muun muassa teosofiasta ammennetut ajatukset seksuaalisuuden potentiaalisesti jumaloittavista voimista ja täydellisistä androgyneistä avasivat osaltaan mahdollisuuden määritellä

1245 Relativistisen sukupuolimoraalin ja vapaamielisten aatteiden merkityksestä vuosisadanvaihteen taide-elämässä ks. Amberg 2016, 116–124.

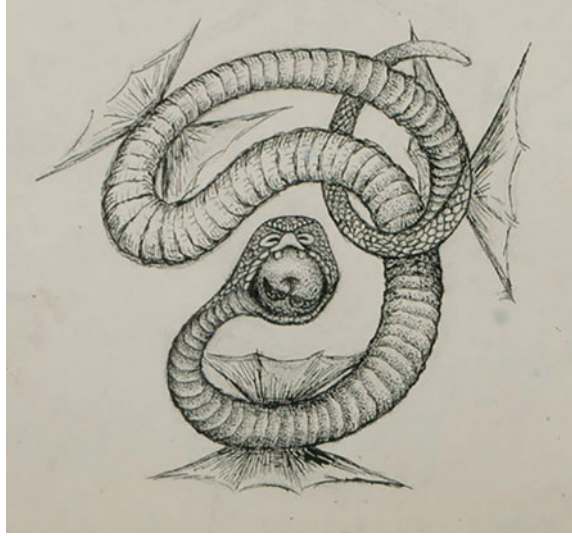
1246 Markkola 2006, 230–236.

1247 Harmainen 2014, 24–27.

1248 Harmainen 2014, 24–27.

sukupuolta ja seksuaalisuutta tavanomaista väljemmältä pohjalta.¹²⁴⁹ Taiteilija Ester Helenius esimerkiksi käsitteli teoksissaan itselleen tärkeitä samansukupuolisen rakkauden kysymyksiä muun muassa esoteerisen vihkimys-tematiikan avulla.¹²⁵⁰

Edellä tulkitsin myös Simbergin hehkuvan punaisesta valkoiseksi muuttuvaa ruusua eräänlaisena henkisen kehityksen symbolina. Swedenborgilaisessa ajattelussa rakkaus ja seksuaalisuus näyttäytyvät henkisenä kilvoitteluna kahdes-



Hugo Simberg, *Kaksi luonnosta Tampereen tuomiokirkon (Johanneksen kirkko) keskiholvin käämeeseen* (AV 4833:130), yksityiskohta, ajoittamaton, vesiväri, tussi ja lyijykynä paperille 54 x 39 cm, Kansallispaperi, Helsinki. Kuva: Kansallispaperi / Ateneum / Janne Mäkinen.

sakin merkityksessä. Aistillinen rakkaus ja seksuaalinen akti voivat ensinnä toimia reitteinä taivaalliseen avioliittoon, kuten jo aiemmin totesin. Toisaalta rakkauden laatu on ensiarvoisessa roolissa myös siinä prosessissa, jonka myötä ihmisen sisäinen olemus muuttuu hänen henkistä tilaansa vastaavaan muotoon. Swedenborgin rakkautta koskevat käsitykset rakentuvat dualistiksi. Taivaallinen tai henkinen rakkaus kohdistuu Jumalaan ja lähimmäiseen, jota kohdellaan lempeästi ja armollisesti, apua antaen. Tämänkaltaisen rakkauden huomassa sisäinen ihminen kehittyä enkeliksi ja siirtyä henkimailmassa kaltaistensa joukkoon, taivaaseen. Siellä kahden oikeanlaisen rakkauden huomassa kehittyneen ihmisen on mahdollista solmia heidän henkistä tilaansa vastaava taivaallinen avioliitto. Henkisen rakkauden vastakohtaksi määrittynyt egoistinen itserakkaus ja maallista kohtaan tunnettu rakkaus, jotka muuntavat sisäistä ihmistä paholaisen kaltaiseksi ja vetävät häntä kohti helvettiä. Tällaisessa rakkaudessa elävä ihminen ajattelee vain itseään ja maallisia nautintoja – kuten Wilden paholaismaiseksi muuntunut Dorian Gray. Piruilta aistillisen rakkauden jalostaminen henkiseksi kehitykseksi ei onnistu.¹²⁵¹

Simbergin kanssa Tampereen Johanneksen kirkkoa maalanneen Hjalmar Rautiaisen muistitiedon mukaan keskiholvin kääme symboloi ihmissydäntä, jota

1249 Ks. Dixon 1997.

1250 Palin 2017, 227–234.

1251 Swedenborgin rakkautta koskevista käsityksistä ks. esim. Stanley 2003, 45–48.

vaivaa vääränlainen rakkaus. Rautiaisen mukaan Simberg itse selvensi teoksen merkitystä seuraavasti:

Käärmekekus on ihmissydän. Raamatun mukaan ihmissydän on paha hamasta lapsuudesta. Siihen kuitenkin lankeaa Jumalan sanan siemen: pikkusiivet, joiden tiiviin kehän alle vangittuu käärme. Ne kuvaavat nöyrän lapsenmielen pehmeää untuvikkoa, Jumalan sanan vaikutusta, joka ihmisen luonnollisen itsekeskeisyyden tukahduttaa [...].”¹²⁵²

Katon käärme kuvaa pahaa, egoistista ihmissydäntä – sitä, jonka hallinnassa ihminen Swedenborgin mukaan muuttuu sisäiseltä olemukseltaan pirun kaltaiseksi. Eräissä Simbergin luonnoksissa katon käärme tuokin korvineen tai sarvineen sekä eriskummallisine nenineen mieleen Simbergin teoksissa monenkarvaisina esiintyvät pikkupirut.¹²⁵³ Itsekeskeisyyden ja egoistisuuden teemat nousevat esiin myös Simbergin kirjoittamissa kirjeissä. Taiteilija piti niitä selvästi itselleen ominaisina, paheellisina luonteenpiirteinä.¹²⁵⁴ Eräässä luonnoksessa, joka Stewenin mukaan syntyi kirkkomaalausten suunnittelun sivutuotteena, käärmeen edustama paha rakkaus näyttäytyy erityisen seksuaalisena.¹²⁵⁵ Matelija on kietoutunut alastoman naiskehon ympärille ja sen ”pää osuu juuri naisfiguurin häpykukkulan kohdalle siten, että samat viivat esittävät sitä ja käärmeen suuta. Käärmeen suussa oleva houkuttava omena ja naisen sukuelin vastaavat toisiaan eräänlaisessa diabolisessa yhtälössä.”¹²⁵⁶

Pahan, itsekeskeisen ja nautinnonhaluisen ihmissydämen ympärille Simberg on käärme freskossaan asetellut siipiä, jotka viittaavat siihen vaikutukseen, joka emanoi tuu todellisuuden korkeammista, jumalallisista ulottuvuuksista – tarkoitettiinpa tällä sitten platonistista ideamaailmaa, Swedenborgin henkistä todellisuutta tai jotain muuta vuosisadanvaihteen okkulttuurissa näihin kietoutuvaa maailmankaikkeuden tasoa. Ihmisen synnynnäiseen itsekeskeisyyteen uskoneen Swedenborgin mukaan pahan vaikutuksen saattoi voittaa ainoastaan Jumalan vaikutukselle antautumalla. Se muutti ihmisen sisäisen olemuksen lopulta enkeliksi ja ohjasi sitä kohti henkisen todellisuuden taivaallisia sfäärejä.¹²⁵⁷ Simbergin kattomaalauksessa ihmissydämen paheellisuus ”vangittuu” siipien alle ja saa siten mahdollisuuden kehittyä oikeanlaisen,

1252 Kivinen 1986, 85.

1253 Ks. Hugo Simbergin luonnokset AV4833:131 ja AV4833:58, Kansallisgalleria, Helsinki sekä Hugo Simbergin teos *Käärme ja orjantappuraseppele*, 1905, yksityiskokoelma. Ks. teoksen kuva Saarikivi 1948, 88.

1254 Ks. esim. Hugo Simbergin kirjeet Blenda Simbergille, Hyvinkää 24.10.1905; Helsinki 10.12.1900 ja Helsinki 9.3.1895 (KGA/HSA).

1255 Jan Simbergin yksityisarkistossa on säilynyt valokuva luonnoksesta, ks. kansio HS11, Tammerfors domkyrka (JSA).

1256 Stewen 1986, 110–111.

1257 Swedenborg 1938, §173–182.

henkisemmän rakkauden suojissa. Siipiin liittyvä rakkaustematiikka korostuu luonnoksessa, jossa niiden sulat muodostavat symmetrisiä sydämkuvioita.¹²⁵⁸

Kirkon keskiholvissa käärmettä ympäröivät siivet ulottavat sulkansa yli koko keskisalun ja etelälehterin, jossa ne asettuvat lopulta myös *Haavoittuneen enkelin* ylle. Freskoa on usein luettu Simbergin omakuvana, ja se kietoutuukin monin tavoin taiteilijan elämään ja käsityksiin omasta itsestä.¹²⁵⁹ Siipeensä saanut enkeli viittaa siihen, ettei aistilliseen rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvä henkinen kehitys ole edistynyt toivotulla tavalla. Simbergin omalla kohdalla haavoja syntyi ainakin lakastuneista, kokoon kuivuneista rakkaussuhteista. Lontoosta keväällä 1896 kirjoitetussa kirjeessään Simberg kuvaa vaille vastakaikua jäänyttä rakkautta haluksi, joka hehkuu kuin kytevä hiillos. Se ”seuraa ja satuttaa meitä kuolemaamme saakka.”¹²⁶⁰ Taiteilijan muistakin kirjeistä, muistikirjoista ja teoksista voi aistia maallisessa rakkaudessa koetut pettymykset.¹²⁶¹ Valkoisen lumpeen tarinakin liittyy Simbergin omakohtaisiin kokemuksiin. Sen kirjoittamisen aikoihin hän rakastui syvästi taiteilija Ellen Thesleffin nuorempaan sisareen, Thyra Thesleffiin (1880–1959). Simberg oli läheisissä tekemisissä perheen kanssa Firenzessä keväällä 1898 ja ylitti ihastuksensa vuoksi sopivuuden rajat eräällä yhteisellä huviretkellä. Tyttäriensä ja erityisesti luonteeltaan huolettomamman Thyran siveellisyydestä huolta kantanut äiti päätyi lopulta siirtämään perheensä turvaan Roomaan, etäämmälle Simbergistä.¹²⁶² Tilanne oli taiteilijan kannalta varmasti nolo. Tunnetta omasta turmeltuneisuudesta vahvasti todennäköisesti myös syfilis, jota Simbergin tiedetään sairastaneen.¹²⁶³ Aikalaiset

1258 Ks. kuva luonnoksesta teoksessa Kivinen 1986, 84.

1259 Ks. esim Saarikivi 1948, 78–80; Gervasoni 1988, 34–37.

1260 Hugo Simbergin kirje Blenda Simbergille, Lontoo, kevät 1896, lainattu teoksessa Saarikivi 1948, viite 37.

1261 Simbergin pettymyksistä rakkaudessa ks. esim. Saarikivi 1948, 46, 62–66; Lahelma 2017, 26–28, 32–35; Ruuska 2018, esim. 106–109. Epäilen rakkauteen liittyvien pettymysten varjostaneen Simbergin mieltä myös Tampereen kirkkomaalausten syntymisen aikoihin, ks. Kokkinen 2018. Vrt. myös Ruuska 2018, 251, 261–262. Simberg tutustui 1890-luvun kuluessa Mascha von Heirothiin (1871–1934), josta hän maalasi myöhemmin muotokuvia. Von Heirothiin liittyviin kirjeisiin ja teoksiin tutustuessani mieleeni piirtyi väistämättä kuva rakastuneesta taiteilijasta – siitäkin huolimatta, etten mitään vedenpitäviä todisteita näiden kahden välisestä romanttisesta suhteesta löytänyt. Ks. esim. Hugo Simbergin kirjeet Blenda Simbergille, Tampere 1.9.1905, Tampere 18.9.1905 ja Hyvinkää 24.10.1905 (KGA/HSA). Simberg kirjoittaa Hyvinkään parantolasta sisarelleen olevansa onnellinen, että tämä ymmärtää hänen ja M:n suhdetta. Von Heirothista ks. Amberg 2016.

1262 Firenzessä sattuneesta välikohtauksesta ja Thyra Thesleffistä ks. Schreck 2017, 132–134, 145–148; Lahelma 2017, 32.

1263 Kivinen 1986, 101–102. Lahelma näkee Simbergin vuonna 1896 valmistuneessa *Painajaisessa* (yksityiskokoelma) yhteyden taiteilijan sairastamaan syfilikseen. Teoksessa miehen lanteiden ympärille on kietoutunut tiukasti käärmemäinen olento. Rakkauteen liittyvästä pettymyksestä kertoo neito, joka poistuu kuvan taka-alalle. Lahelma 2017, 26–28.

pitivät tautia sen herkästi leviävän luonteen vuoksi erittäin vaarallisena ja yhteiskunnan siveellisyyttä uhkaavana vitsauksena.¹²⁶⁴

Simbergiläisessä maailmassa aistillisen rakkauden ideaali törmääkin lopulta taiteilijan kokemuksiin ja arvostelmiin omasta syntyisyydestä ja riittämättömyydestä, eivätkä suloisesti tuoksuvat ruusut avaakaan tietä todellisuuden korkeammille tasoille. Elämän kolhujen seurauksena vapaammasta moraalikoodistosta omaksutut käsitykset näyttäytyivät ajoittain liian nautinnonhaluisina ja omahyväisinä, ja kristillisestä traditiosta omaksuttu yhteys seksuaalisuuden ja synnin välillä aktivoitui. Tämä ristiriita jätti jälkensä paitsi Tampereen Johanneksen kirkkoon myös Simbergin taiteeseen yleisemmin. Kirkon keskiholvin luonnoksissa alkujaan jumalallisesta valosta nauttineet ruusut saavat väistyä käärmeen tieltä. Samassa aistillisen rakkauden ideaaliin viittaava ruusu alkaa muistuttaa omenaa, jossa kiteytyy ajatus kristillisestä perisynnistä. Ruusu muuttuu kielletyksi hedelmäksi, jota ihminen ei Paratiisin alkutilasta nauttiessaan olisi koskaan saanut poimia ja maistaa. Aistillisen rakkauden ideaali kääntyy varoitukseksi syntyisyydestä, joka on luonteeltaan seksuaalista ja egoistista. Samankaltaiset ristiriitaisuudet kytevätkin myös *Haavoittuneessa enkelissä*. Vaikka ihminen onnistuisi maallisen elämänsä aikana tekemään valintoja siten, että hänen sisäinen olemuksensa kehittyisi enkelimäiseksi, se ei simbergiläisessä mielenmaisemassa ja kuvastossa riitä taivaallisiin, jumalallisiin sfääreihin nousemiseksi. Siivet, jotka sielu on onnistunut itselleen kasvattaa, haavoittuvat ja tahriintuvat verevien ruusujen tappuroissa.

6.9 Tiedon puun kultaiset hedelmät

Kun Juséliuksen mausoleumissa astuu sisään paratiisin portista – oviaukosta, joka sijoittuu Gallen-Kallelan *Paratiisi*-teoksen alle – päätyy kuoriin, jossa kasvaa kultaisia hedelmiä. Niitä kantavien puiden oksisto muodostaa seinille tiheitä rihmastoja. Juuristoon on kiinnittynyt loiskasvi. Gallen-Kallela kuvasi näitä väistämättä omenat mieleen tuovia hedelmiä myös muissa hautamausoleumiin liittyvissä teoksissa ja luonnoksissa. Eräässä niistä alastomien ihmisten joukko on kerääntynyt hedelmäpuun ympärille ja kurkottelee satoa sen oksilta. Puun vasemmalla puolella oleva mies, jota en voi olla näkemättä taiteilijan omakuvana, on jo poiminut hedelmän ja katselee sitä keskittyneesti.¹²⁶⁵ Myöhemmässä, hautamausoleumin ovea varten tehdyssä luonnoksessa hedelmän poimimisen teema toistuu kahtenakin erilaisena versiona.

1264 Markkolan mukaan kasvava huoli sukupuolitautilien leviämisestä erityisesti prostituution kautta oli osaltaan synnä siihen, että siveydestä ja sukupuolimoraalista keskusteltiin niin äänekkäästi 1800-luvun lopulta lähtien. Ks. Markkola 2006, 226–230.

1265 Ks. Akseli Gallen-Kallelan piirustuskoelman kuva VI A 027 (GKM). Ks. myös Juséliuksen mausoleumin luonnos 108-M72 (SJS). *Kallela*-kirjassa elämänpuuaiheinen piirros kuvittaa tarinaa kristillistä kirkkoa ja sen oppeja uhmaavasta pakanapäällikkö Hulkosta, jota manataan kertomuksen lopussa paholaisena, ks. Gallen-Kallela 1924, 143–162.



Akseli Gallen-Kallela, yksityiskohta luonnoksiin *Ex libris Tali et Adolf Paul, Ilmestyskirjan nainen pedon selässä; kynttilä siipien keskellä; kasvot pilvien lomassa; ihmisiä hedelmäpuun ympärillä*, 1899 [n. 1897]. Tussipiirustus, 45 x 25 cm, yksityiskokoelma. Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuvat (PK VIA 027), Gallen-Kallelan museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

Molemmassa on kuvattu kaksi alastonta ihmiskehoa, mies ja nainen. Ensimmäisessä hieman lannistuneen oloinen, kumaraan taipunut nainen pitelee kädessään hedelmää. Mies näyttää lohduttavan naista. Hän on kohottanut vasemman kätensä tämän olalle, oikea on laskeutunut naisen pitelemän hedelmän päälle. Luonnoksen toisessa versiossa tunnelma muuttuu. Nainen ja mies pitelevät nyt hedelmää yhdessä ja katsovat toisiaan silmiin ryhdikkäinä ja uljaina. Kuvan alle Gallen-Kallela on kirjoittanut rakkautta merkitsevän sanan ”amor”.¹²⁶⁶

Mausoleumin kuvaohjelmaa työstäessään Gallen-Kallela syventyi hedelmän poimimisteemaan myös toisessa yhteydessä. Kun lehdistössä tammikuussa 1902 uutisoitiin taiteilijan suururakasta hautamausoleumissa, hänen mainittiin tekevän parhaillaan myös kaappia, jonka aiheena oli lause ”Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum”.¹²⁶⁷ Sanat on lainattu käärmeeltä, joka Genesiksessä houkuttelee Eeva poimimaan hedelmän paratiisiin keskellä kasvavasta puusta: ”[...] teistä tulee Jumalan kaltaisia, niin että tiedätte kaiken, sekä hyvän että pahan.”¹²⁶⁸ Kyseessä on mitä ilmeisimmin *Tiedon puu* -kaappi (*Syntiinlankeemus*-kaappi), vaikka teos yleensä ajoitetaankin aiemmin valmistuneeksi.¹²⁶⁹ Kaapin etupuoli muodostuu viidestä kuva-alasta, joiden aiheet liittyvät läheisesti Juséliuksen hautakappelin kuvaohjelmaan. Ylhäällä kieppuvat planeetat ja kosmiset virtaukset. Niiden keskellä tuijottavat ne Jumalan tai maailmanhengen kasvot, joista olen aiemmin kirjoittanut.¹²⁷⁰ Kaapin laitoja kehystää kaksi hedelmäpuuta. Alapaneeleissa ihmiskäsi ojentaa toiselle hedelmää, josta muodostuvat esiin huulet. Hedelmää tarjoavan käden taustalla versoo feminiinistä kasvustoa: etualan versot tuovat mieleen naisen sukuelimet, taustan kukkasista valuu hiuksia. Vasemman paneelin kasvusto on sen sijaan fallosmaista, aktiivisesti oikean paneelin feminiinisiä kukintoja kohden työntyvää.

Vaikka Gallen-Kallelan hedelmäpuita kuvaavat teokset liittyvät selvästi raamatulliseen syntiinlankeemuksen tematiikkaan, ne eivät asetu aiheen kristillisiin tulkintakehyksiin ongelmattomasti. Genesiksen mukaan Aatami ja Eeva häpesivät itseään ja alastomuuttaan maistettuaan kielletyn puun hedelmää. Syntiinlankeemusaiheen perinteisissä kuvaesityksissä vähintään Aatami näyttää usein hämmennyneeltä tai kauhistuneelta. Molempia odottaa paratiisista karkotus. He pakenevat miekoin aseistettua kerubia alastomuuttaan peitellen.¹²⁷¹ Kristinuskon läntisessä

1266 Akseli Gallen-Kallelan luonnos Juséliuksen mausoleumin oveksi, 173-M173 (SJS).

1267 ”Taiteilija Axel Gällén”, TU 29.1.1902.

1268 Gen 3:5.

1269 *Tiedon puu* -kaappi (*Syntiinlankeemus*-kaappi), 1897–1899. Suunnitellut ja kaivertanut Akseli Gallen-Kallela. Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kyseinen ajoitus löytyy muun muassa Kansallisgalleriassa (Ateneum) 16.2.–26.5.1996 järjestetyn *Akseli Gallen-Kallela* -näyttelyn katalogista.

1270 Ks. luku 4.2, josta löytyy myös kaapin yläosan kuva.

1271 Ks. esim. Tizian, *Aatami ja Eeva*, n. 1550, Museo Del Prado, Madrid; Lucas Cranach vanhempi, *Aatami ja Eeva*, 1526, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Lontoo; Masaccio: *Karkotus Paratiisista*, n. 1425, Santa Maria del Carmine, Firenze.



Akseli Gallen-Kallela, *Syntiinlankeemus-kaappi (Hyvän ja pahan tiedon puu -kaappi)*, 1897–1999, petsattu mänty, 129 x 96 x 52cm. Gallen-Kallelan museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo / Hannu Aaltonen.

traditiossa lankeemusta tulkitaan seksuaalisesti virittyneenä syntinä.¹²⁷² Gallen-Kallelan hedelmänpoimijat eivät kuitenkaan häpeile itseään, alastomuuttaan saati seksuaalisuuttaan, joka nousee etenkin *Tiedon puu* -kaapin kuvissa keskeiseen rooliin. Nämä ihmishahmot tuovat mieleen Frödingin *Aamulaulun* ylpeästi alastoman kansan, jonka seksuaalisen toiminnan Jumala valollaan siunasi. On vaikea kuvitella,

1272 Genesisissä hedelmän maistaminen johtaa oman alastomuuden tiedostamiseen ja sitä kautta syntyvään häpeään, jota seksuaalisuus ei ollut paratiisissa eläneille ihmisille alkuaan aiheuttanut. Käsitys seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden syntyisyydestä painottuu vasta myöhemmin. Sen tuovat mukanaan Lutherin aikaa seurannut uskonpuhdistus ja Suomessa erityisesti 1800-luvun herätysliikkeet. Syntiinlankeemuksesta ja seksuaalisuudesta kristillisyydessä ks. esim. Nissinen 2006; Arffman 2006; Huhta 2006.

menoihin: hän käy metsissä ”noita-akkojen ja noitien luona [...] keittäen heidän kanssaan kaikkia mahdollisia helvetinliemiä, harjoittaen raffinoituja rakkauden nautintoja pirunkauniiden mustien ja punaisten naisten kanssa metsien yössä, noitaneitojen, tenhotarten ja Tapion tytärten kanssa.”¹²⁷⁷ Huysmansin tavoin Gallen-Kallela yhdistää nämä mielikuvat menneen ajan henkisyteen. Jos munkkimaalari ja alkemisti edustavatkin vielä keskiaikaa, palaa öinen nautiskelija ajassa vielä kauemmas – kristinuskoa edeltäneeseen pakanuuteen.

Satanismiin liittyvät mielikuvat välittyivät Gallen-Kallelalle osaltaan Zum schwarzen Ferkel -piirin välityksellä. Ryhmä kokoontui *Mustan sian* viinituvassa, jossa vallitsi usein satanistisen messun häpäisevää tunnelmaa imitoiva ilmapiiri – paikkaa oli aiemmin kutsuttu luostariksi (*Das Kloster*). Alkoholinhuuruisten keskusteluiden aiheet vaihtelivat psykologiasta satanismiin, teosofiasta noituuteen ja seksistä animaaliseen magnetismiin. Ryhmän johtohahmoihin lukeutunut Stanislas Przybyszewski soitti pianolla intensiiviseksi ja diaboliseksi kuvailtua musiikkia samanaikaisesti rukoillen ja runoja mumisten. Hänen esityksiensä kerrottiin vaivuttavan kuulijansa transsitilaan ja monet pitivät karismaattista miestä demonisena arkkisatanistina.¹²⁷⁸ Vaikka kyse olikin eräänlaisesta roolista tai naamiosta, voidaan Przybyszewskia pitää aiheeseen perehtyneen Per Faxneldin mukaan yhtenä varhaisimmista modernin satanismin edustajista. Przybyszewskin satanistisessa maailmankuvassa Paholainen edustaa toista Jumalaa, joka on alkukantainen, utelias ja uhmakas. Hän on anarkistinen vapaa-ajattelija ja evolutiivisen kehityksen edustaja.¹²⁷⁹

Przybyszewskin käsitykset periytyvät osin romantikoilta, jotka olivat uudistanee Saatanan liitettyjä mielikuvia 1700-luvun lopulta lähtien. Romantiikan kirjallisessa satanismissa Saatanan nähdään kapinallisena sankarina: hän edustaa poliittista, individuaalista ja seksuaalista vapautta sekä tieteellisen tiedon airutta, joka romuttaa vanhatestamentillisen Jumalan ja nyky-yhteiskunnan epätasa-arvoiset hierarkiat ja säännökset.¹²⁸⁰ Samankaltaisena kapinallisena romantikot hahmottivat usein muun muassa antiikin myyttien Prometheuksen, joka huijasi jumalia ihmisten eduksi.¹²⁸¹

1277 Gallen-Kallelan vuonna 1897 tehty kirjoitus luonnoskirjassa, lainattu Kirsti Gallen-Kallela 1965, 167–168.

1278 Lathe 1972, 21–39.

1279 Faxneld 2012b, 55–59.

1280 Romanttisen satanismin edustajiksi mainitaan usein muun muassa William Blake, Percy Bysshe Shelley, Henry Fuseli ja lordi Byron. Romantiikan satanismista ks. esim. Luijk 2012; Schock 2003. Przybyszewskin satanistinen maailmankuva eroaa monista 1800-luvun edeltäjistä elitistisen ja sosiaalidarvinistisen näkökulman vuoksi. Ks. Faxneld 2012b, 59–61.

1281 Saatanan rinnastumisesta Prometheukseen ja muihin kapinallisiin/ulkopuolisiin hahmoihin ks. esim. Luijk 2012, 48–50. Toisinaan myös Jeesus saatettiin samastaa näihin uhmakkaisiin hahmoihin. Niinpä esimerkiksi Josephin Péladan puhuikin Jeesus-Prometheuksesta. Ks. Luijk 2016, 171–175. Tämänkaltaiset tulkinnat tarjoavat mielekkään kontekstin myös Halosen taiteen kirkollista kristillisyyttä haastavalle Jeesus-hahmolle.

että Gallen-Kallelan teoksessa esiintyvien hedelmien ottamisesta seuraisi rangaistus tai Jumalan läheisyydestä karkottaminen. Ne on selvästi tarkoituskin poimia.

Gallen-Kallelan hedelmäpuita ja kultaisia omenia kuvaavat teokset asettuvat osaksi vuosisadanvaihteen okkulttuurissa kierrätettyjä mielikuvia satanismista ja Saatanasta – käärmeestä, joka Eevan alun perin houkutteli kielletyn hedelmän äärelle. Yhden merkittävän virikkeen näille keskusteluille tarjosi Joris-Karl Huysmansin *Lá-Bas* -romaani, joka löytyy myös Gallen-Kallelan kotikirjastosta.¹²⁷³ Kun teos ilmestyi ensimmäisen kerran *L'Écho de Paris* -sanomalehdessä vuonna 1891, sitä markkinoitiin autenttisiin dokumentteihin perustuvana selontekona nyky-satanismista. Huysmans piti omaa aikaansa pinnallisena, vulgaarina ja masentavana. Vastakohtaan sille tarjosi keskiaika, jota kirjailija monien aikalaistensa tavoin piti henkisyiden tyyssijana. Huysmans halusi löytää oman aikansa Pariisista jäänteitä satanismista, sillä hän piti myös sitä menetetyn, keskiaikaisen henkisyiden ilmentymänä. Hänen romaanissaan kuvattuun satanismiin liittyvät langetetut kiroukset ja loitsut, hekumalliset demonit ja erityisesti ”musta messu”, jossa häväistään kristillistä jumalanpalvelusta erilaisin seksuaalisin elein ja teoin. Oivallisen visuaalisen ilmaisun näille satanistisille toimituksille tarjosivat Huysmansin mukaan belgialaissyntyisen Félicien Ropsin mustanpuhuvat teokset, joissa seksuaaliseen aktiin ja sukupuoli-eliimiin viittaava kuvasto ovat tärkeässä roolissa.¹²⁷⁴

Gallen-Kallela viittaa Pariisin nykysatanismiin Louis Sparrelle lokakuussa 1896 kirjoittamassaan kirjeessä: ”Muistatko kuinka minä Pariisissa patinoin krusifiksin – laitoin sen kylpemään. Tämä metodi on kai nostettu nyt Pariisissa satanisti-seuran korkeimmaksi seremoniaksi ja mysteeriksi ja minut, joka on sen luonut, tulisi kaikeksi kutsua kunniajäseneksi.”¹²⁷⁵ Vaikka kyse on selvästi leikkimielisestä irvailusta, se osoittaa taiteilijan tuntevan satanismista käytyjä keskusteluja. Muutamat Gallen-Kallelan teokset vihjaavat, että taiteilija olisi törmännyt näihin keskusteluihin jo 1880-luvun lopulla Pariisissa ollessaan.¹²⁷⁶

Vuonna 1897 taiteilija kirjoitti muistiinpanon, jossa satanistiset mielikuvat muuttuvat vakavammiksi ja omakohtaisemmiksi. Sielunelämänsä ja sen alati muuttuvaa luonnetta tarkastellessaan Gallen-Kallela palaa toistuvasti intohimoisiin, eroottisiin mielikuviin, joista yksi on erityisen kiinnostava. Taiteilija kuvaa siinä suomalaisessa metsässä vietettyä noitasapattia. Hän samastuu ensin omassa linnassaan työskentelevään munkkimaalariin tai alkemistiin, joka yön tunteina hiipii salaa toisenlaisiin

1273 Gallen-Kallelaiden kotikirjastosta löytyy teoksen vuonna 1896 Pariisissa julkaistu, ranskankielinen painos (GKM). Teoksen nimiölehdellä on hedelmäpuu-aiheinen kuvitus.

1274 Ropsin satanistisen taiteen esimerkeiksi kelpaavat esim. *Les Sataniques* -sarjan (1882) teokset. Huysmansista ja *Lá-Basista* ks. Luijk 2016, 164–171.

1275 Akseli Gallen-Kallelan kirje Louis Sparrelle, Kalela 30.10.1896 Kalela (KGA/TKK). Suomennos Silja Kudelin, ks. Ilvas 1996, 57–58.

1276 Ks. esim. *Vangitseminen* (1888, yksityiskokoelma) ja *Suojelusenkeli* (1888, Signe ja Ane Gyllenbergin Säätiö, Helsinki). Jälkimmäisestä teoksesta ks. Kokkinen 2017b.

Vuosisadanvaihteen taiteilijat samastivat itsensä mielellään tämänkaltaisiin kapitalisiin hahmoihin, vaikka he harvoin ryhtyivätäkään mihinkään poliittisiin toimiin. Samastumisen taustalla vaikutti osaltaan taiteilijoiden omaksuma käsitys itsestään yli-inhimillisinä, jumaliin vertautuvina neroina. Heillä oli paitsi kyky havainnoida todellisuutta muita syvemmin myös oikeus haastaa niitä yhteiskunnan ja erityisesti kristillisen kirkon asettamia rakenteita ja hierarkioita, jotka he kokivat epäoikeudenmukaiseksi tai muutoin vääränlaisiksi. Ulkopuolisten silmissä tämänkaltaiset taiteilijat näyttäytyvät myös vaarallisina.¹²⁸²

Przybyszewskin satanistinen maailmankuva kietoutui monin paikoin seksin ja seksuaalivietin ympärille. Näillä oli keskeinen osa myös Ferkel-piirin taidekäsityksessä, jota olen jo edellä avannut. Taiteen vallankumousta julistaneen Przybyszewskin mukaan seksuaalinen akti oli ihmiskokemuksista yhtäaikaisesti sekä tuskallisin että arvokkain. Sukupuolten välisen suhteen hän hahmotti vihan- ja tuhonsekaisena haluna, joka johti molempien osapuolten kohdalla kärsimykseen. Toisaalta näiden kahden välinen (seksuaalinen) kohtaaminen mahdollisti myös oman sielun ja todellisen itsen tuntemuksen, ja siksi kärsimys oli välttämätöntä. Saatana edusti tässä yhtälössä alkukantaista, luovaa voimaa, joka ohjasi sieluja yhä uudelleen kärsimystä aiheuttavien kokemusten ja halujen äärelle. Przybyszewskiin mukaan taide oli parhaimmillaan silloin, kun se kuvasi tätä seksuaalisuuteen liittyvää ristiriitaa. Hän ihaili muun muassa Edvard Munchin ja Gustav Vigelandin teoksia, joita hän piti seksuaalipsykologisina: heidän taiteessaan tuli esiin paitsi pyrkimys kohti todellista itseä myös tähän seksuaaliseksi ymmärrettyyn prosessiin liittyvä kärsimys. Przybyszewskin mukaan Félicien Rops oli maalannut *Les Sataniques* -sarjansa (1882) visionäärisessä tilassa, jonka mahdollisti taiteilijan yhteys omaan sieluun.¹²⁸³ Przybyszewskin näkemyksessä ajan okkulttuurissa suosittu ajatus taiteen ja taiteilijan selvänäköisyydestä värityy satanistisesti: Saatana on alkukantainen voima, joka kuljettaa taiteilijaa seksuaalisen kärsimyksen kautta syvemmän tiedon ja itsetuntemuksen saloihin.

Przybyszewskin lähipiiriin kuuluneen Adolf Paulin ja Gallen-Kallelan toisilleen lähettämien kirjeiden puhetapa on satanististen mielikuvien värittämää. Eräässä kirjeessään Paul kertoo ferkeliläistä taidekäsitystä mukaillen olevansa juuri lapsivuoteella –syntymäisillään on hänen ”fantasioiksi” kutsumiansa kirjoituksia. Samassa yhteydessä

1282 Zum schwarzen Ferkel -piirissä taiteilijoita kannustettiin omaksumaan anarkistin, satanistin tai muun yhteiskunnan ulkopuolelle asettuvan hahmon rooli. Ryhmän jäsenet nähtiinkin usein yhteiskunnan kannalta vaarallisina toimijoina, vaikka he eivät varsinaisesti mihinkään poliittiseen toimintaan ryhtyneetkään. Ks. Lathe 1972, 129–130. Vrt. myös Michelle Facoksen tulkinta Max Klingerin veistoksesta, joka kuvaa Beethovenia Prometheuksena ja yli-inhimillisenä taiteilijanerona. Facos 2009, 57–59.

1283 Faxneld 2012b, 60–61; Lathe 1972, 38–42. Gallen-Kallelan tavoin Rops teki myös teoksia, joissa syntiinlankeemusta hahmotettiin jumalankaltaiseksi tulemisena (*Eritis similes Deo*). Ks. Faxneld 2017, 287–289.

hän puhuttelee joko itseään tai Gallen-Kallelaa ”saatanana”.¹²⁸⁴ Myös eräillä Gallen-Kallelan teoksilla on kiinnostavia yhtymäkohtia vuosisadanvaihteen satanistiseen kuvastoon. Yksi niistä on Zum schwarzen Ferkel-piirin avainhahmoihin lukeutuneen norjalaiskirjailija Knut Hamsunin *Pan*-novellia (1894) ajatellen tehty kansikuvaluonnos, jossa sarvipäinen pukki pitelee otteessaan alastomia neitoja.¹²⁸⁵

Gallen-Kallelaan Przybyszewski ei tehnyt samanlaista lähtemätöntä vaikutusta, jonka hän oli onnistunut tekemään useisiin muihin tapaamiinsa taiteilijoihin ja kirjailijoihin. Gallen-Kallelaa epäilemättä kuitenkin kiehtoivat se porvarillisia typeryyksiä vastaan taisteleva maailmankuva anarkistisine Saatanoineen, jonka siemeniä Przybyszewski oli Ferkel-piiriin kylvänyt. Halveksihan suomalaistaiteilijakin usein sovinnaisen yhteiskunnan normeja ja porvarillista, harmaata massaa vastaan.¹²⁸⁶



Akseli Gallen-Kallela, *Somisteluonnos aikakauslehti Pania varten tai kansiluonnos Knut Hamsunin kirjaan Pan*, Iijykynäpiirustus, 32 x 24 cm. Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuvat (PK III 112a), Gallen-Kallelan Museo, Espoo. Kuva: Gallen-Kallelan Museo.

1284 Adolf Paulin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, päivämätön kirje tammikuulta 1894, lainattu teoksessa Sarajas-Korte 1966, 289. Saatanana mainitaan myös seuraavissa kirjeissä: Akseli Gallen-Kallela Adolf Paulille, Rapola 3.3.1894; Firenze 20.1.1898; Pompeiji 1.5.1898 (KK) sekä Adolf Paul Akseli Gallen-Kallelalle, Helsinki 7.2.1894; Berliini 21.5.1894 (GKM). Saatanana toimii kirjeissä lähinnä jonkinlaisena voimasanana ja puhuttelunimenä.

1285 Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuva III-112a. Ks. myös luonnokset III-110, III-111 (GKM). Jälkimmäisessä piirroksessa toinen neidosta vastaa pukinsorkkaisen hahmon suudelmaan halukkaasti. Aihepiirin kannalta kiinnostavia ovat myös Gallen-Kallelan *Baabelin portto* -aiheiset teokset ja luonnokset. Ks. esim. piirustuskokoelman kuvat III 070a, VI A 027 (GKM). Jälkimmäisessä ovat samalla lehdellä *Baabelin portto* -aihe ja edellä kuvailemani elämänpuunaihe, jossa ihmiset kurkottelevat hedelmiä.

1286 Gallen-Kallelasta ja Ferkel-piiristä ks. Sarajas-Korte 1966, 306–310. Przybyszewskin

Halutessaan satanismin jälkiä voi nähdä siinä uhmakkaassa asenteessa, joka oli ominaista paitsi taiteilijalle itselleen myös monille hänen teoksilleen. Edellä käsittelemissäni lankeemusaiheisissa teoksissa ei Saatanaa sinänsä kuvata – ei kenties ole tarvettakaan, sillä hänen kapinallisen asenteensa ovat perineet hedelmän poimineet ihmishahmot mukaan lukien se hedelmää itsetietoisesti tuijottava mies, jonka näen Gallen-Kallelan omakuvana.

Aistillinen rakkaus, johon osassa Gallen-Kallelan lankeemusteoksista selvästi viitataan, ei kuitenkaan ole yhtä kärsimyksentäyteistä kuin Przybyszewskin määrittelemä Eros. Teosten kannalta erityisen mielenkiintoiseksi osoittautuukin käsitys Saatanaa aktiivisena, vitalistisena elämänvoimana. Vuosisadanvaihteen okkulttuuriin ajatus periytyi suurelta osin Eliphaz Lévilä. Hänelle Saatana edusti aktiivista voimaa, astraalivaloa, joka sai maailmankaikkeuden elävään liikkeeseen. Toisin sanoen Saatana oli osa sitä virtaavaa elämänvoimaa, joka sai aikaan niin ihmisten, luonnon kuin kosmoksenkin kiertokulun. Näin ymmärrettynä Saatanaan yhdistetty seksuaalisuus ei ollut synty, vaan osa sitä aktiivista liikettä, jonka elämänvoima sai aikaiseksi.¹²⁸⁷ Lévin käsitykset vaikuttivat moniin vuosisadanvaihteen ajattelijoihin – mitä ilmeisimmin myös Przybyszewskiin. Myös hänelle Saatana oli elämän, lisääntymisen ja evolutiivisen kehityksen isä.¹²⁸⁸ Gallen-Kallelan teosten kannalta kiinnostavimman luennan evolutiivisesta Saatanaa ja lankeemuksesta tarjoaa H. P. Blavatsky. Teosofin kirjoituksissa Saatana saa selvästi positiivisen merkityksen: hänen alulle laittamansa lankeemus sysäsi liikkeelle evolutiivisen prosessin, jonka myötä ihmiset saivat mahdollisuuden kehittyä henkisesti. Toisin sanoen Lucifer on Blavatskylle valontuoja, joka antaa tarkoituksellisesti ihmiskunnalle avaimet kuolemattomuuden ja jumalankaltaisuuden saavuttamiseen. Tässä kohdin Saatana samastuu osin myös Kristukseen, joka edustaa saman kolikon toista puolta. Molemmat symboloivat sielun jumaloitumisen mahdollisuutta ja ihmismielen syövereihin piilotettuja potentiaaleja. Blavatsky ammentaa romantikoilta käsityksensä Saatanaa vapaan tiedon ja tieteen anarkistina ja tulkitsee ajatusta teosofisesta näkökulmasta: valonkantajan tieto on nimenomaisesti osa sitä salatun viisauden traditiota, joka löytyi eri uskontojen ytimeistä.¹²⁸⁹

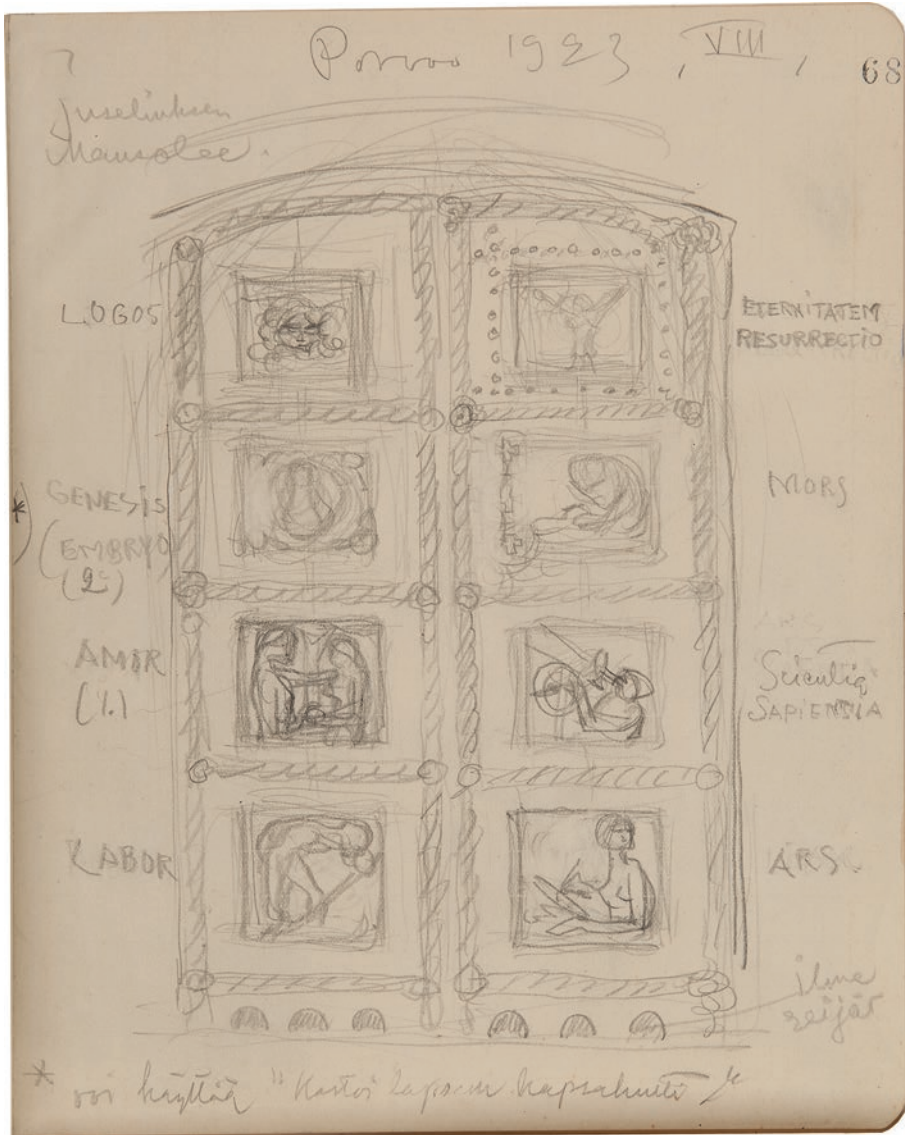
Tiedon puu -kaapissa kielletyn hedelmän tarjoamista seuraa kosmisten virtausten ympäröimä olento. Se on läheistä sukua sille aktiiviselle luomisvoimalle tai astraalivalolle, jota niin Lévi kuin Blavatskykin kuvaavat, vaikka sen olemuksen saatanalaisesta – tai sen puoleen jumalallisesta – olemuksesta ei voi sanoa mitään varmaa. Samankaltaisen, monimerkityksellisesti ”logokseksi” nimetyn alkuprinsiipin Gallen-Kallela piirsi myös hautamausoleumin oviluonnokseen. Logoksen ympärille hän

massoja koskevasta ajattelusta ks. Faxneld 2012b, 61–65.

1287 Faxneld 2012a, 210–220.

1288 Faxneld 2012b, 55–57.

1289 Faxneld 2012a, 210–220.



Akseli Gallen-Kallela, *Juséliuksen mausoleumin pronssiovien luonnos*, 1923, lyijykynä paperille, 22 x 19 cm (luonnos 174-M174). Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki. Kuva: Sigrid Juséliuksen Säätiö, Mats Vuorenjuuri.

hahmotteli elämän kiertokulusta kertovia aiheita: aistillista rakkautta huokuvan lankeemuksen (amor), rakkauden tuloksena syntyvän ihmisalkion (genesis), kuoleman (mors) ja viimein *Ad Astra* muistuttavan piirroksen, joka on nimetty ikuisuudeksi tai ylösnousemukseksi.¹²⁹⁰ Lankeemus ja siihen liittyvä seksuaalisuus asettuvat tässä osaksi inhimillistä ja kosmista kiertokulkua – astraalista ja vitaalista elämänvoimaa, joka pitää kaikkeutta jatkuvassa liikkeessä. Mausoleumin kuoriaiheita luonnostellessaan Gallen-Kallela kuvasi näitä voimia aaltoilevina laineina ja värähtelevinä virtauksina, jotka väistyvät kuitenkin lopulta kultaisia hedelmiä kasvavan puun tieltä. Niitä poimiessaan ihmiset eivät tee syntiä, vaan toteuttavat osaltaan suurta kosmista kiertokulun lakia ja kehittyvät samalla kohti kuolemattomuutta ja jumalankaltaisuutta aivan kuten *Tiedon puu* -kaappiin yhdistetyssä lauseessa todetaan – *Eritis sicut Deus*, teistä tulee Jumalan kaltaisia. Korkeampaa, jumalallista tietoa saa himoita ja haalia.

6.10 Totuudenetsijä erakkona ja kirottuna muukalaisena

Mainitsin edellä vuoden 1897 muistiinpanon, jossa Gallen-Kallela kirjoittaa oman sielunelämänsä pysymättömyydestä muun muassa noitasapattia kuvaillen. Tunnelmat ja omaksutut roolit muuttuvat siinä useaan otteeseen ja yhtäkkisesti. Luen muistiinpanoa lähteenä, joka avaa totuudenetsijän muuttuvaa, moniulotteista olemusta eri suunnista. Kun sotaisuutta ja seksuaalisuutta huokuva kapinallinen on nauttinut öisistä menoistaan noitanaisten kanssa, hän vetäytyy yksinäisyyteen: ”Niin heittäisin kaiken, ottaisin erakonkaavun ylleni ja istuisin vuorenonkalossa vuoden ympäriinsä... Tahtoisin auttaa eksyksiin joutuneita vaeltajia, lääkittä haavoja ja käydä epätoivon asunnoissa puhumassa lohdutusta.”¹²⁹¹ Eino Leinon *Alla kasvon Kaikkivallan* -teoksessa totuudenetsijä tapaa matkallaan samankaltaisen erakon. Hän seuraa pimeydessä tuikkivaa valoa ja saapuu sen johdattelemana yksinäisen vanhuksen luo. Gallen-Kallelan kotikirjastosta löytyvää kopiota Leinon teoksesta on tässä kohdin luettu tarkasti ja siihen on tehty useita merkintöjä. Niistä yksi on kohdassa, jossa totuudenetsijä kysyy, mitä erakko kutsuu elämäntehtäväkseen.

- Samaa, minkä pitäisi olla jokaisen ihmisen elämäntyö. Mutta kaikki ihmiset eivät sitä käsitä vielä ja siksi on se jäänyt vielä vain muutamien yksilöiden hartioille.
- Siis mikä sitten?
- Tiedon valkeus. Tulla tuntemaan kaikki, mitä maassa, maan alla ja vesissä on. Ja jos mahdollista, tulla tuntemaan myös kerran, mitä piilee maailmankaikkeudessa.

1290 Akseli Gallen-Kallelan luonnokset 170-M170 ja 174-M174 Juséliuksen mausoleumin oviin (SJS).

1291 Gallen-Kallelan vuonna 1897 tehty kirjoitus luonnoskirjassa, lainattu Kirsti Gallen-Kallela 1965, 167–168

Erakko pitää itseään tietäjänä ja puhuu ”edessä olevan taipaleen” hankaluudesta. Hänellä olisi monta totuutta lahjoitettavana ihmisille, mutta tiedon hankkimiseksi on ollut välttämätöntä eristäytyä, olla yksin.¹²⁹²

Gallen-Kallelan ja Leinon kuvailemalle erakolle löytyy kiinnostava vastine tarot-korttien Erakosta (suurten salaisuuksien kortti IX). Kun kortteja ryhdyttiin 1700-luvun lopulla tulkitsemaan esoteerisesta näkökulmasta, muuttui aiemmissa pakoissa kuvattu, tiimalasia kantava ”Vanha Mies” viisaaksi tietäjäksi.¹²⁹³ 1800-luvun ranskalaisissa pakoissa Erakko esiintyy yleensä munkinkaapuun kietoutuneena, parrakkaana vanhuksena, joka tukeutuu sauvaansa ja kantaa mukanaan lyhtyä.¹²⁹⁴ Vuosisadan edetessä tarot-kortit ja niiden kuvasto sulautettiin osaksi *philosophia perennis* -traditiota etenkin Eliphás Lévin myötävaikutuksesta. Hänen mukaansa kortit vastasivat kabbalasta periytyvää kirjainten ja numeroiden järjestelmää ja siten niistä tuli osa korrespondenssien universaalia kieltä. Monet vuosisadanvaihteen okkultistit ja teosofit, kuten esimerkiksi Papus ja Schuré, seurasivat hänen tulkintojaan.¹²⁹⁵ Ajan okkulttuurissa Erakko nähtiin ikuiseen viisaustraditioon vihittynä tietäjänä, jonka kohtaloksi lankesi maailmasta eristäytyminen. Lévi painottaa, että ”tietäjän täytyy elää syrjässä ja olla vaikeasti tavoitettavissa. Tätä ilmentävät symbolit tarotin yhdeksännessä avaimessa, jossa vihitty esiintyy viittaansa verhottuna erakkona.” Erakon hallussaan pitämä viisaus tarjosi hänelle suojaa, mutta samaan aikaan se pakotti hänet myös elämään erillään muusta ihmiskunnasta, joka ei ottanut – tai voinut ottaa – hänen ylivertaista tietoaan vastaan.¹²⁹⁶



L' Ermite – Erakko, suurten salaisuuksien kortti IX Oswald Wirthin 1880-luvun lopulla julkaistusta tarot-pakasta. Kuvälähde: Wikimedia Commons.

1292 Leino 1958, 24–27. Gallen-Kalleloiden kotikirjaston (GKM) teoksessa lainaamani merkintä sivulla 35.

1293 Farley 2009, 94, 101–103.

1294 Erilaisten tarot-pakkojen ikonografiaa on kerätty runsaasti *albideuter.de* -sivustolle, jossa voi myös vertailla Erakko-kortin erilaisia toteutuksia. Ks. Deuter 2012, esim. kuvat *Das Buch Thoth von Etteilla* (Paris 1856), kortti 18 ja *Esoteric Ancient Tarot von Etteilla* (Paris 1870), kortti 18.

1295 Imanse 1986, 356; McIntosh 1975, 146–149. Schurén *Suurissa vihityissä* viitataan tarot-korttien salattuun kieleen Hermeksen mysteerien yhteydessä. Ks. Schuré 1980, 146–150.

1296 Lévi 1861, 134–139, lainaus sivulla 136; Lévi 1972, 39–43; Papus 1889, 147–150.

Erakko-kortin hahmolla on ilmeiset yhteytensä niin visuaalisella kuin temaat-
tisella tasolla hahmottelemaani totuudenetsijän topokseen. Erakkoon ja erakoitu-
miseen syventyminen avaatkin osaltaan yhden ulottuvuuden totuudenetsijästä,
joka esiintyi vuosisadanvaihteen taiteessa varsin monikasvoisena ja -merkityksisenä.
Tarkastelemilleni taiteilijoille eristäytyminen tarjosi suojaa modernia maailmaa
vastaan.¹²⁹⁷ Ihmisjoukkojen ja erilaisten ärsykkeiden täyttämää kaupunkikulttuuria
pidettiin vuosisadanvaihteessa yleisesti sairaalloisena ja vaarallisena yksilöllisen ajat-
telun säilymisen kannalta.¹²⁹⁸ Niinpä taiteilijat ryhtyivät ”kasvattamaan erämaata
ympärilleen” ja eristäytyivät sellaisiin miljöihin, jotka he kokivat itseään ja taidettaan
suojaavina.¹²⁹⁹ Gallen-Kallelalle tällaisen ympäristön saattoi tarjota niin metsän sii-
mekseen unohtunut kirkko kuin oma erämaa-ateljeekin. Tällaiset miljööt hän koki
puhdistavina:

Täsmälleen kolme vuotta olen viettänyt luostari- ja vapaaehtoista vankilaelämää
ja luulen nyt olevani puhdistunut tyynein mielin elämään edelleen pohjanperän
metsästysmajassa tai juoruavimmassa pikkukaupungissa. Sitähän minä tarvitsin
juuri sinä kautena, kun tänne vetäydyin.¹³⁰⁰

Simberg taas löysi yhden suojapaikoistaan mereltä ja saaristosta. Vietettyään
”pari kuukautta erakkoelämää [...] ulkosaaristossa” hän sai kiinni hienovaraisista
tunnelmista, joita luonto ja erityisesti lintujen elämä hänessä herätti. Niiden myötä
alkoi syntyä taidettakin.¹³⁰¹

Modernia maailmaa vastaan taisteltaessa vaakalaudalla oli paitsi oma indivi-
duaalisuus myös sen varaan rakennettu henkinen taide, joka asettui ”reklaamihelvet-
teinä” näyttäytyvien kaupunkien ja niissä tehdyn kaupallisen, massoja miellyttävän
taiteen vastakohtaksi.¹³⁰² Kaupunkeja vaivaavan sairaalloisen hermokiihotuksen
merkkeinä Gallen-Kallela piti kaupallisen taiteen ohella myös kääreitä ja rasioita, joita
moderni maailma oli pullollaan. Hän kauhisteli kuvajäljennöksiä ja niitä taiteilijoita,

Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: “Le mage doit vivre dans la retraite et se laisser
approcher difficilement. C’est ce que représente le symbole de la neuvième clef du Tarot,
où l’initié est figure par un ermite enveloppe tout entire dans son manteaux.”

1297 Vrt. Lukkarinen 2007, 100–112.

1298 Hirsh 2004, erit. 103–162.

1299 Lainaus on Pekka Halosen kirjeestä Akseli Gallen-Kallelalle, Järvenpää 31.12.1902.
Halonen kirjoittaa eristäytymisestä ja erämaahan vetäytymisestä myös monissa muissa
kirjeissään. Ks. esim. kirjeet Emil Wikströmille, Pouru, Riuttala 18.7.1899 (KK), Eliel
Aspelin-Haapkyylälle, Pouru, Riuttala 27.7.1899 (SKS) ja Juhani Aholle, Kerava, Lapin-
niemi 17.12.1903 (TM/PHS).

1300 Akseli Gallen-Kallelan kirje Johannes Öhqvistille, Kallela 4.10.1897 (KS). Suomennos
Kirsti Gallen-Kallelan, ks. Gallen-Kallela 1933, 280–281.

1301 Hugo Simbergin kirje Johannes Öhqvistille, Pitkäpaasi, Syväla, 2.9.1900 (KK).

1302 Vrt. Lukkarinen 2007, 100–112.

jotka ”henkensä pitimiksi ovat kieltäneet taiteen ja orjallisesti noudattavat ajan yleisen makusuunnan vaatimuksia.” Massatuotannon keskellä eläminen kävi herkästi epätoivoiseksi myös niiden taiteilijoiden osalta, jotka koettivat rehellisesti palvella korkeamman taiteen asiaa. Toisinaan myös heidän teoksiaan kopioitiin turmeltu-neiksi tuotteiksi: ”Ja silloin se turmelee myös yleisön, joka kuitenkin sisimmässään, vaikkapa itsetietämättäänkin, kaipaa parempaa ja korkeampaa”.¹³⁰³ Matkustaessaan vuonna 1907 New Yorkiin Simberg kauhisteli siellä tehdyn taiteen tilaa:

Melkein anteeksiantamaton kerskumisen halu loistaa mielestäni pilvenpiirtäjistä, katujen mainosjulisteista, huonoista sanomalehdistä jne. Mittaamaton ikävyys ja tyhjiys täytynee asua sellaisissa ihmisissä, jotka aamusta iltaan rehkiävät kuin orjat samassa yksitoikkoisessa roskassa, jota ainakin minä näen kaikkialla. Ei ole ihme, että Amerikka on tuottanut niin äärettömän vähän [...] todella suuria taiteilijoita.¹³⁰⁴

1800-luvun lopun urbaanit ympäristöt vyöryttivät päälle massoja, joiden alle taiteilijat pelkäsivät hukkaavansa oman yksilöllisyytensä ja pyhän taiteensa. Kaupunkien vaarallisuutta lisäsivät osaltaan myös kriitikot ja muut taidetta arvostelevat ihmiset, joiden kommenteilta oli suojauduttava. Vieraillessaan Helsingissä syksyllä 1896 Halonen tunsu itsensä ”rikoksentekijäksi” luettuaan taidettaan koskevia kritiik-kejä ja totesi eristäytymisen välttämättömyyden erityisesti kaupunkiympäristössä: ”Minä tarvitsen aina semmoista sisäistä isoleerausta; varsinkin nyt kun hermoni olivat aivan rappiolla liiallisesta rasituksesta.”¹³⁰⁵ Oikeanlaisen taiteen tekeminen vaati vähintäänkin sisäistä eristäytymistä muusta maailmasta. Toisaalta erakoitu-minen ei aina tuntunut olevan täysin omaehtoistakaan. Jollei ulkopuolisesta maa-ilmasta näyttänyt löytyvän ymmärrystä omalle taiteelle, alkoi erämaa levittäytyä taiteilijoiden ympärille kuin itsestään. Eliel Aspelin-Haapkylä vieraili elokuussa 1902 mausoleumimaalausten kanssa työskentelevän Gallen-Kallelan luona. Hän summasi taiteilijan ulkopuolisuuden tuntoa omissa muistiinpanoissaan. Koska kyse oli tai-teilijan synnyinkaupungista, lähes kaikki tunsivat hänet vähintäänkin nimeltä. Silti Gallen-Kallela tunsu olevansa yksin taiteensa kanssa: ”Sanoi elävänsä kuin erämaassa, sillä ei ole ketään, joka taidetta rakastaisi tai ymmärtäisi”.¹³⁰⁶

Taiteilijat mielisivät erakoitumisen välttämättömäksi itsen ja ’pyhän taiteen’ suojelemiseksi, mutta toisinaan siihen liittyvä ulkopuolisuus näyttäytyi myös kirouk-sena. Sielunelämän kirjavuutta käsittelevässä muistiinpanossaan Gallen-Kallela

1303 Gallen-Kallela 1924, 209–210.

1304 Hugo Simbergin kirje Niclas Simbergille, New York 12.12.1907 (KGA/HSA). Suomenos ks. Saarikivi 1948, 104–105.

1305 Pekka Halosen kirje Maija Haloselle, [Helsinki syksy 1896] (KGA/TKK).

1306 Eliel Aspelinin muistiinpano Porin matkalta 24.8.1902 (SKS).

toteaa lopuksi: ”luulen, että minusta tulisi Jerusalemin vaeltava suutari”.¹³⁰⁷ Munkki-maalarista nautiskelijaksi ja erakoksi muuntautuneesta hahmosta tulee viimein ikuisesti kulkemaan tuomittu hylkiö. Keskiajalla yleistyneessä legendassa kerrotaan Jerusalemin suutarista, Ahasveruksesta, joka saa Jeesusta pilkattuaan ylleen kirouksen. Hän ei voi koskaan kuolla, vaan on pakotettu vaeltamaan ja kärsimään maan päällä ikuisesti. Hahmon ikonografiset tunnusmerkit ovat paljossa samat kuin totuudenetsijän ja tarot-korteissa kuvatun Erakon: Ahasverus kantaa mukanaan usein sauvaa ja on pukeutunut pään peittävää kaapuun. Myöhempi lisäys vaeltavan juutalaisen tunnuskuviin on merkki, joka viittaa hänen ylleen langetettuun kiroukseen. Se voi olla esimerkiksi tahra tai risti vaeltajan otsassa. Tässä kohdin Ahasverus samastuu vanhatestamentilliseen luopioon, Kainiin, joka on niin ikään tuomittu kulkemaan ikuisesti maan päällä surmattuaan oman veljensä. Häneen tehty merkki kertoo yhtäältä suojeluksesta, mutta toisaalta myös kirouksesta ja ikuisen vaeltamiseen liittyvästä kärsimyksestä.¹³⁰⁸ Eräs muistiihpano paljastaa Gallen-Kallelan harkinnan myös Kainin sijoittamista osaksi Juséliuksen mausoleumin kuvaohjelmaa. Keskiahallin kuutta seinämaalausta pohtiessaan hän kirjoitti ylös seuraavan kuvaaiheen: ”Kain pakenee tumman kylmän sävyn ympäröimänä, otsassa lämpöinen valopilkku.”¹³⁰⁹

Vaikka vaeltavan juutalaisen topokseen liittyy antisemitistinen juonne, vuosisadanvaihteen taiteilijoita puhutteli todennäköisesti hahmon olemus kirottuna ja hylättynä muukalaisena. Kun Simberg keskusteli Kaukasian ratsastusmatkallaan uskonnosta oppaansa kanssa, hän kertoi tälle tarinoita ylvästä Prometheuksesta ja tuomitusta Ahasveruksesta. Omia juurettomuuden tunteitaan kuvatessaan hän samasti itsensä antiikin myyttien Tantalokseen, joka jumalat petettyään tuomitaan tavoittelemaan ikuisesti saavuttamatonta: ”Ah, onnellinen on se, joka on erämaitten suosikki ja saanut syntyä siellä! Hän ei näet ole juureton eikä koditon. Hän ei myöskään kaipaa sinne, missä hän ei ole – Tantaloksen ikuisen vaivaan!”¹³¹⁰ Juureton taiteilija ei pystynyt asettumaan mihinkään, sillä häntä veti puoleensa jokin ikuisesti saavuttamatta jäävä. Samankaltaisia tunteita kuvataan myös Verner von Heidenstamin *Hans Alienus* -novellissa (1892), josta Simberg kopioi muistikirjaansa viimeisen säkeen ”Pyhiinvaeltajan joululaulu” -runosta:

Elämään kahlehdittuna kannan täällä sauvaani.
Rauhattomana kuljen ympäri maailmaa.
Kaivaten sinne, missä en ole.

1307 Gallen-Kallelan vuonna 1897 tehty kirjoitus luonnoskirjassa, lainattu Kirsti Gallen-Kallela 1965, 168.

1308 Vaeltavan juutalaisen legendan synnystä ja ikonografiasta ks. Bricchetto 2006, 3–6, 22–32.

1309 Akseli Gallen-Kallelan vuosille 1900–1902 ajoitettu luonnoskirja (KGA), teksti sivulla 66.

1310 Simberg 2004, 35–36.

Kaikkialla muukalaisena.
Hades kostautui.
Varjojen vertainen
ei rankaisematta elämän hedelmiä varasta.
Varjojen tasoittama
kauneuden valtakunta
voitti sieluni omakseen ikuisiksi ajoiksi.¹³¹¹

Runon muukalainen saa rangaistuksen elämän hedelmien varastamisesta ja toisen todellisuuden näkemisestä: hän vaeltaa ikuisesti rauhattomana, eikä löydä omaa paikkaansa mistään. Korkeampi tieto kääntyy totuudenetsijää vastaan ja hänestä tulee kirottu hylkiö. Kapinallisessa Saatana-Prometheuksessa ja vaeltavaan muukalaiseen liittyvissä hahmoissa kiteytyy kaksi totuudenetsijälle ominaista roolia tai asennoitumistapaa. Voimiensa tunnossa etsijä samastuu ulkoisesti asetettuja normeja vastaan kapinoivaksi vallankumoukselliseksi. Kaikkivoipaisten tuntojen ja uskon hiipussa hahmo taas surkastuu ikuisen vaellukseen kirotuksi hylkiöksi.

Simbergin teoksissa kirottu totuudenetsijä saa myös piruparan muodon. Tässä surkeassa olennessa ei ole jäljellä enää juuri mitään siitä uhmakkaasta loistosta, joka on ominaista Luciferille ja Saatanalle. Simbergin kohdalla hylkiön asemaan samastuminen liittyy omaa taidetta koskeviin epäonnistumisen tuntoihin. Kun toisinhavainnoiva totuudenetsijä sisäistää ulkoapäin asetettuja normeja tai alkaa epäillä omia kykyjään, hänestä tulee eräänlainen väärinnäkiä:

En aina ajattele niin, mutta välillä tulee sellaisia epäilyksiä. Uskon joskus, että olen saanut silmiini niitä lasinsirpaleita, joita ”Saatana” ja hänen kansalaisensa pudottivat särkyneestä peilistä, kun he lähtivät ylös Herramme luo näyttääkseen myös hänelle, miten vääristyneeltä ja epämuodostuneelta kaikki siitä peilautuva näytti. – Tämä on nyt suoraa heijastusta töitteni arvostelusta.¹³¹²

Kritiikin ja epäilyksen myötä taiteilijan omakuva alkaa muuttua pirunomaiseksi.¹³¹³ Muunnos tulee erityisen selvästi esiin *Piruparka kaksosineen* -teoksen

1311 Hugo Simbergin muistikirja 1900– (KGA). Suomenos runon neljän ensimmäisen rivin osalta Riikka Stewen. Ks. Stewen 2004, kronologiaosan vuosi 1900. Runon loppuosan suomenos kirjoittajan, alkuperäinen: ”Kedjad vid livet min stav jag bär. Rolös kring världens jag ledes. Längtar dit, där jag icke är. Främmande allestädes. Hades sig hämnade. Skuggornas like strafflöst av livets frukter ej stjal. Skuggornas jämnade skönhetsrike vann för eviga tider min själ.”

1312 Hugo Simbergin kirje Akseli Gallen-Kallelalle, Pariisi 2.6.1896 (GKM). Suomenos Silja Kudelin, ks. Ilvas 1996, 16. Simberg lainaa ajatuksen tässä kohdin H. C. Andersenin *Lumikuningatar*-sadusta. Ks. Sarajas-Korte 2000, 25.

1313 Myös Stewen tulkitsee Simbergin piruparkoja paitsi torjuttuihin vietteihin myös epäonnistumisen tuntoihin liittyvinä kuvina. Ks. Stewen 2004, 50–51.

syntyä tarkasteltaessa. Surkea olento kulkee upottavassa vetelikössä silmät suljettuina. Sylissään hänellä on kaksi elottoman oloista pienokais- ta. Piru itsekin potee jotain, sillä hänen leukansa ympärille on asetettu side. Simbergin samoihin aikoihin täyttämästä muistikirjasta löytyy piirros, joka avaa piruparkateoksen merkitystä. Alaston mies kantaa siinä pieniä olentoja, joista yksi on kiinnitetty hänen selkäänsä. Yhtä tai kahta muuta hän pitää sylissään. Miehen vatsan ympärille on kiedottu side, jonka selkäpuolelta työntyy esiin lyhyt, karvainen häntä. Hän astelee jalustalla, johon on kirjoitettu: ”Kurja minä huonoine vatsoineni, töpöhäntineni ja kuolleina syntyneine kolmosineni”. Selässä roikkuva olento on nimetty maalaustaiteeksi, sylissä olevat ehkä kirjallisuudeksi.¹³¹⁴ Usko omaan

tekemiseen on hiipunut ja rakkaudessa tehdyt lapset, taide ja kirjallisuus, näyttävät jo syntyessään kuolleilta.

Simbergin piruaiheisiin liittyvän uskonpuutteen ja epäilyksen voi kuitenkin herkästi tulkita myös toisensuuntaisena: se ei kohdistukaan itseen, vaan kääntyy ympäröivää yhteiskuntaa ja olosuhteita kritisoiivaksi.¹³¹⁵ Merkityksen heilahduksen saa



Hugo Simberg, *Piruparka kaksosineen*, [1898], viivasyövytys ja kuivaneula, 17,5 x 11,8 cm, Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

1314 Hugo Simbergin muistikirja 1898–1899 (KGA/HSA). Sylissä roikkuvan olennon yhteydessä oleva sana on mahdollisesti ”liter”. Se viittaa todennäköisesti kirjallisuuteen, sillä vain muutamaa sivua myöhemmin Simberg kirjoittaa myös itsestään kirjailijana. Suomennos kirjoittajan, alkuperäinen: “Fattig jag med mag värr stubbvans och dödfödda trillingar”.

1315 Pirut esiintyvät eräänlaisina moraalinvartijoina myös suomalaisessa kansanuskossa. Ks. Pulkkinen 2014, 89–95.

aikaan piruparkojen myötätuntoa herättävä olemus. Heikkoudessaan ja surkeudessaan ne muistuttavat ranskalaistaiteilija Odilon Redonin (1840–1916) Saatana-aiheisten teosten langenneita enkeleitä, jotka kulkevat maan päällä peloissaan ja silminnähdessä hämmästyneinä. Redonin taiteesta kirjoittaneen Dario Gambonin mukaan näillä hahmoilla on psykologinen ja sosiaalinen funktio: niiden surkeuden ja rumuuden on tarkoitus herättää katsojassaan myötätuntoa ja alleviivata samalla ympäröivän maailman vierautta ja outoutta. Redonin Saatana on uhri ja ulkopuolinen, jonka lankeemus oli merkki yhteiskunnan henkisen heräämisen epäonnistumisesta.¹³¹⁶

Myös Simbergin piruparat ovat niitä ympäröivän mielettömän todellisuuden uhreja. Haavoittuessaan ne hakevat suojaa modernin maailman ulkopuolelle asettuvasta talonpoikaisesta elämästä, kuten Simbergin *Emäntä ja piruparka kaksosineen* (1899, Kansallisgalleria, Helsinki) vihjaa. Voipuneiden lastensa kanssa kulkeva piruparka löytää myötätuntoisen auttajan kaukaa kaupunkien ulkopuolelta, maaseudun rauhasta. Kirottu totuudenetsijä hakee lohtua ja elinvoimaa puhtaammaksi ja alkupe- räisemmäksi koetusta ympäristöstä. Polku on johtanut takaisin alkuun.

1316 Gamboni 2011, 76–79.

VII Päätelmiä ja avauksia

7.1 Esoteerisuus ja henkisyys vuosisadanvaihteen taiteessa

Muistan, kuinka tutkimukseni alkuvaiheissa selailin läpi antroposofian perustajahahmona tunnetun Rudolf Steinerin (1861–1925) ajatuksia taiteen henkisyydestä. Siirsin ne kuitenkin pian syrjään, kun huomasin, etteivät vuosisadanvaihteen taiteilijat olleet voineet niihin tutustua – Steiner esitelmöi ja kirjoitti taiteen henkisyydestä vasta 1910-luvulta alkaen.¹³¹⁷ Palasin Steinerin ajatusten pariin vasta nyt tutkimuksen viimeisiä sivuja kirjoittaessani – aivan sattumalta. Törmäsin niihin, kun luin tutkimukseni ohjaajan Tiina Mahlamäen vastajulkaistua elämäkertaa kirjailija Kersti Bergrothista (1886–1975). Antroposofiseen maailmankatsomukseen sitoutuneen Bergrothin ajatukset taiteen henkisyydestä vaikuttivat tutuilta. Mahlamäki valottaa kirjailijan ajattelun taustaa:

Antroposofisen taidekäsitteen mukaan taiteella on välittäjän rooli. Taide on välittäjä tämänpuoleisen ja tuonpuoleisen välillä, ja lisäksi tieteen ja henkisyyden (uskonnon) välillä. [...] Steinerin mukaan todellinen taiteilija enemmän tai vähemmän tiedostetusti tunnustaa henkisen maailman, tunkeutuu henkisen maailman tietoon sekä välittää tätä tietoa taiteessaan. Todellinen taide tavoittelee vastausta kysymyksiin elämän ja tarkoituksesta ja kuoleman mysteereistä. Taiteilija saavuttaa kykynsä puhdistavalla kärsimyksellä, joka [...] synnyttää uudenlaisen näkökyvyn, uudenlaisen tavan tehdä taidetta.¹³¹⁸

Hätkähdettyäni ajatusten samankaltaisuutta aloin pohtia, miten toisenlaiseksi tutkimusprosessini olisikaan muotoutunut, jos olisin aikoinaan pysähtynyt Steinerin kirjoitusten äärelle. Olisivatko ne tarjonneet jonkinlaisen oikoreitin vuosisadanvaihteen

1317 Steiner luennoi laajasti taiteen henkisyydestä Dornachissa vuosina 1914–1915. Luentojen sisältö on luettavissa *Rudolf Steiner Archive* -sivustolla. Ks. Steiner 2008.

1318 Mahlamäki 2017b, 72–77.

'henkiseen taiteeseen'? Vai onko tutkijan tarkoituksin sivuuttaa jotain sellaista, minkä hän vasta myöhemmin osaa suhteuttaa omaan tutkimukseensa?

Steinerin ja Bergrothin ajatukset eivät syntyneet tyhjiössä. Niiden kasvualustana toimi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa kukoistanut okkulttuuri, jonka keskusteluissa taide ja uskonto oli jo punottu monisyisesti yhteen. Tutkimuksessani olen valottanut tätä yhteenkietoutumaa syventymällä Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteeseen ja niitä koskeviin keskusteluihin. Jokainen tarkastelemistani taiteilijoista osallistui teoksillaan ja taidepuheellaan siihen prosessiin, jonka myötä 'henkisyys' sai merkittävän roolin niin modernissa taiteessa kuin uskonnollisuudessa. 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten kuluessa 'taiteen henkisyydestä' alettiin keskustella yhä selväsanaisemmin – Steinerin ja Bergrothin kirjoitusten ohella muun muassa Wassily Kandinskyn teoksessa *Taiteen henkisestä sisällöstä* (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911).

Tarkasteleman taiteilijat mielsivät 'henkisen taiteen' tekemisen edellyttävän etäännyttä perinteisestä kirkollisesta kristillisyydestä kohti "uutta mystisismiä", jossa esoteerisilla ja muilla vaihtoehtoisiksi miellettyillä uskonnollisilla virtauksilla oli merkittävä sija. Taidehistoriallisessa tutkimuksessa on aiemminkin kiinnitetty huomiota erityisesti symbolistisen taiteen ja esoteerisuuden läheiseen yhteyteen – vaihtelevia termejä hyödyntäen. Tässä tutkimuksessa olen koonnut yhteen näitä keskusteluja, avannut niihin uusia näkökulmia ja tarkentanut niiden sijoittumista vuosisadanvaihteen okkulttuuriin. Samalla olen selvittänyt tarkastelemieni taiteilijoiden ja heidän kristillisiin ympäristöihin tekemiensä teosten suhdetta ajan heterogeeniseen henkisyyteen. Olen osoittanut Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin ammentaneen ideoita työskentelyynsä ja taidekäsitteeseensä muun muassa teosofiasta, spiritualismista, psyykkisestä tutkimuksesta, vapaamuurariudesta, swedenborgilaisuudesta, alkemiasta ja varhaisesta satanismista sekä nostanut esiin niitä kuva-aiheita ja ilmaisuja, jotka tekivät esoteerisuuteen taipuvan henkisyyden näkyväksi heidän taiteessaan.

Aikalaistermein ilmaistuna Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergiä voidaan kutsua totuudenetsijöiksi. Jokainen heistä punoi vuosisadanvaihteen esoteerisista keskusteluista itselleen sopivan kudelman, johon sekoittui aineksia myös muunlaisesta uskonnollisuudesta ja ajan tieteellisistä keskusteluista. Heidän teoksensa, luonnoksensa ja kirjoituksensa tarjoavatkin monipuolisesti näkökulmia siihen, millaiseksi 'henkinen taide' ja siihen kietoutuva uskonnollisuus vuosisadanvaihteessa rakentuivat. Tässä mielessä aineiston muodostaminen kolmen keskenään varsin erilaisen taiteilijan teoksista ja kirjoituksista osoittautui toimivaksi ratkaisuksi. Koostamani laaja ja monimuotoinen aineisto antoi yhtäältä mahdollisuuden nostaa esiin näkemysten kirjoja. Toisaalta taiteilijoiden erilaiset tavat lähestyä ja käsitellä taiteen henkisyyttä niin kirjallisesti kuin visuaalisesti osoittautuivat paikoitellen toisiaan täydentäviksi: se, minkä löysin yhden taiteilijan teoksista, saattoi hyvinkin tulla sanallistettua toisen kirjallisissa aineistoissa – ja toisinpäin. Yhden taiteilijan aineistoihin syventyminen

tuskin olisi tarjonnut yhtä laaja-alaista näkökulmaa vuosisadanvaihteen okkulttuuriin. Vaikka tarkastelemieni taiteilijoiden aineistot eivät tarjoakaan yksiselitteistä vastausta siihen, mitä 'taiteen henkisyys' voi tarkoittaa, on heidän näkemyksistään ja taiteestaan löydettävissä myös tiettyjä yhteneväisyyksiä.

Gallen-Kallelan, Halosen ja Simbergin puheissa ja teoksissa 'henkinen taide' hahmottuu ikuisia, universaaleja totuuksia luotaavana ja kuvaavana. Tällainen taide syntyi yhteydestä tietoon ja kokemukseen, joiden saavuttamiseksi vaadittiin tavanomaisempaa herkempiä aisteja. Se kurkotti kohti todellisuuden korkeampia, henkisempiä ulottuvuuksia. Esoteerisuudelle leimallinen ajatus todellisuuden kerrostuneisuudesta toimii tässä eräänlaisena taustaoletuksena.¹³¹⁹ Taiteilijat painottivat, että 'henkisellä taiteella' oli oma, kauas menneisyyteen juontuva traditionsa. Esoteerisuudessa toistettu käsitys ikuisesta viisaustraditiosta, *philosophia perenniksestä*, rinnastui ja kietoutui ajatukseen ikuisesta, henkisemmästä taiteesta, *ars perenniksestä*. Näin rakentuivat käsitykset universaalille pohjalle perustetusta 'henkisestä taiteesta' ja siihen kytkeytyvästä 'aidosta uskonnollisuudesta', jotka ylittivät kaikki yksittäiset uskontoperinteet ja taiteelliset suuntaukset. Ikuisen viisauden ja taiteen traditioille nimettiin mestareita, joiden tehtävänä oli säilyttää ja vaalia niiden salaisuuksia. Vaikka ikuisen tiedon tai taiteen olemuksesta ja sisällöstä voitiin olla montaa eri mieltä, halusivat monet vuosisadanvaihteen taiteilijat kuitenkin nähdä itsensä ja hengenheimolaisensa tradition jatkajina ja perillisinä. Aineksia tämänkaltaisten salattujen veljeskuntien kuvittelulle ja huokoisten ryhmien järjestäytymiselle tarjosivat paitsi vapaamuurariudesta ja ruusuristiläisyydestä ammennetut mallit myös keskiajan munkkiveljestöihin liittyvät mielikuvat.

Rakentaessaan itsestään kuvaa 'salatun viisauden' ja 'henkisen taiteen' tradition jatkajina Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg samastivat itsensä uskonnollisiin ja myyttisiin hahmoihin. Monet näistä hahmoista liittyivät kristinuskon kertomuksiin ja historiaan, joita tulkittiin kuitenkin tavanomaisesta poikkeavalla tavalla. Läheisiksi esikuviksi ja samastumiskohteiksi kohotettiin muun muassa Jeesus, hänen ensimmäiset seuraajansa sekä kristilliset pyhimykset ja munkit, mutta toisaalta myös antiikin myyteissä ja *Kalevalan* tarinoissa seikkailevia hahmoja. Mielikuvat liittyvät läheisesti totuudenetsijäksi kutsumaani topokseen, joka sai visuaalisen ilmaisunsa tyyppillisimmillään yksin kulkevana vaeltajahahmona. Vaikka totuudenetsijä taipuu tarkastelemieni taiteilijoidenkin teoksissa erilaisiin muotoihin, lukeutuvat sen tärkeimpiin tunnuskuviin usein kaapu ja sauva. Merkittävään rooliin nousee myös totuudenetsijän tekemä matka. Tyyppillisimmillään topos on kuvattuna muun muassa Gallen-Kallelan *Paratiisi*-luonnoksissa. Sen variaatioita voi kuitenkin löytää myös muista tarkastelemistani teoksista. Vilppulan alttaritaulussa totuudenetsijä vaeltaa sisäänpäin kääntyneenä Jeesuksena ja Tampereen Johanneksen kirkossa nuorina,

1319 Ks. esim. Hanegraaff 2013, 69–85.

alastomina apostoleina. Juséliuksen mausoleumissa Gallen-Kallela on antanut sille myös omat kasvonsa ja henkiseen työhön viittaavat mestarimuurarin välineet, esiliinan ja lastan.

Kun taiteilijoiden usko omaa tekemistä tai ympäröivää yhteiskuntaa kohtaan horjui, samastumiskohteet vaihtuivat. Hartaan pyhiinvaeltajan sijaan totuudenetsijä alkoi hahmottua kirottuna hylkiönä, joka näki ja tiesi väärin. Uhmakkaimpia variaatioita väärintietäjistä olivat Lucifer ja Prometheus, jotka haastoivat jumalien asettamia normeja ja järjestystä. Gallen-Kallela ja Simberg samastivat itsensä myös Kainin ja Ahasveruksen kaltaisiin kuolemattomiin muukalaisiin, jotka oli tuomittu harhailemaan maan päällä ikuisesti. Kaikkein surkein hyljeksityistä totuudenetsijöistä on Simbergin taiteen piruparka, joka on menettänyt kaiken alkuperäisestä lusifeerisestä loistosta ja uhmasta.

’Henkiselle taiteelle’ välttämättömäksi katsottu yhteys todellisuuden korkeampiin, henkisempiin tasoihin saavutettiin itseä kehittämällä. Ajatus perustuu osaltaan esoteerisuudessa toistuvaan käsitykseen ihmissielun alkuperäisestä jumaluudesta. Antiikin platonisista ja hermeettisistä teksteistä lähtien kierrätetty sielunvaellusoppi selventää ideaa: ihmissielut ovat alkujaan lähtöisin jumalallisesta absoluutista, mutta unohtaneet tämän todellisen olemuksensa laskeutuessaan kerrostuneen todellisuuden läpi kohti ruumiillista, maallista elämää. Sielun alkuperäisen jumalallisuuden vuoksi sen syövereissä uinuu yli-inhimillisiltä vaikuttavia kykyjä, ja viime kädessä myös vastaukset kaikkiin elämää, kuolemaa ja maailmankaikkeutta koskeviin arvoituksiin – myös siihen esoteerisuudelle leimalliseen kysymykseen, josta Halonen Pariisissa kevättalvella 1894 esitti oman versionsa: ”Mikä minä olen; ja mistä minä olen tullut; sekä mihin menen ja mitä mennessäni teen?” Kykyjen ja vastausten uskottiin nousevan hiljalleen esiin, kunhan itseään ja todellisuutta tutkiva taiteilija kehittyi henkisesti.

Käytännössä tarkastelemani taiteilijat pyrkivät jalostamaan itseään eri keinoin. Yksi näistä oli omien aistien harjoittaminen yhä herkemiksi. Tavoitteena oli herättää ihmissielun potentiaali todellisuuden yliaistilliseen havaitsemiseen. Gallen-Kallela kirjoitti selvänäköisyydestä eri termein muun muassa omiin sisäisiin silmiinsä ja kuudenteen aistiinsa viitaten. Ihmissielussa uinuvia kykyjä luodatessaan ja harjoittaessaan hän hyödynsi psyykkisistä kokeista tuttuja menetelmiä ja kulki yksin luonnossa selvänäköisyyttään viritellen. Myös Halonen ja Simberg harjoittivat aistejaan herkemiksi ja etsivät sellaista yhteyttä luontoon, joka tarjoaisi mystisen yhteensulautumisen kokemuksen. Todellisuuden näkymättömien ja tuonpuoleisten tasojen luotaamiselle herkistivät osaltaan myös taiteilijoiden osallistumiset spirituaalistisiin istuntoihin, joita aikalaiset tulkitsivat erilaisista näkökulmista. Vaikka osa istuntoihin osallistuneista uskoikin psyykkisten ilmiöiden perustuvan kuolleiden kanssa kommunikointiin, niitä pyrittiin selittämään myös tieteellisempinä pidetyistä näkökulmista. Tällöin ilmiöistä puhuttiin muun muassa kokeellisen psykologian,

animaalisen magnetismin, vitalistisen elämänvoiman sekä erilaisten sähköön ja muihin näkymättömiin aaltoihin liittyvin termein.

Spiritualismiin ja psyykkiseen tutkimukseen liittyvä kuvasto tarjosi taiteilijoille välineitä ja malleja 'henkisen taiteen' tekemiseksi. Ne opettivat muun muassa sen, miltä todellisuuden näkymättömiin tasoihin yhteydessä oleva henkilö näytti. Magneettista unta ja muita poikkeuksellisia mielentiloja kuvatessaan taiteilijat hyödynsivät sekä hysteerisen että mediaalisen kehon kieltä. Edellisen kytkeytyessä selvemmin kokeellisen psykologian tiivistämiin valta-asetelmiin, passiiviseksi miellettyyn feminiinisyyteen sekä potentiaaliseen mielenvikaisuuteen, jälkimmäinen taipui herkemmin esoteerisiin tulkintoihin. Visuaalisesti ilmaistuna mediaaliset kehot näyttivät usein läpikuultavilta, hajonneilta, kahdentuneilta tai muulla tavoin ympäröivästä taustasta materialisoituvilta. Kotkan alttaritaulussa hohtava kulkija kahdentuneine kameleineen tarjoaa erinomaisen esimerkin tällaisesta todellisuuden näkymättömiin tasoihin ja yli-inhimillisiin kykyihin viittavasta mediaalisesta kehosta. Samoihin esoteerisiin keskusteluihin kietoutuvat osaltaan myös Halosen taiteessa ja vuosisadanvaihteessa yleisemminkin kuvatut katset, jotka ovat peitettyjä, tyhjyyteen tuijottavia, hiljaisen poissaolevia ja sisäänpäin kääntyneitä. Selvänäköisyyteen ja muihin henkiseksi määrittyviin kykyihin viittaamisen ohella niissä painottuu itsetutkiskelun tematiikka. Karstulan alttaritaulussa Halonen kuvasi Jeesuksen, joka siirtää viisautta ensimmäisille seuraajilleen hiljaisuuden vallitessa, omat aistinsa sisäisiin ja toisiin todellisuuksiin suunnaten.

'Henkisen taiteen' selvänäköisyyteen liittyvä tematiikka sai visuaalisen ilmaisuuden taiteilijoiden teoksissa paitsi poikkeuksellisten mielentilojen ja kehon kuvaamisena myös näkyinä, jotka avasivat ikkunoita todellisuuden henkisempiin tasoihin. Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa munkkimaalareiden kerrottiin työskennelleen aikoinaan somnambulistisessa, selvänäköisessä tilassa. Taiteilijat uskoivat, että henkisempien aistien kehittyessä myös heille avautuisi mahdollisuus muun muassa näkymättömien astraalisten virtausten kokemiseen, luonnon salatun kielen ja todellisuuden eri tasoja yhdistävien korrespondenssien ymmärtämiseen, ihmissielujen todellisen olemuksen oivaltamiseen sekä tavanomaisesti ainoastaan uskontojen, myyttien ja satujen maailmoja asuttavien olentojen havaitsemiseen. Gallen-Kallelan ja Simbergin teoksissa esiintyvät kuolemahahmot, hiidet ja pirut on helppo ohittaa vuosisadanvaihteen taiteelle tyypillisinä aiheina. Ajan okkulttuurissa kierrätetyt selvänäköisyyskeskustelut tarjoavat kuitenkin mahdollisuuden tarkastella heidän taidettaan toisinkin: myyttisiä hahmoja esittävät teokset avaavat katsojansa eteen näyn, joka paljastaa jotain todellisuuden henkisemmistä tasoista. 'Henkinen taide' näyttäytyy ilmestyksenä.

Tällainen tarkastelutapa avaa muun muassa kiinnostavan mahdollisuuden lukea Simbergin taidetta swedenborgilaisittain värittyneinä sielun kuvauksina. Hänen teoksissaan esiintyvät enkelit ja pirut paljastavat ihmisen todellisen, sisäisen olemuksen ja henkisen kehityksen asteen, jonka ainoastaan selvänäköiset yksilöt

pystyivät aistimaan. Ilmestyksiin rinnastuvat teokset antavat samalla vihjeitä siitä, keille taiteilijat antoivat roolin herkkinä henkisemmän todellisuuden havainnoijina. Gallen-Kallelan *Tuonelan joen* luonnoksissa esiintyvää lautturia eivät kaikki rannalle saapuneet havaitse – tai halua havaita. Siinä näkijyys rakentuu maskuliiniseksi ominaisuudeksi. Simbergin teoksissa toinen todellisuus taas avautuu herkemmin talonpoikien kuin porvareiden nähtäväksi.

Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa todellisuuden henkisempien tasojen uskottiin täyttyvän näkymättömistä, hienojakoisista aalloista ja värähtelyistä. Esoteeriset ja tieteelliset näkökulmat limittyivät toisiinsa magneettisista, sähköisistä ja eterisistä virtauksista, vitalistisesta elämänenergiasta ja maagisesta astraalitulesta keskusteltaessa. Vuosisadanvaihteen 'henkiseen taiteeseen' eteriset tasot visualisoituivat muun muassa elävältä vaikuttavina taustoina ja pintoina sekä erilaisina aaltomaisina kuvioina ja häiveinä. Samaan tematiikkaan kietoutuivat myös tietyt tuli- ja valoaiheet. Juséliuksen mausoleumissa ja Tampereen Johanneksen kirkossa aikalaisia puhuttaneet näkymättömät voimat saavat ilmaisunsa erilaisissa säteissä, aalloissa ja liekeissä. Ne viittaavat todellisuuden henkisempien tasojen herkistyneeseen aistimiseen. Vitalistista elämänvoimaa on kuvattu myös eräissä Gallen-Kallelan tihentyneissä kasvi- ja luontoaiheissa, joissa yksityiskohtaiset kuva-aiheet limittyvät aaltomaisten kuvioiden kanssa. Kasvuun liittyvä liike ja orgaanisuus tulevat helposti aistittaviksi.

Vuosisadanvaihteen okkulttuurissa näkymättömien virtausten uskottiin läpäisevän kosmisen todellisuuden kaikkineen, ihmiset mukaan lukien. Samalla rakennettiin hierarkkisia luokitteluja siitä, ketkä oikeastaan saattoivat näitä tuntemattomia voimia aistia ja ohjailla. Taiteilijoita viehätti ajatus virtausten tietoisesta hallitsemisesta ja hyödyntämisestä, sillä monet uskoivat niiden selittävän mediaalisia, spiritualistisia ja psyykkisiä ilmiöitä. Taiteilijat samastivat eteriset värähtelyt myös omaan luomisvoimaansa, jossa yksilön mielikuvitus yhtyi kaikkeuden jumalallisesta alkupisteestä virtaaviin kosmisiin energioihin. Tarkasteleman taiteilijat kirjoittavat näkymättömiin voimiin liittyvistä kokemuksistaan muun muassa "aavistuksina" ja tihentyneinä "tunnelmina". Simbergin aineistoista rakentuu kuva 'henkisestä taiteesta', jonka tehtävä oli saada fluidumit virtaamaan, olipa kyse sitten konserttien musiikkiesityksistä tai kuvataiteesta. Näin taiteilija siirsi osan itse aistimastaan toisesta todellisuudesta yleisön koettavaksi – ja omaksui samalla ajan okkulttuurissa korkealle arvostetun, maskuliiniseksi ja aktiiviseksi mielletyn magnetsoijan tai maagikon roolin.

Perustan vuosisadanvaihteen 'henkiselle taiteelle' tarjosi henkinen kehitys, joka miellettiin kaikkialle ulottuvana ja kaksinapaisesti etenevänä. Yhtäältä sen suunta oli ylöspäin kohti korkeampaa kehitysastetta ja jumaluutta, mutta toisaalta edistymisen miellettiin tapahtuvan myös syklisissä kehissä. Kaikki syntyi, kukoisti, rappeutui ja kuoli – syntyäkseen sitten uudelleen. Rakentui käsitys ikuisesta kiertokulun laista, jonka uskottiin ohjaavan paitsi ihmissielua myös luontoa, kansakuntien kehitystä ja todellisuuden kosmisia ulottuvuuksia. Koska kehämäisesti etenevän edistykseen päämäärä on tietystä näkökulmasta tarkasteltuna lähellä sen lähtöpistettä, tuli

alkuun ja alkuperäiseen palaamisesta tärkeä väylä kasvavan henkisyiden tavoittelussa. Vuosisadanvaihteen taiteilijat luokittelivat tietynlaisen kulttuurin, taiteen ja ajattelumaailman 'primitiiviseksi' ja hakeutuivat näiden 'alkuperäisyyttä' edustavien lähteiden äärelle. Niiden katsottiin edustavan tavalla tai toisella 'puhtaampaa henkisyyttä' ja siihen liittyvää, totuudellisempaa käsitystä todellisuudesta – tarkoittipa se sitten harmonisempaa yhteyttä luontoon, oikeaa käsitystä kristinuskosta tai mahdollisuutta kommunikoida luonnonhenkien ja enkeleiden kanssa. Vaikka 'alkuaikojen henkisyiden' koettiin sittemmin näivettyneen, näytti kiertokulun laki todistavan mahdollisuudesta herättää kerran menetetty uudelleen henkiin. Sen perustuksille voitiin rakentaa paitsi 'henkinen taide' myös uusi aika, uusi kukoistuskausi, renessanssi. Sittemmin 1900-luvun kuluessa samankaltaisesta uuden ajan odotuksesta tuli yksi vaihtoehtoisemman henkisyiden leimallisista piirteistä.¹³²⁰

Olen tutkimuksessani yhdistänyt ikuisen kiertokulun ja kehityksen lain progressiiviseen jälleensyntymisoppiin. Tieteen kentältä omaksutut evolutiiviset teoriat, romanttinen luonnonfilosofia sekä esoteeristen keskustelujen kierrättämät käsitykset sielunvaelluksesta ja jälleensyntymästä punottiin näissä teemoissa yhteen. Tarkastelemieni taiteilijoiden teoksissa niitä käsitellään eri tavoin ja aihein. Kehitystä voidaan visualisoida taivaallisiin ja kosmisiin sfääreihin liittyvän kuvaston avulla. Yksilön kehitystä ajatellen tällaiset kuvat liittyvät paitsi ihmissielun alkuperäistä jumaluutta kohti suuntaavaan taivasmatkaan myös kehollisen kuoleman jälkeisiin tiloihin – ja lopulta myös uuteen syntymään, jonka uskottiin usein tapahtuvan toisilla, kehittyneemmällä taivaankappaleilla.

Myös vuosisadanvaihteen taiteelle ominaiset siipiaiheet liittyvät näihin esoteerisiin keskusteluihin. Simbergin taiteessa kaikki siivelliset hahmot enkeleistä lintuihin kietoutuvatkin läheisesti kuvailemaani kehitystematiikkaan. Juséliuksen mausoleumiin maalatussa *Paratiisissa* ja sen esitöissä rakentuu kuva ylöspäin suuntautuvasta kehitysmatkasta: totuudenetsijä kulkee kohti korkeuksissa siintävää ikuisen viisauden ja taiteen temppeliä nousevia polkuja ja portaita myöten. Tässä kohdin sielun koti rinnastuu läheisesti länsimaisen uskonnollisuuden tunnetuimpaan alkutilaan, kristilliseen paratiisiin. Samalla teos kuvaa jälleensyntyvän sielun syklisiin kehitysvaiheisiin kuuluvaa nautinnollista unitilaa. Vaikkei totuudenetsijän tie Gallen-Kallelankaan teoksissa näytä erityisen kevyeltä, painottuvat henkisempien sfäärien tavoittelun haasteet erityisesti Simbergin teoksissa. *Haavoittunut enkeli* alleviivaa ylöspäin kurkottelevan sielun epäonnistumisen mahdollisuutta, putoamista. Aistilliseen todellisuuteen laskeutuessaan sielu joutuu kohtaamaan yhä uudelleen oman raskautensa maallisten nautintojen, kärsimysten ja ympäröivän yhteiskunnan vaateiden keskellä.

1320 Sutcliffen mukaan uudesta ajasta (new age) puhuminen vakiintui 1900-luvun kuluessa eräänlaiseksi koodiksi henkisyydelle. Ks. Sutcliffe 2003, 29–37.

Vuosisadanvaihteen taiteessa toistuva temppeликuvasto kietoutuu toiveisiin uuden, henkisemmän ajan koittamisesta. Muinoin rakennettuja pyhäkköjä, luostareita ja kirkkoja kuvattiin kerran menetetyin ja uuteen kukoistukseen nousevan henkisyiden tyysijoina. Niissä pidettiin yllä ikuisen viisauden ja siihen kietoutuvan ikuisen taiteen traditiota, jota symboloi temppeליםä vartioitu pyhä tuli. *Ars perenniksen* varjelijoina taiteilijoiden tehtävä oli rakentaa temppeли uudelleen ja palata sinne. Tämänkaltaiseen tematiikkaan liittyvät Gallen-Kallelan tuotannossa toistuvat temppeליaiheet sekä raivaamiseen ja rakentamiseen liittyvä kuvasto. Juséliuksen mausoleumissa 'henkisen taide' rakentuu kiertokulun ja kehityksen teemojen pohjalle. Kun hautakappeliin aikoinaan saapui sisään, astui ensimmäisenä kahden Halosen maalaaman teoksen väliin. Niissä kuvattiin suurten kivenjätkäleiden työstämistä ja kivistä rakennettua kirkkoa sekä sinne kulkevia ihmisiä. Vapaamuurarillisessa ajattelussa ja symboliikassa temppeליםä, sen rakentamisella ja asteittaisella lähestymisellä on keskeinen rooli. Aiheet symboloivat paitsi yksittäisen muurarin myös laajempien veljeskuntien ja viime kädessä ihmiskunnan henkistä jalostumista. Syvemmälle Juséliuksen hautakappeliin siirryttäessä kehityksen syklisyys nousee selvänä esiin. Keskisaliin sijoitetut kuvat muodostavat kehän, jossa toistuvat ikuisen kiertokulun lakiin liittyvät aiheet mikro- ja makrokosmisissa mittakaavoissaan. *Kevääksi*, *Syksyksi* ja *Talveksi* nimityksissä teoksissaan Gallen-Kallela on kuvannut luonnon kiertokulkua, joka tarjoaa eräänlaisen avaimen muidenkin teosten luennalle. Teoksissa syntyvät, kehittyvät, kuolevat ja syntyvät uudelleen paitsi luonto myös ihmiset, tuleen ja veteen hukkuva maailma ja kosmiset taivaankappaleet. Alhaalla kryptassa samanlaiseen kehämäiseen asetelmaan on maalattu elämän, kuoleman ja kiertokulun symboleita, jotka voi keskisalini aiheita mutkattomammin yhdistää esoteerisuuteen.

Kategorisoidessaan jotain 'alkuperäiseksi', 'primitiiviseksi' tai muistamisen ja palauttamisen arvoiseksi taiteilijat rakensivat osaltaan sitä traditiota, jonka oli määrä säilyttää 'ikuisen viisauden' ja 'henkisen taiteen' perintöä. Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg kohottivat näiden lähteiksi muun muassa lapsuuden viattomuuden, varhaisen ja keskiaikaisen kristillisyyden, kalevalaiseksi mielletyn kansanuskon sekä 'tosisuomalaisen kansan'. 'Henkisen taiteen' maantieteellisempää topografiaa piirtävät osaltaan myös taiteilijoiden tekemät matkat. He hakeutuivat muun muassa henkisemmäksi mielletyn Italian freskotaiteen juurille, Espanjan ja Marokon eksoottiseen orienttiin sekä Bretagnen ja Afrikan 'alkuperäiskansojen' pariin. Matkoillaan etsijöiden tuli kiinnittää huomiota muun muassa uskonnollisiksi miellettyihin rituaaleihin, rakennuksiin ja maisemiin. Moderneissa kaupunkiympäristöissä kiinnostavia kohteita olivat myös museot, joissa sai tutustua 'henkisen taiteen' pioneereiksi kohotettujen "primitiivien" taiteeseen. Kaikki nämä viittasivat omalla tavallaan menetettyyn henkisyteen, jonka varaan uusi renessanssi ja siihen kytkeytyvä kehityskulku oli rakennettava.

Simbergiläisittäin määrittäneessä primitivismissä myös luonnolliseksi ja puhtaaksi mielletyllä aistillisella rakkaudella oli merkittävä sija. Se rakentuu taiteilijan

teoksissa ja kirjoituksissa eräänlaiseksi ideaaliksi, joka voi parhaimmillaan tarjota yhden mahdollisen reitin henkiseen jalostumiseen. Tampereen Johanneksen kirkossa tähän tematiikkaan viittaavat paitsi *Köynnöksenkantajien* edustamat nuoret, alastomat apostolit myös heidän kuljettamansa aistillisen rakkauden punaruusut. Taiteilijoita ympäröivän todellisuuden olosuhteet osoittautuvat kuitenkin haasteelliseksi kasvualustoiksi 'alkuperäistä' ja 'primitiivistä' koskevien mielikuvien elättelyyn. Simbergin kohdalla siveellisyyttä koskevat aikalaiskeskustelut ja taiteilijan omakohtaiset pettymykset käänsivätkin hänen aistillisen rakkauden ideaalia koskevan ajattelunsa päälaelleen: seksuaalisuudesta tuli langettava synty ja syy paratiisillisen alkutilan menettämiseen. Punainen ruusu ei jalostunutkaan valkoiseksi hengen kukaksi, vaan kasvatti ensin piikkejään ja muuttui lopulta pahan tiedon puun kielletyksi hedelmäksi. Toiveet alun viattomaan seksuaalisuuteen ja henkisyteen paluusta haihtuivat ilmaan ja tilalle asettui melankolissävyytteinen kaiho menetettyä tilaa kohtaan.¹³²¹ Gallen-Kallelan taiteessa samaan tematiikkaan kietoutuvat omenat loistavat usein kultaisina, eikä niiden poimimiseen liity kristilliselle ikonografialle tyyppillistä häpeää tai hämmennystä. Hänen taiteessaan kehitystä koskevat epäilykset saavat visuaalisen hahmon pikemmin rapistuvissa rakennuksissa sekä hiipuvissa tulisijoissa, joiden äärelle ”viimeiset pakanat” ja Kuolema asettuvat lämmittelemään.

Halonen käsittelee henkisen kehittymisen ja sen epäonnistumisen mahdollisuutta suomalaista kansaa koskevissa teoksissa ja kirjoituksissaan. Monien aikalaistensa tavoin hän halusi uskoa, että ihmiskunta ja erityisesti Suomen kansa oli kulkemassa kohti uutta ja parempaa aikakautta. Halosella tähän kehitykseen liittyi toiveita paitsi henkisemmästä myös tasa-arvoisemmasta, väkivallattomasta ja ulkokultaisuudesta siivotusta yhteiskunnasta. Renessanssin nousun perustaksi Halonen kohotti sivistyneen, henkisesti valveutuneen 'tosisuomalaisen kansan', jonka vahvuus ja viisaus periytyivät Jeesuksen alkuperäisistä opetuksista sekä sisäisestä tinkimättömyydestä. Näkemysten taustalla vaikuttivat niin teosofiasta, tolstoilaisuudesta kuin herännäisyydestäkin poimitut ajatusmallit, jotka punoutuivat jännitteiseksi kokonaisuudeksi. Karstulan alttaritaulussa 'tosisuomalainen talonpoikainen kansa' on kerääntynyt varhaisia saarnojaan pitävän Jeesuksen ympärille. He ovat kristinuskon alkuperäistä viisautta jakavan mestari-Jeesuksen ensimmäisiä kuulijoita. Kotkan alttaritaulussa kansa seuraa itämaan tietäjiä, joiden viisaus on niin ikään teosofisesti värittyä. Joroisten alttaritaulussa se on kuitenkin kuvattu nukahtaneena, unohdukseen ja piittaamattomuuteen vaipuneena. Uuteen kasvuun herätäkseen kansa tarvitsee Jeesuksen lempeää muistuttamista. Halosen alttaritaulut tarjoavatkin erinomaisen esimerkin siitä, miten esoteerisuus voi ilmentyä kristillisen ikonografian perinteitä vastaan hankaavana variointina. Tampereen Johanneksen kirkossa samankaltainen

1321 Vrt. Stewen 1998.

vastaan hankaaminen ilmenee Simbergin tavassa painottaa kristilliselle kirkkotaitelle tyypillisten aiheiden sijaan varhaiskristillisyyteen ja keskiaikaan viittaavaa kuvastoa.

Tutkimukseni osoittaa, ettei mitään itsestään selvää ja yksinkertaisesti tunnistettavissa olevaa esoteerista kuvastoa ole olemassa, vaikka tietyt symbolit ja motiivit sellaisiksi voidaan kenties mieltääkin. Siksi ei ehkä olekaan mielekäästä puhua erityisesti esoteerisesta ikonografiasta, vaan pikemmin topiikasta ja symboliikasta, joka määrittyy osin kansainvälisesti, osin kansallisesti ja subjektiivisesti. Taiteen esoteerisuus paljastuu toisinaan vain, kun sitä tarkastellaan suhteessa niihin keskusteluihin, joita aikalaiskontekstissa käytiin 'korkeammasta tiedosta' ja siihen kytkeytyvästä 'henkisestä taiteesta.' Toisin sanoen perehtyminen aikakauden okkulttuuriin on välttämätöntä. Kun katse tarkennetaan taiteilijoiden aineistoihin ja niitä ympäröiviin yleisempiin keskusteluihin, esoteerisiksi saattavat osoittautua myös sellaiset teemat, topokset ja aiheet, joita ei ensisilmäyksellä pystyisi sellaisiksi tunnistamaan. Tässä tutkimuksessa esiin hahmottelemani totuudenetsijä tarjoaa hyvän esimerkin tällaisesta topoksesta. Myöskään luonnon kiertokulkuun liittyvien aiheiden tai kristillisiä kuvatyyppejä vastahankaisesti varioivien teosten potentiaalinen kytkös esoteerisyyteen ei ole aivan helposti tunnistettavissa. Analyysien tekemisen haasteellisuutta lisää osaltaan myös se, että taiteilijat lähestyvät esoteerisia keskusteluja kukin omista lähtökohdistaan ja intresseistään käsin. Se, millaisia visuaalisia ilmaisuja esoteeriset teemat taiteessa saavat, riippuu muun muassa siitä, millaisessa uskonnollisessa ympäristössä taiteilijat ovat kasvaneet tai millaisia kysymyksiä he taiteessaan muutoin käsittelevät. Esimerkiksi Simbergin ja Halosen henkistä taidetta verrattaessa painottuvat edellisen teoksissa rakkauteen ja seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset Halosen keskittyessä selkeämmin 'talonpoikaista kansaa' koskeviin mielikuviin.

Varioinnin monimuotoisuudesta huolimatta osan tutkimuksessa esiin nostamistani teemoista, topoksista ja kuvastoista voi nähdä jatkaneen elämäänsä myös vuosisadanvaihteen jälkeisessä taiteessa. Esimerkiksi esoteerinen traditio- ja mes-taritematiikka näyttää kiehtoneen taiteilijoita vielä 1900-luvun puolivälissäkin. Niinpä Ester Heleniuksen taiteeseen perehtynyt Tutta Palin toteaaakin, että ”taiteilijan *Initiaatioksi* nimeämä teossarja osoittaa osaltaan 1890-luvun symbolismissa muotoilujen esoteeristen intressien jatkuvuutta 1950-luvun puoliväliin saakka.”¹³²² Teosofisesti virittynyt elämän kiertokulkuun ja henkiseen kehitykseen liittyvä tematiikka sai ilmaisuja paitsi Gallen-Kallelan ja Simbergin taiteessa myös Juho Rissanen 1910-luvun puolivälin teoksissa.¹³²³ Selvänäköisyyteen liittyvä säteily- ja värähtelykuvasto taas säilyi elinvoimaisena muun muassa 1900-luvun alkupuolen kubismissa, suprematismisissa ja futurismissa.¹³²⁴ Tällaiset teemat ja kuvastot merkitsevät osaltaan sitä

1322 Palin 2017, lainaus sivulla 226.

1323 Simpanen 1993, 134–136.

1324 Bauduin 2012b. Ulla Vihanta on kirjoittanut Kandinskyn henkisen taiteen teorioista

”oudoksi” miellettyä paikkaa, jonka ’henkisyudeksi’ muuntunut uskonnollisuus on modernissa taiteessa saanut.

7.2 Etsijät ja modernin taiteen henkisyys

Taiteen ja esoteerisuuden yhteyksiin on viime vuosina kiinnitetty huomiota sellaisten taiteilijoiden kohdalla, joiden tiedetään sitoutuneen yksittäisiin esoteerisiin liikkeisiin. Ateneumin taidemuseossa esiteltiin vuodenvaihteessa 2011–2012 Teosofiseen seuraan ja yhteisvapaamuurarilliseen Le Droit Humain -järjestöön kuuluneen Ilona Hariman (1911–1986) taidetta.¹³²⁵ Hariman tavoin vähäiselle huomiolle jääneen Eva Törnwall-Collinin (1896–1982) taas tiedetään sitoutuneen antroposofiseen maailmankatsomukseen. Hänen taidettaan on nostettu aivan viime vuosina esiin Pro Artibus -säätiossä tehdyn työn ansiosta.¹³²⁶ Modernin taiteen ja esoteerisuuden välisten kytkösten näkyväksi tekemistä ajatellen tällainen tutkimustyö on arvokasta ja sitä kaivattaisiin ehdottomasti lisää. Vaikka esimerkiksi taiteilija Werner von Hausenin (1870–1951) tiedetään toimineen aktiivisesti Suomen antroposofisessa seurassa, hänen taiteestaan ja sen yhteyksistä esoteerisuuteen ei ole juuri kirjoitettu.¹³²⁷ Hariman, Törnwall-Collinin ja von Hausenin kaltaisten taiteilijoiden kohdalla esoteerisuuden merkityksen pohtiminen on siinä mielessä mutkattomampaa, ettei taiteilijoiden sitä kohtaan osoittamaa kiinnostusta tarvitse erikseen argumentoida. Tulkintojen tekemistä helpottaa sekin, että huomio voidaan perustellusti suunnata ensisijaisesti sellaisten liikkeiden ajatteluun, käytänteisiin ja kuvastoihin, joihin taiteilijoiden tiedetään sitoutuneen. Yleisluontoisempien esoteeristen keskustelujen tunteminen ei välttämättä ole tarpeen.

Toisen rajatun näkökulman taiteen ja esoteerisuuden tutkimukseen tarjoaa huomion tarkentaminen yksittäisten esoteeristen suuntausten käyttämiin, suhteellisen vakiintuneisiin kuvastoihin. Esimerkiksi alkemistisissa ja vapaamuurarillisissa kuvissa sekä tarot-korteissa toistuvat usein tietyt tyypit, aiheet ja attribuutit. Esoteerisiin suuntauksiin liittyvää ikonografiaa ei yleisesti ottaen kuitenkaan tunneta

innoittuneen taiteilija Edwin Lydénin (1879–1965) tutkineen ”värien sointia ja musiikallista värähtelyä” etsiessään uuttu plastista muotoa muun muassa uskonnollisille tunteilleen. Ks. Vihanta 2004, 10.

1325 Näyttelyn yhteydessä julkaistiin Harimaa ja hänen taidettaan käsittelevä teos, ks. Hätönen & Ojanperä 2011.

1326 Törnwall-Collinin taidetta esiteltiin vuosina 2017–2018 Helsingin taidemuseossa ja Pro Artibus -säätiossä Elverket-galleriassa, Raaseporissa. Näyttelyt kuratoi Juha-Heikki Tihinen, joka myös kirjoitti Törnwall-Collinin taiteen mystisistä ulottuvuuksista artikkelin. Ks. Tihinen 2017.

1327 Von Hausen toimi Suomen antroposofisen seuran varapuheenjohtajana vuosina 1923–1931 ja puheenjohtajana 1931–1932. Kiitän lämpimästi tutkijakollegaani Julia von Boguslawskia käymistämme keskusteluista (30.6.2016 ja 16.3.2018) ja niiden myötä esiin tulleista tiedoista von Hausenia ja hänen antroposofista taustaansa koskien.

hyvin, eikä niiden merkitykseen modernissa taiteessa ole kenties siksikään osattu kiinnittää tarpeeksi huomiota.¹³²⁸ Viime vuosina herännyt kiinnostus taiteen ja esoteerisuuden yhteyksiin on kuitenkin hiljalleen lisäämässä ymmärrystä tässäkin asiassa, vaikka tutkimussarkkaa riittää vielä paljon.¹³²⁹

Tässä tutkimuksessa katseen tarkentaminen yhteen esoteeriseen liikkeeseen tai tiettyyn kuvatradiitioon ei ollut tarkoituksenmukaista. Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg eivät tietävästi sitoutuneet mihinkään esoteeriseen liikkeeseen – ellei sitten Gallen-Kallelan vihkiytymistä vapaamuurariksi haluta sellaisena nähdä. Heistä ei tullut teosofeja, spiritualisteja tai antroposofeja. Vaikka olenkin tutkimuksessani viitannut niin vapaamuurareiden, alkemistien kuin tarot-korttien ikonografiaan, ei tarkastelemieni taiteilijoiden teoksia ole liioin erityisen mielekästä tulkita suhteessa yksittäisiin esoteerisiin kuvastoihin – joskin Simbergin mielikuvitukselliseksi mielletyn taiteen mahdollisia yhteyksiä kahteen jälkimmäiseen olisi kiinnostavaa tutkia lähemmin. Jokaisen tarkastelemistani taiteilijoista voidaan kuitenkin perustellusti todeta olleen kiinnostuneita vuosisadanvaihteen okkulttuurin merkitsemästä, heterogeenisemmän henkisyiden miljööstä. Olenkin tutkimuksessani tarkastellut Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergiä etsijöinä, jotka osaltaan elävöittivät ja muokkasivat ajan okkulttuurissa kierrätettyjä esoteerisia keskusteluja ja niihin liittyvää visuaalista kulttuuria. Tutkimukseni osoittaa, että kuva esoteerisuuteen taipuvan henkisyiden yhteyksistä taiteeseen jää kapeaksi, mikäli katse tarkennetaan yksittäisiin liikkeisiin ja kuvastoihin tai taiteilijoihin, jotka sitoutuivat näihin yksiselitteisesti.

Laajempaa perspektiiviä tavoiteltaessa määrittelemäni käsitteet, okkulttuuri ja etsijyys, ovat osoittautuneet toimiviksi teoreettisiksi työkaluiksi. Niiden hahmottelu onkin yksi tutkimukseni keskeisistä anneista, sillä ne tarjoavat yhden mahdollisen perustan 'henkisen taiteen' jatkumoiden, muunnosten ja katkokkien tutkimiselle. Taiteen ja kirjallisuuden tutkijat ovat jo omaksuneet käyttöönsä hahmottelemiani teoreettisia käsitteitä ja alkaneet kiinnittää yhä enemmän huomiota myös ”etsimiseen” taiteen esoteerisuutta pohdittaessa.¹³³⁰ Tutkimusprosessin aikana mieleeni on noussut myös kysymyksiä siitä, miten määrittelemiäni käsitteitä voisi muokata ja tarkentaa. Vaikka koenkin etsijyyden tällä hetkellä hahmottelemistani käsitteistä hedelmällisempänä, osoittaa okkulttuurikin kaikessa laaja-alaisuudessaan tärkeään ilmiökenttään modernin taiteen uskonnollisuutta ajatellen. On kuitenkin mahdollista, että jos tuota kenttää tarkasteltaisiin myöhemmin 1900-luvulla toimineiden

1328 Johanna Volasto on tehnyt samankaltaisen huomion 1600–1700 -lukujen pietistisen emblematiikan osalta. Ks. Volasto 2011, 20–21.

1329 Ks. esim. Kroon, Bax & Snoek 2005; Szulakowska 2011.

1330 Ks. esim. Bauduin & Johnsson 2018, 22; D'Amigo 2018, 217–218, 223; Hjartarson 2018, 147–148, 151; Faxneld 2016, 26–28; Palin 2017, 237; Stewen 2014, 124–125. Etsimisestä ja etsijöistä on tosin kirjoitettu aiemminkin ilman selkeää yhteyttä esoteerisuuteen ja uskontieteelliseen tutkimukseen. Ks. esim. Levanto 1991, 252, 266–267, 270; Ahtela 1945. Julkaisin okkulttuuriin ja etsijöihin tarkentavat artikkelini vuosina 2012 ja 2013.

etsijä-taiteilijoiden näkökulmasta, osoittautuisivat heidän suosimansa kulttuuriset ainekset siinä määrin vähemmän esoteerisiksi, ettei niiden merkitsemään miljöötä olisi ehkä mielekästä kutsua okkulttuuriksi. Tämä jää myöhemmän tutkimuksen selvittäväksi. Vuosisadanvaihteen kontekstissa okkulttuurista puhuminen on kuitenkin perusteltua.

Vuosisadanvaihteen taiteilijoille yhden tärkeän väylän ja käytännön henkiseen etsimiseen tarjosi lukeminen. Kirjallisuudella ja lehdillä oli merkittävä rooli ajan okkulttuurissa kierrätettyjen keskustelujen popularisoimisessa. Taiteilijat omistivat ja lukivat muun muassa tunnettujen teosofien, kuten Blavatskyn, Ervastin, Sinnetin ja Schurén teoksia sekä kirjallisuutta, joka esitteli laaja-alaisesti Swedenborgin ajattelua. Etenkin Gallen-Kallelaan näyttävät vedonneen myös sellaisten esoteerisuuteen taipuvien tieteentekijöiden (esim. Flammarion ja Haeckel) kirjoitukset, joiden tavoitteena oli kuroa umpeen tieteen ja uskonnon välistä kuilua. Myös kaunokirjallisuudella oli merkittävä rooli vuosisadanvaihteessa käytyjen esoteeristen keskustelujen popularisoitumisessa. Tarkastelemieni taiteilijoiden kohdalla kiinnostavina väylinä ajan okkulttuuriin voidaan nähdä muun muassa Leinon, Rydbergin, Almqvistin, Tolstoin, Frödingin ja Wilden teokset. Etsimisestä innostuneille taiteilijoille esoteerista ajattelua enemmän tai vähemmän suorasti käsittelevä kirjallisuus tarjosi aineksia, joista he saattoivat valita itse hyviksi ja oikeiksi kokemiaan henkisiä totuuksia – tai ainakin niiden ituja. Silloinkin, kun lukemisen kohteiksi valikoitui yksiselitteisemmin joko uskonnolliseksi tai tieteelliseksi luokitettava kirjallisuus, voitiin omaksua esoteerisuuteen taipuva toisinlukemisen metodi. Samankaltaisella henkiseen etsimiseen virittäytyneellä tavalla lähestyttiin myös taidenäyttelyitä, konsertteja ja näytelmiä. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin voidaankin katsoa levittäytyneen koko siihen kulttuuriseen miljööhön, jossa tuon ajan sivistyneistö eli.

Vuosisadanvaihteen taiteilijoiden suhtautumista ajan esoteerisuuteen on toisinaan pidetty pinnallisena ja vähemmän vakavana. Tällöin herää herkästi kysymys siitä, uskoivatko Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg todella selvänäköisyyteen, sen avulla havaittaviin olentoihin ja todellisuuden toisiin tasoihin tai sielua odottaviin taivasmatkoihin. Vai oliko kyse pikemmin mielikuvituksellisesta ajatusleikistä tai jonkinlaisesta taiteellisesta suhtautumistavasta, jota ei pitäisi sekoittaa vakavasti otettavaan uskonnollisuuteen? Koska esoteerisuuden on usein mielletty liittyvän pikemmin tietämiseen kuin uskomiseen, kysymys voitaisiin muotoilla toisinkin: tiesivätkö tai väittivätkö taiteilijat todella tietävänsä todellisuuden toisista, henkisemmistä tasoista?

Kysymykset ovat nähdäkseni harhaanjohtavasti aseteltuja, sillä uskomisen suhde yhtäältä ei-uskomiseen ja toisaalta tietämiseen on häilyvä ja altis olosuhteiden muuttumiselle. Uskontotieteilijä Terhi Utriainen on esoteerisuuteen kietoutuneesta nykyhenkisyydestä kirjoittaessaan nostanut esiin uskomisen tilannekohtaisesti joustavaa luonnetta. Hänen mukaansa uskomiseen ja tietämiseen liittyy aina sosiaalisen kontrollin sisäistäminen: tiedämme, että asioista ei voi ajatella ja puhua samalla

tavoin kaikissa olosuhteissa. Se, mikä yhdessä tilanteessa ja paikassa voi näyttäytyä totena tai ainakin mahdollisena, voi toisessa tuntua täysin mahdottomalta tai todelta ainoastaan symbolisella tasolla. Utrianen mukaan ”kirjaimellisen ja vertauskuvallisen ymmärryksen ja toiminnan suhteet vaihtelevat herkästi – ja niitä opetellaan ja opitaan vaihtelemaan”.¹³³¹ Utrianen painottaa myös tiedon ja uskomisen läheistä yhteyttä kuvitteluun. Vaikka kuvittelu mielletäänkin toisinaan harhaiseksi tavaksi käsittää todellisuus, nykyhenkisyuden kontekstissa se voidaan nähdä myös ajattelua ja tietämistä kehittäväna heuristisena välineenä. Kuvittelu näyttäytyy tällöin eräänlaisena alustavana tai mahdollisena *ikään kuin* -tietona, joka voi avata uudenlaisia ja myöhemmin mahdollisesti tosiksi osoittautuvia näkökulmia todellisuuteen.¹³³² Esoteerisuudessa kuvittelua onkin usein pidetty tärkeänä väylänä ’korkeampaan tietoon’.¹³³³

Uskon, tiedon ja kuvittelun väliset rajat olivat muuntuvia myös siinä uskonnollisuudessa, jota Gallen-Kallela, Halonen ja Simberg taidetta tehdessään ja siitä puhuessaan hahmottelevat. Heidän taiteestaan ja teoksistaan voi usein löytää myös leikin- ja sadunomaisia sävyjä. Tämä ei kuitenkaan tee heidän hahmottelemastaan henkisydestä merkityksetöntä tai vähemmän kiinnostavaa uskonnontutkimuksen kannalta – kenties pikemminkin päinvastoin. Ehkä juuri tämänkaltainen tiedon, uskon ja kuvittelun rajojen huokoisiksi muuntuminen onkin yksi tärkeä juonne siinä henkisyuden diskurssissa, jossa moderni taide ja uskonnollisuus kohtaavat toisensa. Olen tutkimuksessani tarkastellut Gallen-Kallelaa, Halosta ja Simbergiä tietynlaisen uskonnollisen habituksen omaksuneina etsijöinä ja ehdottanut samalla, että heillä ja muilla henkisemmän taiteen tekijöillä on ollut oma merkittävä sijansa siinä henkisyuden nousussa, johon uskontotieteellisissä keskusteluissa on kiinnitetty huomiota. Näin määriteltynä heidät voidaankin nähdä eräänlaisina edelläkävijöitä siinä prosessissa, jonka myötä yksilön merkitystä painottavasta henkisyudesta on tullut merkittävä osa modernin uskonnollisuuden kenttää.

Yksi taiteilijoiden hahmotteleman ’henkisyuden’ kiinnostavimmista piirteistä on varauksettoman uskon menettämiseen, epäilyyn ja kriittisyyteen perustuvan eetoksen omaksuminen.¹³³⁴ Taiteilijat lukivat uskonnollista ja esoteerista kirjallisuutta niissä esitettyjä väitteitä punnitien ja kyseenalaistaen. He arvostelivat ankarasti sokeaa uskoa, kristillistä kirkkolaitosta ja ympäröivän yhteiskunnan turmeltunutta sivistystä. Mitään väitettä tai dogmaa ei hyväksytty itsestään selvyytenä. Epäilevä asenne periytyi osin tieteen kentältä, jota uudenlaisen henkisyuden uskottiin lähestyvän. Totuudenetsijöiden vastaukset löytyivät sieltä, missä taide kohtasi paitsi

1331 Utrianen 2017, 234–241, 244–248, 251, lainaus sivulla 241.

1332 Utrianen 2017, 14–16, 30–31, 234–236.

1333 Ks. esim. Faivre 1994, 12–13; Hanegraaff 2013, 41–42.

1334 Vrt. Partridgen käsitykset erityisesti New Age -henkisyyskäden kytkeytyvästä epäilyksen hermeneutiikasta, Partridge 2004, 75–77.

uskonnon myös tieteen. Taiteilijoiden suhde tieteeseen oli kuitenkin ristiriitainen. Sama ambivalenttius ulottui itse asiassa koskemaan koko modernia maailmaa kaikine kehityskulkuineen. Tieteellisistä keskusteluista yhtäältä innostuttiin ja niiden kyseenalaistavaa, tutkivaa asennetta arvostettiin. Toisaalta tiedettä myös kritisoitiin armottomasti turhan materialistisena ja kapeakatseisena.¹³³⁵ Uskottiin, että kehitykseen tieteen oli otettava askel kohti metafysiikkaa, kuten Gallen-Kallela asian ilmaisi. Vaikka etsijät hakivatkin vastauksia henkisiin kysymyksiin tieteen kentältä, heitä eivät kuitenkaan sitoneet aivan samanlaiset säännöt kuin tieteentekijöitä. Tuoreimmat keskustelut ja näkökulmat – esimerkiksi kansanrunouden tutkimuksen ja eetteriteorioiden osalta – oli mahdollista sivuuttaa, eikä mikään estänyt etsijöitä yhdistelemästä eri lähteistä kerättyä tietoa sellaisiksi kokonaisuuksiksi, jotka näyttivät tarjoavan vastauksia omakohtaisesti esitettyihin kysymyksiin. Taiteilijoiden muotoilemassa ’henkisydessä’ erilaisten ainesten luova yhdistely nouseekin yleisesti hyväksytyjen raja-aitojen kunnioittamista tärkeämpään rooliin.

’Henkisyys’, jota taiteilijat rakensivat suhteessa omaan taiteeseensa, tarjoaakin mahdollisuuksia monenlaisiin rajanylityksiin. Todellisuuden näkymättömien ulottuvuuksien luotaaminen kyseenalaisti totuttuja tiedon rajoja. Erottelut yksittäisten uskonnollisten perinteiden tai esoteeristen suuntausten välillä menettivät niin ikään merkitystään. Henkisten totuuksien ei yksinkertaisesti uskottu kytkeytyvän yhteenkään uskonnolliseen tai sen paremmin tieteelliseenkin dogmaan. Sitoutuminen yhteisöihin ei tuntunut yhtä houkuttelevalta kuin ajatusten vaihtaminen väliaikaisten, häilyvien ja osin täysin kuvitteellistenkin ryhmien kanssa. Taiteilijoiden etsiessä synteisiä uskonnon, tieteen ja taiteen välille muuttuivat myös rajat uskon, tiedon ja kuvittelun välillä huokoisemmiksi. Vaikka ikuisten, universaalien totuuksien ja niille perustuvan ’henkisen taiteen’ etsimisen voikin nähdä eräänlaisena selviytymisstrategiana alati muuttuvan, liikkuvan ja modernisoituvan maailman keskellä, uskon sen viehätyksen perustuvan myös rajanylityksiin, kysymiseen ja kyseenalaistamiseen. Ehkei ’henkistä taidetta’ tarkasteltaessa siksi olekaan erityisen mielekästä kiistellä siitä, perustuuko tällainen taide rationaaliseen vai irrationaaliseen ajatteluun, tieteelliseen vai uskonnolliseen maailmankuvaan, kuvitelmiin vai tietoon. Ehkä se ”outo paikka”, jonka ’henkisyysdeksi’ muuntunut uskonnollisuus modernissa ja nykytaiteessa on saanut, liittyykin mahdollisuuteen kysyä, epäillä ja heiluttaa tämänkaltaisia luokitteluja ja muita sovittuja rajoja. Ehkä se tarjoaa mielekkään välineen ihmetellä, millaisessa todellisuudessa oikeastaan elämme ja haluamme elää.

1335 Vrt. Hammer 2003, 218–235.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Arkistolähteet

Margareta Ehrströmin yksityisarkisto (MEA)

Hugo Simbergin luonnoskirjat

Erik Gullmanin yksityisarkisto (EG)

Hugo Samzeliuksen kirjeet Pekka Ervastille

Gallen-Kallelan Museo, Espoo (GKM)

Akseli Gallen-Kallelan ajatelmia, runoja, kirjoitelmia yms.

Aina Slöörin kirjoittama luettelo Akseli ja Mary

Gallen-Kallelan kotikirjastosta, 1922–1923

Akseli Gallen-Kallelan kirjekokoelma

Pekka Halosen kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

G. A. Serlachiuksen kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Hugo Simbergin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Josef Stenbäckin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Väinö Valvanteen kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Adolf Paulin kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Hugo Samzeliuksen kirjeet Akseli Gallen-Kallelalle

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet ja kirjelunonnokset Josef Stenbäckille

Akseli Gallen-Kallelan lehtileikekokoelma

Akseli Gallen-Kallelan piirustuskokoelman kuvat

Akseli ja Mary Gallen-Kallelan kotikirjasto

Onni Okkosen arkisto

Valokopiot Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirjojen

päiväkirjamerkinnöistä

Joroisten seurakunnan arkisto (JOS)

Kirkon kunnossapitoa ym. koskevia asiakirjoja 1985–1990 (1795–)

Kirkon alttaritauluun liittyvää kirjeenvaihtoa

Kalevalaseura, Helsinki (KS)

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Johannes Öhquistille

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Akseli Gallen-Kallelan arkisto

Gallén ja Wahlroos -sukujen arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Mathilda Gallénille

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Mary Gallen-Kallelalle

Mary Gallen-Kallelan kirjeet Mathilda Gallénille

Mary Gallen-Kallelan kirjeet Anna Slöörille

Aina Emilia Slöörin arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Aina Slöörille

Kaarle Slöörin arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Kaarlo Slöörille

Kansallisarkisto, Mikkeli (KAM)

Mikkelin maa- ja kaupunkiseurakuntien kirkkokokousten
pöytäkirjoja 1868–1904

Kansalliskansallisen arkisto (KGA), Taidehistorialliset asiakirja-arkistot

Aune Lindströmin kirjekopiokokoelma (ALK)

Hugo Simbergin arkisto (HSA)

Lähteneet kirjeet

Hugo Simbergin kirjeet Blenda Simbergille

Hugo Simbergin kirjeet Elma Simbergille

Hugo Simbergin kirjeet Elsa Simbergille

Hugo Simbergin kirjeet kotijoukoille

Hugo Simbergin kirjeet Mascha Hagelstamille
(Von Heirothille)

Hugo Simbergin kirjeet Niclas Simbergille

Hugo Simbergin kirjeet Paul Simbergille

Hugo Simbergin muisti- ja luonnoskirjat

Hugo Simbergin päiväkirjamuistiinpanoja

Luettelo Jan Simbergin lahjoittamasta kirjallisuudesta

Taiteilijakirjekokoelma (TKK)

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Edward Neoviukselle

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Louis Sparrelle

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Pekka Haloselle

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Robert Kajanukselle

Pekka Halosen kirjeet Antti Haloselle

Pekka Halosen kirjeet Ludvig Wennervirralle

Pekka Halosen kirjeet Maija Mäkiselle

Olli Halosen kirjeet Pekka ja Maija Haloselle

Akseli Gallen-Kallelan luonnoskirja, ajoittamaton [1900–1902]

Kansalliskirjasto, Helsinki (KK), Käsikirjoituskokoelmat

Adolf Paulin arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Adolf Paulille

Emil Wikströmin arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Emil Wikströmille

Pekka Halosen kirjeet Emil Wikströmille

J. J. Tikkasen arkisto

Pekka Halosen kirjeet J. J. Tikkaselle

Johannes Öhquistin arkisto

Hugo Simbergin kirjeet Johannes Öhquistille

Robert Kajanuksen arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Robert Kajanukselle

Karl A. Tavaststjernan arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet K. A. Tavaststjernalle

Nina Kokkisen yksityisarkisto

Tutkimusmuistio Jusélius-mausoleumin vaiheista (JMV)

Kotkan seurakunnan arkisto, Kotka (KSA)

Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1898–1924

Pedersöre församlings arkiv (PFA)

Diverse handlingar rörande kyrkan och byggnader i Pedersöre församling

Handlingar rörande Pedersöre kyrka

Jan Simbergin yksityisarkisto (JSA)

Hugo Simbergin muistikirjoja

Kopioita Hugo Simbergin kirjeenvaihdosta

Tom Simbergin tietoja Hugo Simbergin teoksia koskien

Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki (SKS)

Kirjekokoelma (KIA)

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Eliel Aspelin-Haapkyllälle

(kokoelma 96)

Eliel Aspelin-Haapkyllän muistiinpanoja (kokoelma 96)

Maija ja Pekka Halosen kirjeet Eino Leinolle (kokoelma 178)

Pekka Halosen kirjeet Eliel Aspelin-Haapkyllälle (kokoelma 97)

Sigrid Juséliuksen Säätiö, Helsinki (SJS)

Akseli Gallen-Kallelan luonnoksia ja esitöitä Juséliuksen mausoleumiin

Jorma Gallen-Kallelan kirjeet Juselius-säätiölle

Juséliuksen mausoleumiin liittyviä asiakirjoja

Tuusulan museo, Tuusula (TM)

Halosenniemen kirjakokoelma (HNK)

Halosenniemen taidekokoelma (HNT)

Pekka Halosen Seuran kokoelmat (PHS)

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Pekka Haloselle

Lausunto 8.3.1905 Karstulan kunnalle Pekka Halosen alttaritaulusta

Maija Halosen kirjeet Juhani Aholle

Pekka Halosen kirjeet Josef Stenbäckille

Pekka Halosen kirjeet Juhani Aholle

Pekka Halosen muistivihko

Tuusulan museon äänitteiden ja haastattelujen litteroinnit

Nro. 42. Kaija Olanderin haastattelu Hirvensalmella 29.12.1982

Nro. 4. Antti Halosen radioesitelmää 1960–70 -luvulta

Nro. 43. Anni Paloheimon haastattelu 15.6.1984

Tampereen evankelis-luterilaisten seurakuntien keskusarkisto (TSA), Tampere

Akseli Gallen-Kallelan ja J. J. Tikkasen lausunto Johanneksen kirkon
maalauksista

Magnus Enckellin kirje Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitealle

Paula Kivisen haastatteluja vuodelta 1981

Tampereen Johanneksen kirkon rakennuskomitean pöytäkirjat

Visavuori, Valkeakoski (VV)

Emil Wikströmin arkisto

Akseli Gallen-Kallelan kirjeet Emil Wikströmille

Pekka Halosen kirjeet Emil Wikströmille

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti (AL), Tampere

Aika (AI), Helsinki

Argus (ARG), Helsinki

Ateneum (AT), Helsinki

Euterpe (EUT), Helsinki

Finsk Tidskrift (FT), Helsinki

Helsingfors-posten, Helsinki

Helsingin Kaiku (HK), Helsinki

Helsingin Sanomat (HS), Helsinki

Huvudstadsbladet (HSB), Helsinki

Kaiku (KAI), Oulu

Keski-Suomi, Jyväskylä

Kotimaa (KM), Helsinki

Kotkan uutiset (KU), Kotka

Lucifer – A Theosophical Magazine, Lontoo
Mercure de France, Paris
Mikkelin Sanomat, Mikkelä
Nuori Suomi, Helsinki
Nuori Voima, Helsinki
Nyky aika (NA), Helsinki
Ord & Bild (OB), Tukholma
Pohjalainen (POH), Vaasa
Päivälehti (PL), Helsinki
Suomen kuvalehti (SK), Helsinki
Sunnuntai (S), Helsinki
Taarnet: illustreret maanedsskrift for kunst og literatur (TR), Kööpenhamina
Tammerfors Nyheter (TN), Tampere
Tampereen Sanomat (TS), Tampere
Tampereen Uutiset (TU), Tampere
Tietäjä, Helsinki
Uusi Aika (UA), Helsinki
Uusi Kuvalehti, Helsinki
Uusi Suometar (US), Helsinki
Valvoja (VL), Helsinki
Åbo Underrättelser (ÅU), Turku

Painamattomat ja suulliset lähteet

Opinnäytteet ja käsikirjoitukset

- Ahonen, Reetta. 2004. *Pekka Halosen toteutumattomat alttaritaulusuunnitelmat*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, taidehistoria.
- Brichetto, Joanna L. 2006. *The Wandering Image: Converting the Wandering Jew*. Master thesis. Vanderbilt University, Religion.
- Burhan, Filiz Eda. 1979. *Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences, and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France*. Dissertation. Princeton University, Art history.
- Fyrqvist, Minna-Maria. 2007. *Ruusuristolainen teosofi Pekka Ervast Kalevalan tulkitsijana ja suomalaisuuden rakentajana*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, folkloristiikka.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne. 2001. *Axel Gallén and the Constructed Nation: Art and Nationalism in Young Finland, 1880–1900*. Ph.D. dissertation. New York University, Art history.
- Harmainen, Antti. 2010a. *Modernin mystikot. Teosofian ulottuvuudet Pekka Ervastin ja Eino Leinin maailmankuvissa 1902–1908*. Pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto, Suomen historia.
- Heinänen, Seija. 2006. *Käsityö - taide - teollisuus. Näkemyksiä käsityöstä taideteollisuuteen 1900-luvun alun ammatti- ja aikakauslehdissä*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto, Taidehistoria.

- Housefield, James. 2014. *Gauguin's Baudelairean Vision: D'ou venons-nous? as Artificial Paradise*. Julkaisematon artikkelikäsitkirjoitus, jonka kirjoittaja luovuttanut Nina Kokkiselle kommentoitavaksi.
- Hyvönen, Paula. 1995. *Kuoleman esittäminen Suomen symbolistisessa profaanissa kuvataiteessa 1890-luvulla*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Taidehistoria.
- Kokkinen, Nina. 2008a. *Vihityt mestarit Tuonelan virralla. Korkeamman viisauden diskurssit Akseli Gallen-Kallelan Lemminkäisen äidissä (1897)*. Syventävien opintojen pro gradu -seminariesitelmä. Turun yliopisto, taidehistoria.
- . 2010a. *Tulen ja valon lapset. Suomalaistaiteilijat Kalevalan salatun alkuviisauden lähteillä*. Julkaisematon käsikirjoitus. Kirjoittajan hallussa.
- Lathe, Carla Anna. 1972. *The Group Zum Schwarzen Ferkel. A Study in Early Modernism*. Ph.D. thesis. East Anglia University.
- Lehtosalo, Mari. 2008. *Kirkollisen lasimaalauksen kulta-aika Suomessa - suosion taustan tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, taidehistoria.
- Lepistö-Salojärvi, Kaisa. 2005. *Pekka Halosen alttarimaalaus Ristiinraulittu Mikkelin tuomiokirkossa*. Proseminarityö. Helsingin yliopiston avoin yliopisto, taidehistoria.
- Leväinen, Hannu. 1993. *Joroisten kirkko*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, taidehistoria.
- Lintonen, Kati. 2011. *Valokuvallistettu luonto: I. K. Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä*. Väitöstutkimus, Helsingin yliopisto, taidehistoria.
- Mikola, Jorma. 1994. *Altaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919, osa yhtenäiskulttuurin murrosta*. Lisensiaatintyö, Jyväskylän yliopisto, taidehistoria.
- Pollari, Mikko. 2006. *Kansan parhaaksi. Eino Leimon Sunnuntai-lehden sivistyneistö- ja kansakuva 1915 - 1918*. Pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Suomen historia.
- Stewen, Riikka. 1986. *Hugo Simbergin fantasia-aiheista*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, taidehistoria.
- Valtonen, Maria. 2008. *Spirituaalisen merkitys teosofisessa ajattelussa. Teoreettinen, poliittinen ja ruumiillinen näkökulma sukupuoleen Omatunto-lehdessä*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, uskontotiede.

Konferenssi- ja seminaariesitelmät

- Fowle, Frances. 2015. ”Druids and Dryads: Celticism and Transnationalism in the Late Nineteenth Century”. – *Liikkeellä: Todelliset ja kuvitteelliset tilat, rajat ja siirtymät 1800-luvulla*. 1800-luvun tutkimuksen verkoston vuosikonferenssi, Tampere, 30.1.2015.
- Kokkinen, Nina. 2015. ”Mestareiden mediaalista taidetta? Yhtäläisyyksiä ja eroja Akseli Gallen-Kallelan ja Hilma af Klintin taiteen tekemisen tavoissa”. – *Liikkeellä: Todelliset ja kuvitteelliset tilat, rajat ja siirtymät 1800-luvulla*. 1800-luvun tutkimuksen verkoston vuosikonferenssi, Tampere, 29.1.2015.
- Leskelä-Kärki, Maarit, Kati Launis & Tiina Mahlamäki. 2017. ”Keskustelua naisten elämäkertakirjallisuudesta”. – *Keskustelua naisten elämäkertakirjallisuudesta*, Pieni kirjapuoti, Turku, 8.12.2017.
- Lukkarinen, Ville. 2015. ”Tuohilipillä alkuperäisyyttä ammentamassa”. – *Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen juhlaseminaari*. Järjestäneet yhteistyössä Helsingin yliopiston

taidehistorian oppiaine, Gallen-Kallelan Museo, Halosenniemen museo sekä Pekka Halosen seura. Helsinki, 19.11.2015.

- Mahlamäki, Tiina. 2009. "The Reception of Emanuel Swedenborg in Finnish Newspapers in the 19th century. – *Religion in the History of European Culture*. 9th EASR Annual Conference and IAHR Special Conference. Messina, 14.-17.9.2009.
- Stewen, Riikka. 2015a. "Mentori ja moderni primitiivi: Axel Gallén Hugo Simbergin opettajana". – *Akseli Gallen-Kallelan ja Pekka Halosen juhlaseminaari*. Järjestäneet yhteistyössä Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaine, Gallen-Kallelan Museo, Halosenniemen museo sekä Pekka Halosen seura. Helsinki, 19.11.2015
- Sutcliffe, Steven. 2008. "Seekership as Habitus in 'New Age Spirituality'?" – *Postmodern Spirituality*. 19th conference arranged by The Donner Institute. Turku, Finland, 13.6.2008.
- . 2011. "Seekership Before and After the 'Post-Secular' Turn: Towards a History of a Habitus" – *Post-Secular Religious Practices*. 22nd conference arranged by The Donner Institute. Turku, Finland, 17.6.2011.

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot

- Vapaamuurariuden asiantuntija Juhana Häme, sähköpostit 26.11.2016, 15.2.2016 ja 25.2.2017.
- Åbo Akademin uskontotieteen emeritusprofessori Nils G. Holm, tapaaminen 6.12.2016.
- Tietokirjailija Viljami Puustinen, tapaaminen 15.9.2016.
- Uskontotieteilijä Julia von Boguslawski, tapaaminen 30.6.2016 ja messenger-viesti 16.3.2018.
- Kansallisgallerian kirjaston tutkimusavustaja Ari Latvi, sähköposti 11.3.2011.

Digitaaliset lähteet ja aineistot

- ICONCLASS - a Multilingual Classification System for Cultural Content. 2009. Hague: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie / Netherlands Institute for Art History, 2009. <<http://www.iconclass.org/>> (16.3.2015).
- Chaitow, Sasha. 2013. "Art is a Religion: Péladan's Aesthetic-Esoteric Manifesto". – *Joséphin Sar Peladan. A Babylonian Mage in 19th Century Paris* (blog), published 27.8.2013. <<http://peladan.net/art-is-a-religion-peladans-aesthetic-esoteric-manifesto/>> (1.2.2017).
- Deuter, Albi. 2012. *Albideuter. Website focusing on Tarot-Art*. <<http://www.albideuter.de/>> (13.11.2014).
- Grén, Roni. 2016. "Pyhä Bartleby". – *Tahiti - Taidehistoria tieteenä* 2016 (3). <<http://tahiti.fi/03-2016/paakirjoitus/paakirjoitus-12/>> (21.11.2017).
- Groth, Joakim. 2007. "Love och Kärleken". – *Ny Tid*, 20.12.2007. <<http://www.nytid.fi/2007/12/love-och-karleken/>> (25.3.2016).
- Gullman, Erik. 1998. "Teosofian tulo Suomeen". – *Www.teosofia.net*, 1998. <http://www.teosofia.net/teos/teosofian_tulo_suomeen-eg.htm> (30.5.2018).
- Gutman, Laura. 2017. "Virtual Tour – Paris 1894". – *Iclea* (blog), published 7.6.2017. <<https://iclea.net/english-2/virtual-tour-paris-1894/>> (10.4.2018)
- Harmainen, Antti. 2010b. "Hellner, Herman". – *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia

- Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010.
 <<http://www.kansallisbiografia.fi.ezproxy.utu.fi:2048/kb/artikkeli/8771/>> (20.5.2015).
- Harris, Lynda. 2002. ”Jean Delville: Painting, Spirituality, and the Esoteric” – *Quest* 90 (3).
 <<https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/42-publications/quest-magazine/1447-jean-delville-painting-spirituality-and-the-esoteric>> (15.3.2016).
- ”Hugo Simbergin jäljillä. Valokuvia, kirjeitä ja luonnoksia Kansallisgallerian kokoelmista”.
 s.a. – *Lähteillä*. Helsinki: Suomen Kansallisgallerian arkistokokoelmat ja kirjasto, s.a.
 <<http://www.lahteilla.fi/simberg/>> (10.5.2017).
- Kokkinen, Nina. 2006a. ”Uskonnontutkimus prosessina. Russell T. McCutcheonin kirjoitukset kiistelyn, nykyttelyn ja neuvottelun kohteena”. – *Uskonnontutkija / Religionforskare* 2006 (2).
 <<http://uskonnontutkija.fi/2006/05/31/uskonnontutkija-2-2006-artikkeleita>> (10.12.2014)
- — —. 2012. ”Okkulttuuri-käsitteen mahdollisuudet ja edellytykset modernin taiteen uskonnollisuuden tutkimuksessa” – *Tahiti - Taidehistoria tieteenä* 2012 (3).
 <<http://tahiti.fi/03-2012/tieteelliset-artikkelit/okkulttuuri-kasitteen-mahdollisuudet-ja-edellytykset-modernin-taiteen-uskonnollisuuden-tutkimuksessa>> (8.6.2014).
- — —. 2018. ”Sivupolkuja arkistossa: Hugo Simbergin ja Mascha von Heirothin rakkaus?” – *Nina Kokkinen* (blogi), julkaistu 21.8.2018.
 <<http://ninakokkinen.com/2018/08/21/sivupolkuja-arkistossa-hugo-simbergin-ja-mascha-von-heirothin-rakkaus/>> (5.10.2018).
- ”Kirkon tutkimuskeskus: Kirkkomonitor 2004”. 2007. – *Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto*, 8.6.2007. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:fsd:T-FSD2257>> (15.5.2016).
- ”Kirkon tutkimuskeskus: Kirkkomonitor 2007”. 2013. – *Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto*, 10.6.2013. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:fsd:T-FSD2833>> (15.5.2016).
- Kuvakokoelmat.fi – Museoviraston kuvakokoelmat verkossa*. s.a. Helsinki: Museovirasto, s.a.
 <<https://www.kuvakokoelmat.fi/>> (12.5.2016).
- Kühn-Nielsen, Peter. 2009. ”Oscar Matthiesen”. – *Gyldendal - Den Store Danske*, 2009.
 <http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Danmark_1910-55/Oscar_Matthiesen> (15.5.2017).
- Mahlamäki, Tiina. 2015. ”Luettua: Valoa pimeään. Suomalaisen esoterian henkilögalleria” – *Nostetaan teksti pöydälle. Ajatuksia kirjoittamisesta, lukemisesta ja uskontotieteestä* (blogi), julkaistu 30.5.2015.
 <<https://tituma2.wordpress.com/2015/05/30/luettua-valoa-pimeaan-suomalaisen-esoterian-henkilogalleria/>> (17.6.2017).
- — —. 2017a. ”Luettua: Narrien kavalkadi”. – *Nostetaan teksti pöydälle. Ajatuksia kirjoittamisesta, lukemisesta ja uskontotieteestä* (blogi), julkaistu 16.6.2017.
 <<https://tituma2.wordpress.com/2017/06/16/luettua-narrien-kavalkadi/>> (17.6.2017).
- Mikola, Jorma. 2015. *Alttarilta alttarille. Alttaritaulumaalaus Suomessa autonomia-ajan loppupuolella*. Jyväskylä Studies in Humanities 251. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
 <<https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/45609>> (2.9.2017).
- Märsynaho, Jaana. 2005. ”Kivijärvi, Erkki”. – *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2005.
 <<http://www.kansallisbiografia.fi.ezproxy.utu.fi:2048/kb/artikkeli/8771/>> (4.10.2016).

- Ortiz-Nieminen, Oscar. 2016. ”Kiero katse Kristukseen. Queer-teologisia näkökulmia nykytaiteen kummallisiin Jeesus-hahmoihin”. – *Tahiti - Taidehistoria tieteenä* 2016 (3).
 <<http://tahiti.fi/03-2016/tieteelliset-artikkelit/kiero-katse-kristukseen-queer-teologisia-nakokulmia-nykytaiteen-kummallisiin-jeesus-hahmoihin/>> (15.12.2016).
- ”Oscar Matthiesens Udsmykning af Geologisk Museums Vestibule”. 2007. *Geologisk Museum - Statens Naturhistoriske Museum*, 2007.
 <https://geologi.snm.ku.dk/udstillinger/kunst_i_museet/oscar-matthiesen/> (19.4.2018).
- Sharp, Lynn L. 2014. ”Truths Beyond Reason: Fluidité in the French fin-de-siècle”. – Marja Lahelma (ed.) *Between Light and Darkness: New Perspectives in Symbolism Research. Studies in the Long Nineteenth Century 1*. Helsinki: The Birch and the Star – Finnish Perspectives on the Long 19th Century, 7–14.
 <<https://birchandstar.files.wordpress.com/2014/06/sharp.pdf>> (6.10.2018).
- Steiner, Rudolf. 2008. ”Art as Seen in the Light of Mystery Wisdom”. – *Rudolf Steiner Archive & e.Lib*, 2008.
 <https://wn.rsarchive.org/Lectures/GA275/English/RSP1984/ArtWis_index.html > (29.3.2018).
- Taipaleenmäki, Vesa (ohj.). 2008. *Juséliuksen mausoleumi*. Helsinki: Sigrid Juséliuksen säätiö, 2008.
 <https://www.youtube.com/watch?v=IGvA_nHDY2o> (6.8.2016).
- Takanen, Ringa. 2011. ”Armollinen Kristus ja toimeliaat naiset - Alexandra Frosterus-Sältinin naisaiheisten alttaritaulujen laupeuden tematiikka”. – *Ennen ja nyt* 2011 (2).
 <<http://www.ennenjanyt.net/2011/07/armollinen-kristus-ja-toimeliaat-naiset-%e2%80%93-alexandra-frosterus-saltinin-naisaiheisten-alttaritaulujen-laupeuden-tematiikka/>> (11.5.2017).
- Viholainen, Aila. 2009. ”Vellamon kanssa ongelle – eli kuinka merenneitoa kansalliseksi kuvitellaan”. – *Elore* 16 (2): 1–33.
 <http://www.elore.fi/arkisto/2_09/art_viholainen_2_09.pdf> (15.8.2015).

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Abraham, Lyndy. 2003. *Alchemical Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ahlbäck, Tore. 2000. ”The Origins of the Theosophical Society in Finland”. – Jeffrey Kaplan (ed.) *Beyond the Mainstream: The Emergence of Pluralism in Finland, Estonia and Russia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 127–144.
- Aho, Jouko. 1993a. *Parapsykologit. Ulkopuolisen näkemys poikkeavan tieteen suomalaiseseen historiaan*. Historiallisia tutkimuksia 176. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Aho, Jouko. 1993b. *Sieluun piirretty viiva. Psykologisia perinteitä suomenmielisestä sielutieteestä kokeelliseen kasvatusoppiin*. Oulu: Kustannus Pohjoinen.
- Aho, Juhani. 1906. *Kevät ja takatalvi, osa 1: Kevät*. Helsinki: Otava.
- Ahtela, H. 1945. *Taiteilijan kamppailu. Eräitä taiteen kiihkeitä etsijöitä*. Porvoo, Helsinki & Juva: Werner Söderström.
- Ahtokari, Reijo. 2000. *Salat ja valat. Vapaamuurarit suomalaisessa yhteiskunnassa ja julkisuudessa 1756–1996*. Bibliotheca historica 54. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- . 2004. ”Vapaamuurarius”. – Reijo Ahtokari & Eero Ekman (toim.) *Näkymättömän temppelin rakentajat. Suomalaisen vapaamuurariuden historia*. 2. uudistettu painos. Helsinki: Otava, 11–17.
- Ahtola-Moorehouse, Leena. 2008. ”Peitetyt katseet Pekka Halosen maalausten henkilöhaamoissa”. – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 79–87.
- Alanko, Antti. 1972. ”Psychodynamic Views on Hugo Simberg as an Artist”. *Psychiatria Fennica* (1972), 247–250.
- Aleksejeva, Galina. 2010. ”Tolstoi ja yhteisöliike: utopiaa etsimässä”. – Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1260. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–32.
- Althaus, Karin & al. (ed.) 2018. *World Receivers. Georiana Houghton – Hilma af Klint – Emma Kunz*. Munich: Lenbachhaus.
- Amberg, Anna-Liisa. 1998. ”Esoteeristen aiheiden etsintää Suur-Merijoen kartanon kuvastosta”. – Ville Lukkarinen (toim.) *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura, 113–123.
- . 2003. ”Kotini on Linnani”. *Kartano ylemmän porvariston omanakuvana. Esimerkkinä Geselliuksen, Lindgrenin ja Saarisen suunnittelema Suur-Merijoki vuodelta 1904*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 111. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- . 2016. *Piireissä. Mascha von Heiroth 1871-1934*. Helsinki: Siltala.
- Andersen, Hans Christian. 2003. *Andersenin suuri satukirja*. Kääntänyt Maila Talvio. Helsinki: WSOY.
- Andersin, Hans & Simberg, Jan. 2011. *Sukujen kartano Niemenlautta. Hugo Simbergin innoituksen lähde*. Helsinki: tekijät.
- Anttonen, Erkki. ”Matti Visannin Kalevala-kuvitus ja uskonnollinen mystiikka”. – Ville Lukkarinen (toim.) *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura, 53–68.
- . 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Kuvataiteen keskusarkiston julkaisut 12. Valtion taidemuseo: Helsinki.
- . 2009. ”Kalevalan uskonnollisia ja teosofisia tulkintoja 1900-luvun kuvataiteessa”. – Riitta Ojanperä & Satu Itkonen (toim.) *Kalevala kuvissa. 160 Vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta*. Ateneumin julkaisut 55. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 185–197.
- Anttonen, Veikko. 1987. *Uno Harva ja suomalainen uskontotiede*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2010. *Uskontotieteen maastot ja kartat*. Tietolipas 232. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Apostolos-Cappadona, Diane. 2005. ”Art and Religion”. – Lindsey Jones (ed.) *Encyclopedia of Religion I*. 2nd edition. Detroit: Macmillan Reference USA, 495–506.
- Apraxine, Pierre & Schmit, Sophie. 2005. ”Photography and the Occult”. – Jean-Loup Champion (ed.) *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. New Haven & London: Yale University Press, 12–17.
- Arffman, Kaarlo. 2006. ”Reformaatio - seksiä kaikille mutta vain avioliitossa”. – Minna Ahola,

- Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (toim.) *Taivaallista seksiä. Kristinusko ja seksuaalisuus*. Helsinki: Tammi, 172–88.
- Asad, Talal. 1993. *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Asprem, Egil. 2014a. "Beyond the West. Towards a New Comparativism in the Study of Esotericism". – *Correspondences. Journal for the Academic Study of Western Esotericism* 2 (1): 3–33.
- . 2014b. *The Problem of Disenchantment: Scientific Naturalism and Esoteric Discourse, 1900-1939*. Numen Book Series, Studies in the History of Religions 147. Leiden & Boston: Brill.
- Atterbom, P. D. A. 1862. *Svenska Siare och Skalder*. Örebro: N.M. Lindh.
- Audinet, Gérard & al. 2012. *Entrée des mediums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*. Paris: Paris-Musées.
- Aurier, G.-Albert. 1995. "Symbolism in Painting: Paul Gauguin". – Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 192–203.
- Bak-Jensen, Søren. 2016. "Mesmerism in Denmark". – Henrik Bogdan & Olav Hammer (eds.) *Western Esotericism in Scandinavia*. Leiden & Boston: Brill, 264–268.
- Balch, Robert W. 1998. "From Self Initiation to Heaven's Gate: Charisma and Conversion in Two New Age Cults". – William W. Zellner & Marc Petrowsky (eds.) *Sects, Cults, and Spiritual Communities: A Sociological Analysis*. Westport: Praeger Publishers, 1–26.
- Balzac, Honoré de. 1916. *La Comédie Humaine: Seraphita & The Alhahest*. Translated by Katharine Prescott Wormeley. Boston: Little, Brown, and Company.
- Baraduc, H. 1913. *The Human Soul. Its Movements, Its Lights, and the Iconography of the Fluidic Invisible*. Paris: Librairie Internationale de la Pensée Nouvelle.
- Barber, Richard (ed.). 1999a. *Bestiary*. Woodridge: The Boydell Press.
- . 1999b. "Introduction". – Richard Barber (ed.) *Bestiary*. Woodridge: The Boydell Press, 7–16.
- Bauduin, Tessel M. 2010. "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths. Recent European Exhibitions on Art and Spirituality". *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* 6: 1 (2010), 257–62.
- . 2012a. "Modern Art Revisited: A Fascination for the Occult. Review of the Exhibition L'Europe des Esprits ou la Fascination de L'Occulte, 1750-1950". – *All-Over* 2012 (2): 44–51.
- . 2012b. "Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century". – *Journal of Religion in Europe* 5 (1): 23–55.
- . 2012c. *The Occultation of Surrealism: A Study of the Relationship Between Bretonian Surrealism and Western Esotericism*. Amsterdam: Elck Syn Waerom Publishing.
- Bauduin, Tessel M. & Henrik Johnsson. 2018. "Introduction: Conceptualizing Occult Modernism". – Tessel M. Bauduin & Henrik Johnsson (eds.) *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Palgrave Studies in New Religions and Alternative Spiritualities. Cham: Palgrave Macmillan, 1–30.
- Bauduin, Tessel M. & Kokkinen, Nina (eds.). 2013. *Occulture and Modern Art. Special issue of Aries – Journal for the Study of Western Esotericism* 13 (1).
- Beck, Guy L. 2000. "Celestial Lodge Above: The Temple of Solomon in Jerusalem as a Religious

- Symbol in Freemasonry”. – *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 4 (1): 28–51.
- Belting, Hans. 2001. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.
- Berger, Peter L. & Luckmann. 1994. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: tiedonsosiologinen tutkielma*. Suomentanut Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- Bergquist, Lars. 2005. *Swedenborg’s Secret: the Meaning and Significance of the Word of God, the Life of the Angels, and Service to God. A Biography*. Translated by The Swedenborg Society. London: The Swedenborg Society.
- Bergsten, Staffan. 2014. *Gustaf Fröding*. Stockholm : Modernista.
- Birkett, Jennifer. 1990. ”Fin-de-Siècle Painting”. – Mikulas Teich & Roy Porter (eds.) *Fin de Siècle and Its Legacy*. New York & Melbourne: Cambridge University Press, 147–169.
- Björkman, Hannu-Pekka. 2015. ”Kuoleman varjo Gallen-Kallelan taiteessa”. – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Elämän harjulla. Akseli Gallen-Kallela ja Jusélius-mausoleumi*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 37–55.
- Bolle, Kees W. 2005. ”Animism and Animatism”. – Lindsey Jones (ed.). *Encyclopedia of Religion I*. Detroit: Macmillan Reference.
- Blavatsky, Helena Petrovna. 1892. *Theosophical Glossary*. Edited by G. R. S. Mead. London: The Theosophical Publishing Society.
- . 1925. *Teosofian avain*. Ruusu-Risti-Kirjasto 28. Suomenos vuoden 1889 alkuperäisestä englanninkielisestä painoksesta. Kääntänyt Pekka Ervast. Viipuri: Kustannusosakeyhtiö Tietäjä.
- . 1970. *Salainen oppi: tieteen, uskonnon ja filosofian yhdistelmä. Ensimmäinen osa: Maailman synty*. Kääntänyt Väinö Valvanne & Pekka Ervast. 2. suomenkielinen painos. Helsinki: Ruusu-Ristin kirjallisuusseura.
- . 1973. *Salainen oppi: tieteen, uskonnon ja filosofian yhdistelmä. Toinen osa: Ihmisen synty*. Kääntänyt Väinö Valvanne & Pekka Ervast. 2. suomenkielinen painos. Helsinki: Ruusu-Ristin kirjallisuusseura.
- . 1984. *Hunnuton Isis. 2. osa: Tiede*. Kääntänyt Sirkka Virolainen, Timo Nurminen & Heli Makkonen. Helsinki: Ruusu-ristin kirjallisuusseura.
- Blotkamp, Carel. 1986. ”Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction”. – Maurice Tuchman & Judi Freeman (eds.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. New York & Los Angeles: Abbeville Press & Los Angeles County Museum of Art, 89–111.
- Bogdan, Henrik. 2003. *From Darkness to Light: Western Esoteric Rituals of Initiation*. Göteborg: Göteborg University.
- . 2010. ”The Sociology of the Construct of Tradition and Import of Legitimacy on Freemasonry”. – Andreas B. Kilcher (ed.) *Constructing Tradition: Means and Myths of Transmission in Western Esotericism*. Aries Book Series 11. Leiden: Brill, 217–238.
- . 2014. ”Freemasonry and Western Esotericism”. – Henrik Bogdan & Jan A. M. Snoek (eds.) *Handbook of Freemasonry*. Brill Handbooks on Contemporary Religion, volume 8. Leiden & Boston: Brill, 277–305.
- Bogdan, Henrik, & Snoek, Jan A. M. 2014. ”Introduction”. – Henrik Bogdan & Jan A. M. Snoek (eds.) *Handbook of Freemasonry*. Brill Handbooks on Contemporary Religion, volume 8. Leiden & Boston: Brill, 1–10.

- Bonsdorff, Anna-Maria von. 1998. ”Ihminen vaeltaa maailmassa kuin symbolien metsässä. Pekka Halonen luonnonmystikkona”. – Ville Lukkarinen (toim.) *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 18. Helsinki: Taidehistorian seura, 41–51.
- . 2007. ”Taiteen ja luonnon salainen, myyttinen maailma. Akseli Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Helene Schjerfbeck ja Beda Stjernschantz” – Johanna Volasto (toim.) *Satuja ja myyttejä. Kertomusten kultakausi Akseli Gallen-Kallelasta Martta Wendeliniin*. Kouvolan taidemuseon julkaisuja 16. Helsinki: Otava, 47–67.
- . 2008. ”Pekka Halosen taiteen maailma: ihmisen ja luonnon harmonia”. – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 9–62.
- . 2009. ”Kalevalan inspiraatio - tyyli, kokonaistaideteos ja dekoraatio”. – Riitta Ojanperä & Satu Itkonen (toim.) *Kalevala kuvissa. 160 vuotta Kalevalan innoittamaa suomalaista taidetta*. Ateneumin julkaisut 55. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 71–97.
- . 2010. ”Ideoita elämää varten - Pekka Halonen Tolstoin vaikutuspiirissä”. – Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1260. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 130–135.
- . 2012. *Colour Ascetism and Synthetist Colour : Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Helsinki: Unigrafia.
- . 2014. Vastavuoksia – ”Jean Sibeliuksen kuvien ja myyttien metsässä”. – Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Sibelius ja taiteen maailma*. Ateneumin julkaisut 68. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 81–127.
- Bonsdorff, Anna-Maria von (toim.) 2008b. *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Bowler, Peter J. 2001. *Reconciling Science and Religion. The Debate in Early-Twentieth-Century Britain*. Chicago & London: The University of Chicago.
- Boyle-Turner, Caroline. 1983. *Paul Sérusier*. Ann Arbor: Umi Research Press.
- Broek, Roelof van den. 2005. ”Hermetic Literature I: Antiquity”. – Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism I*. Leiden & Boston: Brill, 487–499.
- Bryson, Norman & al. 1994. ”Introduction”. – Norman Bryson & al. (eds.) *Visual Culture. Images and Interpretations*. Hanover & London: Wesleyan University Press, xv–xxix.
- Campbell, Colin. 1977. ”Clarifying the Cult”. – *The British Journal of Sociology* 28 (3): 375–388.
- . 1998. ”Cult”. – William H. Swatos (ed.) *Encyclopedia of Religion and Society*. Walnut Creek, London, New Delhi: Altamira, 122–123.
- . 2002. ”The Cult, the Cultic Milieu and Secularization”. – Jeffrey Kaplan & Heléne Lööv eds.) *The Cultic Milieu. Oppositional Subcultures in an Age of Globalization*. Walnut Creek: Rowman Altamira, 12–25.
- Canth, Minna. 1894. ”Nykyaikainen spiritismi”. – *Itä-Rajalta. Käkisalmen 600-juhlan muisto*. Käkisalmi: Wuoksen kirjapaino, 35–51.
- Carlson, Jöns. 2008. ”Kalevalan salainen oppi”. – Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Pekka Laaksonen (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 416–425.
- Caws, Mary Ann. 2000. *Manifesto: A Century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Chaitow, Sasha. 2012. "How to Become a Mage (or Fairy): Joséphin Péladan's Initiation for the Masses". – *Pomegranate: The International Journal of Pagan Studies* 14 (2): 185–211.
- Champion, Jean-Loup (ed.) 2005. *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. New Haven & London: Yale University Press.
- Chéroux, Clément. 2005. "Photographs of Fluids. An Alphabet of Invisible Rays". – Jean-Loup Champion (ed.) *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. New Haven & London: Yale University Press, 114–125
- Colbert, Charles. 2011. *Haunted Visions: Spiritualism and American Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- D'Amigo, Guiliano. 2018. "Retrogardism and Occulture in Håkan Sandell's Poetry". – Tessel M. Bauduin & Henrik Johnsson (eds.) *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Palgrave Studies in New Religions and Alternative Spiritualities. Cham: Palgrave Macmillan, 215–234.
- Dachez, Roger. 2005. "Freemasonry" – Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism I*. Leiden & Boston: Brill, 382–388.
- Davenport, Nancy. 2002. "Between Carnival and Dream: St. Anthony, Gustave Flaubert, and the Arts in Fin de Siècle Europe". *Religion and the Arts* 6 (3): 291–357.
- . 2007. "Paul Serusier: Art and Theosophy". *Religion and the Arts* 11 (2): 172–213.
- Deveney, John Patrick. 2005. "Spiritualism". Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism II*. Leiden & Boston: Brill, 1074–1082.
- Dichter, Claudia & al. (eds.). 2007. *The Message. Kunst und Okkultismus. Art and Occultism*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Dixon, Joy. 1997. "Sexology and the Occult: Sexuality and Subjectivity in Theosophy's New Age". *Journal of the History of Sexuality* 7 (3): 409–433.
- Dorra, Henri. 1995a. "Armand Point". – Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 270–272.
- . 1995b. "Joséphin Péladan". Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 261–264.
- Doss, Erika. 2001. "Robert Gober's 'Virgin' Installation: Issues of Spirituality in Contemporary American Art". – David Morgan & Sally M. Promey (eds.) *The Visual Culture of American Religions*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 129–145.
- Doss, Erika. 2009. "The Next Step?" – James Elkins & David Morgan (eds.) *Re-Enchantment. The Art Seminar 7*. New York & London: Routledge, 297–301.
- Elkins, James. 2004. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York & London: Routledge.
- Elmgren-Heinonen, Tuomi. 1943. *Wilho Sjöström. Muistikuvia taipaleen varrelta*. Porvoo-Hki: WSOY.
- Emery, Elizabeth. 2004. "Conclusion". – Elizabeth Emery & Laurie Postlewaite (eds.) *Medieval Saints in Late Nineteenth Century French Culture: Eight Essays*. Jefferson & London: McFarland, 223–226.
- Enns, Anthony & Shelley Trower (eds.). 2013. *Vibratory Modernism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ervast, Pekka. 1904. "Salainen oppi" ja muita teoksia. Kirjapainoyhtiö Valo, Helsinki.

- . 1905. *Salatieteilijän sanakirja suomalaisten teosofien käytettäväksi*. Helsinki: Teosofinen kirjakauppa.
- . 1916. *Kalevalan Avain. Suomalaista salatedettä 1*. Tampere: Teosofinen kirjakauppa.
- . 1919. *Jeesuksen Salakoulu: Evankeliumitutkimus*. Toinen painos. Tampere: Tietäjä.
- Eskola, Jari & Juha Suoranta. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Facos, Michelle. 1998. *Nationalism and Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- . 2009. *Symbolist Art in Context*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Facos, Michelle & Thor J. Mednick. 2015. "Introduction". – Michelle Facos & Thor J. Mednick (eds.) *The Symbolist Roots of Modern Art*. Farnham & Burlington: Ashgate, 1–7.
- Facos, Michelle & Thor J. Mednick (eds.) 2015. *The Symbolist Roots of Modern Art*. Farnham & Burlington: Ashgate.
- Faivre, Antoine. 1994. *Access to Western Esotericism*. SUNY series, Western Esoteric Traditions. Albany: State University of New York Press.
- . 2005. "Naturphilosophie". – Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism II*. Leiden & Boston: Brill, 822–826.
- . 2010. *Western Esotericism: A Concise History*. Albany: SUNY Press.
- Farley, Helen. 2009. *A Cultural History of Tarot: from Entertainment to Esotericism*. London & New York: I. B. Tauris.
- Fauchereau, Serge & Joëlle Pijaudier-Cabot (eds.) 2011. *L'Europe des esprits ou la fascination pour l'occulte, 1750-1950*. Strasbourg: Éditions des Musées de Strasbourg.
- Faxneld, Per. 2012a. "Blavatsky the Satanist: Luciferianism in Theosophy, and Its Feminist Implications". *Temenos* 48 (2): 203–230.
- . 2012b. "Witches, Anarchism, and Evolution: Stanislaw Przybyszewski's Fin-de-Siècle Satanism and Demonic Feminine". – Per Faxneld & Jesper Aagaard Petersen (eds.) *The Devil's Party. Satanism in Modernity*. New York: Oxford University Press, 53–77.
- . 2016. "Mona Lisa's Mysterious Smile. The Artist Initiate in Esoteric New Religions". *Nova Religio* 19 (4): 14–32.
- . 2017. *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford Studies in Western Esotericism. New York: Oxford University Press.
- Fingerroos, Outi & Riina Haanpää. 2006. "Muistitietotutkimuksen ydinkysymyksiä". – Outi Fingerroos, Riina Haanpää, Anne Heimo & Ulla-Maija Peltonen (toim.) *Muistitietotutkimus. Metodologisia kysymyksiä*. Tietolipas 214. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 25–48.
- Fischer, Andreas. 2005. "'La Lune au Front'. Remarks on the History of the Photography of Thought". – Jean-Loup Champion (ed.) *The Perfect Medium. Photography and the Occult*. New Haven & London: Yale University Press, 139–153.
- Flammarion, Camille. 1889. *Uranie*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion.
- . 1894. *La Fin Du Monde*. Paris: E. Flammarion.
- Flournoy, Théodore. 2015. *From India to the Planet Mars: A Case of Multiple Personality with Imaginary Languages*. Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Edited and translated by Colin Gordon. Brighton: Harvester Press.

- Fuller, Robert C. 2001. *Spiritual, But Not Religious: Understanding Unchurched America*. New York: Oxford University Press.
- Fyrqvist, Minna-Maria. 2016. *Teosofien Suur-Suomi*. Helsinki: Teos.
- Gallen-Kallela, Akseli. 1924. *Kallela-kirja I. Iltapuhde-jutelmia*. Porvoo: WSOY.
- . 2002. *Kallela-Kirja. Iltapuhdejutelmia*. Neljäs painos. Näköispainos teoksen 1955 ilmestyneestä 2. painoksesta. Helsinki: WSOY.
- Gallen-Kallela, Kirsti. 1933. ”Kirjeitä Johannes Öhquistille”. – *Kalevalaseuran vuosikirja* 13. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 276–289
- . 1965. *Isäni Akseli Gallen-Kallela. II osa: elämää isän mukana*. Porvoo: WSOY.
- . 1992. *Isäni Akseli Gallen-Kallela*. Toimittanut Kaari Raivio. Uudistettu laitos. Helsinki: WSOY.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne. 2002. *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*. Helsinki: Otava.
- Gamboni, Dario. 2007. ”Parcifal / Druidess: Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon”. *The Art Bulletin* 89 (4): 766–796.
- . 2011. *The Brush and the Pen. Odilon Redon and Literature*. Translated by Mary Whittall. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Gamwell, Lynn. 2003. ”Beyond the Visible - Microscopy Nature, and Art”. *Science* 299 (5603): 49–50.
- (toim.). 2002. *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. Princeton: Princeton University Press.
- Gervasoni, Pierre. 1988. Sielun kaksipuolinen kuvastin. Hugo Simbergin taiteen normatiivisen analyysin periaatteita. – *Ateneumin taidemuseo* 30 (1988), Helsinki: Suomen kuvataideakatemia, 2–37.
- Glock, Charles Y. & Rodney Stark. 1965. *Religion and Society in Tension*. Chicago: Rand McNally.
- Godwin, Joscelyn. 1987. *Harmonies of Heaven and Earth. Mysticism in Music from Antiquity to the Avant-Garde*. Rochester: Inner Traditions International.
- . 2013. ”Blavatsky and the First Generation of Theosophy” – Olav Hammer & Mikael Rothstein (eds.) *Handbook of the Theosophical Current*. Brill Handbooks on Contemporary Religion. Leiden & Boston: Brill, 15 – 32.
- Goldwater, Robert. 1986. *Primitivism in Modern Art*. Enlarged edition. Cambridge & London: Belknap.
- Goodrick-Clarke, Nicholas. 2003. ”The Divine Fire: H. P. Blavatsky and the Theology of Electricity”. *Theosophical History* 9 (4): 4–20.
- . 2013. ”Western Esoteric Traditions and Theosophy”. – Olav Hammer & Mikael Rothstein (eds.) *Handbook of the Theosophical Current*. Brill Handbooks on Contemporary Religion. Leiden & Boston: Brill, 261–308.
- Granhölm, Kennet. 2013. ”Esoteric currents as discursive complexes”. *Religion* 43 (1): 46–69.
- Greenleaf, Monika. 1994. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient, Irony*. Stanford: Stanford University Press.
- Gullman, Erik. 1991. *Teosofia ja Suomen uusromantiikka. Kansallishengen inspiraatioita Ervastista Leinoon*. Vilppula: Ihmissyyden tunnustajat.
- . 1995. *Pekka Ervastian teosofiaa. Lähteistöä*. Lieksa: Erik Gullman.

- Gutman, Laura. 2014. ”Näkymättömästä näkyväksi: Beda Stjernschantz ja aavemaalaus”. – Itha O’Neill (toim.) *Beda Stjernschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana*. Amos Andersonin taidemuseon julkaisut, uusi sarja nro 93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 126–135.
- Gutman-Hanhivaara, Laura. 2008a. ”Gallen-Kallela, Ad Astra”. – De Loisy, Jean & Lampe Angela (eds.) *Traces du sacré*. Paris & Munich: Centre Pompidou/Haus der Kunst, 92.
- . 2008b. ”Kaksi nuorta suomalaista Madame Charlotten cremeriessä”. – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 88–103.
- Hagelstam, Wentzel. 1904. *Axel Gallén: tutkielma*. Kääntänyt Helmi Setälä. Helsinki: Otava.
- Halonen, Antti. 1965. *Latu lumessa: Pekka Halosen etsijäntie*. Helsinki: Tammi.
- Halonen, Pekka. 1921. ”Muistelmia ja mielialoja nuoremmilta päivistä”. – *Kalevalaseuran vuosikirja 1*. Helsinki: Otava, 151–159.
- Halse, Sven. 2011. ”Wide-Ranging Vitalism. On the Concept and Phenomenon of Vitalism in Philosophy and Art”. – Teoksessa Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner (eds.) *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*. Museum Tusulanum Press, 46–57.
- Hammer, Olav. 2003. *Claiming Knowledge. Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*. Numen Book Series, Studies in the History of Religions 90. Leiden & Boston: Brill.
- Hanegraaff, Wouter J. 1998. *New Age Religion and Western Culture. Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. SUNY series, Western Esoteric Traditions. Albany: State University of New York Press.
- . 2005a. ”Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research.” *Aries – Journal for the study of Western Esotericism* 5 (2): 225–254.
- . 2005b. ”Tradition”. – Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism II*. Leiden & Boston: Brill, 1125–1135.
- . 2012. *Esotericism and the Academy. Rejected Knowledge in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2013. *Western Esotericism. A Guide for the Perplexed. Guides for the Perplexed*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Hanka, Heikki. 1995. *Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen*. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Harjunpää, Kaisu. 1998. *Kotkan kirkko 1898–1998*. Kotka: Kotkan evankelisluterilainen seurakunta.
- Hartshorne, Charles. 2005. ”Pantheism and Panentheism”. – Lindsey Jones (ed.) *Encyclopedia of Religion X*. 2nd edition. Detroit: Macmillan Reference USA, 6960–6965.
- Harmainen, Antti. 2013. ”Naisteosofin Kalevala. Kansallinen historiakuva, uskonto ja suku- puoli Maria Ramstedtin Kalevalan sisäinen perintö -teoksessa”. – Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen (toim.) *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Historiallinen arkisto 136. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 71–108.
- . 2014. ”Kuinka lemmen tulta hallitaan? J. H. Erkkö, sukupuoli ja uskonto 1800-luvun

- lopulla”. *Sukupuolentutkimus - Genusforskning* 27 (1): 20–30.
- Heelas, Paul & Linda Woodhead. 2005. *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*. Religion and Spirituality in the Modern World. Malden: Blackwell.
- Heikkinen, Kalevi & al. 2003. *Polvesta polveen. Kuvia ja välähdyksiä Karstulan seurakunnan historiasta*. Karstula: Karstulan seurakunta.
- Heimo, Anne. 2010. *Vuoden 1918 paikalliset tulkinnat osana historian yhteiskunnallisen rakentamisen prosessia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1275. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2010.
- Heino, Harri. 2002. *Mihin Suomi tänään uskaa*. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Heinonen, Meri. 2007. *Brides and Knights of Christ. Gender and Body in Later Medieval German Mysticism*. Turku: tekijä.
- Heinäemies, Kati. 2001. *Sigrid Juséliuksen mausoleumi*. Toimittanut Lena Wikström. Helsinki: Sigrid Juséliuksen säätiö.
- Henderson, Linda Dalrymple. 1987. ”Mysticism and Occultism in Modern Art”. – *Art Journal* 46 (1): 5–8.
- Hiekkanen, Markus. 2014. *Suomen keskiajan kivikirkot*. 3. uudistettu painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hirn, Yrjö & al. (toim.). 1921. *Suomen keskiaikaista kirkkotaidetta*. Helsinki: Amos Anderson.
- Hirn, Yrjö. 1932. ”Akseli Gallen-Kallelan paarien ääressä”. – O. Okkonen, Alpo Sailo & A. O. Väisänen (toim.) *A. Gallen-Kallelan muisto. Kalevalaseuran vuosikirja 12*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 191–198.
- Hirsh, Sharon L. 2004. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hjartarson, Benedikt. 2018. ”Ghost Before Breakfast: The Appetite for the Beyond in Early Avant-Garde Film”. – Tessel M. Bauduin & Henrik Johnsson (eds.) *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. Palgrave Studies in New Religions and Alternative Spiritualities. Cham: Palgrave Macmillan, 137–162.
- Hjern, Olle. 1988. ”Carl Jonas Love Almqvist – Great Poet and Swedenborgian Heretic”. – Erland J. Brock (ed.) *Swedenborg and His Influence*. Bryn Athyn: Academy of the New Church, 79–90.
- Holm, Olof & Petra Söderlund. 2002. ”Inledning”. – Olof Holm & Petra Söderlund (red.) *Törnrosens bok. Samlade verk 5, Band I-III*. Duodesupplagan. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, vii–xxxii.
- Hopkins, A. 1899. *Magiens värld*. Översättning D. S. Hector. Stockholm: Fahlcrantz & Co.
- Houtman, Dick & Stef Aupers. 2007. ”The Spiritual Turn and the Decline of Tradition: The Spread of Post-Christian Spirituality in 14 Western Countries, 1981–2000”. *Journal for the Scientific Study of Religion* 46 (3): 305–20.
- Huhta, Ilkka. 2001. ”Täällä on oikea Suomenkansa” *Körttiläisyyden julkisuuskuva 1880–1918*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 186. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- . 2006. ”Herätysliike, valta ja seksuaalisuus 1880-luvun Suomessa”. – Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (toim.) *Taivaallista seksiä. Kristinuskko ja seksuaalisuus*. Helsinki: Tammi, 209–222.
- Humu, Martti. 1909. *Kalevalan sisäinen perintö (koeharjoitelma), useampien salaoppien*

- mukaan*. Tampere: Tampereen kansalliskirjapaino
- Hvidberg-Hansen, Gertrud & Gertrud Oelsner. 2011. "The Triumph of Life". – Teoksessa Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner (eds.) *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*. Museum Tusulanum Press, 7–45.
- Hyvönen, Heikki. 1993. "Kirkkojen taideteokset ja esineet". – Teoksessa Marja Terttu Knapas (toim.) *Ylä-Savon kirkot: Iisalmi, Pielavesi, Kiuruvesi, Lapinlahti, Sonkajärvi, Sukeva ja Vieremä*. Suomen kirkot / Finlands kyrkor 19. Helsinki: Museovirasto, 158–165.
- Hägglom, Hans & al. (red.). 2005. Öppen dörr och himlens port. *En bok om Pedersöre kyrka*. Nykarleby: Kyrkans ungdoms förlag.
- Häkkinen, Perttu & Vesa Iitti. 2015. *Valonkantajat. Välähdyksiä suomalaisesta salatieteestä*. Helsinki: Like.
- Häme, Juhana. 2006. "Akseli Gallen-Kallela ja vapaamuurarit". *Annales Minervae* 24: 72–89.
- Hätönen, Helena & Riitta Ojanperä (toim.). 2011. *Ilona Harima. Valaistumisen tiellä*. Kuvataiteen keskusarkisto 23. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Ijäs, Minna, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.). 2010. "Asiasanasto". – Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.). *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turku: Utukirjat, 266–282.
- Illman, Ruth. 2014. *Art and Belief: Artists Engaged in Interreligious Dialogue*. Cross Cultural Theologies. London & New York: Taylor and Francis.
- Ilmonen, Anneli, Elina Bonelius & Marja-Liisa Linder (toim.). 2003. *Mystiikan portit*. Tampereen taidemuseon julkaisuja 112. Tampere: Tampereen taidemuseo.
- Ilvas, Juha (toim.). 1996. *Sanan ja tunteen voimalla: Akseli Gallen-Kallelan kirjeitä*. Kääntänyt Silja Kudel. Kuvataiteen keskusarkisto 3. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Imanse, Geurt. 1986. "Occult Literature in France". – Maurice Tuchman & Judi Freeman (eds.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. New York & Los Angeles: Abbeville Press & Los Angeles County Museum of Art, 355–360.
- Ioannides, George. 2016. "The matter of Meaning and the Meaning of Matter: Explorations of the Material and Discursive Study of Religion". – Frans Wijzen & Kocku von Stuckrad (eds.) *Making Religion: Theory and Practice in the Discursive Study of Religion*. Leiden & Boston: Brill, 51–73.
- Jackson, Christine E. 2006. *Peacock*. London: Reaktion Books.
- Jessup, Lynda. 2001. "Antimodernism and Artistic Experience: An Introduction". – Lynda Jessup (ed.) *Antimodernism and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 3–9.
- Jokinen, Teppo. 2004. "Käsittää ja ymmärtää taidetta: Johannes Öhqvistin ja Akseli Gallen-Kallelan välisestä kirjeenvaihdosta". – Pekka Laaksonen, Seppo Knuuttilla & Ulla Piela (toim.) *Kenttäkysymyksiä. Kalevalaseuran vuosikirja 83*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 336–353.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. 2006. "Painters of the Soul: Idealist Symbolism in France". – Jumeau-Lafond, Jean-David & al. (toim.). 2006. *Painters of the Soul. Symbolism in France*. Tampere Art Museum Publication 125. Tampere: Tampere Art Museum, 14–27.
- Jumeau-Lafond, Jean-David & al. (toim.). 2006. *Painters of the Soul. Symbolism in France*. Tampere Art Museum Publication 125. Tampere: Tampere Art Museum.
- Juva, Mikko. 1950. *Suomen sivistyneistö uskonnollisen vapaamielisyyden murroksessa*

- 1848–1869. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 51. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- Kaartinen, Marjo. 2017. ”Vera Hjeltin teosofinen maailmantyö”. – *Historiallinen aikakauskirja* 2017 (2): 170–183.
- Kaisla, Kirsi. 1991. ”Mausoleumifreskojen syntyvaiheita ja taustaa”. – Erja Pusa & Kirsi Kaisla (toim.) *Seiniä, seiniä! Antakaa hänelle seiniä! Akseli Gallen-Kallelan Jusélius-mausoleumin freskojen esitöitä ja luonnoksia*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 6–18.
- Kankimäki, Mia. 2013. *Asioita jotka saavat sydämen lyömään nopeammin*. Helsinki: Otava.
- Kannila, Helle (toim.). 1973. *Minna Canthin kirjeet*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 313. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaukonen, Toini-Inkeri. 1985. *Suomalaiset kansanpuvut ja kansallispuvut*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Kemppainen, Raimo (toim.). 1994. *Vilppulan hautausmaa ja kirkot*. Vilppula: Vilppulan seurakunta.
- Keshavjee, Serena. 2009. ”L’Art Inconscient: Imaging the Unconscious in Symbolist Art for the Théâtre d’art”. – *Canadian Art Review RACAR* 34 (1): 62–76.
- . 2013. ”French Symbolist Art and Spiritualist Visual Culture”. – *Aries – Journal for the Study of Western Esotericism* 13 (1): 37–69.
- Ketola, Kimmo. 2003. ”Uusi kansanomainen uskonnollisuus”. – Kimmo Kääriäinen, Kati Niemelä & Kimmo Ketola (toim.) *Moderni kirkkokansa: suomalaisten uskonnollisuus uudella vuosituohannella*. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Tampere: Kirkon tutkimuskeskus, 53–86.
- . 2008. ”Uusi henkisyys arvomuutoksen ilmentäjänä: modernisaatio ja uskonnon tulevaisuus”. – *Futura* 2/10, 37–50.
- Kettunen, Minna. 2001. *Halosen taiteilijasuku*. Helsinki: Tammi.
- Kilcher, Andreas B. 2010. ”Introduction: Constructing Tradition in Western Esotericism”. – Andreas B. Kilcher (ed.) *Constructing tradition: means and myths of transmission in Western esotericism*. Aries Book Series 11. Leiden: Brill, ix–xv.
- Kivinen, Osmo. 2006. ”Habitukset vai luontumukset? Pragmatistisia näkökulmia bourdieulaisittain objektiiviseen sosiologiatieteeseen”. – Semi Purhonen & J. P. Roos (toim.) *Bourdieu ja minä: näkökulmia Pierre Bourdieun sosiologiaan*. Tampere: Vastapaino, 227–265.
- Kivinen, Paula. 1986. *Tampereen tuomiokirkko*. Toimittanut Sirpa Westerholm. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Knuuttila, Seppo. 1978. *Akseli Gallen-Kallelan Väinämöiset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 345. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kokkinen, Nina. 2006b. ”Viisasten kiveä takomassa. Fantasia-animaatioelokuvan jungilaista tulkintaa alkemian termein”. – Mari Mäkiranta & Riitta Brusila (toim.) *Kuvakulmia. Puheenvuoroja kuvista ja kuvallisesta kulttuurista*, toimittanut. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 133–152.
- . 2008b. ”The Art of Mystification. Esotericism Differentiated in the Definition of Finnish Symbolism”. – Björn Dahla & Tore Ahlbäck (eds.) *Western Esotericism*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 20. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 98–111.

- . 2010b. ”Jumalan pojat. Tolstoilaisuuden ja teosofian kohtaamisia vuosisadanvaihteessa”. – Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1260. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 33–41.
- . 2011. ”Taiteilija vihittynä mestarina. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin teemoja Akseli Gallen-Kallelan taiteessa”. – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 46–59.
- . 2013a. ”Hugo Simberg’s Art and the Widening Perspective into Swedenborg’s Ideas”. – Karl Grandin (ed.) *Emanuel Swedenborg - Exploring a ”World Memory”: Context, Content, Contribution*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Sciences, The Center for History of Science, 246–266.
- . 2013b. ”Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art”. – *Aries - Journal for the Study of Western Esotericism* 13 (1): 7–36.
- . 2015. ”Totuudenetsijä - avain Akseli Gallen-Kallelan mausoleumimaalauksiin”. Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Elämän harjulla. Akseli Gallen-Kallela ja Jusélius-mausoleumi*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 17–35.
- . 2017a. ”Ad Astra 1907”. – Lotta Nylund (toim.) *Signe ja Ane Gyllenbergin säätiön taidekokoelma*. Helsinki: Signe & Ane Gyllenbergs stiftelse, 85–88.
- . 2017b. ”Suojelusenkelit 1888”. – Lotta Nylund (toim.) *Signe ja Ane Gyllenbergin säätiön taidekokoelma*. Helsinki: Signe & Ane Gyllenbergs stiftelse, 83–85.
- Konttinen, Riitta. 2001. *Sammon takojat: Nuoren Suomen taiteilijat ja suomalaisuuden kuvat*. Helsinki: Otava.
- . 2010a. *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijoita Suomessa 1800-luvulla*. Helsinki: Tammi.
- . 2010b. ”Taide, aate, elämäntapa. Tuusulanjärven taiteilijayhteisön ja ’Bro- ja Järnefeltien’ suhteesta tolstoilaisuuteen”. – Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1260. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 137–161.
- . 2017. *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Helsinki: Siltala.
- Korkiavuori, Matias, Sirkka Holma & Toivo Lumme (toim.). 2004. *Tuusulan kirkko ja kirkkopuisto aikain saatossa*. Tuusula-seuran aikakirja. Tuusula: Tuusula-seura.
- Kortelainen, Anna. 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 886. Helsinki: SKS.
- . 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. 2. painos. Helsinki: Tammi.
- . 2008. ”Pystymestän Pekka”. – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 64–67.
- Koski, Kaarina & Juuso Järvenpää. 2017. ”Kummien kokemusten tulkinta”. – Marja-Liisa Honkasalo & Kaarina Koski (toim.) *Mielen rajoilla. Arjen kummat kokemukset*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1432. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 271–301.
- Koskinen, Taava. ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan”. – Taava Koskinen (toim.) *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1071. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–56.

- Kouta, Aarni (toim.). 1922. *Maailman lyriikkaa: runosuomennoksia*. Kääntänyt Aarni Kouta. Helsinki: Otava.
- Kroon, Andréa, Marty Bax & Jan Snoek (eds.). 2005. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Hague: OVN.
- Kuusamo, Altti. 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- . 2011a. ”Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi”. – Riikka Niemelä, Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman (toim.) *Nyansseja ja näkökulmia. Altti Kuusamon juhla- kirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 42. Helsinki: Taidehistorian seura, 105–116.
- . 2011b. ”Symbolin käsitteen kaksi puolta. Symbolien tulkinnasta kuvantutkimuksessa”. – Riikka Niemelä, Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman (toim.) *Nyansseja ja näkö- kulmia. Altti Kuusamon juhla- kirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 42. Helsinki: Taidehistorian seura, 47–69.
- Lahelma, Marja. 2014. *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de- siècle*. Helsinki: Unigrafia.
- . 2015. ”Symbolismi Norjassa ja Suomessa”. – Timo Huusko, Vibeke Waallann Hansen, Anna Luhtala & Marianne Yvenes (toim.) *Mielikuvituksen voima: sadut, myytit ja tari- nat Suomen ja Norjan taiteessa*. Ateneumin julkaisut 71. Helsinki & Oslo: Ateneumin taidemuseo & Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 11–41.
- . 2017. *Ateneumin taiteilijat - Hugo Simberg*. Ateneumin julkaisut 94. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Lehmijoki-Gardner, Maiju. 2007. *Kristillinen mystiikka. Läntinen perinne antiikista uudelle ajalle*. Helsinki: Kirjapaja.
- Leino, Eino. 1909. *Suomalaisia kirjailijoita. Pikakuvia*. Helsinki: Otava.
- . 1912. *Tähtitarha*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Kirja.
- . 1958. *Alla kasvon Kaikkivallan. Mystillinen trilogia. Erään aikansa lapsen ajatuksia, tunnustuksia ja kaukonäkyjä*. Helsinki: Otava.
- Lempiäinen, Pentti. 2002. *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.
- Leskelä-Kärki, Maarit. 2006. *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1085. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2017. *Toisten elämät. Kirjoituksia elämäkerroista*. Vantaa: Avain.
- Levanto, Marjatta. 2000a. ”Hugo Simberg ja Haavoittunut enkeli”. – Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Piru, kuolema ja enkeli ateljeessa: tutkielmia Hugo Simbergin taiteesta*. Ateneumin julkaisut 18. Helsinki: Ateneum, 89–121.
- . 2000b. ”Kansankuvaus”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 46–48.
- . 2000c. ”Syksy”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkai- sut 14. Helsinki: Ateneum, 122–124.
- . 2000d. ”Tonttukuningas nukkuu”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 134.
- . 2000e. ”Uskonto”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 146–147.
- Levanto, Yrjänä. 1991. *Kirjoitetut kuvat: Ludvig Wennervirran taidekäsitys*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Lévi, Éliphas. 1861. *Dogme et Rituel de la Haute Magie*. Tome Premier Dogme. Paris, Londres, New York: G. Baillière.
- . 1972. *Key of the Mysteries*. Translated by Alister Crowley. Newburyport: Red Wheel Weiser.
- Liinamaa, Matti. 2006. ”Johannes Öhquistin elämänvaiheet”. – Johannes Öhquist: *Pietarista kolmanteen valtakuntaan*. Suomentanut Matti Liinamaa. Espoo: Fenix-kustannus, 184–215.
- Lincoln, Bruce. 1996. ”Theses on Method”. – *Method & Theory in the Study of Religion* 8 (3): 225–27.
- Lindgren, Liisa. 2006. ”Sigrid af Forselles ja naistaiteilijan demonit”. – Juha-Heikki Tihinen (toim.) *Keskellä maginaalia. Riitta Konttisen juhla kirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Helsinki: Taidehistorian seura, 45–61.
- Lindström, Aune. 1957. *Pekka Halonen: elämä ja teokset*. Porvoo: WSOY.
- Lingan, Edmund M. 2010. ”Plato and the Theatre of the Occult Revival: Edouard Schuré, Katherine Tingley, and Rudolph Steiner”. – *Religion and the Arts* 14 (4): 367–85.
- Lofland, John, ja Rodney Stark. 1965. ”Becoming a World-Saver: A Theory of Conversion to a Deviant Perspective”. – *American Sociological Review* 30 (6): 862–75.
- Loisy, Jean de & Lampe Angela (eds.) 2008. *Traces du sacré*. Paris & Munich: Centre Pompidou/ Haus der Kunst.
- Luijk, Ruben van. 2012. ”Sex, Science, and Liberty: The Resurrection of Satan in Nineteenth-Century (Counter) Culture”. – Per Faxneld & Jesper Aagaard Petersen (eds.) *The Devil's Party. Satanism in Modernity*. New York: Oxford University Press, 41–52.
- . 2016. *Children of Lucifer: The Origins of Modern Religious Satanism*. New York: Oxford University Press.
- Lukkarinen, Ville. 2002. ”Pekka Halonen”. – Helena Sederholm & al. (toim.) *Pinx: maalaustaide Suomessa. Maalta kaupunkiin*. Espoo: Weilin + Göös, 92–97.
- . 2004a. ”Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila”. – Annika Waenerberg & Ville Lukkarinen (toim.) *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 20–91.
- . 2004b. ”’Paikan henki’ puhuttelee maisemamaalaria”. – Annika Waenerberg & Ville Lukkarinen (toim.) *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 20–91.
- . 2004c. ”Taiteilija kohtaa luonnossa itsensä - Pekka Halosen maisemat taiteilijan omakuvina”. – Annika Waenerberg & Ville Lukkarinen (toim.) *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan: kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 156–185.
- . 2007. *Pekka Halonen – pyhä taide*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2007.
- Lukkarinen, Ville (toim.). 1998. *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Lukkarinen, Ville, Tutta Palin, Lars Saari & Katve-Kaisa Kontturi. 2011. ”Johdanto: Nymfien ja sibyllojen jäljillä”. – Riikka Niemelä, Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman (toim.)

- Nyansseja ja näkökulmia. Altti Kuusamon juhlaKirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia - Konsthistoriska studier 42. Helsinki: Taidehistorian seura, 11–16.
- Lummaa, Karoliina. 2007. ”Aihe, motiivi, teema ja topos. Miksi runossa kuvataan kukkaa?”. – Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa (toim.) *Lentävä hevonen*. Välineitä runoanalyysiin. Tampere: Vastapaino, 41–65.
- Lundström, Marie-Sofie. 2007. *Travelling in a Palimpsest: Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Humaniora 343. Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters.
- Lynch, Gordon. 2007. *The New Spirituality: An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*. London: I.B.Tauris.
- MacNulty, W. Kirk. 2007. *Vapaamuurarit: symbolit, salaisuudet, merkitys*. Kääntänyt Tuija Tuomaala. Helsinki: Tammi.
- Maeterlinck, Maurice. 1902. *Le trésor des humbles*. Paris: Société du mercure de France.
- Mahlamäki, Tiina. 2010. ”Seitsemän veljeksien salattu maa. Emanuel Swedenborgin ideoiden läsnäolo Aleksis Kiven Seitsemän veljestä -teoksessa”. *Sananjalka* (52) 2010, 2010.
- . 2017b. *Kaikki maallinen on vain vertauskuvaa. Kirjailija Kersti Bergrothin elämäkerta*. Helsinki: Partuuna.
- Mahlamäki, Tiina & Tomas Mansikka. 2010. ”Remarks on Swedenborgian Elements in the Literary Production of Johan Ludvig Runeberg”. – *Temenos* 46 (1): 73–99.
- Malme, Heikki. 1996. *Akseli Gallen-Kallelan exlibrikset*. Ateneumin julkaisut 3. Helsinki: Valtion taidemuseo Ateneum.
- Mannerheim-Sparre, Eva. 1994. *Taiteilijaelämää*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Mansikka, Tomas. 2008. ”Did the Pietists Become Esotericists When They Read the Works of Jacob Boehme?”. – Björn Dahla & Tore Ahlbäck (eds.) *Western Esotericism*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 20. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 112–123.
- Markkola, Pirjo. 2006. ”Seksi, miehet ja moraali. Miesten seksuaalisuus moraalikysymyksenä 1800- ja 1900-lukujen taitteessa”. – Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (toim.) *Taivaallista seksiä. Kristinusko ja seksuaalisuus*. Helsinki: Tammi, 223–237.
- Marvia, Einari. 1984. *Sibeliuksen Rituaalimusiikki*. Helsinki: V. ja O.M. tutkimusloosi Minervan:o 27.
- Massengale, James. 1999. ”The Miracle and A Miracle in the Life of a Mermaid”. – Johan de Mylius, Aage Jørgensen & Viggo Hjørnager Pedersen (eds.) *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*. Odense: Odense University Press, 555–576.
- Masuzawa, Tomoko. 1993. *In Search of Dreamtime. The Quest for the Origin of Religion*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Mathews, Patricia Townley. 1999. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Matikkala, Antti. 2017. ”Akseli Gallen-Kallela ja vapaamuurarius” – *Koilliskulma* 2017 (1).
- Maurer, Georg. 1963. ”The Nature of Nabi Symbolism”. *Art Journal* 23 (2): 96–103.
- Maurer, Naomi E. 1999. *The Pursuit of Spiritual Wisdom: the Thought and Art of Vincent van Gogh and Paul Gauguin*. Madison & Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Mazzoni, Cristina. 1996. *Saint Hysteria. Neurosis, Mysticism, and Gender in European Culture*.

- Ithaca & London: Cornell University Press.
- McCutcheon, Russell T. 1997. *Manufacturing Religion. The Discourse on Sui Generis Religion and the Politics of Nostalgia*. New York: Oxford University Press.
- . 2003. *The Discipline of Religion: Structure, Meaning, Rhetoric*. London & New York: Routledge.
- McDannell, Colleen & Bernhard Lang. 1990. *Heaven. A History*. New Haven & London: Yale University Press.
- McDermott, Robert A. 2005. "Monism". – Lindsey Jones (ed.) *Encyclopedia of Religion IX*. 2nd edition. Detroit: Macmillan Reference USA, 6143–6150.
- McIntosh, Christopher. 1975. *Eliphas Lévi and the French Occult Revival*. London: Rider and Company.
- McLean, Hugh. 1994. "Tolstoy and Jesus". – Robert P. Hughes & Irina Paperno (eds.) *Christianity and the Eastern Slavs: Russian Culture in Modern Times*. California Slavic Studies XVII. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 103–123.
- Meheust, Bertrand. 2005. "Animal Magnetism / Mesmerism". – Antoine Faivre & al. (eds.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism I*. Leiden & Boston: Brill, 75–82.
- Mendelsohn, Ezra. 2009. "Max Liebermanns Zwölfjähriger Jesus im Tempel. Einige Anmerkungen zum historischen und kulturellen Kontext". – Martin Faass (ed.) *Der Jesus-Skandal: ein Liebermann-Bild im Kreuzfeuer der Kritik*. Berlin: Max-Liebermann-Gesellschaft, 103–32.
- Mercur, Dan. 1998. "The Otherworld as a Western Esoteric Category". – Antoine Faivre & Wouter J. Hanegraaff (eds.) *Western Esotericism and the Science of Religion*. Leuven: Peeters, 75–94.
- Mikkonen, Kai. 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mikkonen, Kati. 2009. *Tulevaisuutta vastaan. Uutuuksien vastustus, kansantiedon keruu ja kansankunnan rakentaminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1251. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Mikola, Jorma. 2002. "Myrskytuulella ja ristiallokossa. Eero Järnefelt alttaritaulumaalauksen uudistajana" – Leena Lindqvist (toim.). *Taiteilijan tiellä: Eero Järnefelt: 1863–1937*. Helsinki: Otava, 185–202.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago.
- Moberg, Marcus. 2012. "First-, Second-, and Third-Level Discourse Analytic Approaches in the Study of Religion: Moving from Meta-Theoretical Reflection to Implementation in Practice". *Religion* 43 (1): 4–25.
- Moberg, Marcus, Kennet Granholm & Peter Nynäs. 2017. "Trajectories of Post-Secular Complexity: An Introduction". – Peter Nynäs, Mika Lassander & Terhi Utriainen (eds.) *Post-Secular Society*. Oxon & New York: Routledge, 1–26.
- Monroe, John Warne. 2008. *Laboratories of Faith. Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Morehead, Allison. 2009. "Symbolism, Mediumship, and the "Study of the Soul that has Constituted Itself as a Positivist Science"". – *Canadian Art Review RACAR* 34 (1): 77–85.
- Morgan, David. 1996. "The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German

- Romanticism to Expressionism”. – *Journal of the History of Ideas* 57 (2): 317–41.
- . 2009. ”Enchantment, Disenchantment, Re-Enchantment”. – James Elkins & David Morgan (eds.) *Re-Enchantment*. The Art Seminar 7. New York & London: Routledge, 3–22.
- Myers, Fred R. 2001. ”Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism” – Lynda Jessup (ed.) *Antimodernism and Artistic Experience. Policing the Boundaries of Modernity*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press, 13–25.
- Müller-Westermann, Iris & Jo Widoff (eds.) 2013. *Hilma Af Klint: A Pioneer of Abstraction*. Moderna Museet Exhibition Catalogue 375. Ostfildern : Hatje Cantz.
- Mäkitalo, Tuula. 2004. *Kotkan kirkko*. Kotka: Kotka-Kymin seurakuntien viestintäpalvelut.
- Negru, Catalin. 2016. *History of the Apocalypse*. Raleigh: Lulu.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 2000. *Human, All Too Human (I)*. Translated by Gary Handwerk. The Complete Works of Friedrich Nietzsche 3. California: Stanford University Press.
- Nissinen, Martti. 2006. ”Ruumiillinen ihminen Vanhassa testamentissa”. – Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen & Päivi Salmesvuori (toim.) *Taivaallista seksiä. Kristinuskon seksuaalisuus*. Helsinki: Tammi, 15–30.
- Nokkala, Armo. 1958. *Tolstoilaisuus Suomessa. Aatehistoriallinen tutkimus*. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia 59. Helsinki: Tammi.
- Norkola, Tero. 1995. ””Tavallisten ihmisten päiväkirjat’: merkintöjä kirjallisuuden marginaalissa”. – Anna Makkonen & Teemu Ikonen (toim.) *Karnevaali ja autiomaan kirjallisuustieteellisiä tutkimuksia*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 111–34.
- Nya testament. Illustrerad af nordiska konstnärer*. 1906. Stockholm: Söderström & Co. Förlagsaktiebolag.
- Oelsner, Gertrud. 2011. ”Healthy Nature”. – Teoksessa Gertrud Hvidberg-Hansen & Gertrud Oelsner (eds.) *The Spirit of Vitalism: Health, Beauty and Strength in Danish Art, 1890-1940*. Museum Tusulanum Press, 158–97.
- Okkonen, Onni. 1949. *A. Gallen-Kallela. Elämä ja taide*. Suomen tiedettä 6. Porvoo: WSOY.
- Oliver, Lois, Alexander Sturgis & Michael Wilson. 2006. ”Priest, Seer, Martyr, Christ”. – Alexander Sturgis (ed.) *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. London: National Gallery, 138–163.
- Owen, Alex. 2004. *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Palin, Tutta. 2004. *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- . 2009. ”Isäntärenki ja muita välihahmoja kuvataiteessa”. – Kukku Melkas & al. (toim.) *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*, SKS:n toimituksia 1248. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 39–72.
- . 2016. *Ester Helenius. Värilurmeiden palvoja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- . 2017. ”Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa”. – *Historiallinen aikakauskirja* 2017 (2): 225–39.
- Paloposki, Hanna-Leena. 2000a. ”Italia”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 39.

- Paloposki, Hanna-Leena (toim). 2000b. *Koleasta talvesta kesäaamuun. Otteita Hugo Simbergin kirjeistä*. Kääntänyt Rauno Ekholm & Susanne Lehtinen. Ateneumin julkaisut 19. Helsinki: Ateneum.
- Papus. 1889. *Clef Absolue de la Science Occulte : Le Tarot des Bohémiens, le plus Ancien Livre du Monde, à l'Usage Exclusif des Initiés*. Paris: Flammarion.
- Partridge, Christopher. 2004. *The Re-Enchantment of the West. Volume 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. London & New York: T&T Clark International.
- . *The Re-Enchantment of the West. Volume 2. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. London: T&T Clark International, 2005.
- . 2013. "Occulture and Arts: A Response". – *Aries – Journal for the study of Western Esotericism* 13 (1): 131–40.
- Pasi, Marco. 2010. "Coming Forth by Night". – Alexis Vaillant (ed.) *Options with Nostrils*. Rotterdam: Sternberg Press & Piet Zwart Institute, 103–111.
- Péladan, Joséphin. 1995a. "In Search of the Holy Grail". – Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 267–269.
- . 1995b. "Materialism in Art". – Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 264–267.
- Péladan, Sar. 1894. *L'art idéaliste & mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose + Croix*. Paris: Chamuel.
- Pelin, Anne & al. 2015. "Mausoleumifreskot". – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Elämän harjulla. Akseli Gallen-Kallela ja Jusélius-mausoleumi*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 56–115.
- Pettersson, Susanna. 2000. "Hugo Simbergin Kuolema: hoivaaja, odottaja ja vierellä kulkija". – Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Piru, kuolema ja enkeli ateljeessa: tutkielmia Hugo Simbergin taiteesta*. Ateneumin julkaisut 18. Helsinki: Ateneum, 45–69.
- Piela, Ulla. 2005. "J. E. Kortmanin Kalevala-aiheisia maalauksia Tieteiden talolla". *Tieteessä tapahtuu* 2005 (4): 37–38.
- Pierrot, Jean. 1981. *The Decadent Imagination, 1880–1900*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Pincus-Witten, Robert. 1976. *Occult Symbolism in France. Joséphin Péladan and the Salons de la Rose-Croix*. New York: Garland Publishing.
- Point, Armand. 1995. "Florence, Botticelli, La Primavera". – Henri Dorra (ed.) *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 272–75.
- Prel, Carl du. 1909. *Spiritismi*. Helsinki: G. W. Edlundin kustannusosakeyhtiö.
- Promey, Sally M. 2003. "The 'Return' of Religion in the Scholarship of American Art". – *Art Bulletin* LXXXV (3): 581–603.
- . 2009. "Expanding Conversations: Theories, Histories, and the Study of Contemporary Practices". – James Elkins & David Morgan (eds.) *Re-Enchantment. The Art Seminar 7*. New York & London: Routledge, 222–25.
- Pulkkinen, Risto. 2014. *Suomalainen kansanusko. Samaaneista saunatonttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pusa, Erja. 1991. "Des murs, des murs! Donnez - lui des murs! Seiniä, seiniä! Antakaa hänelle seiniä!" – Erja Pusa & Kirsi Kaisla (toim.) *Seiniä, seiniä! Antakaa hänelle seiniä! Akseli*

- Gallen-Kallelan Jusélius-mausoleumin freskojen esitöitä ja luonnoksia. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 20–39.
- Rabinovitch, Celia. 2003. *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art*. Westview Press.
- Raivio, Kaari. 2005. *Akseli Amerikassa: Akseli ja Mary Gallen-Kallelan kirjeenvaihtoa vuosilta 1915–1931*. Helsinki: WSOY.
- Ramstedt, Tommy & Terhi Utraiainen. 2017. ”Uushenkisyys.” – Ruth Illman, Kimmo Ketola, Riitta Latvio & Jussi Sohlberg (toim.) *Monien uskontojen ja katsomusten Suomi*. Kirkon tutkimuskeskuksen verkkojulkaisuja 48. Tampere: Kirkon tutkimuskeskus, 213–223.
- Rapetti, Rodolphe. 2000. ”Ad Astra: Gallen-Kallela ja kansainvälinen symbolismi.” – Riitta Ojanperä (toim.) *Tuntematon horisontti. Suomen taidetta 1870–1920*. Ateneumin julkaisut 20. Helsinki: Ateneum, 49–59.
- . 2005. *Symbolism*. Translated by Deke Dusinberre. Paris: Flammarion.
- Richardson, James T. 1993. ”Definitions of Cult: From Sociological-technical to Popular-Negative.” *Review of Religious Research* 34 (4): 348–356.
- Riekkö, Helena. 1997. *Mikkelin tuomiokirkko*. Mikkeli: Mikkelin tuomiokirkko seurakunta.
- Ringbom, Sixten. 1966. ”Art in ’The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting.” – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29: 386–418.
- . 1970. *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Åbo: Åbo Akademi.
- . 1989a. ”Kandinsky ja okkultismi.” – Sixten Ringbom: *Pinta ja syvyys. Esseitä*. Toimittanut Päivi Lahtela. Kääntänyt Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi & Paula Nieminen, Helsinki: Taide, 59–78.
- . 1989b. ”Luonto ja ihminen Gallen-Kallelan maalauksissa.” – Sixten Ringbom: *Pinta ja syvyys. Esseitä*. Toimittanut Päivi Lahtela. Kääntänyt Rakel Kallio, Esko Kukkasniemi & Paula Nieminen, Helsinki: Taide, 115–26.
- Rinta-aho, Johanna. 2008. ”Ateljeekoti Halosenniemi.” – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 123–131.
- Rodin, Auguste & Paul Gsell. 1911. *L'art; entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris: B. Grasset.
- Roob, Alexander. 2001. *The Hermetic Museum: Alchemy & Mysticism*. Köln: Taschen.
- Roof, Wade Clark. 1993. *A Generation of Seekers. The Spiritual Journeys of the Baby Boom Generation*. San Francisco: HarperSanFrancisco.
- . 2001. *Spiritual Marketplace: Baby Boomers and the Remaking of American Religion*. Princeton University Press.
- Rosenblum, Robert. 1975. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York, Evanston, San Francisco & London: Harper & Row.
- Ruohonen, Johanna. 2013. *Imagining a New Society: Public Painting as Politics in Postwar Finland*. Turun Yliopiston Julkaisuja. Sarja B, Humaniora 358. Turku: University of Turku.
- Ruuska, Helena. 2018. *Hugo Simberg. Pirut ja enkelit*. Helsinki: WSOY.
- Rydberg, Viktor. 1907. *Aseseppä: kajastuksia uskonpuhdistuksen ajalta*. Kääntänyt K. Koskimies. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Saarikivi, Sakari. 1948. *Hugo Simberg: elämä ja tuotanto*. Porvoo: WSOY.

- Santucci, James A. 2009. "The Conception of Christ in the Theosophical Tradition". – Olav Hammer (ed.) *Alternative Christs*. Cambridge: Cambridge University Press, 190–211.
- Sarajas-Korte, Salme. 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maa-laustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.
- . 1972. "Om Axel Galléns Kalevalamystik". – *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 41 (1–4): 43–54.
- . 2000. "Sadun ulottuvuuksia. Hugo Simberg, Axel Gallén ja H.C. Andersen". – Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Piru, kuolema ja enkeli ateljeessa: tutkielmia Hugo Simbergin taiteesta*. Ateneumin julkaisut 18. Helsinki: Ateneum, 25–41.
- Sarajärvi, Anneli & Tuomi, Jouni. 2018. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Schock, Peter A. 2003. *Romantic Satanism. Myth and the Historical Moment in Blake, Shelley and Byron*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos.
- Schuré, Edouard. 1980. *The Great Initiates. A Study of the Secret History of Religions*. Translated Gloria Rasberry. San Francisco: Harper & Row.
- Sharp, Lynn L. 2006. *Secular Spirituality. Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France*. Plymouth: Lexington Books.
- Shirland, Jonathan. 2011. "Embryonic Phantoms: Materiality, Marginality and Modernity in Whistler's Black Portraits". – *Art History* 34 (1): 80–101.
- . 2013. "Enigmas So Occult That Oedipus Might Be Puzzled To Solve Them: Whistler, Spiritualism & Occulture in late Victorian England". – *Aries – Journal for the study of Western Esotericism* 13 (1), 71–102.
- Sohlberg, Jussi & Kimmo Ketola. 2015. "From Western Esotericism to New Spirituality: the Diversity of New Age in Finland." – James Lewis & Inga Bårdsen Tøllefsen (eds.) *Handbook of Nordic New Religions*. Leiden: Brill, 126–140.
- Siikala, Anna-Leena. 1994. *Suomalainen shamanismi. Mielikuvien historia*. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- . 2008. "Kalevala myyttisenä historiana". Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Pekka Laaksonen (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 269–329.
- Silverman, Debora. 2004. *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Simberg, Hugo. 2004. *Muistoja ratsastusmatkalta Kaukasiassa*. Kääntänyt Jorma Ojala. Turku: IdeaNova.
- Simonsuuri, Lauri (toim.). 1975. *Myyttisiä tarinoita*. Toinen painos. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Simpanen, Marjo-Riitta. 1993. "Taiteen henkisyys - pohdintaa taiteen ja teosofian yhteyksistä: Juho Rissanen Ranskan vuodet 1911–1913 ja vuosikymmenen lopun taiteen suomalaiskansallisuus". – Jukka Ervamaa, Tellervo Helin & Eeva-Maija Viljo (toim.) *Kalevi Pöykön juhla-kirja*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 14, 131–44.
- Sinisalo, Soili. 2001. "Alkuperäisyyden kaipuu: primitiivisyys". – Riitta Ojanperä (toim.) *Pinta ja syvyys. Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Ateneumin julkaisut 24.

- Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 78–83.
- Sinnett, A. P. 1887a. *De invigdes lära*. Översättning Victor Pfeiff & A. F. Åkerberg. Stockholm: Looström & Kompis Förlag.
- . 1887b. *Den dolda världen*. Översättning Victor Pfeiff. Stockholm: Looström & Kompis Förlag.
- Siukonen, Jyrki. 2000a. ”Jälkilehtiä - Swedenborgin jälkivaikutus”. – Emanuel Swedenborg: *Clavis hieroglyphica: hieroglyfinen avain ja muita filosofisia tekstejä*, suomentanut ja johdannolla varustanut Jyrki Siukonen. Helsinki: Gaudeamus, 88–112.
- . 2000b. ”Swedenborgin ajatusmaailma”. Emanuel Swedenborg: *Clavis hieroglyphica: hieroglyfinen avain ja muita filosofisia tekstejä*, suomentanut ja johdannolla varustanut Jyrki Siukonen. Helsinki: Gaudeamus, 34–87.
- Smith, Jonathan Z. 1978. *Map Is Not Territory. Studies in the History of Religions*. Chicago & London: University of Chicago.
- . 2004. *Relating Religion. Essays in the Study of Religion*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Snoek, Jan A. M. 2014. ”Masonic Rituals of Initiation”. – Henrik Bogdan & Jan A. M. Snoek (eds.) *Handbook of Freemasonry*. Brill Handbooks on Contemporary Religion, volume 8. Leiden & Boston: Brill, 321–27.
- Stanley, Michael (toim.). 2003. *Emanuel Swedenborg. Essential Readings*. Western Esoteric Master Series. Berkeley: North Atlantic Books.
- Stavish, Mark. 2007. *Freemasonry: Rituals, Symbols & History of the Secret Society*. Woodbury: Llewellyn.
- Stewen, Riikka. 1996. ”Suljetut silmät”. – Pirjo Lyytikäinen, Jyri Kalliokoski & Mervi Kantokorpi (toim.) *Katsomuksen ihanuus: kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Tietolipas 145. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 17–26.
- . 1998. ”Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta”. – Ville Lukkarinen (toim.) *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Helsinki: Taidehistorian seura, 143–53.
- . 2000a. ”Kukka”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 53.
- . 2000b. ”Taarnet”. – Marjatta Levanto (toim.) *Hugo Simberg. Aapinen*. Ateneumin julkaisut 14. Helsinki: Ateneum, 127.
- . 2004. *Hugo Simberg - unien maalari*. 4. painos. Helsinki: Otava.
- . 2007. ”Symbolistien satumailmat”. – Johanna Volasto (toim.) *Satuja ja myyttejä. Kertomusten kultakausi Akseli Gallen-Kallelasta Martta Wendeliniin*. Kouvolan taidemuseon julkaisuja 16. Helsinki: Otava, 14–26.
- . 2008a. ”Keskenäinen omakuva maiseman edessä”. – Anna-Maria von Bonsdorff (toim.) *Pekka Halonen*. Ateneumin julkaisut 52. Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 104–116.
- . 2008b. ”Unohdetut kuvitelmat Kalevalasta kuvataiteessa”. Ulla Piela, Seppo Knuuttila & Pekka Laaksonen (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1179. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 66–77.
- . 2014. ”Beda Stjernschantz in maailma: Pariisi 1891–1892”. – Itha O’Neill (toim.) *Beda Stjernschantz 1867–1910. Ristikkoportin takana*. Amos Andersonin taidemuseon

- julkaisut, uusi sarja nro 93. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 108–125.
- . 2015b. ”Taivaan ja maan välillä. Hugo Simbergin kuvaohjelma Tampereen Johanneksenkirkossa symbolistisen taideteorian valossa tulkittuna”. – Peter Peitsalo (toim.) *Liturgia, taide ja estetiikka*. Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja. Helsinki: Hymnologian ja liturgiikan seura, 2015.
- Strindberg, August. 1911. *Inferno*. Andra upplagan. Stockholm: Bonnier.
- Stuckrad, Kocku von. 2002. ”Reenchanting Nature: Modern Western Shamanism and Nineteenth-Century Thought”. – *Journal of the American Academy of Religion* 70 (4): 771–799.
- . 2003. ”Discursive Study of Religion: From States of the Mind to Communication and Action”. – *Method & Theory in the Study of Religion* 15 (3): 255–271.
- . 2005a. *Western Esotericism. A Brief History of Secret Knowledge*. London & Oakville: Equinox.
- . 2005b. ”Western Esotericism: Towards an Integrative Model of Interpretation”. – *Religion* 35 (2): 78–97.
- . 2010. *Locations of Knowledge in Medieval and Early Modern Europe : Esoteric Discourse and Western Identities*. Brill’s Studies in Intellectual History 186. Leiden & Boston: Brill.
- . 2014. *The Scientification of Religion. An Historical Study of Discursive Change, 1800-2000*. Boston: De Gruyter.
- Suhonen, Pekka. 2000. ”Hugo Simberg ja Tampereen Johanneksenkirko”. – Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Piru, kuolema ja enkeli ateljeessa: tutkielmia Hugo Simbergin taiteesta*. Ateneumin julkaisut 18. Helsinki: Ateneum, 125–44.
- Sulkunen, Irma. 2013. ”Uskonto ja kansakunta. Juhani Aho kansallisen historian popularisoi-jana”. – Marja Jalava, Tiina Kinnunen & Irma Sulkunen (toim.) *Kirjoitettu kansakunta. Sukupuoli, uskonto ja kansallinen historia 1900-luvun alkupuolen suomalaisessa tietokirjallisuudessa*. Historiallinen arkisto 136. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 71–108.
- Supinen, Marja. 1990. ”Paul Gauguin’s Fiji Academy”. – *Burlington magazine* 132: 269–271.
- Sutcliffe, Steven. 2000. ”’Wandering Stars’: Seekers and Gurus in the Modern World”. – Steven Sutcliffe & Marion Bowman (eds.) *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 17–36.
- . 2003. *Children of the New Age: A History of Spiritual Practices*. London & New York: Routledge, 2003.
- . 2006. ”Re-Thinking ’New Age’ as a Popular Religious Habitus: A Review Essay On The Spiritual Revolution”. *Method & Theory in the Study of Religion* 18 (3): 294–314.
- Sutcliffe, Steven & Marion Bowman. 2000. ”Introduction”. – Steven Sutcliffe & Marion Bowman (eds.) *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–13.
- Swedenborg, Emanuel. 1938. *Uusi Jerusalemi ja sen taivaallinen oppi*. Lontoo: Swedenborg Society.
- Szonyi, Gyorgy E. 2004. *John Dee’s Occultism: Magical Exaltation through Powerful Signs. Western Esoteric Traditions*. New York: SUNY Press.
- Szulakowska, Urszula. 2011. *Alchemy in Contemporary Art*. Surrey & Burlington: Ashgate Publishing.

- Taira, Teemu. 2006. *Notkea uskonto*. Eetos-julkaisuja 2. Turku: Eetos.
- . 2015. *Pehmeitä kumouksia: uskonto, media, nykyaika*. Eetos-julkaisuja 17. Turku: Eetos.
- Takanen, Ringa. 2017. ”Vapahtaja ihmisen osassa. Ikonografian muutos ja esoteeriset vaikutteet suomalaisissa Getsemane-aiheisissa alttaritauluissa 1870–1910”. – *Historiallinen aika-kauskirja* 2017 (2): 151–69.
- Talasmaa, Päivi & al. (toim.). 2014. *Arjen muotoilija: Rudolf Steiner*. EMMA - Espoon modernin taiteen museon julkaisuja 38. Espoo: EMMA - Espoon modernin taiteen museo.
- Talonen, Jouko. 2004. ”Raamatuntulkinta Suomen herätysliikkeissä”. – Maarit Hytönen (toim.) *Raamattu ja kirkon usko tänään*. Kirkon tutkimuskeskuksen julkaisuja 87. Tampere: Kirkon tutkimuskeskus, 108–127.
- Tihinen, Juha-Heikki. 2008. *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 37. Helsinki: Taidehistorian seura.
- . 2011. ”Myyttien rakentajasta unohtukseen. Arnold Böcklin ja suomalainen kuva-taide”. – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 60–70.
- . 2017. ”Eva Törnwall-Collin ja mystiikka taiteellisena työtapana”. – Juha-Heikki Tihinen (toim.) *Eva Törnwall-Collin*. Tammisaari: Stiftelsen Pro Artibus, 125–135.
- Tolstoi, Leo. 1994. *Sota ja rauha. Ensimmäinen nide*. Kääntänyt Esa Adrian. Helsinki: Otava.
- . 2000. *Mitä on taide?* Suomennos ja johdanto Martti Anhava. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Tompuri, Elli. 1942. *Minun tieni*. Toinen painos. Porvoo-Helsinki: Werner Söderström.
- Troeltsch, Ernst. 1992. *The Social Teaching of the Christian Churches*. Louisville: Westminster John Knox Press.
- Tuchman, Maurice. 1986. ”Hidden Meaning in Abstract Art”. – Maurice Tuchman & Judi Freeman (eds.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. New York & Los Angeles: Abbeville Press & Los Angeles County Museum of Art, 17–61.
- Tuomikoski, Mervi. 2010. ”Arvid Järnefelt ja venäläisen symbolismin aatetausta”. – Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1260. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 103–129.
- Turtiainen, Minna. 2011. ”’Voisimme huvittaa itseämme opettamalla symbolisteille symbolismia’. Erään sfinksin vaihteita taiteilija Axel Gallénin ja kirjailija Adolf Paulin kirjeenvaihdossa”. – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 71–92.
- Ullgren, Peter. 2010. *Hemligheternas brödraskap. Om de svenska frimurarnas historia*. Stockholm: Norstedt.
- Urban, Hugh B. 2006. *Magia Sexualis. Sex, Magic, and Liberation in Modern Western Esotericism*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Utriainen, Terhi. 2017. *Enkeleitä työpöydällä. Arjen ja lumon etnografiaa*. Tietolipas 257. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Veer, Peter van der. 2009. ”Spirituality in Modern Society”. – *Sosial Research* 76 (4): 1097–1120.

- Vellev, Jens. 1987. *Joakim Skovgaards fresco-malerier i Viborg Domkirke*. Viborg: Viborg domkirke.
- Verzosa, Noel Orillo Jr. 2008. *The Absolute Limits: Debussy, Satie, and the Culture of French Modernism, Ca. 1860–1920*. Berkeley: University of California
- Vihanta, Ulla. 2004. ”Edwin Lydénin merkityksestä Turun taide-elämälle”. – Joanna Kurth (toim.) *Edwin Lydén 1879–1956. Moniääninen todellisuus*. Wäinö Aaltosen museon julkaisuja 41. Turku: Wäinö Aaltosen museo, 7–17.
- Viitala, Mauno. 2011. *Josef Stenbäckin kirkot*. Kuusamo: tekijä.
- Volasto, Johanna. 2011. *Pietismin kuva – ikkuna yksityiseen hengellisyyteen. Johann Arndtin opetukset pietistisen embleemin perustana*. Kouvola: tekijä.
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Väisänen, A. O. 1932. ”Akseli Gallen-Kallelan kansanrunouskeräelmät”. – O. Okkonen, Alpo Sailo & A. O. Väisänen (toim.) *A. Gallen-Kallelan muisto. Kalevalaseuran vuosikirja 12*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 168–182.
- Wahlroos, Tuija. 2002. ”Taide – pyhä teko. Akseli Gallen-Kallela ja taiteen pyhä luonto”. – Pekka Laaksonen & Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.) *Pyhän perintö: kirjoituksia suomalaisesta pyhästä Kalevalassa, kansanperinteessä, luonnossa ja taiteessa*. Kalevalaseuran vuosikirja 79–80. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 18–35.
- . 2012. ”Akseli Gallen-Kallelan Jusélius-mausoleumin freskot – kotimainen kuolemantanssi”. – Leena Sammallahti (toim.) *Akseli Gallen-Kallela – suuri satakuntalainen*. Satakunta 29. Harjavalta: Satakunnan Historiallinen Seura.
- . 2015. ”Ikkuna- ja oviluonnokset”. – Gallen-Kallelan Museo (toim.) *Elämän harjulla. Akseli Gallen-Kallela ja Jusélius-mausoleumi*. Espoo: Gallen-Kallelan Museo, 112–15. Espoo: Gallen-Kallelan Museo.
- Warburg, Margit. 2001. ”Seeking the Seekers in the Sociology of Religion”. – *Social Compass* 48 (1): 91–101.
- Webb, James. 1990. *The Occult Underground*. Chicago & La Salle: Open Court.
- Welsh, Robert P. 1986. ”Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction”. – Maurice Tuchman & Judi Freeman (eds.) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. New York & Los Angeles: Abbeville Press & Los Angeles County Museum of Art, 63–87.
- Wennervirta, Ludwig. 1950. *Eero Järnefelt ja hänen aikansa 1863–1937*. Suomen tiedeakatemian julkaisussarja Suomen tiedettä 10. Helsinki: Otava.
- Whiting, Steven Moore. 2002. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Wijzen, Frans & Kocku von Stuckrad (eds.) 2016. *Making Religion: Theory and Practice in the Discursive Study of Religion*. Leiden & Boston: Brill.
- Wikström, Emil. 1932. ”Muutamia muistelmia”. – O. Okkonen, Alpo Sailo & A. O. Väisänen (toim.) *A. Gallen-Kallelan muisto. Kalevalaseuran vuosikirja 12*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 63–75.
- Wilde, Oscar. 2007. *Dorian Grayn muotokuva*. Kääntänyt Kai Kaila. 7. painos. Helsinki, Porvoo, Juva: WSOY.
- Wilkinson, Lynn R. 1996. *The Dream of an Absolute Language: Emanuel Swedenborg and French Literary Culture*. Albany: State University of New York Press.

- Williams-Hogan, Jane. 2008. "The Place of Emanuel Swedenborg in the Spiritual Saga of Scandinavia" – Björn Dahla & Tore Ahlbäck (eds.) *Western Esotericism*. Scripta Instituti Donneriani Aboensis 20. Åbo: Donner Institute for Research in Religious and Cultural History, 254–280.
- . 2015. "Emanuel Swedenborg". – Christopher Partridge (ed.) *The Occult World*. Oxon & New York: Routledge, 145–156.
- Wuthnow, Robert. 1998. *After Heaven. Spirituality in America Since the 1950s*. Berkeley: University of California Press.
- . 2001. *Creative Spirituality. The Way of the Artist*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- . 2007. *After the Baby Boomers. How Twenty- and Thirty-Somethings Are Shaping the Future of American Religion*. Princeton: Princeton University Press.
- Wäre, Ritva. 1991. *Rakennettu suomalaisuus. Nationalismi viime vuosisadan vaihteen arkkitehtuurissa ja sitä koskevissa kirjoituksissa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 95. Vammala: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Ylimartimo, Sisko. 2006. *Paratiisi ja taikamatto: Tuhannen ja yhden yön maailma satuina ja kuvina*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- Zuckerman, Phil. 2003. *Invitation to the Sociology of Religion*. New York & London: Routledge.
- Öhquist, Johannes. 1932. "Gallen-Kallelan luona Ruovedellä". – O. Okkonen, Alpo Sailo & A. O. Väisänen (toim.) *A. Gallen-Kallelan muisto. Kalevalaseuran vuosikirja 12*. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö, 85–94.

Annales Universitatis Turkuensis



**TURUN
YLIOPISTO**

ISBN 978-951-29-7606-5 (PAINETTU/PRINT)
ISBN 978-951-29-7607-2 (SÄHKÖINEN/PDF)
ISSN 0082-6995 (Painettu/Print)
ISSN 2343-3205 (Verkkajulkaisu/Online)