

Ringa Takanen

Vapahtaja ihmisen osassa

 IKONOGRAFIAN MUUTOS JA ESOTEERISET
 VAIKUTTEET SUOMALAISISSA GETSEMANE-
 AIHEISISSA ALTARITAUUISSA 1870–1910

Omiin ajatuksiinsa syventynyttä tai luonnossa ahdistuneena rukoilevaa Kristusta kuvaavat alttaritaulut yleistyivät Suomessa 1800–1900-lukujen vaihteessa. Artikkelii osoittaa, että aihepiiriin suosiota selittää aikakauden henkinen muutos. Etenkin tolstoilaisuus ja teosofia antoivat uusia näkökulmia henkisyteen. Vaikka kirkon piirissä virtauksiin suhtauduttiin kriittisesti, alttaritaulujen tematiikka ja toteutustapa antavat syytä arvella, että ajattelu on ”vuotanut” seurakuntiin, erityisesti alttaritauluja tehneiden taiteilijoiden kautta.

Suomen alttaritaiteen suosituimpiin aiheisiin kuului 1800-luvun lopulla Getsemane, jossa Kristus rukoilee hetkeä ennen vangitsemistaan.¹ Aihe korosti jumalallisuuden sijaan Kristuksen ihmisluonnetta, mikä nousi vuosisadan kuluessa kirkkotaiteen keskeiseksi teemaksi. Suosio huipentui 1900-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle, jolloin Getsemane oli käytetyin yksittäinen kuva-aihe.² Vielä 1800-luvun alkupuolella alttaritaulujen yleisimmät motiivit olivat Ehtoollinen, Ristiinnaulittu tai Kristuksen jumalallista puolta korostaneet aiheet, erityisesti Kirkastuminen.³ Tässä artikkelissa tarkastelen Getsemane-aihetta

ja sen käsittelytavan muutosta ajanjaksolla 1870–1910 ja syitä sen suosion nopealle kasvulle.

Yhteiskunnalliset tekijät ja hengellisyydessä tapahtuneet muutokset ovat keskeisiä vaikuttajia aiheen suosiolle ja ikonografian muuntuneille nyansseille. Monet suomalaiset taiteilijat tutustuivat 1800-luvun jälkipuolella esoteeriseen ajatteluun. Teosofian ja tolstoilaisuuden kannattajat kritisoivat kirkkoa instituutiona, hylkäämättä kuitenkaan uskontoa, ja etsivät alkuperäistä viisautta palaamalla Jeesuksen opetusten juurille. Jeesuksen jumalallisen puolen kieltäneet opit näkivät hänet, vastoin kirkollisen kristillisyyden oppeja, yksinomaan inhimillisenä, vaikkakin täydellisenä esikuvana.⁴ Evankelisluterilaisten kirkkojen alttaritauluissa jumalallisuus on läsnä aatteellisella tasolla, mutta sen visuaalinen ilmaisu muuttuu hienovaraisemmaksi. Tarkasteltaessa Getsemanen kuvallisia käsittelytapoja korostuu kaksi osin erillistä teemaa: Kristuksen henkinen tuska sekä luonnon keskellä oleminen. Molem-

1. Matt. 26:26–46; Mark 14:32–42; Luuk. 22:39–46. *Pyhä Raamattu*. Vuoden 1992 käännös. Kirkon keskusrahasto.

2. Jorma Mikola, *Alttaritaulumaalaus Suomessa 1869–1919. Osa yhtenäiskulttuurin murrosta*. Lisensiaattitutkielma. Jyväskylän yliopisto 1994, 13–14; Heikki Hanka, *Kuin kuvastimessa. Suomalaisen kirkkomaalauksen yleispiirteitä uskonpuhdistuksen jälkeen*. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja 5. Jyväskylän yliopisto 1995, 29.

3. Kirkastuminen viittaa *Raamatus* kohtaan, jossa opetuslapset Pietari, Jaakob ja Johannes todistavat vuorella rukoillessaan Jeesuksen jumalallisen muutoksen: ”Siellä hänen ulkomuotonsa muuttui heidän nähtensä: hänen kasvonsa loistivat kuin aurinko ja hänen vaatteensa taideivat valkeiksi kuin valo.” Vanhan Testamentin profeetat Elia ja Mooses ilmestyvät keskustelemaan Jeesuksen kanssa ja taivaalle ilmestyy loistava pilvi, josta kuuluu ääni: ”Tämä on minun rakas Poikani, johon minä olen mieltynyt. Kuulkaa häntä!” Matt. 17: 1–8; Mark. 9: 2–8; Luuk. 9: 28–36.

4. Nina Kokkinen, *Jumalan pojat. Tolstoilaisuuden ja teosofian kohtaamisia vuosisadanvaihteessa*. Teoksessa Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. SKS 2010, 33–41.

FM Ringa Takanen on tohtorikoulutettavana Turun yliopiston Taidehistorian oppiaineessa. Sähköposti: rimata@utu.fi.

piin liittyä yksinäisyyden tematiikka ja ihmisyyden kokemus, jossa aistien välittämät tuntemukset ovat vahvasti läsnä.

Tarkastelemallani ajanjaksolla toteutettiin 33 Getsemane-alttaritaulua.⁵ Käsitellen Getsemane-aihetta sen suosion vuoksi, mutta myös siksi, että siinä keskitytään vahvasti Kristuksen ihmispuoleen. Analyysini ydinaineiston muodostavat Alexandra Frosterus-Såltinin (1837–1916) maalaukset kuusi alttaritaulua. Frosterus-Såltin maalasi kaiken kaikkiaan lähes kolmasosan aikakauden alttaritauluista.⁶ Tarkastelen kuitenkin myös muiden taiteilijoiden, kuten Robert Wilhelm Ekmanin (1808–1873), Elin Danielson-Gambogin (1861–1919) ja Victor Westerholmin (1860–1919) teosten kautta suuntaa, johon aiheen tulkinta muuttui. Ensimmäiset käsittelemäni teokset ovat 1870-luvulta. Vuonna 1870 astui voimaan vuonna 1869 säädetty uusi kirkkolaki, joka erotti kunnan ja seurakunnan sekä antoi rajoitetun uskonvapauden.⁷ Samoihin aikoihin Getsemane-aiheen käsittely sai uusia piirteitä. Getsemane-maalauksia oli tehty jo 1800-luvun alkupuolella, mutta vuosisadan jälkipuolella niiden visuaalinen ilme muuttui ja suhteellinen osuus kasvoi huipentuakseen 1900-luvun alussa. 1910-luvulla alttaritaulujen aihepiiri yksipuolistui jälleen Ristiinnaulitun palatessa suosioon.⁸ Käsitellen lisäksi Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1945) teosta *Kristus rukoilee vuorella* (1908) sekä Pekka Halosen (1865–1933) *Jeesus palestiinalaisessa vuorimaisemassa* (1906), joiden visuaalinen tematiikka on lähellä Getsemanea. Keskityn teoksiin, joissa aiheen käsittelytavan muutos konkretisoituu parhaiten. Otantaperusteena ei ole vain omaleimaisuus vaan mukana

on myös tunnettujen ulkomaisten esikuvien, etenkin Heinrich Hoffmannin (1824–1911) ja Ary Schefferin (1795–1859) teosten toisintoja. Moni käytetyistä sommitelmista on perustunut graafisiin kuvälähteisiin, joiden alkuperä on jo 1500- ja 1600-lukujen eurooppalaisessa maalaustaiteessa. Kiinnostavaa on juuri tietyn esikuvamallin valinta ja siihen tehdyt muutokset.

Raamatullisen taiteen katsojan oletetaan olevan tietoinen kuva-aiheen taustalla olevasta tekstistä. Tämä tietämys antaa informaatiota kuvattun hetken ja sitä seuranneiden tapahtumien kulusta.⁹ Taidehistorioitsija Rudolf Wittkower on korostanut taideteoksella olevan kuitenkin monesti päällekkäisiä merkityksiä, joista osan voi tulkita vain, jos ymmärtää aikakauden tilanteen. Vallitsevien aatteiden ja tapahtumien vaikutuksen huolellinen arviointi on siten avain merkitysten tulkinnalle.¹⁰ Tavoitteenani on avata tuoreita näkökulmia ajan alttaritauluihin ja tarjota lähestymistapoja kirkkotaiteen tarkasteluun. Taidehistoriallisen tulkintani lähtökohtana on vertaileva ikonografinen kuva-analyysi, jonka viitekehyksessä teos on sekä tutkimuslähde että -kohde.¹¹ Etenen kuva-analyysin kautta kulttuurihistorialliseen tulkintaan. Perustan metodiikkani warburgilaisen koulukunnan ajatukseen ”vertailevasta kulttuuritieteestä”, jonka päämäärä on taiteen käsittäminen sosiaalisten, psykologisten, uskonnollisten ja filosofisten vaikutustekijöiden avulla.¹² Warburgille ikonografinen tulkintamenetelmä oli yksi monien joukossa ja lähestymistapa Erwin Panofskyn mallia vapaampi.¹³ Tutkija analysoi taideteoksia aina oman aikansa lähtökohdista, eikä menneen aikakauden ihmisten

5. Mikolan tutkimuksen liite »alttaritaulut 1800–1919». Jorma Mikola, *Alttarilta alttarille. Alttaritaulumaalaus Suomessa autonomia-ajan loppupuolella*. Jyväskylä Studies in Humanities 251. Jyväskylän yliopisto 2015, 360–379.

6. Frosterus-Såltinin alttaritaulujen tarkan määrän arviot ovat vaihdelleet. Jorma Mikolan väitöstutkimuksessa tuotannon kokonaismääräksi mainitaan 65 alttaritaulua. Mikola 2015, 102, 104, 365–367.

7. Ks. Simo Knuutila, *Kirkko Suomessa 850 vuotta*. Teoksessa Aappo Laitinen (toim.) *Kristinuskon Suomessa*. Suomalainen teologinen kirjallisuusseura 2006, 17.

8. Hanka 1995, 29.

9. Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*. Thames & Hudson 1977, 178.

10. Wittkower 1977, 180.

11. Puhun *ikonografista lähestymistavoista* yhden ikonografisen tulkinnan sijaan. Käsitän sen sateenvarjotermiksi, jonka alle mahtuu useita samoja pääperiaatteita noudattavia menettelytapoja.

12. Petri Vuojala, *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä studies in the arts 56. Jyväskylän yliopisto 1997, 36–37.

13. Vuojala 1997, 36–37, 59; Kurt W. Forster (toim.) *Aby Warburg. The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities 1999; Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Anchor Books 1955.

maailmankatsomusta voi sellaisenaan rekonstruoida. Soveltava ikonografinen tulkinta tarjoaa silti tärkeitä työkaluja uskonnollisen taiteen analyysiin ja suhteuttamiseen yhteiskunnallisiin ilmiöihin.

Ihmisyden ahdistus – moduksen muutos

Alttaritaulujen vanhin konventio on ollut kuvata alttarilla yhtäaikaa Kristuksen sekä jumalallista että inhimillistä olemusta.¹⁴ Tavan vähitellen väistyessä maalaukset keskittyivät yleensä jumalallisen puolen esittämiseen. 1800-luvun puolivälissä painotus muuttui ja Kristuksen sosiaalinen minä, kansan parissa toimiminen, sai enemmän tilaa.¹⁵ Kansan parissa toimivaa Kristusta ja Getsemanessa rukoilevaa Jeesusta kuvaavat aihepiirit poikkeavat toisistaan, mutta molemmat korostavat tämän inhimillistä olemusta. Getsemanessa Jeesus on puutarhassa yksin hetkeä ennen vangitsemistaan ja ristiinnaulitsemista. Mikään ei ole vielä peruuttamatonta ja hän painii valintojensa kanssa henkisen tuskan alla. Hän haluaisi jättää kohtalonsa täyttämättä ja rukoilee Jumalaa joko ottamaan ”maljan” pois tai antamaan voimaa kestää se.¹⁶ Getsemanen tuskanrunkous on tärkeä kohta, joka on kuvattu kolmessa Raamatun neljästä evankeliumista erittäin tarkasti, jokaisessa hieman eri sanoin.¹⁷

Tarkasteltaessa aiheen suosion kasvua on syytä huomioida itse aiheessa tapahtuneet muutokset. Maalausten esitystapojen rakenteen tarkastelu ja purku on tässä keskeistä. *Gestiikka*, kehonkieli kaikkine aspekteineen sekä yksityiskohdat ovat tulkinnan tärkeitä osatekijöitä. Samoin teoksen yleistunnelma, *modus* eli olemisen tapa, ja osin samoin konnotaatioin sen *sävy* tai *nyanssit* auttavat osoittamaan, miten muutos syntyi. Getsemane-aiheisia alttaritauluja ja muita kirkollisia maalauksia toteutettiin Suomessa jo



Kuva 1. Carl Fredrik Blom (1791–1855): Kristus Getsemanessa, 1840. Öljy kankaalle. Korpilahden entinen alttaritaulu. Kuva: Heikki Hanka.

ennen 1800-luvun puoliväliä, mutta niiden modus oli ratkaisevasti erilainen. Esimerkiksi Robert Wilhelm Ekmanin vuonna 1831 Tampereelle maalaama alttaritaulu eroaa esitystavaltaan myöhemmistä teoksista. Rukoilevan Kristuksen yllä on enkeli, joka kannattelee puista ristiä ja ohjantaa samalla Jeesuksen rukouksessaan mainitsemää symbolista maljaa¹⁸. Enkeliä ympäröivät pilvet

14. Alttaritaulu jakautui 1600–1700-luvuilla useimmiten kahteen osaan. Alaosassa kuvattiin yleensä Ehtoollinen tai Ristiinnaulittu ja yläosassa Ylösnousemus tai Taivaaseenastuminen. Ehtoollisen asettaminen liittyi suoraan alttaripöydän käyttöön. Ristiinnaulittu ja ylösnoussut Kristuksen yhtäaikainen kuvaaminen taas oli teologisesti katsoen vanhakirkollinen tapa esittää yhtäaikaa Vapahtajan dualistisen luonteen molemmat puolet. Jouko Martikainen, Kirkkoteiteemme ristiaallokossa. Teoksessa Mirja Vallisaari (toim.) *Ars sacra fennica, aikamme taide kirkossa*. SKS-kustannus 1987, 22.

15. Ks. esim. Ringa Takanen, Armollinen Kristus ja toimeliaat naiset. Alexandra Frosterus-Sältinin naisaiheisten alttaritaulujen laupeuden tematiikka. *Ennen ja nyt* 2 (2011).

16. Mark 14:32–42.

17. Ainoastaan Johanneksen evankeliumi (Joh. 18:1–14.) ei kuvaile Jeesuksen sisäistä kamppailua vaan siirtyy suoraan vangitsemiseen.

18. Malja viittaa Jeesuksen sanoihin: ”Abba, Isä, kaikki on sinulle mahdollista. Ota tämä malja minulta pois. Ei kuitenkaan minun tahtoni mukaan, vaan sinun.” Mark 14:32–42. Se mainitaan kolmessa evankeliumissa.



Kuva 2. Robert Wilhelm Ekman (1808–1873): Kristus Getsemanessa, 1870. Öljy kankaalle. Perttelin alttaritaulu. Kuva: Ringa Takanen.

avaavat portaalin kaltaisen näkymän toiseen todellisuuteen. Teos havainnollistaa myös suositujen kuvälähteiden käyttöä, sillä se oli kopio Ekmania opettaneen ruotsalaisen Johan Gustaf Sandbergin (1782–1854) teoksesta.¹⁹ Carl Gabriel Diedrichsin (1807–1860) Karvian alttaritaulu (1843) on puolestaan mukaelma Ekmanin teoksesta. Carl Fredrik Blomin (1791–1855) Korpilahden kirkkoon maalaamassa alttaritaulussa vuodelta 1840 Kristuksen ylle yötaivaalle avautuneeseen

seen valkeuteen on sijoitettu peräti viisi enkeliä korostamaan hänen jumalallisuuttaan. Lähin enkeli kannattelee maljaa ja ristiä. Samankaltainen tunnelma ja elekieli toistuvat erilaisina variaatioina myös muissa vuosisadan alkupuolen alttaritauluissa.²⁰ Tässä vaiheessa maalausten lähtökohtana olivat nimenomaan Luukkaan evankeliumin jakeet, joissa enkeli ilmestyy vahvistamaan Kristusta.²¹

Luukkaan evankeliumin kuvaus on ollut myös Ekmanin myöhempien Getsemane-kuvausten lähtökohta. Romantiikan sentimentaalisuutta lähenevät alttaritaulut eroavat kuitenkin huomattavasti parikymmentä vuotta aikaisemmin toteutetuista teoksista. Ekmanin Tampereen (1831) ja Vårdön kirkkoihin (1851) tekemät Getsemane-maalaukset noudattavat vielä maljan ja enkelin konventiota. Vårdön teoksessa tosin enkeli on laskeutunut maanpinnalle, mutta takana pimeydessä avautuu ”portaali”, aukko sinistä taivasta. Aiheen kuvaustapa Suomessa muuttui viimeistään 1860-luvulle tultaessa. Ekmanin myöhemmät Getsemanet ovat toisintoja romantiikan suuntaukseen kuuluneen hollantilais-ranskalaisen Ary Schefferin litografiana levinneestä teoksesta *Ristin tiellä* (1836).²² Ekmanin Hattulan Getsemane-alttaritaulussa (1863) valkoasuinen enkeli seisoo tummassa, vähäeleisessä maisemassa koskettaen Kristusta lohduttavasti.²³ Enkelin eteen polvistunut Kristus vaikuttaa lohduttomalta. Hänen kätensä ojentuvat vierekkäin, kuin sidottuina enkelin käsivarren yli. Enkelin takana näkyvät himmeästi nukkuvien opetuslasten hahmot. Huomio kiinnittyy etualan Kristukseen ja enkeliin. Kompositio toistuu Ekmanin Raison (1867), Perttelin (1870) ja Korian (1871) alttaritauluissa. Feminiinisen enkelin tukema Kristus luo Taivaan kuninkaan sijaan miellelyhtymän inhimillisestä ahdistuksesta. Schefferin inspiroima kuvaustapa eroaa

19. Johan Gustaf Sandberg, Christ in Gethsemane. *Mutual Art*, <https://www.mutualart.com/Artwork/Christ-in-Gethsemane/6F999F3CBAE9148C> (23.10.2016).

20. Esim. Johan Gustav Hedmanin Honkajoen alttaritaulussa (1856). Kyseisellä kuvaustavalla on pitkät juuret. Samankaltainen esitystapa löytyy jo italialaisen Carlo Dolcin (1616–87) Getsemanesta. Juha Vartiainen, *Suuri alttaritaulukirja*. Readme.fi 2012, 18–19.

21. Luuk. 22:39–46.

22. Myös uskonnollisesta kuvastostaan tunnettu tanskalainen Carl Bloch (1834–1890) kuvasi enkelin pitelemässä Kristusta. Marjatta Parvio-Vogt huomioi Blochin ja Schefferin teosten samankaltaisuuden. Ks. Marjatta Parvio-Vogt, *Salon seurakunnan kirkkojen alttaritaulut vuosina 1849–1913 teologian ja taiteen kohtaamisen näkökulmasta*. Pro gradu -tutkielma. Käytännöllisen teologia laitos. Helsingin yliopisto 2009, 56.

aiemmista Getsemane-maalauksista, joissa enkeli laskeutuu pilvistä, ei lohduta suoralla kosketuksella.

Ekmanin johdolla opiskelleen Frosterus-Sältin maalauksissa korostuvat samalla tavoin Kristuksen ahdistus ja enkelin rooli lohduttajana. Ne ovat omaleimaisia aiheen tulkintoja suomalaisessa konventiossa. Getsemane oli taiteilijan ensimmäinen oma alttaritaulu kopion sijaan, ja hän valitsi aiheen itse.²⁴ Kuva-aihe oli selvästi mieluisa, sillä Frosterus-Sältin varioi sitä useamassa maalauksessa. Kehonkieli ja asennot kuitenkin vaihtelevat teoksesta toiseen. Taiteilijan varhaisimmasta Getsemanesta, vuonna 1877 maalatusta Törnävän alttaritaulusta löytyvät kaikki aiheen peruselementit. Etualalla on polvistunut Kristus, ympärillään kirkas kullankeltainen sädekehä. Puolittain polvistunut enkeli kannattelee hopeista maljaa Kristuksen yllä, mutta tämä ei murheessaan näytä huomaavan enkeliä.²⁵ Pilvissä siintää kolme rafaelmaista *putto*-enkeliä korostamassa Kristuksen ylimaallista puolta. Teoksen värisävy on tumma. Taustalla voi havaita nukkuvat opetuslapset sekä soihtuja kantavan väkijoukon.

Frosterus-Sältinin 1800–1900-lukujen taitteessa maalaamat heleäsävyiset Getsemane-maalaukset poikkeavat traditionaalisesta esitystavasta. Niissä enkeli ottaa poikkeuksellisesti kiinni Kristuksen käsivarresta osoittaen samalla toisella kädellään kohti taivasta. Samantyyppinen enkelin kosketus löytyy ennen Frosterus-Sältin ainoastaan Sandbergin Mustasaaren



Kuva 3. Johan Gustaf Sandberg (1782–1854): Kristus Getsemanessa, 1842. Öljy kankaalle. Mustasaaren alttaritaulu. Kuva: Heikki Hanka.

alttaritaulusta (1842).²⁶ Vuonna 1863 Frosterus-Sältin maalasi teoksen alapuolelle Ristiltä otto-aiheen predellamaalaukseksi.²⁷ On mahdollista, että hän otti myös tässä vaikutteita Sandbergilta.

23. Hattulan Getsemane on vasemmanpuoleinen kolmesta maalauksesta. Keskitaluussa on Ristiinnaulittu ja oikealla Ylösnoussut Kristus. Alttarilaitteessa noudatetaan vanhaa tapaa kuvata kristillisen pelastushistorian eri vaiheita ja Kristuksen kaksinaista olemusta.

24. Pirjo Juusela, *Alexandra Frosterus-Sältin 1837–1916*. Taidehistorian ja taideteorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto 1983, 65; Taiteilija kirjoitti veljelleen Dresdenistä aikomuksestaan näyttää aiheesta maalaamaansa luonnosta «Reiholdille» (sic). Uskon hänen viittaavan Dresdenissä opettajana toimineeseen taidemaalari Bernhard Reinholdiin (1824–1892), joka työskenteli Suomessa 1870-luvun alussa muotokuvamaalarina ja opettajana. Kurt ja Tora Segercranzin yksityiskokoelma, Alexandra Frosterus-Sältin kirje August Frosterukselle, Dresden 27.7.1876; Helena Hätönen, Dresden 1800-luvulla. *Lähteillä*. Kansallislageria, Arkistokokoelmat 2013, <http://www.lahteilla.fi/fi/page/matkoja-ulkomaille-dresden-1800-luvulla> (19.9.2016).

25. Juusela arvelee Kristuksen kasvojen esikuvana olleen Guido Renin maalaukset Kristuksen orjantappurakruunun koristamasta päästä, jotka Frosterus-Sältin oli kopioinut kolmesti Pariisissa ja Dresdenissä. Juusela 1983, 65.

26. Johan Ollongrenin maalaama Tornion Hedvig Eleonoran kirkon Getsemane-alttaritaulu vuodelta 1754 tosin kuvaa enkelin koskettamassa Kristusta toisella kädellään olkapäähän.

27. Predella tarkoittaa tässä alttaritaulun alapuolella olevaa leveää ja matalaa maalausta. Ks. Peter Murray & Linda Murray. *A Dictionary of Christian Art*. Oxford University Press 2004, 443–444. Taiteilijan isä Benjamin Frosteurs toimi Vaasan ja Mustasaaren kirkkoherrana 19 vuotta, kuolinvuoteensa 1856 asti. Sandbergin alttaritaulu oli alun perin Mustasaaren keskiaikaisessa kirkossa, joka paloi 1852. Mikola 2015, 106.



Kuva 4. Alexandra Frosterus-Sältin: Kristus Getsemanessa, 1902. Öljy kankaalle. Kaarlelan alttaritaulu, Kokkola. Kuva: Heikki Hanka.

Sandbergin esitystapa nyansseineen kuitenkin poikkeaa täysin Frosterus-Sältinin teoksista. Vuoden 1896 Suomen Rakuunarykmentin kirkon²⁸ sekä vuoden 1899 Humpppilan ja vuoden 1902 Kaarlelan alttaritauluissa pilven keskeltä saapuva, selvästi feminiini vaaleakiharainen enkeli on tarttunut rukoilevan Kristuksen olkavarteen ja osoittaa vapaalla kädellään taivaalle. Enkelin kädestä puuttuu symbolinen malja. Kristuksen hiukset ovat vain hieman enkelin kiharoita tummemmat ja sädekehä on pehmeää valosuva. Silmänsä sulkenut ja päänsä painanut Kristus vaikuttaa kohtaloonsa alistuneelta. Enke-

lin kasvojen ilme peilaa Kristuksen olemusta. Taustan syvävihreiden lehtipuiden ja maaston keskeltä erottuvat aiheelle ominaiset opetuslapset ja soihtujoukkio.

Vuoden 1908 Sysmän alttaritaulun perusasetelma on sama, joskin muunnetuin yksityiskohdin. Polvistunut Kristus ei enää rukoile vaan vaikuttaa luovuttaneelta. Oikea käsi riippuu vartalon sivulla, enkelin kohottaessa voimatonta vasenta kättä. Puiden välistä näkyvät opetuslapset ja soihtuja kantava joukko. Etualalla kasvaa surua symboloivia ohdakkeita²⁹. Frosterus-Sältinin alttaritauluissa enkeli on kosketuksen kautta läsnä erityisen vahvasti. Kristuksen ahdistus korostuu enkelin lohduttajan roolissa. Muutos ei ole täysin johdonmukainen, sillä Alahärmän maalauksessa (1904) Frosterus-Sältin palaa tapaan kuvata maljaa tarjoava enkeli pilvissä. Silti Kristuksen inhimilliset tunteet korostuvat performatiivisten eleiden³⁰ kautta, etenkin ristittyjen käsien jännittyneisyydessä. Enkelin ja profiilissa kuvatun Kristuksen katselinjat kohtaavat. Taiteilija itse kiinnittää Alahärmän teoksessa huomiota etenkin Kristuksen päähän ja valoon kuvaillessaan sitä veljelleen Augustille:

Lähetän tässä valokuvan alttaritaulusta, jonka olen vastikään maalannut Alahärmän kirkkoon ja joka on otettu vastaan erittäin myötämielisesti täällä seudulla. Valokuva ei tee täyttä oikeutta originaalille, sekä siksi etteivät värit ja näin ollen valaistus lankea onnistuneesti, että myös siksi, että

28. Mikolan mukaan maalaus on yhä (2007) varuskunta-alueella Lappeenrannassa, tosin Maasotakoulun sotilaskodin kappelin alttarilla. Mikola 2015, 109.

29. Juusela 1983, 65.

30. *Performatiivisuudella* viitataan tapoihin ”esittää” narratiivinen kohtaus vahvoine tunne-eleineen taiteen keinoin. Viime aikoina kansainvälinen tutkimus on kiinnittänyt huomiota eleisiin ja teatraalisuuteen historiamaalauksessa ja uskonnollisissa tai mytologisissa aiheissa. Esim. Peter Gillgren & Märten Snickare (toim.) *Performativity and Performance in Baroque Rome*. Ashgate 2012; Nina Lübbren, *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*. Toimitettu Peter Cooken kanssa. Routledge & Ashgate 2016. 1800-luvun historiamaalauksen narratiivit ja performatiivinen luonne ovat olleet kiinnostuksen kohteena myös Suomessa. Esim. Natasha Bulatovic Trygg, Historia, fiktio ja näytteillepano Albert Edelfeltin maalauksessa Kaarle-herttua herjaa Klaus Flemingin ruumista. *Synteesi* 1 (2013), 39–46; Petja Hovinheimo, Kuolemaa odottaessa. Helene Schjerfbeckin historialliset maalaukset. Teoksessa Leena Ahtola-Moorhouse (toim.) *Helene Schjerfbeck 150 vuotta*. Ateneumin taidemuseo 2012, 23–31.

Kristuksen pää, jota tarkasteltiin voimakkaasti lyhennettynä vaikuttaa näin ollen liian pieneltä, mutta antaa se toki käsityksen kokonaisuudesta. Niin oli myös enkeli täysin valoisa, tai oikeammin; piirtyi vasten valoa, joka murtautuu ylhäältä pilven läpi ja valaisee kamppailevan Kristuksen. Taulun muoto oli myös hieman toisenlainen, korkeampi ja päätyi holvikaareen, mutta levy [lasinegatiivi?] ei riittänyt.³¹

Seuraavaksi taiteilija toteaa sen, miten Augustin mielenkiinto hänen kulkuunsa taiteen epävaakaalla polulla vie hänen ajatuksensa kaikkien ihmisten puolesta kamppailleeseen Kristukseen.³² Veljen osoittama henkinen tuki vertautuu Kristuksen ihmisiä kohtaan osoittamaan myötätuntoon ja apuun.

Kuvallisesti Getsemane poikkeaa paitsi Kristuksen kaikkivaltiaana ylimaallisena hahmona esittävästä aiheista, myös tyyntä ja rauhallista Kristusta kuvaavista teoksista.³³ *Getsemanen tuskanrukouksessa* Jeesus on ehkä inhimillisimmillään. Ahdistusta kokeva seurakuntalainen saattoi samaistua Kristuksen tuskaan ja rukoilla yhdessä tämän kanssa.³⁴ Ristiinnaulittu-aiheisiin ei voi samaistua yhtä konkreettisesti. Lisäksi risti on muodostunut nimenomaan Kristuksen jumalallisen puolen vahvaksi symboliksi itse tilanteen fyysisyydestä huolimatta. Getsemane-aiheen sanomana voi nähdä olevan yksityisen Jumalsuhteen rohkaisemisen ohella muistutus siitä, että Kristuksella oli omakohtaista ymmärtämystä henkisestä kärsimyksestä ja kuolemanpelosta. Aiheen suosion voi käsittää johtuneen osaltaan hengellisen tuen tarpeesta, jota nopeasti muuttuva yhteiskunta lisäsi.



Kuva 5. Alexandra Frosterus-Sältin (1837–1916): *Kristus Getsemanessa*, 1908. Öljy kankaalle. *Sysmän entinen alttaritaulu*. Kuva: Heikki Hanka.

Getsemane on *affektoiva* kuva-aihe, jonka perustunne välittyä katsojalle helposti. *Affektiivisuuden* käsitettä käytetään taiteentutkimuksessa korostettaessa yhteyttä tunneperäiseen ruumiilliseen kokemukseen. Nykytutkimuksessa käsitteen avulla halutaan ottaa etäisyyttä kulttuurisi-

31 "Jag skickar här en fotografi af den altartafla jag nyss målat till Alahärmä kyrka och som rönt mucket välvilligt bemötande här på orten. Fotografien ger ej full rättvisa år originalet, både därför att färjerna och således belysningen ej utfallit lyckligt och äfven därför att Kristi hufvud, som syntes i stark förkortning härigenom förfaller för litet, men den ger dock en föreställning om det hela. Så var också engeln alldeles ljus, eller rättare; aftecknade sig mot det ljus som uppfifrån bryter sig mot molnet och belyser den kämpande Kristus. Taflans form var också litet annorlunda, högre och slutande i hvalbåge, men plåten rätte ej till." Kurt ja Tora Segercranzin yksityiskokoelma, Alexandra Frosterus-Sältinin kirje August Frosterukselle 4.12.1904.

32. Kurt ja Tora Segercranzin yksityiskokoelma, Alexandra Frosterus-Sältinin kirje August Frosterukselle 4.12.1904.

33. Ensin mainituista voisi mainita esimerkiksi Kirkastuksen, Ylösousemuksen ja Taivaaseenastumisen. Jälkimmäisistä hyvänä esimerkkinä voi pitää Tulkaa minun tyköni -aihetta.

34. Myös Heikki Hanka näkee Getsemane-kohtauksessa näyttäytyvän Kristuksen ihmisluonne pelkoineen ja huolena tulevasta kuolemasta. Heikki Hanka, *Synty ja kuolema. Idän ja lännen kuvia Valamon taiteessa*. Teoksessa Nina Jolkkonen, Helena Nikkanen & Petter Martiskainen (toim.) *diARTgnosis. Study of European Religious Painting*. The Valamo Art Conservation Institute 2003, 20.

donnaismasta emotionin käsitteestä. Lisäksi sen avulla haastetaan mieli–ruumis-kahtiajajako.³⁵ Affekti on siis vähemmän kulttuurin määrittelemää kuin emotionio.³⁶ Käytän sanaa emotionio, kun puhun teoksessa ilmenevästä nimetyistä tunteista, kuten suru tai tuska. Affektin ja affektiivisuuden käsitteillä viitataan teoksen vaikuttavuuteen katsojaan tunnetasolla, joko tietoisesti tai tiedostamattomasti. Mieke Bal on todennut, että kuvien affektiivisuus perustuu sekä niiden vaikuttavuusasteeseen että siihen miten toimimme niiden nostattaman kokemuksen pohjalta.³⁷ Näin ollen kokemukset ja reaktiot, joita teoksen affektiivisuus katsojassa aiheuttaa luovat pohjan eettisesti ja poliittisesti vaikuttavalle taiteelle.³⁸ Mia Hannula argumentoi Erns van Alphenin ajatukseen nojaten affektiivisen luennan mahdollistavan eettisten kysymysten pohdinnan, sillä kuvien välityksellä ”katsoja työstää niitä omiin kokemuksiinsa pohjaavan ajattelun lävitse.”³⁹ Taide siis vaikuttaa ympäristöönsä kuvaamiensa emotionioiden ja välittämiensä affektioiden kautta. Tämä suhde on kuitenkin vastavuoroinen. Myös kulttuurinen ympäristö ja yhteiskunnallinen tilanne diskursseineen muokkaavat sekä taiteen tekemisen tapaa että tulkintaa.

Frosterus-Sältinin Getsemanen affektiivisuus ei jäänyt huomaamatta aikalaiskatsojilta. Sanomalehti *Kokkola* ylisti Kaarlelan taulun Kristuksen kasvoniilmeissä välittyvää ”ääretöntä sisällistä tuskaa”, joka sai katsojassaan aikaan syvää uskonnollista tunnetta.⁴⁰ Kristuksen ahdistuksen korostuminen maalauksissa liittyi myöhäisromantiikan sentimentaaliseen kuvaustapaan, mikä oli ominaista etenkin Frosterus-Sältinin taiteelle. Aiheen yleistymisen ja muutoksen voi



Kuva 6. Aleksandra Frosterus-Sältin (1837–1916): *Kristus Getsemanessa*, 1904. Öljy kankaalle. Alahärmän alttari-
taulu. Kuva: Kauhavan seurakunta / Marita Mäki-Torkko.

liittää 1800-luvun yksilöitymiskehitykseen, jonka myötä tavallisen ihmisen teot ja ajatukset tulivat tärkeiksi. Ihminen joutui yksilönä vastaamaan yhteiskunnallisen murroksen haasteisiin ja uskosta tuli enenevissä määrin yksilönratkaisu. Jokainen oli vastuussa omasta henkisestä pelastuksestaan ja oli yksin Jumalan edessä. Aikalaiset muistuttivat toisiaan ja itseään siitä, miten oli

35. Barokki oli ensimmäinen aikakausi, jolla affektit psykologisine ja retorisine kuvausvoimineen nostettiin teoreettisen pohdinnan kohteeksi. Barokin affektiteoriassa korostettiin taiteen aistimellista liikkuvuutta ja konkreettisia emotionaalisia vaikutuksia vastaanottajaan. Taiteessa affektit tuli ilmaista tietyn säännöstön, *decorumin* mukaisesti, jotta ne vaikuttivat katsojaan oikealla tavalla. Altti Kuusamo, Barokin katkoksia, laskoksia ja tulkinnan affekteja. *Synteesi* 1 (2015), 38–41.

36. Nähdäkseni siis toisin kuin barokissa, jossa käsitteellä viitattiin tiettyjen selkeiden tunnetilojen kommunikointiin, ei niinkään vaikeammin määriteltäviin emotionaalisiin tiloihin. Kuusamo 2015, 42.

37. Mia Hannula, Konfliktivalokuvan estetiikan etiikka ja politiikka. Ilkka Uimosen valokuvateos *Cycles*. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.) *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* UTU-kirjat 2010, 170; Ks. Mieke Bal, *Exhibition as Film*. Teoksessa Sharon MacDonald & Paul Basu (toim.) *Exhibition Experiments*. Blackwell Publishing 2007, 87.

38. Hannula 2010, 170; Mieke Bal, *The Pain of Images*. Teoksessa Mark Reinhardt, Holly Edwards & Erina Duganne (toim.) *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. University of Chicago Press & Williams College Museum of Art 2007, 93–115.

39. Hannula 2010, 171; Ks. Ernst van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*. *Res: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (2008).

40. *Kokkola* 21.6.1902. Mikola 2015, 111–112.

jatkuvasti kilvoiteltava, kamppailtava itsensä kanssa ja varottava, ettei maailmanrakkaus tai muu paha harhauttaisi oikealta tieltä.⁴¹ Juha Sil-talan mukaan 1800-luvun suuri herännäisyysliike sai voimia juuri yksilöitymiskehitykseen liitty-neestä hädästä, paitsi oman sielun puolesta myös minän hajoamisen ahdistuksesta. Perinteisten elämäkäytäntöjen ja kiinteän yhteisöllisyyden järkkäminen sekä niiden mukanaan tuoma sel-keän persoonallisuuden ja elämän suunnan häviäminen herättivät ristiriitaisia tunteita: kuka juuri *minä* olin ja mitä *minulle* kävisi.⁴² Herätys-liikkeet vastasivat tähän hätään tarjoamalla ryh-miä, joihin liittyä ja joissa käsitellä ahdistusta turvallisesti yhdessä. Tätä Siltala kuvailee ”taan-tumana yhteyteen”.⁴³ Kaikki eivät löytäneet apua herätysliikkeistä vaan etsivät henkisyttä erilais-ten vaihtoehtoisten liikkeiden, kuten spiritualis-min, teosofian ja tolstoilaisuuden piiristä.⁴⁴ Ahdistukseen vastasi etenkin tolstoilaisuus, jonka julistama oman tahdon sammuttaminen omatunnon seuraamisen edellytyksenä voidaan Ralf Kaurasen ja Mikko Pollarin mukaan nähdä yksilökeskisyyden vastakohtana, vaikka liikettä moitittiinkin liiallisesta individualismista.⁴⁵ Get-semane-kuvaukset sopivat tähän ajan retoriik-kaan.⁴⁶

Enkelin syrjäytyminen – merkki mentaliteetin muutoksesta

Monet Getsemane-aihetta 1900-luvun alussa käyttäneet taiteilijat hylkäsivät Luukkaan evan-geliumin ja perustivat maalauksensa joko



Kuva 7. Vihtori Ylinen (1879–1953), *Kristus Getsemanessa*, 1910. Öljy kankaalle. Mynämäen entinen alttaritaulu. Kuva: Ringa Takanen.

41. Ks. Juha Siltala, *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta*. Otava 1992, 38–39.

42. Siltala 1992, 27, 38.

43. Siltala 1992, 38, 53.

44. Nina Kokkinen käyttää näistä, etenkin lukutaitoisen sivistyneistön parissa varsin yleisesti tunnetuista aatteista, niiden populaarisuutta painottavaa yhteisnimikettä okkulttuuri, mikä on käänös Christopher Partridgen termistä *occulture*. Nina Kokkinen, Taiteilija vihittynä mestarina. Vuosisadanvaihteen okkulttuurin teemoja Akseli Gallen-Kallelan taiteessa. Teoksessa *Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen*. Gallen-Kallelan museo 2011, 46. Käsite korostaa, miten henkilökohtaisessa hengellisessä etsinnässä saatettiin hyödyntää useita eri lähteitä, usein hyvin eklektisesti. Kokkisen mukaan okkulttuuri ei siten ole selkeärajainen uskomusjärjestelmä, vaan prosessi. Nina Kokkinen, Okkulttuuri-käsitteen mahdollisuudet ja edellytykset modernin taiteen uskonnollisuuden tutkimuksessa. *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* 3 (2012), <http://tahiti.fi/03-2012/tieteelliset-artikkelit/okkulttuuri-käsitteen-mahdollisuudet-ja-edellytykset-modernin-taiteen-uskonnollisuuden-tutkimuksessa/> (24.4.2017).

45. Ralf Kauranen & Mikko Pollari, Yksilön vapaus ja anarkian uhka. Teoksessa Anu-Hanna Anttila et al. (toim.) *Kuriton kansa. Poliittinen mielikuvitus vuoden 1905 suurlakon ajan Suomessa*. Vastapaino 2009, 206.

46. Myös Heikki Hanka on yhdistänyt Getsemanen suosion herätysliikkeisiin, jotka korostivat omakohtaista uskonkamppailua. Heikki Hanka, *Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720–1880. Carl Fredrik Blom murrosajan maalarina*. Jyväskylän Studies in the Arts 54. Jyväskylän yliopisto 1997, 186–188.

Matteuksen tai Markuksen evankeliumien kuvauksiin. Molemmista puuttuu Kristusta vahvistamaan tuleva enkeli. Markuksen evankeliumissa korostuvat Jeesuksen tuntema kauhu, ahdistus ja ”kuoleman tuska”.⁴⁷ Kristuksen yksinäinen rukoushetki, murhe, ahdistus ja harmistuminen tulevat myös Matteuksen evankeliumissa esille huomattavasti Luukkaan versiota selvemmin.⁴⁸

Kun teosten lähtökohdaksi ovat vaihtuneet jakeet, jotka esittivät tapahtuman ilman konkreettista enkelin väliintuloa, Kristuksen ihmisyys korostuu. Uudenlaisen kuvaustavan suosio näkyy paitsi suomalaisten taiteilijoiden originaaliteoksissa myös ulkomaisten esikuvien mukaan tehdyissä toisoinnoissa. Kyseessä oli siten kansainvälinen ilmiö, jonka vaikutteet levisivät myös Suomeen. Saksalaisen Heinrich Hoffmannin Getsemane-maalauksesta (1890) tehtiin useita toisintoja, kuten Vihtori Ylisen (1879–1953) maalaama Mynämäen entinen alttaritaulu (1910).⁴⁹ Kristus rukoilee karussa kivikossa katse ylöspäin käännettynä. Jumalallisuudesta ovat merkinä vain pilvistä lankeava valo ja sädekehä pään ympärillä. Vaikka taustalla näkyvät himmeästi yhä nukkuvien opetuslasten hahmot, voimakkaimmaksi vaikutelmaksi nousee Jeesuksen yksinolo Jumalan edessä. Kaarlo Enqvist-Atran (1879–1961) originaaliteoksessa, Lempäälän Pyhän Birgitan kirkkoon maalaamassa Getsemanessa (1902) puolestaan ylimalaisuudesta muistuttavat vain Kristukseen kajastavat valonsäteet ja sädekehä. Maalauksen oikean alakulman 12 punaista ruusua symboloivat kahtatoista apostolia. Luku merkitsee myös jumalallista täydellisyyttä.⁵⁰

Pekka Halonen korostaa omassa, realismia edustavassa Getsemanessaan (1901) inhimilli-

syyttä ja vie painotuksen uudelle tasolle. Kristuksella ei ole sädekehää, eivätkä hänen kasvonsa ole yhtä silotellut kuin aiemmassa konventiossa. Teos kuvaa myöhempää hetkeä, jolloin Kristus tulee herättämään nukkuvat opetuslapset. Kaksi heistä sulautuu ruskeine vaatteineen taka-alalle. Ainoastaan valkopaitainen mies on hereillä ja vuorovaikutuksessa Kristuksen kanssa. Kristus katsoo häntä silmiin ja koskettaa avoimella kädellään toisen, nuokkuvan miehen päätä. Halonen on Getsemane-traditiosta poiketen kuvannut Kristuksen sosiaalisessa tilanteessa. Hän perusteli päätöksensä sillä, että kohtauksen maalaaminen toi eniten toiminnallisuutta ja elävyyttä teokseen. Lisäksi se oli hänen mukaansa aatteelliselta kannalta hyvä kuvatessaan Kristusta moittimassa opetuslapsia siitä, etteivät nämä ”voineet valvoa yhtä hetkeä” hänen kanssaan. Halosen mielestä Kristuksen yksinäisyydessä kokemaa henkistä kärsimystä oli mahdoton kuvata oikein, jolloin teoksesta tulisi helposti ”teatterinomainen”.⁵¹ Samoin Magnus Enckellin (1870–1925) sittemmin tulipalossa tuhoutuneessa Savitaipaleen alttaritaulussa (1892)⁵² suureen kiveen nojaava Kristus näyttää lopettaneen rukoilun ja katsoo sen toiselle puolelle nukahtaneita opetuslapsia. Felix Frangin (1862–1932) Reposaaressa alttaritaulussa (1906) seisova, kiveen tukeutuva Kristus on kohottanut vasemman kätensä herättääkseen nukkuvat seuralaisensa.

Enkelin läsnäolo kuva-aiheessa on ollut ikonografinen sääntö.⁵³ On kiinnostavaa, miten enkelin rooli muuttuu ja jopa paikoitellen jää pois Getsemanen esitystavasta 1800-luvun jälkipuolella. Wittkowerin mukaan visuaalisten konseptien selviytymisen voima on niin suuri, etteivät taitei-

47. Mark 14:32–42.

48. Matt. 26:26–46.

49. Hoffmannin teoksen kuvakieli puhutteli tilaajia. Siitä on tehty alttareille runsaasti toisintoja ainakin 1930-luvulle asti. Teos on yhä yksi suosituimpia Jeesus-aiheita, josta on tehty eri maissa jäljitelmiä ja julisteita. Alkuperäisen maalauksen omistaa nykyään New Yorkissa sijaitseva Riverside Church. Vartiainen 2012, 128.

50. Ks. esim. George Ferguson. *Signs & Symbols in Christian Art*. Oxford University Press 1959.

51. Halonen perusteli päätöstään Joroisten kirkon arkistosta löytyneessä kirjeessä. Vartiainen 2012, 52. Halonen ei sietänyt imelää kaupallista taidetta, «siirappia», kuten hän itse ilmaisi. Ville Lukkarinen, *Pekka Halonen. Pyhä taide*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1146. SKS 2007, 108, 111.

52. Kristus esirukoilijamme. *Savitaipaleen seurakunta*, <http://www.savitaipaleenseurakunta.fi/kristus-esirukoilijamme> (17.10.2016); Elämäkerta. Magnus Enckell. Myyttien mestari. *Suomen kuvataiteen kultakausi 1865–1910*. Kuvataiteilijat ja Kuvasto ry 1998, <http://www03.edu.fi/oppimateriaalit/kultakausi/magnelam.html> (17.10.2016).

53. Maljaa ja kalkkia pitelevä enkeli vakiintui kuva-aiheeseen 1300-luvulta lähtien. Parvio-Vogt 2009, 50–51; Patrik Reutenswärd. *Jesu Liv i konsten*. Nationalmuseum 1973, 80.

lijat usein ole yrittäneetkään ilmaista tiettyjä raamatunkohtia eri tavalla. Esimerkiksi hän ottaa vertauksen, jossa mereen heitetty myllynkivi tuhoaa Babylonin. Monitahoinen kohta olisi voitu tulkita visuaalisesti monin tavoin, mutta siinä kuvattiin aina enkeli heittävässä kiveä.⁵⁴ Getsemanen kohdalla tärkeimpänä syynä kuvaustavan muutokselle voi pitää Hoffmannin tunnetuksi tekemän uudenlaisen mallin suosiota, mutta sen läpimeno, suosio, juuri tietynä aikana viittaa syvempään mentaliteetin muutokseen.

Esoteeristen virtausten ja yhteiskunnallisen ilmapiirin vaikutus on tulkintani mukaan havaittavissa Getsemanen käsittelytavoissa 1800–1900-lukujen vaihteen molemmin puolin, huolimatta siitä, että aatteet etäännyttivät monia taitelijoita valtakristillisyydestä ja osa tilaushankkeista peruuntui todennäköisesti epäsoviviksi koettujen aihepiirin vuoksi. Tolstoilaisuus keskittyi Jeesuksen ihmisyyteen ja ihmeteot se ohitti.⁵⁵ Suuntaus painotti yksilön radikaalia valintaa, jonka toteuttamiseksi tarvittiin vapaata tahtoa ja mahdollisuus sen mukaan toimimiseen.⁵⁶ Vapaan tahdon ajatus korostui yleisesti ajan keskustelussa. Tolstoin taidekäsitykseen kuului, että kauneuden tavoittelun asemasta taiteen tuli välittää tunnetta ja palvella kunkin aikakauden korkeinta ihannetta, uskonnollista tietoisuutta.⁵⁷ Ajatus oli samansuuntainen kirkollisen

taiteen preferenssien kanssa. Kirkkotaiteen kuvien tuli olla affektiivisia, sillä niiden tuli sitouttaa katsoja tunnetasolla kuvattuun kohtaukseen.⁵⁸ 1800-luvun jälkipuolella yhtenäiskulttuurin murtuessa Kristuksen henkiseen ahdistukseen samaistuttaminen oli keino vedota seurakuntalaiseen juuri tiettyssä psykohistoriallisessa tilanteessa. Aihepiirin suosion nousun ja sisäisen muutoksen katalysaattorina oli kuitenkin samanaikaisesti monta vaikuttavaa tekijää, jolloin kunkin yksittäisen tekijän määrällistä osuutta on vaikea todentaa.

Vuosisadan vaihde oli vireää uusien alttaritaulujen hankinnan aikaa.⁵⁹ Muutamissa tapauksissa vanha alttaritaulu korvattiin juuri Getsemanella, ainakin Mynämäellä Ristiinnaulittu vuodelta 1747 korvattiin vuonna 1910 Vihtori Ylisen Getsemane-kopiolla.⁶⁰ Samoin Perttelin kirkon Lars Myran maalaama *Pyhä Ehtoollinen* (1696) tuli korvatuksi Ekmanin Getsemanella vuonna 1870.⁶¹ Perttelissä alttaritaulun uusiminen tapahtui tilanteessa, jossa toteutettiin suuria kirkon kunnostustöitä.⁶² Mynämäellä kirkkoneuvoston pöytäkirjoissa on alttaritaulun korvaamisen syyksi merkitty huhtikuussa 1909 ”kun kirkon alttaritaulu jo on aivan pilalle käynyt”.⁶³ Tämä ei yksin riitä korvaamisen syyksi, sillä teos olisi voitu kunnostaa, kuten samassa kirkkotilassa olevat Lybeckerin epitafi ja Flemingin hautapatsas pari

54. Ilm.18:1–24; Wittkower 1977, 178.

55. Jeesuksen sanoissa katsottiin tulevan lihaksi sekä Jumalan tahto että ihmisen omatunnon ääni. Kokkinen 2010, 35–38.

56. Pertti Karkama, Ihmiset vallan varjossa. Tolstoilaisuutta suomalaisessa kulttuurielämässä 1800- ja 1900-luvun vaihteessa. Teoksessa Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. SKS 2010, 43, 49

57. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, 1800-luvun moderni estetiikka. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot I. Platonista Tolstoihin*. Gaudeamus 2009, 42. Ks. Leo Tolstoi, Mitä on taide? Sto takojie iskusstvo (1898), Otteita luvuista 5, 15–16 ja 19–20. Teoksessa Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen (toim.) *Estetiikan klassikot I. Platonista Tolstoihin*. Gaudeamus 2009, 522–533.

58. Katsojan emotionaalista sitouttamista maalaukseen on pidetty jo Barokin affektiteorioiden ja vastauskonpuhdistuksen yhteisenä pyrkimyksenä. Kuvat tuli esittää niin, että ne «painautuivat sieluun». Kuusamo 2015, 39.

59. Vuosien 1880–1920 välisenä aikana alttaritauluja hankittiin keskimäärin yli viiteen kirkkoon vuodessa, mikä oli huomattavasti aiempaa tasoa korkeampi määrä. Hanka 1995, 23.

60. Anu Lahtinen, Mynämäen kirkko. *Mynämäen seurakunta*, <http://www.mynamaenseurakunta.fi/kirkot-ja-muut-tilat/mynamaen-kirkko> (23.9.2016); Vuonna 1970 valmistunut teos saatiin kirkon seinälle vasta 1872. Parvio-Vogt 2009, 54, 57.

61. Perttelin kirkko. *Salon seurakunta*, <https://www.salonseurakunta.fi/00010292-kirkko> (27.9.2016).

62. Töitä lykättiin muiden kunnostustöiden ja kustannusten vuoksi. Ptk 1.11.1871, 25.3. & 28.7.1872, 25.5.1874. Pitäjän- ja kirkonkokousten pöytäkirjat, II, C.a :2. 1866–1878. Perttelin kirkon arkisto (PertKa); Ptk 27.5.1879, 14.11.1880, 20.11.1881, 2.4.1882, Pitäjän- ja kirkonkokousten pöytäkirjat, II, C.a :3 1879–1888. PertKa; Parvio-Vogt 2009, 56–57.

63. Kirkkoraadin ptk, 18.4.1909. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb:1. Mynämäen kirkon arkisto (MynäKa).

vuotta myöhemmin.⁶⁴ Vanhojen maalausten korvaaminen uusilla kertookin paitsi käytännön tarpeesta, myös estetiikan ja taidekäsitteiden muuttamisesta.⁶⁵ Lisäksi aiheen muutos ja uuden valinta viittaavat muuttuneisiin ideologisiin tarpeisiin ja painotukseen Kristuksen kuvaustavan osalta.

Mynämäen kirkkoneuvosto oli saanut alkuvuoteen 1910 mennessä ehdotukset kolmelta taiteilijalta.⁶⁶ Mitään ehdotuksista ei kuitenkaan hyväksytty taloudellisten seikkojen vuoksi ja kirkkoneuvosto teki päätöksen Getsemane-aiheisen kopion tilaamisesta. Seurakuntaneuvosto itse toivoi kopion lähteenä käytettäväksi nimenomaan Betel-kirkon tuntemattoman tekijän Hoffmannin mukaan maalaama Getsemane (1906).⁶⁷ Lokakuussa 1910 Vihtori Ylinen tarjoutui tekemään teoksesta kopion 700 markalla, 30 prosenttia originaalia alttaritaulua edullisemmin.⁶⁸ Ehdotus hyväksyttiin. Tässäkin tapauksessa näkyy, että Hoffmannin Getsemane vaikutti sekä tilaajien että tekijöiden ajatuksiin alttaritaulun toivotusta aiheesta. On huomattava, että aikakauden keskeinen taidevaikuttaja, Suomen ensimmäinen taidehistorian professori J. J. Tikkanen toimi neuvonantajana eräiden kirkollisten tilaustöiden kohdalla. Olisi mielenkiintoista selvittää, kysyttiinkö Getsemane-aiheisiin päättyneissä seurakunnissa Tikkaselta asiantuntijamielipidettä. Hän oli nimittäin itse kiinnostunut tunneilmaisun ja gesttiikan roolista kuvallisessa ilmaisussa ja oli erityisen perehtynyt kristilliseen ikonografiaan.⁶⁹



Kuva 8. Victor Westerholm (1860–1919): Kristus Getsemanessa, 1884. Öljy kankaalle. Pyhän Marian kirkon alttaritaulu, Houtskär. Kuva: Houtskär kapellförsamling / Janne Heikkilä.

64. Kirkkokokouksen ptk, 4.6.1911. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb: 1. MynäKa.

65. Alttarille haluttiin yhä useammin koulutetun ammattitaiteilijan teos. Ks. Heikki Hanka, *Kirkkomaalauksen traditio ja muutos 1720–1880. Carl Fredrik Blom murrosajan maalarina*. Jyväskylä studies in the arts 54. Jyväskylän yliopisto 1997, 70–71, 81.

66. Tarjoukset tulivat Venny Soldan-Brofeldtilta, Hanna Frosterus-Segerstrålelta (1867–1946) ja T. G. Tuhkaselta (1877–1957). Tuhkasen mainitaan ehdottaneen Jeesuksen syntymä -aiheista alttaritaulua. Kirkkokokouksen ptk, 10.10.1909, 27.2.1910. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb:1. MynäKa.

67. Kirkkokokous päätti helmikuussa 1910, että ”Uusi taulu olisi oleva jäljennös mieluummin Betelin rukoushuoneessa Turussa olevasta taulusta tahi, jos tästä ei jäljennöstä voida saada, jostakin muusta sopivasta taulusta.” Kirkkokokouksen ptk, 27.2.1910. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb:1. MynäKa; Lokakuussa 1909 kirkkokokous oli jättänyt hyväksymättä ehdotuksen T.G. Tuhkaselta (1877–1957) ja pyysi uskottuja toimimiehiä hankkimaan ehdotukset useammalta taiteilijalta sekä etenkin kyselemään hyvien kopioiden hintoja. Kirkkokokouksen ptk, 10.10.1909. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb:1. MynäKa.

68. Kirkkokokouksen ptk, 9.10.1910. Mynämäen seurakunnan Kirkkoneuvoston pöytäkirjat 1901–1927. II Cb:1. MynäKa.

69. Tikkaselta pyydettiin lausunto ainakin Tampereen Johanneksen kirkon maalauksia koskien. Hanka 1995, 30; Tikkasen kiinnostuksesta kristilliseen ikonografiaan. Ks. Johanna Vakkari, *Focus on Form. J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 114 (2007); Johanna Vakkari, J. J. Tikkasen tieteellinen kortisto I. *Tahiti. Taidehistoria tieteenä* 1 (2011), <http://tahiti.fi/01-2011/tieteelliset-artikkelit/j-j-tikkasen-tieteellinen-kortisto-i/> (17.2.2017).



Kuva 9. Elin Danielson-Gambogi (1861–1919): Kristus Getsemanessa, 1897. Öljy kankaalle. Kemiön entinen alttaritaulu. Kuva: Heikki Hanka.

Luonto alttarina

Samalla kun enkelin rooli vähenee ja Kristuksen ihmisyyden korostuu, luonnonläheisyys saa kuva-aiheessa aiempaa suuremman roolin. Victor Westerholmin Houtskarinkirkon Pyhän Marian kirkon alttaritaulussa (1884) maljaa kannatteleva enkeli näkyy viitteenä valkeana hahmona maalauksen yläkulmassa. Opetuslapset puuttuvat kokonaan. Kaukana siintävät kaupungin siluetti ja väkijoukkoon viittaavat soihdut. Huomio kiinnittyy luonnon keskellä rukoilevaan Kristukseen, jonka yllä on verenpunainen vaate.

Kristuksen vasemmalla puolella on suuri pyöreäkö kivenjätkä, jota pitkin kasvaa köynnöskasvi. Edustalla kukkivat näyttävät kasvit. Kiven

asettelu tuo mieleen alttarin, jolloin luonto saa pyhättöön vertautuvia merkityksiä. Asettelussa on samaa kuin Hoffmannin runsaasti toistetuissa Getsemane-aiheissa, jossa Kristus nojaa ristityt kätensä suuren alttarimaisen kivipaaden päälle. Vaikka maisema on Westerholmin teosta karumpi, ruoho vihertää Hoffmann-toisinnossakin. 1800-luvun jälkipuolella suosioon tulleelle tavalle kuvata Kristus nojaamassa kätensä kivipaateen voidaan osoittaa myös varhaisempia ikonografisia esikuvia. Italialaissyntyisen, sittemmin venäläistyneen Fyodor Brunin (1799–1875) Roomassa vuosien 1834–1836 välisenä aikana maalaama *Maljan rukoilu*, jossa kivipaateen nojaavan Kristuksen edessä leijuu symbolinen malja, oli aikalaisten ihailema ja levisi graafisina toisintoina kotien hartauskuviksi. Venäläinen A. Volkov teki toisinnon teoksesta vuonna 1844. Hangan mukaan Suomenkin ortodoksisiin kirkkoihin maalattiin aiheen lukuisia kopioita, eikä esikuva ollut luterilaisillekaan tuntematon.⁷⁰ Suomessa kivialtariin nojaava Kristus löytyy ennen tutkimusaikakautta vain Berndt Godenhjelmin (1799–1881) Kymin alttaritaulusta (1852). Siinä ovat yhä läsnä enkeli, malja ja tuonpuoleista verhoava pilvimuuri.

Kuvatyyppin esikuvan jäljittäminen ei vielä kerro, miksi juuri kyseinen kuvaustapa saavutti suosion vuosisadan vaihteessa. Luonnon rooli maalauksissa korostuu 1800-luvun viimeisillä ja 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Kun enkeli ja ylimalaisuuden tuntu katoavat, Kristus jää yksin hiljaisen luonnon keskelle. Elin Danielson-Gambogin maalaamassa originaalissa, Kemiön entisessä alttaritaulussa (1897)⁷¹ maljaa pitelevä enkeli lentää hyvin korkealla taivaalla. Alhaalla melankolinen, mutta levollisen oloinen Kristus on polvistunut vehreälle nurmelle. Taaempina istuvat opetuslapset sulautuvat osin maisemaan. Luonnonrauhan tunnelma ei rajoitu Getsemaneen, vaan on nähtävissä myös muissa aiheissa: Pekka Halosen Vilppulan alttaritaulussa *Jeesus Palestiinalaisessa vuorimaisemassa (Kristus vuoritiellä)* (1906) paljasjalkainen Jeesus on yksin jylhien kukkuloiden keskellä.

70. Hanka 2003, 20.

71. Danielson-Gambogin alttaritaulu siirrettiin pois alttarilta 1922, kun Amos Anderssonin kustantaman restauroinnin yhteydessä sen tilalle tuli kuori-ikkunan lasimaalaus. Kemiön kirkon historia. *Kemiönsaaren seurakunta*, <http://www.kemionsaarenseurakunta.fi/kirkot-ja-tilat/kirkot/kemion-kirkko/kemion-kirkon-historia> (30.9.2016).



Kuva 10. Venny Soldan-Brofeldt (1863–1945): Kristus rukoilee vuorella (Yksinäinen rukoilija), n. 1908. Öljymaalaus. Oulujoen kirkko. Kuva: Jari Simonen.

Robert S. Nelsonin mukaan muualta otettujen elementtien omiminen (*appropriation*) taideteokseen on aktiivista, subjektiivista ja motivoitunutta.⁷² Erämaassa rukoilevan Jeesuksen⁷³ ja Getsemanen aiheilla on erilaiset kirjalliset lähtökohdat, mutta niiden visuaalinen ilmiasu lähestyy toisiaan 1800–1900-lukujen vaihteessa. Nelsonin mukaan elementtien sulauttamisen toimiessa hyvin se on ”hiljaista” ja vaikuttaa luonnolliselta.⁷⁴ Yleistyvä kuvaustapa lähentää huomaamattomasti toisiinsa kaksi eri kuvatyyppiä luoden luonnossa hiljentymisen ja siitä vahvistusta hakemisen moduksen, tunnelman. Samalla opetuslapsien jättäminen taustalle, tai jopa pois kuvasta, luo mielikuvia uskonnon harjoittamisen henkilökohtaisesta luonteesta.

Luonto alttarina -kuvaustapa asettaa inhimillisen Jeesuksen kahdenkeskiseen vuoropuheluun

luonnon ja Jumalan kanssa, vastakohtana ja samanaikaisesti jatkumossa muiden suosittujen maalaustyypien ihmisten kanssa dialogissa olemiselle. Hiljentymisen luonnon edessä näkyy myös Oulujoen alttaritauluksi lahjoitetussa Venny Soldan-Brofeldtin maalauksessa *Kristus rukoilee vuorella (Yksinäinen rukoilija)* (n. 1908). Luonnon rauha oli tärkeää Soldan-Brofeldtille, joka vietti kesät mielellään saaristossa. Taiteilijan ajattelussa yhdistyivät romantiikka ja vitalismi, mikä ilmenee etenkin hänen kirjassaan *Merimamme ja me* (1930). Johanna Frigårdin mukaan kirjan kuvista välittyä ajatus, miten kiven karheuden ja auringon lämmön kautta voi tuntea olevansa osa suurempaa kokonaisuutta, suorassa yhteydessä luontoon.⁷⁵ Kristuksen kuvaaminen yksin luonnossa kiven vierellä sopii yhteen tämän ajattelun kanssa. Soldan-Brofeldt ei itse ollut

72. Robert S. Nelson, *Appropriation*. Teoksessa Robert Nelson & Richard Shiff (toim.) *Critical Terms for Art History*. University of Chicago Press 1996, 118.

73. Erämaassa rukoilevaa Kristusta kuvaava aihe perustuu Kristuksen kiusaus -motiivin kanssa samaan evankeliumitekstiin, jossa Jeesus viettää erämaassa 40 päivää Paholaisen koeteltavana. Ks. Matt 4:1–11; Mark. 1: 12–13; Luuk. 4:1–13.

74. Nelson 1996, 120.

75. Johanna Frigård, *Alastomuuden oikeutus. Julkistettujen alastonkuvien moderneja ideoaleja Suomessa 1900–1940*. SKS 2008, 229–230, 233.

kovin uskonnollinen tai hengellisyteen taipuvainen sen missään muodossa.⁷⁶ Siten on ajalle kuvaavaa, että myös hän esitti Kristuksen rukouksessa luonnon hiljaisuudessa.

Eräänä syynä siihen, että Kristusta ympäröivää luontoa kuvattiin yhä enemmän, voidaan pitää 1800-luvun kuluessa kehittyntä itämaiden tutkimusta. Siihen liittyi kiinnostus sekä historiallista Palestiinaa että sen aikalaisoloja kohtaan. Käsitteet alueesta täsmentyivät kirjallisuuden ja kuvadokumentoinnin välityksellä myös Suomessa.⁷⁷ Kiinnostus saattoi innoittaa alttaritaulujen tekijöitä. Muuttuneen painotuksen taustalla voi kuitenkin nähdä myös ideologisia sävyjä. Ajatus luonnosta hengellisen yhteyden paikkana, pyhättönä näkyy useissa aikakauden aatevirtauksissa. 1800-luvun jälkipuolella uskonnollisuuden piiriin tulivat luonnon idealisointi sekä materialismia vastustava henkisyys⁷⁸. Tolstoilaisuus kunnioitti Kristusta, etenkin siksi, että tämä oli inhimillisyydestään huolimatta voittanut lihan houkutukset.⁷⁹ Kuten Riitta Konttinen ja Helena Hätönen ovat todenneet, tolstoilaisuus oli varsin tuttua Suomessa ja myös Soldan-Brofeldt tiesi sen vaikutteista.⁸⁰

Luonnonläheisyyttä ja -mystiikkaa suosivat virtaukset nousivat kuvataiteilijoiden suosioon teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen vastapainoksi.⁸¹ Erik Gullman näkee luonnon henkisyyden korostamisen osana teosofista ajattelua.⁸²

Luonto ja jumaluus liittyivät yhteen myös englantilaisen *Arts & Crafts* -liikkeen perustajan John Ruskinin (1819–1900) ajattelussa, jonka *kauneuden uskonnon* mukaan luonnon kauneus oli ”Jumalan rakkauden ja voiman ilmaus maan päällä”.⁸³ Luonnon arvostaminen pyhänä tavalla, joka muistutti jopa animismia, liittyi yleisemmin myös myöhäisromantiikkaan ja sitä ennen romanttiseen liikkeeseen. Sen piirissä etenkin Caspar David Friedrich (1774–1840) oli muuttanut maisemamaalauksen kenttää intensiivisen emotionaalilla teoksillaan ihmisestä kohtaamassa Jumalan pyhyiden ja hartauden tunteita luonnossa.⁸⁴ Romanttiseen virtaukseen liittyneitä piirteitä ovat itsensä unohtaminen, elämän ykseyden ja luontoon sisäistymisen tunne tai panteismia lähestyvä luonnon jumaluuden kokemus. Sen osin kristinuskon kanssa ristiriitaisessa jumalkäsityksessä korostuu kokemuksen yksilöllisyys ja oma-kohtaisuus. Gullman sanoo romantiikan ammentaneen kristinuskon ohella mystiikasta, okkultismista, ruusuristolaisuudesta ja vapaamuurariluodesta. Hän liittää teosofian Suomessa uusromantiikkaan, molemmissa korostuneen henkisyyden vuoksi.⁸⁵ Ajatus Jumalan läsnäolosta luonnossa ja luonnonmietiskely oli siten voimakas, monta aatevirtausta läpäisevä yleiseurooppalainen ilmiö⁸⁶, joka löysi tiensä myös Getsemane -kuvauksiin.

Tässä yhteydessä on huomattava Jeesuksen keskeisen puheen, Vuorisäärän, rooli Tolstoin

76. Ks. Riitta Konttinen, *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Otava 1996, 88, 220–222.

77. Hanna Pirinen, Kuvia ja kuvauksia ottomaanivallan loppuvaiheen Palestiinasta. Orientalismi Suomessa julkaistuissa Pyhän maan kuvauksissa. *Suomen kirkkohistoriallisen seuran vuosikirja* 9. Suomen kirkkohistoriallinen seura 2009, 94–117.

78. Ks. esim. Kokkinen 2010, 33.

79. Kokkinen 2010, 38.

80. Taiteilija keskusteli tolstoilaisesta elämäntavasta mm. maalauksissaan usein Kristuksen mallina toimineen Matti Kivekkään sekä Arvid Järnefeltin kanssa. Helena Hätönen, Venny Soldan-Brofeldtin raamatullisaiheinen maalaustaide. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto 1992, 93; Konttinen 1996, 220–221.

81. Ks. esim. Aimo Reitala, Nykyaikaa etsimässä. Suomalainen kuvataide teollistumisen murroksessa. Teoksessa Matti Kuusi, Risto Alapuro, Matti Klinge (toim.) *Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen*. Otava 1977, 165–167; Ks. myös Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava 1966.

82. Erik Gullman, *Teosofia ja Suomen uusromantiikka. Kansallishengen inspiraatioita Ervastista Leimoon*. Ihmisyden tunnustajien julkaisu n:o 17. Ihmisyden tunnustajat 1991, 152.

83. Ritva Kava, *Emil Cedercreutz. Satakunnan eurooppalainen. Kuvanveistäjä kotiseutu- ja museomiehenä*. Historiallisia tutkimuksia 180. SHS 1993, 180; Fredrik [F.L.] Lindström, Taidekirjallisuutta. Robert de la Sizerenne. Ruskin och skönhetens religion. *Valvoja* 1903, 434.

84. Ks. Linda Siegel, *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*. Branden Publishing Co 1978, 34–40.

85. Gullman 1991, 1–2, 12; Ks. myös Eino Krohn, *Eros ja Narkissos. Johdatus romanttiseen aatevirtaukseen*. Otava 1956, 20.

86. Ks. esim. Kava 1993, 163–186.

opin ytimessä.⁸⁷ Myös teosofit pitivät Vuorisaar-
naa alkuperäisen viisauden lähteenä, jonka
kautta saattoi tavoitella henkistä täydellistymistä
sekä muun muassa oppia ymmärtämään luon-
noneläimiä ja kasveja.⁸⁸ Halosen maailmankatso-
muksessa oli äidiltään Wilhelmiina eli Miina
Haloselta (1840–1913) omaksutun herännäisyy-
den lisäksi vahvoja vaikutteita tolstoilaisuus-
desta.⁸⁹ Myös teosofinen maailmanselitys kiin-
nosti häntä.⁹⁰ Anna-Maria von Bonsdorff argu-
mentoi, että teos *Jeesus palestiinalaisessa vuori-
maiemassa* kuvastaa taiteilijan suhtautumista
tolstoilaiseen vaatimattomuuden ihanteeseen
sekä tuo esille näkemyksen Jeesuksen inhimilli-
syydestä.⁹¹ Halosen maailmankatsomukseen
kuului nöyryyden lisäksi ajatus ihmisestä osana
luontoa. Hänestä kaavamaiseksi muuttunut kris-
tillisuus ei ollut Jeesuksen opetusten mukaista.⁹²
Gullman on ilmaissut Halosen aatemaailman
vaikuttaneen Jeesuksen kiduttamiseen keskitty-
vien alttaritauluaiheiden vieroksuntaan. Taiteilija
olisi mieluummin perustanut teoksensa vuorisaar-
naan.⁹³ Ville Lukkarinen tuo esille Halosen aja-
tuksen: ”Enkä minä usko kristillistä taidetta ole-
vankaan. Mutta uskonnollista taidetta kyllä on ja

se voi aiheeltaan olla vaikka maisema.”⁹⁴ Lausu-
massa voi nähdä yhteyden tolstoilaisuuteen.
Nähdäkseni Getsemane-, autiomaa- ja vuorimai-
sema-aiheiden kuvallisen samankaltaistumisen
voidaanakin käsittää saaneen hienovaraisia vai-
kutteita esoteerisista virtauksista.

Samaistuttava Kristus ja Getsemanen hartauskuvalliset piirteet

Yksittäisten eleiden, ilmeiden ja asentojen lisäksi
maalausten yleissävyllä, sen modaalisilla teki-
jöillä, on roolinsa mietiskelevän hiljaisuuden tun-
nelman luomisessa. Kokonaisuus syntyy yksityis-
kohtien summasta. Composition osasten hieno-
varaisella vaihtelulla voidaan saada aikaan huo-
mattavia nyanssin ja sanoman muutoksia kuva-
tyypin sisällä.⁹⁵ Getsemanen kohdalla taiteilijat
ovat luoneet teoksiin kokonaisvaltaisen tunnesä-
vyn muutoksen, joka on kuin vaiivikkaa muuttan-
nut kuva-aiheen luonnetta.

Aiheen muutos ei rajoitu Suomeen. Ruotsalai-
nen tutkija Mabel Lundberg argumentoi varsin-
kin uuden luontokäsityksen ja romanttisen kirjal-
lisuuden vaikuttaneen kristilliseen taiteeseen
kansainvälisesti.⁹⁶ Etenkin saksalaiset raamatun-

87. Tolstoi koki Jeesuksen alkuperäisten opetusten vääristyneen aikojen saatossa. Siksi hänestä myös kirkon julistama usko oli ristiriidassa niiden kanssa. Kokkinen 2010, 36; Nokkala 1958, 270–278.

88. Tosin teosofien näkökulmasta tuli koko totuuden selvittämiseksi perehtyä myös muiden «vihkiytyneiden mestarien» opetuksiin. Kokkinen 2010, 36–37; Gullman 1991, 13.

89. Anna-Maria von Bonsdorff, Ideoita elämää varten. Pekka Halonen Tolstoin vaikutuspiirissä. Teoksessa Minna Turtiainen & Tuija Wahlroos (toim.) *Maaemon lapset. Tolstoilaisuus kulttuurihistoriallisena ilmiönä Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1260. SKS 2010, 132–133; Lukkarinen 2007, 134–141; Annika Waenerberg, Halonen, Pekka. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Studia Biographica 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997-
<http://www.kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3387> (24.4.2017).

90. Halonen tutustui jo vuosina 1893–1894 A. P. Sinnetin kirjaan *De Invigdes Lära (Esoteric Buddhism, 1884)*. Lukkarinen 2007, 106–107.

91. von Bonsdorff 2010, 134; Ks. Reeta Ahonen, Pekka Halosen toteutumattomat alttaritaulusuunnitelmat. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto 2007.

92. von Bonsdorff 2010, 134–135; Gullmann 1991, 38–39; Lukkarinen 2007, 102.

93. Gullmann 1991, 38–39.

94. Lukkarinen 2007, 110, 141.

95. Tämä liittyy Nicolas Poussinin 1600-luvulla esille tuomaan kuvataiteen modaaliteettien teoriaan, jonka mukaan teoksen kokonaissävy, modus muodostuu sopivissa suhteissa yhdistellyistä osista. Niiden ansiosta kompositiolla on voimaa nostattaa katsojassa erilaisia tuntemuksia. Poussin neuvoi kokonaisuuden luomiseksi varioimaan teoksen sävyjä, konkreettisesti valon ja värin asteita, jotta ne voivat johdattaa vastaanottajan katseen teoksen keskeiseen figuuriin. Felix Thürlemann on Poussinia tutkiessaan argumentoinut että samoin yksittäinen figuuri tai vaikutelma, joka ottaa ensimmäisenä katseen vastaan saattaa esikuvallaan määrittää teoksen modaalisen efektin. Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*. Yale University Press 2000, 214–218; Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. DuMont Buchverlag 1990, 111–137.

96. Mabel Lundberg, *Kristen bildkonst under 1800-talet och det tidiga 1900-talet. Ett urval bilder och idéer*. Arken 1984, 10–11, 20–21; Parvio-Vogt 2009, 26.

kuvitukset toimivat usein esikuvina suomalaisille taiteilijoille. Hoffmannin maalauskompositioita kopioitiin runsaasti myös Virossa ja Ruotsissa. Virossa Hoffmannin Getsemanen toisintoja on alttaritaulukäytössä ainakin kahdeksassa evankelis-luterilaisessa kirkossa.⁹⁷ Samanlaisia Getsemane-toisintoja löytyy myös ortodoksisista kirkokorakennuksista, missä ne on luokiteltu Viron kulttuuriperintöhallinnon *Kultuurimälestiste riiklik register* -tietokannan mukaan ikoneiksi.⁹⁸ Samoin Fyodor Brunin teoksen toisintoja on Virossa sekä alttarilla protestanttisissa kirkkoissa⁹⁹ että ikonikäytössä ortodoksikirkkoissa¹⁰⁰.

Kun Getsemanen ikonografia muuttui 1800-luvun kuluessa yksinäistä Kristusta korostavaksi, sen käyttö ja tulkinta näyttävät saaneen mietiskelyyn ohjaavia ja hartauskuvallisia piirteitä. Ajatusta hartauskuvailmiöstä tukevat Viron Getsemane-ikonit, mutta kuva-aiheen voi nähdäkseni yhdistää hartauskuvallisuuteen myös Suomessa. Ikonit ja hartauskuvat toimivat rukouksen välittäjinä. Ne muistuttavat alkukuvasta, kuvattavasta pyhästä henkilöstä. Suomalaisessa kontekstissa Getsemane-aiheet ovat tarjonneet kirkossa kävijälle esikuvan, samaistumiskohteen. Rukoileva Jeesus tulee lähelle yksittäistä ihmistä, joka on yksinään Jumalansa kanssa, ympäröivästä seurakunnasta huolimatta. Henkilökohtaisen jumal-suhteen korostuminen on osa aikakauden ilmiöitä. Getsemanen suosio liittyy myös populaarin visuaalisen hartauden muutokseen.¹⁰¹ David Morgan, joka on tutkinut visuaalisen hartauden ilmiötä Yhdysvalloissa 1800-luvulta nykypäivään, huomauttaa populaarin uskonnollisen taiteen vetoavan usein juuri persoonalliseen ja ymmärtävään suhteeseen jumalallisen kanssa. Morganin mukaan visuaaliseen hartauteen on etenkin kato-

lisessa uskonnollisuudessa liittynyt Kristuksen imitointi (*imitatio Christi*). Kun 1500-luvun kirkossakävijä tunsi vaistomaista eläytymistä ja empatiaa kuvia katsoessaan, kärsi ruumiillisen kivun yhdessä Kristuksen kanssa, hän pääsi osalliseksi myös ylönousemuksesta. Morgan sanoo empatian säilyneen keskeisenä suhtautumistapana uskonnollisiin kuviin 1500-luvulta 1800-luvulle, jolloin sen rinnalle, jopa ohitse nousivat sympatia ja hyväntahtoisuus.¹⁰²

Morgan näkee *empatian* korostavan uskovan tietoista itsestään luopumista Jumalan suosion tähden. *Sympatia* taas painottaa pyhän henkilön anojaa kohtaan tuntemaa sääliä ja armoa. Empatia oli modernille ajalle asti pääasiallinen osa Kristuksen kuvien kokemistapaa, kun taas sympatia vallitsi pyhimysten ja uskovien välisessä suhteessa. Sympatiassa ei ollut tärkeää identifioituminen kuvatun pyhän henkilön kipuun vaan samankaltaisuus, hengenheimolaisuus tämän kanssa.¹⁰³ Kristuksen kuvaaminen rukoilemassa kuolemanpelkoisena Getsemanessa palvelee nähdäkseni sekä empatian että sympatian tunteita. Uskova voi imitoida, rukoilla yhdessä Kristuksen kanssa ja samalla kokea tämän ymmärtävän sekä tuntevan laupeutta uskovaa kohtaan omien kokemustensa tähden. Jeesukseen samaistuminen vetosi useisiin taiteilijoihin, kuten Pekka Haloseen ja Akseli Gallen-Kallelaan.¹⁰⁴

Frosterus-Sältinin kirjeet osoittavat, että hän haki omille ja läheistensä kokemuksille vertailukohtaa Kristuksen sieluntuskasta. Taiteilija kirjoitti veljelleen Augustille helmikuussa 1884, kuu-kausi tämän vaimon kuoleman jälkeen ja sisaren kamppaillessa vakavan ruusu-infektion kanssa: ”Miten vaikeata onkaan alistua kokonaan Jumalan tahtoon ja koko sydämestään sanoa: ”Tapah-

97. Tallinn Toomkirik, Paide Püha Risti kirik, Avinurme kirik, Noarootsi kirik, Alatskivi kirik, Martna kirik, Vigala kirik, Reigi kirik.

98. Esim. EAÕK Häädemeeste kirik ja MPEÕK Narva Issanda Ülestõusmise Peakirik. *Kultuurimälestiste riiklik register*, <http://register.muinasa.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=19314> (1.9.2016).

99. Esim. Haljala Püha Mauritiuse kirik.

100. Esim. MPEÕK Narva Issanda Ülestõusmise Peakirik.

101. Morganin tutkimus populaarin uskonnollisuuden kuvastosta Yhdysvalloissa osoittaa Hoffmannin Getsemanen massatuotettujen kopioiden yhä jatkuvan suosion hartauskuvakäytössä esim. kuolleiden läheisten kuvien keskellä. David Morgan, *Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images*. University of California Press 1998, 165.

102. Morgan 1998, 24, 60–67, 78–83.

103. Morgan 1998, 70, 72, 74.

104. Ks. Kokkinen 2010, 39; Kokkinen 2008, 15–20.

tukoon sinun tahtosi!”¹⁰⁵ Vuonna 1907 taiteilija kertoi Augustin toiselle vaimolle Elin Frosterukselle nuoruudenystävästään Ninny Stjernvallista:

*[Riippumatta siitä] miten asiaa katsotaan, täytyy kuitenkin ymmärtää, että se on erittäin raskas ja vaikea kärsimyksen tie, jota pitkin Jumala häntä ohjaa, tie läpi pimeiden syvyyksien. Suuressa puutteellisuudessa ja heikkoudessa hän haluaa kuitenkin pitää Hänestä kiinni, mutta tämä tapahtuu suuressa voimattomuudessa. Hänet pitää varmaan viedä tälle tielle, jotta hän tulisi valmiiksi ja kypsäksi sille autuudelle, joka häntä odottaa, sillä Jumala pitää häntä rakkaana, siitä olen täysin lujasti vakuuttunut.*¹⁰⁶

Tuntiessaan huolta sisarensa tilan vuoksi, taiteilija tuskailee Jumalan tahtoon alistumisen vaikeutta. Lainaus ”Tapahtukoon sinun tahtosi” on *Isä meidän* -rukouksesta. Samalla se viittaa suoraan Jeesuksen sanoihin Getsemanessa.¹⁰⁷ Myös Stjernvallin ”kärsimystietä” kuvaaillessaan hän käyttää uskonnollisia ilmaisuja, joiden sanamuodot vertautuvat Kristuksen passioon.

Henkinen kilvoittelu Kristuksen esikuvan mukaan toistuu usein ajan retoriikassa, niin virallisen kirkkouskonnollisuuden kuin herätys- ja esoteeristen liikkeidenkin puheissa. Sekä tolstoilaisuuden että teosofian pyrkimyksenä oli Jeesuksen esimerkkiä ja opetuksia seuraamalla kehittyä paremmiksi ihmisiksi, Jumalan lapsiksi, ja saavuttaa korkeampi tietoisuus.¹⁰⁸ Myös kaunokirjallisuudessa tuotannossa oli tyypillistä usko ihmisen sisäisen muutoksen mahdollisuuteen. Samalla muistettiin varoittaa alitajunnan voimien voivan viedä myös harhaan.¹⁰⁹ Kirkon virallisesta näkökulmasta tosin juuri esoteeriset opit harhauttivat oikeasta uskosta. Armo Nokkalan mukaan osa kirkollisista tahoista tosin arveli aluksi Arvid Jär-

nefeltin tolstoilaisuuden julistuksen *Heräämiseni* (1894) merkitsevän kotimaisen kirjallisuuden suunnan positiivista muutosta uskonnollisuuteen päin. Kielteisiä kantoja kuitenkin ilmeni ja viimeistään Järnefeltin *Maria* (1897) sai kirkon ottamaan etäisyyttä suuntaukseen. Silti ”ajan omatuntona” pidetyn Tolstoin ajatuksia kuunneltiin.¹¹⁰

Lopuksi

Getsemane-aiheen kuvallisissa käsittelytavoissa korostuu kaksi osin erillistä teemaa: Kristuksen henkinen tuska sekä luonnon keskellä oleminen. Molempiin liittyy yksinäisyyden tematiikka – sekä negatiivisena sisäisen yksinäisyyden tuntemuksena että positiivisempänä yksin luonnossa rauhoittumisena.

Muutos ei ole suoraviivainen ja yhtenäinen. Osa taiteilijoista maalasi yhä enkelin ja maljan taivaalle. Kuitenkin preferenssi Kristuksen esittämiseen yksin Getsemanessa ja enkelin kuvaamiseen aiheessa maankamaralla näyttävät muotoutuneen samoihin aikoihin. Taiteilijoilla ilmeni myös kiinnostusta harvinaisempien, Kristusta erämaassa tai vuorella esittävien aiheiden käsitelyyn. Vapahtajan kuvaamisen ihmisen osassa voi ajatella liittyvän maallistumiskehitykseen. Asia on kuitenkin monisyisempi. Yhteiskunnallinen kehitys, modernisaatio ja henkisen aatemaa ilman murros, sekä Hoffmannin teosten leviämisen painokuvina, vaikuttivat Getsemanen suosiin ja ikonografian monipuolistumiseen Suomessa.

Vaikka kirkko ei hyväksynyt esoteeristen liikkeiden näkemyksiä, yleisen yhteiskunnallisen ilmapiirin vaikutus on havaittavissa aiheen käsittelytavoissa. Muutoksen takana on useita eri suunnista vaikuttaneita tekijöitä ja muutospai-

105. ”Huru svårt vill det ej vara att när det gäller obetingat underordna sin vilja under Gud, att af fulla hjerta säga: ’ske Din vilja!’” Kurt ja Tora Segercranzin yksityiskokoelma, Alexandra Frosterus-Sältinin kirje August Frosterukselle, Turku 20.2.1884.

106. ”Huru man må se på denna sak, måste man dock inse att det är en mycket tung och svår lidandetsväg som Gud leder henne, en väg genom mörka djup. I stor brist och svaghet vill hon dock hålla sig fast vid Honom, men i mycken skräplighet sker det. Hon måste väl föras på denna väg för att blifva färdig och mogen för den salighet som väntar henne, ty att Gud håller henne kär, der är alldeles fast för min övertygelse.” Kurt ja Tora Segercranzin yksityiskokoelma, Alexandra Frosterus-Sältinin kirje Elin Frosterukselle, Vaasa 8.6.1907.

107. «mutta älköön toteutuko minun tahtoni, vaan sinun.» Luuk 22:39–46.

108. Kokkinen 2010, 37–39.

109. Gullmann 1991, 12–13.

110. Armo Nokkala. *Tolstoilaisuus Suomessa. Aatehistoriallinen tutkimus*. Tammi 1958, 289–298, 325.

neita, joista kunkin yksittäisen syyn osuutta on vaikea arvioida. Kaikki käsitellyt taiteilijat ovat erilaisia niin lähtökohdiltaan, aatemaailmaltaan kuin persoonaltaan. Osa taiteilijoista tunsi kiinnostusta esoteriaan, mutta moni oli virallisen kirkon opin kannalla. Eri reittejä samankaltaiseen lopputulokseen päätyneet kuva-aiheen sisäinen muutos on kuitenkin ilmeinen.

Etenkin Frosterus-Sältinin Gethsemane-teoksissa kuvastuvat murrosvaiheen molemmat puolet. Yhtäältä Törnävän ja Alahärmän tauluissa on vielä symbolista maljaa tarjoava enkeli. Toisaalta Kaarlelan ja Sismän maalausten enkelin tapaan Jeesusta on omaleimainen. Se on taiteilijan oma sommitelma, joka poikkeaa elekieleltään kaikista muista ajan Gethsemane-alttaritauluista Suomessa. Teosten modus muistuttaa Schefferin maalauksen ja sitä varioineen Ekmanin tämänpuoleiseen keskittyvää näkökulmaa konventionaalisen ”taivasportaalin” sijaan. Kun enkeli siirtyy fyysisesti samaan tilaan Jeesuksen kanssa, jos se inhimillistää tapahtumaa. Vuosisatojen vaihte toi enkelin ja Jeesuksen maankamaralle.

Abstract: Saviour as a human being. Changing iconography and esoteric influence in the Finnish Gethsemane altarpieces in 1870–1910.

Gethsemane, representing Christ praying in spiritual agony before his imprisonment, became one of the

most popular altarpiece motifs at the turn of the 20th century in Finland. Before the middle of the 19th century, the altarpiece typically depicted Crucifixion or Transfiguration. In contrast to motifs concentrating on Christ’s divinity, Gethsemane emphasizes his human nature. The article explores the motif’s internal change and the reasons for its popularity in the era by means of iconographic analysis and cultural historical interpretation. The main focus is on the paintings of Alexandra Frosterus-Sältin. However, other artists’ works are studied likewise. The novel mode of representation that had arisen implies a change in mentality of the era. Social factors and the changes in spirituality are central agents to the motif’s popularity and to its changing iconography. In the article, it is suggested that although a critical attitude towards esoteric currents prevailed within the church, these ideas still “leaked” into congregations. Many Finnish artists became acquainted with esotericism, especially Tolstoyism and Theosophy. The movements considered Jesus as the ideal human but, against the Christian doctrine, forbade his divinity. The representations of Gethsemane fit well in the era’s devoutness which emphasised the individual’s own responsibility before God instead of collective belief. There was a visible change in the motif as the angel that previously arrived through a “Heavenly portal” was either given the role of a comforter or was excluded from the picture. Thus, Christ was alone in the silence of nature.

Keywords: religious art, iconography, affect, Finland, modernisation