

Tutta Palin

Henkinen sukulaisuus taiteilija Ester Heleniuksen tuotannossa ja sosiaalisissa suhteissa

Taidemaalari Ester Heleniuksen (1875–1955) kuvamaailmaan kuuluu sarja vaikeasti tulkittavia teoksia, jotka liittyvät messias- ja initiaatioaiheisiin. Monissa niistä hyödynnetään symbolistista esitystapaa, jossa henkisyttä ilmaistaan suljetuilla silmillä. Varsinkin Kristus ja Johannes -motiivi osoittautuu sosiaaliseen todellisuuteen ankkuroituvaksi samansukupuolisen intimiteetin tematisoinniksi, joka auttaa tunnistamaan esoteerisen henkisyyden välittämiä, kokeilevia piirteitä niin taiteilijan tuotannossa kuin läheissuhteissa ja tukiverkostoissakin. Kiihkeän kompleksinen frankofilian ja nationalismin yhdistelmä rakentui sotienvälisellä ajalla tämän moniulotteisen henkisen sukulaisuuden näyttämöksi.

Ester Helenius oli yli viisi vuosikymmentä kestäneen uransa aikana ja varsinkin 1920-luvun lopulta alkaen sekä asiantuntijoiden että suuren yleisön hyvin tuntema tekijä Suomessa. Sittemmin hän on jäänyt taidehistoriassa syrjemmälle tyyliinsä valtavirtaisen ei-avantgardistisuuden vuoksi, vaikka onkin hyvin edustettu myös julki-

sisä kokoelmissa. Sirpaleisesti säilyneistä lähteistä piirtyy esiin kuva boheemista ja suurpiirteisestä, mutta ammatillisesti määrätietoisesta henkilöstä, joka rakensi itselleen toimivan tukiverkoston taide- ja kulttuuriväestä, taideasian-tuntijoista ja taiteenystävistä.¹ Uskonnolla oli merkittävä sija näissä sosiaalisissa suhteissa. Osa luterilaisen papin tyttären kontakteista syntyi perhesuhteiden avulla, osa esoteerisemmän henkisen sukulaisuuden pohjalta. Esoteerisista ilmiöistä kiinnostuivat monet muutkin pappiloiden kasvatit, kuten esimerkiksi Heleniuksen tärkeä tukija, taidehistorioitsija Ludvig Wennervirta (1882–1959, vuoteen 1926 Wennerström).

Hengelliset intohimot olivat tärkeitä paitsi Ester Heleniuksen ammatillisille verkostoille myös niihin lomittuneille läheissuhteille. Taiteilijan henkilökohtaista elämää avaavan lähteistön niukkuus selittyy mitä ilmeisimmin ennen muuta samansukupuolisilla rakkaussuhteilla sekä joiltakin osin poliittisilla syillä, kuten yhteyksillä sotien jälkeen fasistisena kiellettyyn Akateemiseen Karjala-Seuraan.² Materiaalis-henkiseen avunantoon ja keskinäiseen luottamukseen perustunut henkinen sukulaisuus jäsenyi samaan tapaan kuin myöhemmät, verkostomaiset ”valitut perheet” osana homo- ja lesboalkulttuureja.³ Helenius esiintyi 1920-luvun lopulta alkaen paljon aikakauslehtijulkisuudessa antaen näennäisen avoimia haastatteluja ja suunnitellen myös – pitkälti anekdotaalista – muisteluteosta, joka ilmestyi nimellä *Omaa kertomaa* postuumisti vuonna 1956.

1. Ks. Tutta Palin, *Ester Helenius. Värihurmion palvoja*. Kirjokansi 113 – Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 1/2016 – Salon taidemuseon julkaisuja 26. SKS 2016.

2. Palin 2016, 79, 101, 147, 149.

3. Ks. Kath Weston, *Families We Choose. Lesbians, Gays, Kinship*. Columbia University Press 1991; Jeffrey Weeks, Brian Heaphy & Catherine Donovan, *Same Sex Intimacies. Families of Choice and Other Life Experiments*. Routledge 2001; Alison Oram & Annmarie Turnbull, *The Lesbian History Sourcebook. Love and Sex between Women in Britain from 1780 to 1970*. Routledge 2001, 237–239.

Dosentti, FT Tutta Palin työskentelee taidehistorian ma. professorina Turun yliopistossa. Sähköposti: tutta.palin@utu.fi.

Artikkelissani lähestyn Heleniuksen mittavaa tuotantoa muutamalla hänen henkistä ja lihalista orientaatiotaan oireellisesti ilmentävällä avainesimerkillä. Diffuusissa moniaineisuusdesaan nämä esimerkit valaisevat yleisemminkin modernin esoteerisuuden tutkimisen haasteita. Lähteiden ollessa nuikkoja tai viitteellisiä taiteen sisältöjen tarjoama visuaalinen evidenssi on syytä ottaa vakavasti. Lomitan kuva-analyysin artikkelissani Heleniuksen sosiaalisia suhteita koskeviin fragmentaarisii tietoihin.

Vaihtoehtoinen uskonnollisuus ja seksuaalinen progressiivisuus saattoivat kytkeytyä nykypäivän näkökulmasta yllättäviin poliittisiin lojaliteetteihin, kuten antisemitistiseen äärinationalismiin.⁴ Taiteilijan ammatissa toimivan oli vuoden 1918 jälkeen toki jo taktisestikin viisasta asettua porvarilliseen rintamaan, kuuluihan taiteen yleisö ja varsinkin ostajakunta hyvin toimeentulevien joukkoon. Heleniuksen sidokset vaikuttavat luokkaperustaisilta, mutta myös affektiivisen omakohtaisesti eletyiltä. Symbolismista, impressionismista ja jälki- tai uusimpressionismista syntetisoidun värimaalauksen⁵ hellittämätön puhuttelevuus selittyy Heleniuksen elämänikäisellä samastumisella ranskalaiseen kulttuuriin. Identifikaatio oli vahvasti ammatillinen; Pariisi oli modernin länsimaisen taidemaailman keskus aina toiseen maailmansotaan saakka. Paljon Pariisissa oleskelleen taiteilijan tuotannossa näkyy ranskalaisperäisen katolisen ikonografian ja katolissävyyisen teosofian tuntemus.

Keskityn artikkelissa ennen muuta Kristus ja Johannes -motiivin ilmentämään initiaatiotematikkaan sekä Heleniuksen siinäkin hyödyntämään, meditatiivisuutta korostavaan suljettujen silmien topokseen. Topoksella tarkoitan vakiin-

tuneessa esitystavassa todentuvaa temaattista tihentymää. Taiteilijan *Initiaatioksi* nimeämä teossarja osoittaa osaltaan 1890-luvun symbolismissa muotoiltujen esoteeristen intressien jatkuvuutta 1950-luvun puoliväliin saakka.

Vuoden 1918 jälkimainingeissa

Heleniuksen intensiivisin mielenkiinto esoteriaan ajoittuu 1910-luvun lopulta 1920-luvun alkupuolelle. Samaan ajanjaksoon sijoittuu myös hänen pisin yhtenäinen jaksonsa Pariisissa kaukana ristiriitojen halkomasta kotimaasta, missä yksi hänen veljistään oli tullut punaisten teloittamaksi.⁶ Pariisissa oleskelu mahdollisti yleisemminkin vapautumisen kotimaan sosiaalisista rajoitteista. Metropolin suomalais-pohjoismaisessa yhteisössä ruotsinkielisen pappilan tytär myös kohtasi suomenkielistä sivistyneistöä. Helenius jakoi talvella 1920–1921 ateljeeasunnon taiteilija Martta Helmissen (1890–1983) kanssa ja muun muassa harjaantui käyttämään suomen kieltä. Tiivis yhteiselo viittaa rakkaussuhteeseen.⁷

Vuosien 1918 ja 1921 välillä Helenius myös teki kaunokirjallisia kokeiluja: tänä aikana syntyi symbolistisia satuja, runoja ja poettisia fragmentteja sekä muun muassa lyhyt balettipantomiiimi. Julkaisematta jääneet käsikirjoituksensa Helenius kirjoitti etupäässä ruotsiksi ja ranskaksi, mutta hän antoi ainakin Helmiselle myös suomenkielisiä tekstejä.⁸ ”Elämä”-runossa, toisessa Helmiselle omistamistaan poettisista teksteistä ”[...] mainingit käyvät intohimojen pyörteistä mutta idän tähti nousee valtavana, uhkaavana syleil[!] en entisyyden ja nykyisyyden siunattuun syleilyyn”.⁹ Teosofinen harrastuneisuus osuu Heleniuksella erityisen kiihkeään tunne-elämän, henkisen etsinnän ja elämäntapakokeilujen kauteen.

4. Vrt. Laura Doan, ”Woman’s Place Is the Home”. Conservative Sapphic Modernity. Teoksessa Laura Doan & Jane Garrity (toim.) *Sapphic Modernities. Sexuality, Women and National Culture*. Palgrave Macmillan 2006, 95–96, 104.

5. Vrt. Marja Lahelma, *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Unigrafia 2014, 47–66; Harri Kalha, *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia Tutkimuksia 227. SKS 2005.

6. Palin 2016, 18.

7. Tutta Palin, Musings on the Monograph. The Artistic Career of Ester Helenius in the Light of the Art-and-life Model. Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier – Studies in Art History 46. Taidehistorian seura 2013, 42–43; Palin 2016, 38–44, 152.

8. Hämeenlinnan Taidemuseo (HMLTM), Ester Heleniuksen kokoelma (EH). Helenius testamenttasi jäämistönsä vuonna 1952 avatulle museolle lahjoitettuaan joitakin teoksia jo avajaisnäyttelyyn. Jäämistöön on sisällynyt myös kirjoja, mutta amanuessi Päivi Viherruodon mukaan niitä ei ole vastaanotettaessa luetteloitu, jolloin ne ovat sekoittuneet muuhun kirjastokokoelmaan eikä niitä ole sittemminkään katsottu mahdolliseksi identifoida.

9. Liisa Tenkun kokoelma, Helsinki.

Loppuvuonna 1919 Helenius mainitsi naapuripappilan poikana tuntemalleen taidemaalari Magnus Enckellille (1870–1925) Édouard Schurén teoksen *Les Grands Initiés* (1889). Teoksessa Schuré luonnosteli eri uskontojen yhteiseen ytimeen vihkiytyneiden mestareiden ketjua Krishnasta ja Platonista Jeesukseen.¹⁰ Helenius kuvasi kirjeessään kirjan innostavaa hengenheimolaisuutta oman ”Aurinkokuninkaan sadut” -käsikirjoituksensa kanssa. Lähimmät yhteydet näyttävät liittyvän Schurén kirjan Krishna-jaksoon ja ennen muuta ajatukseen eri uskontojen valosymboliikan yhteydestä messiaanisuuden ideaan ja maailmanharmonian toteutumiseen. Schuré kirjoittaa aurinkojumalasta taivaan ja maan sfäärien välittäjänä (ransk. *médiaireur*) ja Krishnasta varhaisimpana instanssina, jossa Johanneksen evankeliumin tunnistama Sana (Logos, *Verbe divin*) manifestoituu ihmiselle.¹¹

Helenius ei yllättävää kyllä näytä olleen tietoinen Schurén teoksen tunnettuudesta hieman vanhempien symbolistien ja ennen muuta niin sanotun Enckellin piirin parissa.¹² Tämä liittyyneen hänen huolettomaan ja intuitiiviseen tapaansa lähestyä opillisia kysymyksiä. Toisaalta hän aloitti taideopintonsa Helsingissä syksyllä 1892, jolloin Magnus Enckell oli jo Pariisissa. Kauno-

kirjallisten yritelmiensä jäätyä julkaisematta Helenius toi esiin uskonnollisuutensa synkretististä luonnetta lähinnä taiteessaan tai esimerkiksi ihastelemalla Helsingissä näkemiään intialaisia sakraalitanseja.¹³ Hän näyttää kuitenkin kierrättäneen käsikirjoituksiaan ystävillä ja tuttavilla.¹⁴ Kuvanveistäjä Wäinö Aaltosen arkistossa on säilynyt Heleniuksen ”Sirkalle” osoittamia kiihkeitä kirjeitä, jotka vaikuttavat ainakin puolittain fiktiivisiltä.¹⁵

Kollegoiden Inni Siebergin (1892–1965) ja Meri Genetzin (1885–1943) kanssa 1910-luvun loppupuolella muodostamaansa teosofiasta innoittunutta piiriä Helenius ei julkisuudessa maininnut. Sieberg kertoi myöhemmin muun muassa lukeneensa Heleniuksen kanssa kynttilänvalossa Fransiskus Assisilaisen elämäkertaa.¹⁶ Muut Heleniuksen tuttavat ovat maininneet tämän kiinnostuksesta Emanuel Swedenborgiin, Arvid Järnefeltiin ja teosofien 1920-luvulla uutena messiaana propagoimaan J. Krishnamurtiin.¹⁷

Kristus ja muut vihityt

Heleniuksen uskonnollisaiheisesta tuotannosta on useimmin poimittu esimerkiksi *Kristus Getsemanessa* -ikonografia, joka tuokin hyvin esiin modernin uskonnollisuuden individualistisia

10. Ester Helenius Magnus Enckellille 1.10.1919, Kansalliskirjasto (KK), Magnus Enckellin kokoelma (ME), Sari Oksanen (myöh. Oksanen-Tuuhea) selvitti taidehistorian pro gradu -tutkielmassaan erityisesti taiteilijan 1920-luvun alun tuotannon rotutyypin suhdetta Schurén teokseen ja teosofiaan. Sari Oksanen, Ester Heleniuksen litografiasarjat La Rotonde ja Reges mundi ja niiden suhte taiteilijan kirjoittamiin poeettisiin teksteihin sekä niissä ilmenevä teosofinen maailmankatsomus. Helsingin yliopisto 1995.

11. Édouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*. 61e édition. Perrin 1921, 107–108.

12. Esim. Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Otava 1966, 52–53, 114–115, 157–160; Ville Lukkarinen, *Pekka Halonen. Pyhä taide*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1146. SKS 2007, 107; 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, 47.

13. Ks. Tutta Palin, Kukat, naiset ja Pariisi. Korkeakulttuurin valtavirtaistuminen kuvataiteen modernismissa. Teoksessa Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä (toim.) *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1. Utukirjat 2010, 25–28; Palin 2016, 97–101.

14. Esim. vihko, johon sisältyy 30 tekstiä otsikolla ”Solkonungens sagor av Ester Helenius 1918”, oli jäänyt Heleniuksen kuollessa Inni Siebergin puolisolle taidemaalari Ragnar Ekelundille (avioliitossa 1918–1936) ja päätynyt tämän tyttären, taiteilija Kerstin Carlstedtin lahjoituksena – todennäköisesti taiteilijakoti Lallukan kautta – Hämeenlinnan Taidemuseolle vuonna 1977. Oksanen 1995, 42.

15. Ks. Palin 2016, 38, 143, 144.

16. Herta Tirranen, *Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltosen. Elämäkertoja*. WSOY 1955, 418–419. Toimittaja Tirrasen kaksiosainen elämäkerrasto (1950, 1955) perustuu taiteilijahaastatteluihin, joita koskeva käsikirjoitusaineisto on Helsingin yliopiston taidehistorian oppiaineen hallussa.

17. Essi Renvall, *Nyrkit savessa*. Weilin+Göös 1971, 115; Oksanen 1995, 44–46. Kuvanveistäjä Essi Renvall, joka sai lahjaksi Swedenborgin teoksen, tutustui Heleniuksen vasta vuonna 1943.

piirteitä.¹⁸ Postuumisti julkaistuissa muisteluisaan taiteilija itsekin korosti aihetta ja sen muokautumista pelastushistorian episodista kohti yleisinhimillisempää absoluuttisen yksinäisyyden ja sisäisen taistelun kuvausta.¹⁹ Tässä voidaan nähdä siirtymä ”kristillisestä taiteesta” kohti ”pyhää taidetta”.²⁰ Kuten Ringa Takanen vakuuttavasti esittää, Getsemane-aiheisten alttaritaulujen myötä esoteerisia aineksia alkoi ”vuottaa” 1800-luvun loppupuolella myös institutionaalisesti auktorisoituun kirkkotaitteeseen. Aihe pelkistyi, ja siitä karsiutui sekä kerronnallisia että supranaturaaleja piirteitä psykologisten olottuvuuksien korostuessa.²¹ Helenius oli aloittanut teeman työstämisen jo 1920-luvulla ja ilmeisesti kaavaillut siitä alttaritaulua.²² Taiteilijan viimeisinä elinvuosina 1950-luvun alussa syntyneessä maalaussarjassa värit ovat intensiiviset, Kristuksen hahmo abstrahoitu ja näyttämö kosminen. Vuodelle 1944 merkityssä, hyvin dekadentissa versiossa polvistuvan Kristuksen asu on violetinsävyinen ja hänen kasvonsa ja kätensä vihreät.²³

Varsinaisena avainteemana voidaan kuitenkin pitää ranskaksi nimettyä *L'initiation*- eli *Initiaatio*-sarjaa, josta tunnetaan 1940-luvun lopulta ja 1950-luvun alusta kolme versiota. Aiheen tunnistaminen jää epävarmaksi vakiintuneen kristillisen ikonografian pohjalta, vaikka selvää onkin,

että toinen hahmoista – parrakas – on Kristus. Toinen hahmo näyttää ensi näkemältä naiselta, samaan tapaan kuin osa Getsemane-kuvien Kristuksista. Vesivärillä, lyijykynällä ja pastellilla toteutettuun versioon taiteilija on merkinnyt otsakkeen *L'initiation du Christ* (1948) (kuva 1).

Heleniuksen omassa, Hämeenlinnan Taidemuseon lahjoituksiin liittyvissä muistiinpanoissa on vuodelta 1952 maininta aiheesta, jossa Kristus vihkii (initioi) Johanneksen seuraajakseen.²⁴ Itse teokseen on merkitty vain *L'initiation*, vihkimys.²⁵ Tässä versiossa molemmilla on sädekehät ja opetuslapsi on hyvin feminiininen. Kristuksen oikea käsi ei ole siunauseleessä, kuten voisi odottaa, vaan osoittaa taivaaseen. Kolmannenkin variantin (1953) hahmot identifioitiin joissakin näyttelykriitikeissä Kristukseksi ja Johannekseksi (kuva 2).²⁶ Kättä ei siinä ole näkyvissä, vaan vihkiminen tapahtuu yhteisessä mietiskelyssä suljetuin silmin.

Aiheen nimeäminen ja toteutustapa ovat taiteilijan oma kontribuutio kristillis-teosofiseen kuvamaailmaan. Erityisen keskeiseltä vaikuttaa aihepiiriin liittyvä samansukupuolinen hellyys ja keskinäinen samankaltaisuus. Kristillisen ikonografian näkökulmasta tunnistettava, vaikkakaan ei kovin yleinen aihetyyppi Kristus ja Johannes esiintyy katolisessa perinteessä hartauskuvana,

18. Päivi Nieminen (myöh. Viherluoto), Ester Helenius. Teoksessa *Ester Helenius 1875–1955*. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja – Tavastehus Konstnuseets publikationer – Hämeenlinna Art Museum Publication 2/1988. Hämeenlinnan Taidemuseo 1988, 20; Päivi Nieminen (myöh. Viherluoto), Ester Heleniuksen taiteessa uskonto ja kauneus ovat yhtä. Teoksessa Aune Laaksonen (toim.) *Paastosta pääsiäiseen*. Keravan taidemuseo 1994, 25–31. Vrt. myös Palin 2016, 57–58, 119, 121–123.

19. Ester Helenius, *Omaa kertoma*. Koonnut ja toim. Laila Järvinen. Arvi A. Karisto [1956], 35.

20. Vrt. Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien / art sacré. Regards du catholicisme sur l'art. France, XIXe-XXe siècle*. Presses Universitaires de Rennes 2014.

21. Ks. Takasen artikkeli tässä teemanumerossa.

22. Vrt. Matti Warén, Käynti Ester Heleniuksen työhuoneessa Helsingissä. *Uusi Aura* 18.10.1925, 5. Yhtään alttaritaulua Helenius ei toteuttanut.

23. Öljymaalauks kankaalle, yksityiskoelma. Esillä Päivi Viherluodon Hämeenlinnan Taidemuseon ja Salon taidemuseon kuratoimassa Ester Helenius -näyttelyssä 2016–2017.

24. Merkintä ”L'initiation – Kristus vihkii Johannesta” [so. Johanneksen]. ”Hämeenlinnan museoon lahjoitetut maalaukset” 26.2.1952, HMLTM, EH.

25. Öljymaalauks kankaalle, Hämeenlinnan Taidemuseo. Kuva Palin 2016, 116. Vrt. myös vuodelle 1925 päivätty piirros *Le Christ et St Jean*, jossa esiintyy sama otsikkoteksti *L'initiation* (Jenny ja Antti Wihurin rahasto, Kokoelma Takkunen). Piirroksessa Johannes kumartuu Kristuksen eteen tai painaa päänsä siunattavaksi. Kuva Susanna Pettersson (toim.), *Viivaa ja valoa. Kokoelma Takkunen – Line and Light. Collection Takkunen*. Jenny ja Antti Wihurin rahasto 1991, 75 (n:o 248, A 667).

26. Ks. esim. Olli Valkonen, Ester Heleniuksen näyttely, *Suomen Sosialidemokraatti* 5.4.1953, 7; vrt. *Vihkiminen (Invigning)*, n:o 21, konekirjoitettu Luettelo – katalog (Helsingin Taidehalli 1953), Kansallisgallerian arkisto. Valkonen kirjoittaa ”rakkauden evankeliumista”. Kyseessä on ”vihreiden sädekehien” perusteella K. H. Renlundin museon variantti (kuva 2). Sakari Saarikivi, Ester Helenius. *Helsingin Sanomat (HS)* 29.3.1953, 14.



Kuva 1. Ester Helenius, *Initiaatio (L'initiation du Christ)*, 1948, vesiväri, lyijykynä ja pastelli paperille, 35,5 x 41,5 cm. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansalliskallio/Joel Rosenberg.

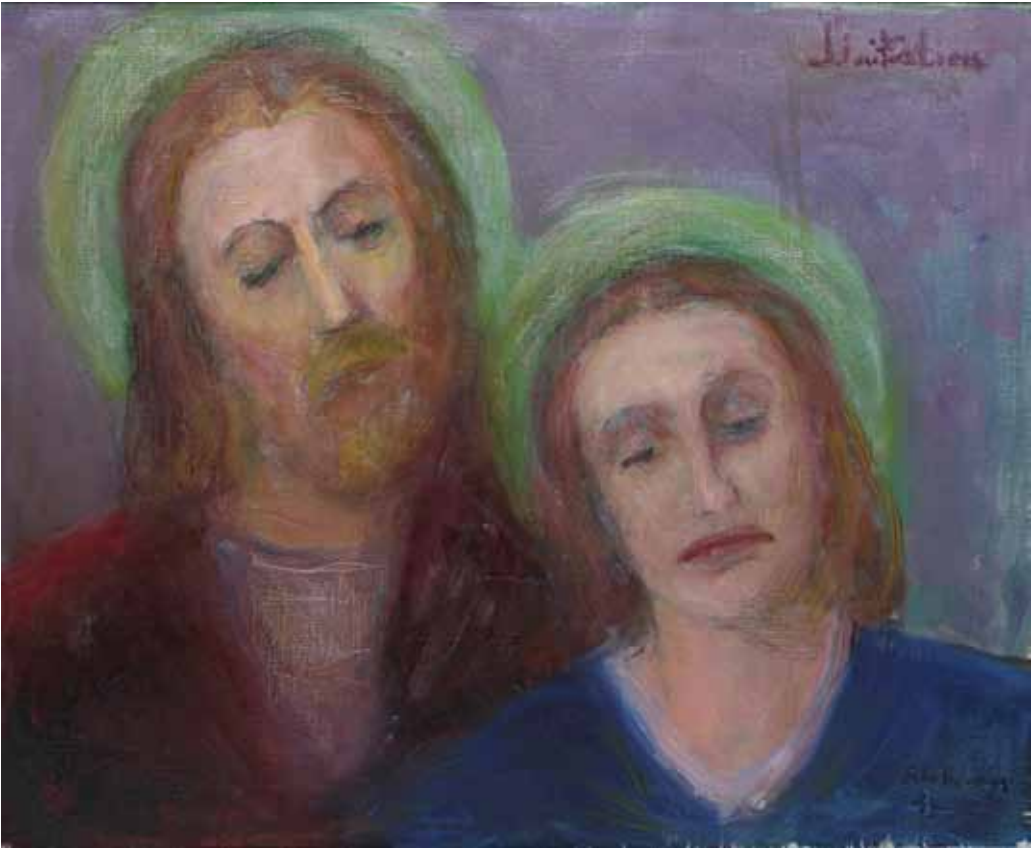
joka ilmaisee inhimillisen ja jumalallisen kohtaamista ja rakastavaa, avioliitonomaista suhdetta.²⁷ Johanneksen evankeliumin mukaan opetuslapsi, ”jota Jeesus rakasti”, sai viimeisellä ehtoollisella erityisaseman: hän lepäsi Jeesuksen syliä vasten. Näin aistimansa ja omaksumansa tiedon Johan-

nes välitti runollisessa evankeliumissaan edelleen.²⁸ Sana (*Logos*) todella tuli lihaksi. Schuré, joka kuvasi Kristusta osana mestarien ketjua, luonnehti itämaisittain tyypillistä rakkaudenateriaa ensimmäisen asteen initiaatioksi.²⁹ Heleniuksen maalauksiin ajatus rakkaudenateriasta sisäl-

27. Saksankielisellä alueella aiheyyppistä käytetään nimeä *Christus-Johannes-Gruppe* tai *Johannesminne* (*Minne*, keskiyläsaks. rakkaus). Siitä on säilynyt noin kaksitoista veistokuvavarianttia 1200–1300-luvuilta. Ne tulevat tyypillisesti naisluostarien kontekstista nykyisen Etelä-Saksan ja Sveitsin alueelta. Ks. esim. Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380. Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*. Imhof Verlag & Staatliche Museen – Preufischer Kulturbesitz 2014, 291–297. Aiheyyppi esiintyy myös käsikirjoitusten kuvituksena esimerkiksi St. Katharinenthalin luostarin messukirjoissa 1300-luvun alkukymmeniltä.

28. Jeffrey F. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*. University of California Press 2002, 17–18. Kirkon perinteessä opetuslapsi on tulkittu evankelista Johannekseksi, vaikka raamatuntulkinta ei mahdollista täsmällistä identifikaatiota. Muista tulkintamahdollisuuksista ja homoeroottisuudesta Uudessa Testamentissa yleisemmin ks. Theodore W. Jennings, Jr., *The Man Jesus Loved. Homoerotic Narratives from the New Testament*. Pilgrim Press 2003.

29. Johanneksen erityisasema mainitaan, mutta hänen rooliaan ei korosteta. Kristus ulotti uhrillaan veljeyden ja initiaation koskemaan koko ihmiskuntaa. Schuré 1921, 524–526.



Kuva 2. Ester Helenius, *Initiaatio (L'initiation)*, 1953, öljymaalauk kankaalle, 61 x 50 cm. K. H. Renlundin museo, Kokkola. Kuva: K. H. Renlundin museo/Keski-Pohjanmaan maakuntamuseo.

tyy vain assosiativisena tai niin sanottuna metonymisena elementtinä.³⁰

Ranskalaiseen kulttuuriin vihkiytyneenä Helenius tunsu arkisia katolisia käytäntöjä, jotka toimivat yhtenä hänen taiteensa viitekehystenä. Myös eukaristiaa juhliava ensikommunion sakramentti modernina kristillisenä initiaatiotiittinä assosioidaan Kristus ja Johannes -motiiviin. Aikalaisesimerkkinä voidaan mainita (satunnaisen) ranskalaispojan ensikommunionjuhlan muisto-

esineeksi (ransk. *souvenir*) vuonna 1914 painettu pieni paperinen hartauskuva, joka kuvaa ehtoolispöydässä Kristuksen rintaan nojaavaa Johannesta (kuva 3).³¹ Kuva-aihe on muunnelma hollantilais-ranskalaisen romantikko Ary Schefferin (1795–1858) painokuvina laajalle levinneestä maalauksesta.³²

Keskiajan kristillisyydessä pitkäkuutrinen Johannes, enkelinkaltainen nuori opetuslapsi, oli Kristuksen ”neitsytmorsian” (lat. *sponsa Christi*).

30. Retoriikassa metonymia tarkoittaa läheisyyteen perustuvaa siirtymää; kuva-aihe korvaa siihen läheisesti liittyvän, tunnetumman aiheen.

31. Painokuva, 1914, Kari Kotkavaaran kokoelma, Turku. Kiitän dos. Kotkavaaraa aihepiiriä koskevasta keskustelusta sekä esinelainasta.

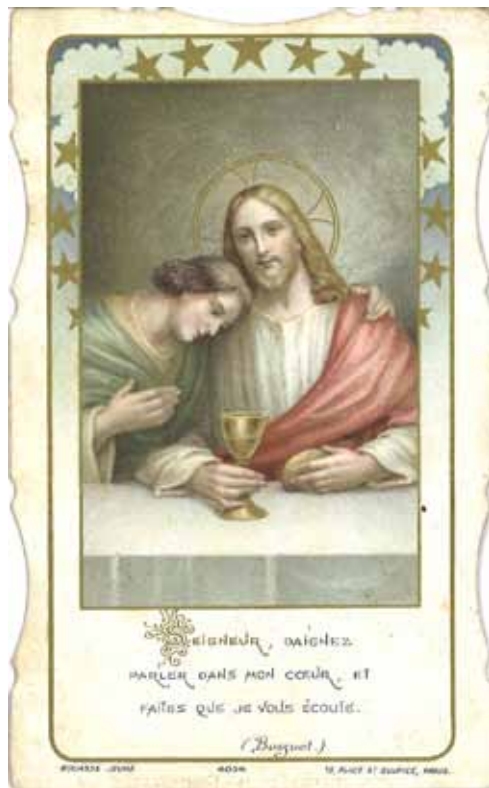
32. Taidejäljennösalan markkinajohtaja Goupil & Cie levitti Ranskassa ja Englannissa 1800-luvun jälkipuoliskolla suurina painoksina sekä valokuva- että syväpainojäljennöstä (E. Rousseau) *Le Christ et Saint Jean* -maalauksesta (1857). Robert Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam University Press 2007, 315, 320, 324.

Johanneksesta tuli sopiva esikuva naismystikoillekin. Samalla Johannesen ja Kristuksen läheisyys viitoitti yleisemmin kontemplatiiviseen jumalyhteyteen.³³ Esimerkki ilmensi optimismia ja arvokkuutta, joka sisältyi perustavaan kristilliseen ajatukseen ihmisestä Jumalan kuvana. Inkarnaatio-opilla oikeutettiin myös naturalismi taiteessa.³⁴ Nykyinen queer-teologia tunnistaa aihepiirissä moderneja sukupuoli-identiteettejä laajemman läheisyyden muotojen skaalan. Vaikka mystinen yhteys (lat. *unio mystica*) ymmärrettäisiin metaforisenakin, läheisyys on ruumiillista ja kaipaus lihallista. Ruumiiden suhde on sakramentaalinen. Kristus oli keskiajan ymmärryksessä rakastaja ja kumppani, joka ei erotellut morsiamiaan sukupuolen perusteella ja joka voitiin itsekin ymmärtää äidilliseksi tai muuten feminiiniseksi.³⁵

Taivaaseen osoittava sormi

Kahdessa Heleniuksen *Initiaatio*-aiheen versiossa silmänsä sulkenut Kristus osoittaa etusormellaan arvoituksellisesti taivaaseen. Ajan taiteenharrastajat ja Pariisin-matkailijat osasivat todennäköisesti yhdistää eleen Louvressa näkemäänsä Leonardon maalaukseen *Johannes Kastaja* (n. 1513–1516), jossa Kristuksen edelläkävijä osoittaa oikean kätensä etusormella samalla tavoin ylöspäin. Leonardon teoksessa kehottavaan eleeseen tosin liittyy katse, joka suuntautuu katsojaan, kun taas Heleniuksen akvarelliversiossa (kuva 1) Kristuksen silmät ovat suljetut ja hänen seuraajansa evankelista Johannes katsoo ulos kuvasta. Taivaaseen osoittamalla Leonardon Johannes Kastaja viittasi tulossa olevaan Messiaaseen, Jumalan lihaksituloon. Kastajan hermafrodiittinen androgynia puhutteli symbolisteja.³⁶

Leonardo nähtiin 1800-luvun lopun esoteerisessä perinteessä yhtenä ”vihityistä”. Rose-Croix



Kuva 3. Lyonilaisen pojan ensikommunion ”souvenir” vuodelta 1914. Painokuva (Bouasse-Jeune, Pariisi, n:o 4034), 11 x 6,7 cm. Kari Kotkavaaran kokoelma, Turku.

-salongissa taidemaalarina aloittanut kirjailija ja kääntäjä Paul Vulliaud (1875–1950) kirjoitti jopa seikkaperäisen tutkielman, jossa hän vertaili Leonardon *Johannes Kastajaa* saman taiteilijan *Bacchus*-maalaukseen (n. 1510–1515). Bacchus oli Vulliaud’n mukaan kreikkalaisten messias.³⁷ Sekä *Johannes Kastajan* että *Bacchuksen* tapauksessa Leonardon nimihenkilö viittaa kätensä

33. Hamburger 2002, 2, 20, 72; Gerard Loughlin, Introduction. The End of Sex. Teoksessa Gerard Loughlin (toim.) *Queer Theology. Rethinking the Western Body*. Blackwell 2007, 1–4, 32–33. Pyhän ehtoollisen lisäksi Loughlin viittaa keskiakaisiin teksteihin ja kirjamaalauksiin, joissa Kristus ja Johannes olivat Kaanaan häiden morsiuspari.

34. Hamburger 2002, 3, 16.

35. Esim. sekä Avilan Teresa että Ristin Johannes kuvattiin Kristuksen morsiamiksi, ja myös Neitsyt Maria voitiin ymmärtää poikansa puoliseksi. Loughlin 2007, 3. Ks. myös John Boswell, *Same-Sex Unions in Premodern Europe*. Fontana 1996, 138–139; Tom Linkinen, *Same-Sex Sexuality in Later Medieval English Culture*. Amsterdam University Press 2015, 287–288.

36. Sarajas-Korte 1966, 162–164; Oksanen 1995, 120.

37. Paul Vulliaud, *La Pensée ésotérique de Léonard de Vinci*. Deuxième édition. Bernard Grasset 1910, passim, erit. 36, 45. Teoksen ensipainos on vuodelta 1906. Myös *Bacchus* on Louvren kokoelmissa, tosin sitä pidetään nykyään ateljeetyönä.

eleellä taivaallisen ja inhimillisen mystiseen, kosmogoniseen liittoon toisen käden tai paimensauvan osoittaessa maahan.

Schurén hahmottelemaan, Kristukseen huipeutuvaan vihittyjen ketjuun saatettiin Leonardon lisäksi näin liittää vieläpä Bacchuskin. Katolisemmin suuntautuneet esoteerikot eivät kuitenkaan uskoneet Leonardon tahallisesti rinnastaneen Kristusta pakanalliseen hedelmällisyyden ja viinin jumalaan.³⁸

On vaikeaa sanoa, tunsiko vasta vuonna 1919 Schuréstakin innostunut Helenius tätä Leonardon tulkintaperinnettä hienojakoisine linjanveittein. Heleniuksen tapa synkretisoida kirkollista kristillisyyttä irrottautumatta siitä kokonaan on joka tapauksessa analoginen *fin-de-sièclen* dekadenttien esoteerikkojen kanssa.³⁹ Sotienväliselle ajalle tultaessa esoteeriset mielleyhtymät olivat väljentyneet. Ne säilyttivät kuitenkin yhteyden symbolismin tunneasteikkoon, joka heittelehti tarkoituksellisesti vakavan ja leikillisen välillä.

Vihkimys-aiheiden toteutus on ilmeisen harras ja vilpiton. Samalla Helenius sovelsi hännään leikillistä, vaikeasti tulkittavaa tyyllilajia tanssi- ja teatterikriitikko Raoul af Hällströmistä (1899–1975) vuonna 1930 maalaamassaan suurikokoisessa puolivartalomuotokuvassa (kuva 4). Maalaus oli näytteillä nimellä *Méditation* tai *Meditatio*, meditaatio, ja siitä julkaistiin myös kuvia.⁴⁰ Normatiivista maskuliinisuutta hätkähdyttävästi haastava teos osoitettiin näin myös

suurelle yleisölle. Mallina toiminut af Hällström oli Heleniuksen hyvä ystävä ja tärkeä kulttuuri-kentän kontakti, jonka moni katsoja todennäköisesti tunnisti. Yhtäältä edustusmuotokuvan formaattia noudattava maalaus esittää mallin sukuvaakunoineen ja -sormuksineen aateliskokouksen osanottajana. Toisaalta teoksessa on papillisempi, suorastaan profeettallinen viritys. Se syntyy mallin ilmeestä ja teoksen värityksestä ja tuntuu viittaavan hermeettisempään veljeskuntaan. Maalauksellisesti väkevässä kuvassa ehkä leikittelään ajan degeneraatioteorioillakin. Niin taiteilija kuin mallikin liikkuvat joustavasti eri ilmaisu-kistereissä ja korkea- ja populaarikulttuurin väli-alueilla.

Helenius sovelsi symbolismin ja esoterian jo valmiiksi synkretististä visuaalista repertuaaria idiosynkraattisesti muttei kuitenkaan sattumanvaraisesti. Esimerkiksi af Hällströmin muotokuva voi verrata ranskalaisen Paul Sérusier'n (1863–1927) kollegastaan Paul Ransonista (1864–1909) vuonna 1890 maalaamaan öljyvärimuotokuvaan, jossa malli lukee käsikirjoitusta jonkinlaisessa esoteerisessa seremonia-asussa erikoinen paimensauva kädessä. Asu saattoi liittyä itseään nabeiksi (*Les Nabis*) eli heprealaisittain profeteoiksi kutsuneen ryhmän Ransonin ateljeella ideoihin, okkultistissävyisiin seremonioihin.⁴¹ Heleniuksen uskonnollisissa aiheissa on läpi hänen tuotantonsa mukana dekadenttia, aistillista sävyä, joka näkyy *Initiation* toisessa öljyväriaversiossakin (kuva 2).⁴² Hänen enkelinpro-

38. Esimerkiksi Vulliaud'n esikuva, suomalaistenkin symbolistien hyvin tuntema Rose-Croix -salongin perustaja Sâr Péladan painotti Leonardon katolista kristillisyyttä. Ks. James E. Housefield, *The Nineteenth-Century Renaissance and the Modern Facsimile. Leonardo da Vinci's Notebooks, From Ravaisson-Mollien to Péladan and Duchamp*. Teoksessa Yannick Portebois & Nicholas Terpstra (toim.) *The Renaissance in the Nineteenth Century – Le XIX siècle renaissant*. University of Toronto 2003, 81. Etunimessä androgynisoinut Joséphin Péladan sijoitetaan itsekin bisarrin papillisen fantasterian ja hartaan uskatollilaisuuden välimaastoon. Jean Delville maalasi vuonna 1895 Péladanista kokovartalomuotokuvan, jossa tämä osoittaa oikealla etusormellaan taivasta kohti itäisen riituksen alttaripalvelijan asuun sonnustautuneena (Musée des Beaux-Arts de Nîmes). Ks. esim. Saint-Martin 2014, 104.

39. Esim. siveettömyysoikeudenkäynneistä tunnetut brittikirjailijat Oscar Wilde ja Radclyffe Hall tunsivat vetoa katolisuuteen. Ks. Ellis Hansen, *Decadence and Catholicism*. Harvard University Press 1997; Doan 2006, 94.

40. Esim. *Näyttely – Exposition Ester Helenius 1946*. Taiteilijain Salonki 1946, n:o 23 (myös kuva, ei sivunumeroita).

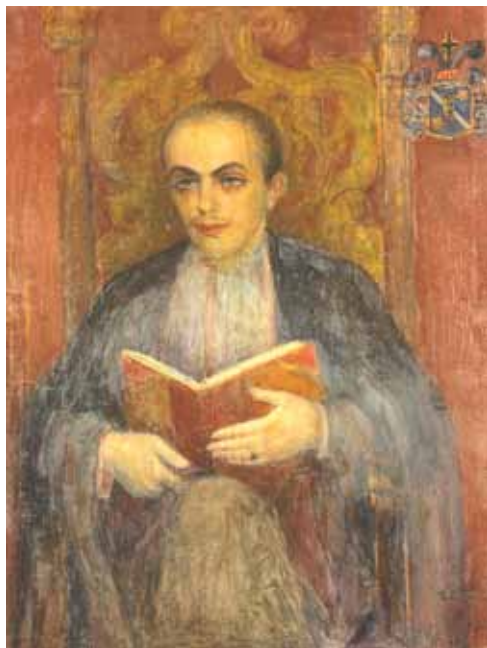
41. Musée d'Orsayn katalogi, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/> (30.10.2016). Sérusierista ja Suomesta Marjo-Riitta Simpanen, Taiteen henkisyys – pohdintaa taiteen ja teosofian yhteyksistä. Juho Rissanen Ranskan vuodet 1911–1912 ja vuosikymmenen lopun taiteen suomalaiskansallisuus. Teoksessa Jukka Ervamaa, Tellervo Helin & Eeva Maija Viljo (toim.) *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 14. Taidehistorian seura 1993, 132–133; Lukkarinen 2007, 95.

42. Kriitikissään taidemaalari Sakari Saarikivi (HS 29.3.1953, 14) tosin piti maalauksen väritystä kouluesimerkinä ”uusimpressionistien kehittämien värikontrastilakien soveltamisesta”.

fiilinsa ja karaktääripäänsä muistuttavat antiikin ”efeebejä” nuorukaisia⁴³ ja Narkissos-tematiikkaa. Helenius maalasi mieluiten juuri ”kauniita” nuoria miehiä. Osassa tällaisista henkilökuvista oli selvästikin kyse homoseksuaalisen ala- tai show-kulttuurin edustajista, osa oli tuttavaperheiden poikia.⁴⁴

On todennäköistä, että vuosisadanvaihteesta alkaen, mutta erityisesti 1920- ja 1930-luvulla paljon aikaa Pariisissa viettänyt Helenius tunsi ainakin välillisesti belgialaisen Jean Delvillen (1867–1953) maalauksen *Platonin koulu* (*L'École de Platon*, 1898), jota oli aiottu monumentaalimaalaukseksi Sorbonnen yliopistolle.⁴⁵ Teosofiasta innoittuneen symbolistin teos, jonka aiheeksi nähtiin jumalallisen Logoksen ajaton palvonta, oli saanut valmistumisvuonna esillä ollessaan ihastunutta huomiota.⁴⁶ Maalaus hankittiin vuonna 1912 Ranskan valtion kokoelmiin, ja se oli esillä Musée du Luxembourgissa vuoteen 1922 saakka sekä sijoitettuna Sorbonneen vuosina 1927–1956.⁴⁷ Dekadentissa maalauksessa yhdistyvät Ateenan koulu -aihe ja Pyhää ehtoollista muistuttava sommitelma, jossa Jeesus pitää opetuspuhetta seuraajilleen. Näyttävävartaloiset ”adeptit”, opetuslapset, ryhmittyvät alastomina tai puolialastomina opettajansa ympärille.

Rafaelin tunnetussa *Ateenan koulu* -freskossa Vatikaanissa (*Stanza della segnatura*, 1509–1511) Platon osoittaa oikealla etusormellaan taivaaseen. Vaikka filosofin käden asento on Delvillen maalauksessa hieman toisenlainen, hänen etusormensa osoittaa kuitenkin ylöspäin. Schurén vihittyihin kuului Jeesuksen lisäksi myös Platon, ja uusplatonismi oli symbolismissa tärkeässä asemassa. Teosofisissa kuvituksissa voi tavata saman



Kuva 4. Ester Helenius, Raoul af Hällströmin muotokuva (*Méditation*), 1930, öljymaalaus kankaalle, 116,5 x 89 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Hämeenlinnan Taidemuseo / Marjukka Vainio.

taivaaseen etusormella osoittavan eleen. Tulkitaan Delvillen androgynianäkemyksen ei-aistillisesta ”platonistisuudesta”⁴⁸ on vaikea yhtyä.

Voidaan ajatella, että Heleniuksen maalauksessa Johannes vihitään seuraavana lenkinä samaan vihittyjen ketjuun kuin Platon ja häntä itseään viimeisimpänä edeltävä Kristus. Akvarellityön (kuva 1) nuori Johannes katsoo merkittävästi katsojaan kehottaen tätä pyrkimään joukon

43. Efebi (ital. *efebo*) oli antiikin Kreikassa täysi-ikäinen nuorukainen, taidehistoriassa usein myös feminiinisen ”kaunis” mies.

44. Tutta Palin, Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkisuuskuvassa. Teoksessa Viola Parente-Čapková et al. (toim.) *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Cultural History – Kulttuurihistoria 13. k&h 2015, 300–311; Palin 2016, 96–107.

45. Öljymaalauksen koko on 260 x 605 cm. Musée d’Orsayn katalogi, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/> (30.10.2016).

46. Sébastien Clerbois, In Search of the *Forme-Pensée*: The Influence of Theosophy on Belgian Artists, Between Symbolism and the Avant-Garde (1890–1910). *Nineteenth Century Worldwide* 1:2 (2002), <http://www.19thc-artworldwide.org> (30.10.2016); Sébastien Clerbois, *L'Ésotérisme et le symbolisme belge*. Pandora 2013, 127.

47. Musée d’Orsayn katalogi, <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/> (30.10.2016).

48. Esim. Brendan Cole, *Jean Delville. Art between Nature and the Absolute*. Cambridge Scholars Publishing 2015; J. H. Leshner, The Philosophical Aspects of Jean Delville’s *L’Ecole de Platon*. *Nineteenth Century Worldwide* 12:2 (2013), <http://www.19thc-artworldwide.org> (30.10.2016).

jatkoksi. Johanneksen evankeliumi puhutteli teosofeja, ja esoteerisesti herkistyneet yksilöt rinnastuivat teosofiassa yleensäkin Jeesuksen opetuslapsiin, joista Johannes koettiin inspiroituneimmaksi. Naishahmoja tai naisten keskistä hellyyttä ei tähän perinteeseen sisällynyt, mutta Kristus ja Johannes -aiheen arvoituksellinen androgyinia avasi assosiativisen avaruuden, jossa samansukupuolinen intimitteetti ja moniulotteinen uskonnollisuus kytkeytyivät toisiinsa.

Teemana initiaatio myös painotti enemmän vihkiytymisen ja liiton solmimisen ajatusta kuin naisille uskonnollisissa yhteyksissä yleensä tarjolla ollutta reproduktiivista roolia.⁴⁹ Heleniuksen tapauksessa tulkitsen initiaation viittaavan metonymisesti naisten väliseen rakkauteen tai biseksuaalisuuteen. Konkreettisemmin voi ajatella teeman liittyvän taiteilijan kumppaneista, luottoystävistä ja esoteerisista sielun sukulaistista muodostuneeseen ”valittuun perheeseen”, johon hän laski myös biologisen sukunsa. Helenius mainitsi julkisuudessa mieluusti isänsä ja sisaruksensa.

Suljetuin silmin

Heleniuksen ihailijat tunnistivat *Initiaatio*-aiheessa taiteilijan tuotannossa toistuvan elementin: suljetut tai alaspäin luodut silmät. Suljetut silmät ovat eräs symbolistisen taiteen temaatintinen tiheytymä, johon erityisesti feminiinisistä Messiaistaan tunnettu ranskalainen Odilon Redon⁵⁰ ja teosofiasta katolilaisuuteen ja italialaisen fasismiin ihailuun liukunut hollantilainen Jan Toorop⁵¹ palasivat yhä uudelleen. Helenius muistuttaa heitä lähes pakonomaisessa tavassaan toistaa tätä aiheilmaa.

Riikka Stewenin mukaan symbolismissa tavoiteltu mielentila (ransk. *état d'âme*) on ymmärrettävissä ennen muuta täyteyden kokemukseksi.⁵² Kuvauksen intensiteetti muodostuu teoksen aiheeksi ja ikään kuin tyhjentää sen konventio-



Kuva 5. Ester Helenius, *Miettävä nainen*, 1928, lyijykynä ja hiili paperille, 39,5 x 31,5 cm. Hämeenlinnan Taidemuseo. Kuva: Hämeenlinnan Taidemuseo/Reima Määttänen.

naalisesta ikonografisesta sisällöstä. Määrittelemättömyys ja merkitysten avoimuus on nähty vuosisadanvaihteen ja 1900-luvun alun taiteen tunnuspiirteinä.⁵³ Suljettujen silmien topos ilmentää yleisemminkin altistumista pyhyydelle ja olemisen mysteerille tiettyyn uskontoon tai maailmankatsomukseen sitoutumatta. Alasluidut silmät johdattavat katsojan jonkin vihkiytymättömälle katseelle näkymättömän ja arkielellä määrittelemättömän äärelle.

Suljetut silmät tarkoittavat saman ajan valokuvissa usein yksiselitteisemmin meditatiivisen tai mediumistisen tilanteen tallentamista. Heleniuksen testamenttikokeelmassa taas on säilynyt

49. Loughlin 2007, 6.

50. Esim. Suzy Lévy, *Odilon Redon et le Messie féminin*. Éditions Cercle d'Art 2007.

51. Esim. Gerard van Wezel, *Jan Toorop. Zang der tijden*. Gemeentemuseum den Haag & WBOOKS 2016. Ks. erit. suljettujen silmien toposta soveltavat Mussolinin muotokuvapiirroksiset (1927), 240, 244–245. Aikalaislähde Wouter Lutkie, *Van Toorop naar Mussolini*. Oisterwijk 1928.

52. Riikka Stewen, *Suljetut silmät*. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi Kantokorpi (toim.) *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Tietolipas 145. SKS 1996, 17–26, erit. 21–22.

53. Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. Reaktion Books 2002; Lahelma 2014.

vuodelle 1928 merkitty muotokuvamainen piirros keski-ikäisestä naisesta, jonka silmät ovat suljetut erityisellä tavalla, kuin transsissa (kuva 5). Arvelen sen esittävän kuvanveistäjä Eva Gyldénia (1885–1973), Heleniuksen pitkäaikaista tuttavaa. Gyldén harjoitti vuoden 1918 paikkeilla automaattikirjoittamista.⁵⁴

Helenius viittaa yhden ”Aurinkokuninkaan satujen” käsikirjoitusversion kansilehdellä omiin psyykkistä automatismia koskeviin kokeiluihinsa. Hän on tehnyt merkinnän ”Automatisk skrift (Écriture automatique)” erilliselle käsin kirjoitetulle arkille, joka sisältää kirjoittajan ja kirjan nimen sekä tiivistelmän ja ”moton”.⁵⁵ Jotkin mustekynäpiirroksensa Helenius on tehnyt tyylillä, jonka tavallista kontrolloimattomampi viiva voi viitata pyrkimykseen hellittää tietoisin minän ohjauksesta. Esimerkiksi vuoden 1932 ensimmäiselle päivälle päivätty kruunupäinen Kristus (kuva 6) sekä nunnamainen pää samalta vuodelta näyttävät melkein pä suljetuin silmin hahmotelluilta.⁵⁶ Kristus-hahmonkin silmät ovat vastaanottavasti suljetut. Automaattikirjoittamisessa tai -piirtämisessä haettiin yleensä kontaktia tuonpuoleisiin henkioppaisiin, joista tärkein oli Jeesus.⁵⁷ Säilyneissä lähteissä Helenius ei mainitse eksplisiittisesti henkioppaita.

Joskus mallin henkistyneenä esittäminen voi kertoa enemmänkin teoksen sosiaalisesta syntykontekstista. Tuntuu esimerkiksi yllättävältä löytää Heleniuksen piirros Hannes Kolehmaisesta (1889–1966) vuonna 1926 julkaistun juoksijaelämäkerran kuvituksesta.⁵⁸ Heleniuksen ei tiedetä olleen kiinnostunut urheilusta. Keijukaismaisena esitetyn mallin silmät ovat alasluodut, ja ”Hymyilevä Hannes” hymyilee kuuluisaksi tullutta hymyään, joka toki valokuvissa oli leveämpi. Tällainen ”sisäistyneisyys” on ensi näkemältä yllättävää urheilua käsittelevässä kirjassa.



Kuva 6. Ester Helenius, Kristus, 1932, mustekynä paperille, 28,5 x 21 cm. Hämeenlinnan Taidemuseo. Kuva: Hämeenlinnan Taidemuseo/Reima Määttänen.

Vuodelle 1924 merkityn piirroksen signeeraus erottuu kuvajäljennöksestä. Ateneumin taidemuseon kokoelmiin kuuluu toinen – tai mahdollisesti muutettu – versio piirroksesta, lyijykynämuotokuva, joka on niin ikään päivätty Helsingissä 1924 ja hankittu kokoelmiin keväällä 1926 (kuva 7). Kirjan kirjoittaja, filosofian tohtori Toivo Torsten Kaila (1884–1961) oli eräs taiteilijan tärkeimmistä 1930-luvun mesenaateista. Kaila oli diplomaatti, tilastotieteilijä ja liikemies sekä tie-

54. Vuonna 1918 Gyldén pyysi etäistä sukulaistaan professori Yrjö Hirniä kommentoimaan automaattikirjoittamisen menetelmällä syntynyttä käsikirjoitusta. Eva Gyldén Yrjö Hirnille 15.12.1918. KK, Yrjö Hirnin kokoelma. "[...] ett arbete som tillkommit genom ett medium för automatisk skrift [...]"

55. HMLTM, EH. Vrt. haastattelutieto (Dolly Sohlberg 1980) Oksanen 1995, 45.

56. HMLTM, EH. Kuvat Palin 2016, 112, 113.

57. Vrt. esim. Maarit Leskelä-Kärki, *Kirjoittajan maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1085. SKS 2006, 276–291. Piirroksiet lienee signeerattu myöhemmin, mutta Helenius signeerasi usein teoksia vasta niiden tullessa näyttelle tai vaihtaessa omistajaa.

58. Toivo T. Kaila (Hannes Kolehmaisena avustuksella), *Hannes Kolehmainen. Suomalaisen suurjuoksijan elämä ja urheilusaavutukset*. WSOY 1926, 123.

tokirjalija ja suomentaja. Helenius ja Kaila tunsivat toisensa viimeistään vuodesta 1923.⁵⁹

Piirroksen käyttäminen kirjan kuvituksena saa selityksen juoksijaelämäkerran loppuluvussa, joka erittelee suomalaisen kansankulttuurin vitaalisuutta. Luku käsittelee seikkaperäisesti saunaa ja hierontaa kansallisen urheilumenes-tyksen taustatekijöinä.⁶⁰ Piirroksessa pilkahtaa epäsuorasti kulttuurinationalistiseen teosofian tulkintaan kytkeytyvä näkemys, jonka mukaan ”kalevalainen” luonnonparantaminen ja suomalaisuus olivat tärkeitä aineksia uudessa ihmisyydessä.⁶¹ Suomenmielisyydestään huolimatta Helenius osallistui varsin vähän suomalaiskansallisen kuvaston luomiseen. Tässä muotokuvapiirroksessa juoksija esiintyy jonkinlaisena näkijänä. Kolehmaisien tiedettiin kestävyysjuoksua harjoittaessaan olleen vuosia kasvissyöjä, samoin kuin Paavo Nurmenkin nuoruudessaan.⁶² Vegetarismi, raittius ja luonnonparannus liittyivät aatteellisiin elämäntapareformeihin, joita pohjustivat esimerkiksi tolstoilaisuus ja teosofia.

Usein myös pasifismi kuului samaan yhteyteen, mutta Kaila ihanoi sotilaallisuutta ja ironisoi oman aikansa ”naismaisten miesten” ja ”miesmäisten naisten” tapaa saarnata ikuista rauhaa ja aseistariisumista.⁶³ Työväenurheilusta ja pasifismista valkoisen Suomen sankariksi siirtyneen Kolehmaisien tukijoihin kuuluikin myös suojeluskunta-aatteen edistäjä Lauri (Tahko) Pihkala. Työväen Urheiluliiton boikotoimiin Antwerpenin olympialaisiin vuonna 1920 osallistuessaan Kolehmainen sinetöi siirtymisensä porvarilliseen leiriin.⁶⁴ Antwerpenin maratonvoiton jälkeen häntä oli juhlistamassa sivistyneistöäkin, kuten esimerkiksi verhotummin teosofiaan suuntautunut Eino Leino.⁶⁵



Kuva 7. Ester Helenius, Hannes Kolehmaisien muotokuva, 1924, lyijykynä paperille, 29 x 22,7 cm. Ateneumin taidemuseo, Helsinki. Kuva: Kansalliskallio/Hannu Aaltonen.

Helenius näyttäytyi julkisuudessa pikemminkin ranskalaisen kahvin ja punaviinin kuin kasvisruoan ystävänä, eivätkä askeesi ja itsekieltämys painottuneet hänen urbaanissa imagossaan. Pääkaupunkilaistapaan taiteilija viihtyi kesäisin maalla. Hän oleskeli mielellään Kulosaaren huvilakaupungin porvarillisen liberaalissa, luonnonläheisyyttä arvostavassa ilmapiirissä, jonne urheiluvälineyrittäjäksi ryhtynyt Kolehmainenkin puolisoineen kotiutui vuonna 1925. Kulosaa-

59. Heleniuksen ja Kailan kirjeenvaihto. Yksityiskokoelma.

60. Kaila 1926, 140–167.

61. Vrt. Ester Heleniuksen kirje Magnus Enckellille 1.10.1919. KK, ME. Teosofisesta liikkeestä ja nationalismista ks. Minna-Maria Fyrqvist, *Teosofien Suur-Suomi*. Teos 2016.

62. Kaila 1926, 38; vrt. Toivo T. Kaila (Paavo Nurmen avustuksella), *Paavo Nurmi. Elämä, tulokset ja harjoitusmenetelmät*. WSOY 1925, 15–17.

63. Kaila 1925, 25.

64. Ossi Viita, *Hymyilevä Hannes. Työläisurheilija Hannes Kolehmaisien sankaruus porvarillisessa Suomessa*. Otava 2003, erit. 137, 205. Vuoden 1912 Tukholman olympialaisten jälkeen moninkertainen mitalisti ei ilmeisesti poliittisia ristiriitoja välttääkseen pitkään aikaan palannut kotimaahan juhlittavaksi.

65. Viita 2003, 235. Leinosta Antti Harmainen, *Modernin mystikot. Teosofian ulottuvuudet Pekka Ervastian ja Eino Leinon maailmankuvissa 1902–1908*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto 2010, 73, 87.

ren yhteisössä Heleniuksen epänormatiivinen seksuaalinen orientaatiokin oli ilmeisesti melko yleisessä tiedossa.⁶⁶ Sotienvälisellä ajalla teosofinen kulttuurinationalismi sulautui niin Heleniuksella kuin Kailallakin äärioikeistolaiseen poliittiseen nationalismiin. Toivo T. Kaila oli kiinnostunut muun muassa joogasta ja buddhalaisuudesta, ja hänen ensimmäisestä puoliosastaan, matemaatikko Aili Kailasta tuli 1920-luvun lopulla näkijä ja kaukoparantaja. Tämän vuonna 1927 koekemissä näyissä toimi henkioppaana isävainaja.⁶⁷

Henkiystävät ja viholliset

Heleniuksen esoteriaa luonnehtii kaiken kaikkiaan hyvin Nina Kokkisen 2010-luvun alussa Christopher Partridgen (2004) pohjalta suomeksi lanseeraama käsite okkultuuri. Sillä Kokkinen luonnehtii modernin mediakulttuurin välittämää, moniaineksista, yhteen uskontoon tai uskonnolliseen liikkeeseen sitoutumatonta henkisen etsinnän kenttää.⁶⁸ Heleniuksen maailmankatsomus vaikuttaa suhteellisen heterogeenisista aineksista individualistisesti ja omakohtaisesti, mutta kuitenkin dialogissa muiden etsijöiden kanssa rakennetulta. Hänen henkisytyksensä yhdistyi monia spesifisti ranskalaiseen kulttuuriin ankkuroituneita, kotimaassa vieraita elementtejä. Osa niistä liittyi Ranskassa paljon arkipäivään uskonnollisuuteen.

Heleniuksen taiteeseen eivät kuuluneet esoteerisiksi tunnuksiksi yksiselitteisesti tunnistettavat kuvasymbolit.⁶⁹ Symbolistisen ja emotio-

nalistisen estetiikan mukaisesti hän luotti taiteen suggestiiviseen voimaan. Kiihkeä antimasonistisuus, vapaamuurariuden vastustus, todennäköisesti etäännytti Heleniusta 1920-luvun loppupuolelta lähtien teosofiasta ja antroposofiasta järjestäytyneenä liikkeenä. Viimeistään tuolloin hän alkoi kannattaa ranskalaisen antisemitistisen ja antimasonistisen *Action française* -liikkeen politiikkaa yhdistäen juutalaisuuden ja vapaamuurariuden länsimaista yhteiskuntaa uhkaavaan materialismiin.

Helenius kertoi keväällä 1927 ystävälleen, taidehistorioitsija Ludvig Wennervirrälle lähettäneensä otteita ranskalaisista sanomalehdistä tervettä maailmankatsomusta edistäville tahoille Suomessa.⁷⁰ Materialismi tarkoitti yleisempää kääntymistä pois henkisistä arvoista, mutta myös täsmällisemmin kommunismia. *Action française* -liikettä on luonnehdittu monarkistiseksi ja fanaattisen saksalaisvastaiseksi. Tässä Helenius poikkesi Wennervirran vahvistuvasta, kansallissosialismin edistämiseen päätyneestä saksalaismielisytydestä. Jatkosodan alussa Heleniuskin kuitenkin ilmaisi julkisesti tukensa Suur-Suomelle.⁷¹ Hän myös ehti sopia vuonna 1942 jäämistönsä luovuttamisesta Akateemiselle Karkala-Seuralle, joka kuitenkin lakkautettiin syyskuussa 1944.⁷²

Ludvig Wennervirta, jonka kanssa Helenius jakoi mielenkiinnon niin katolilaisuuteen ja gotiikkaan kuin suomenmielisytyteenkin, oli yksi suomalaisen taidekentän avaintoimijoista ja sel-

66. Pentti Lampénin tiedonanto 21.10.2016. Ks. Laura Kolbe, *Kulosaari. Unelma paremmasta tulevaisuudesta*. Kulosaaren kotiseuturahaston säätiö 1988, erit. 258–261; Viita 2003, 235, 299–300. Helenius asui pitkiä jaksoja ystäviensä ja tukijoidensa Aune ja Arvid Lampénin Kulosaaren huviloissa. Nämä ystävät todella muodostuivat hänelle perheeksi. Vapaamieliset Lampénitkin tulivat pappisperheistä.

67. Toivo T. Kaila, *Eräs elämä. Muistelmia ja merkintöjä*. Toivo T. Kaila 1954, 103, 141–146.

68. Nina Kokkinen, Okkultuuri-käsitteen mahdollisuudet ja edellytykset modernin taiteen uskonnollisuuden tutkimuksessa. *Tahiti – taidehistoria tieteenä* 3 (2012), <http://tahiti.fi/> (30.11.2016); Christopher Partridge, *The Re-Enchantment of the West 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*. T&T Clark International 2004.

69. Ruusuristiläisyyteen viittaa tosin pienehkö, punakukintoista ruusunoksa kultataustalla esittävä hiili- ja vesiväriytyö vuodelta 1925 (Ateneumin taidemuseo, A II 1648:38). Kultainen väri assosioituu ristiin tai tähteen, joka kuvattiin tavallisesti ruusun taustalle.

70. Ester Helenius Ludvig Wennervirrälle 30.4.1927. KK, Ludvig Wennervirran kokoelma (LW); Palin 2016, 79, 147. Vrt. myös päiväämätön kirje kirjailija Eero Eerolalle Hulda-puolisoinen, olettaakseni alkuvuodelta 1931. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Kirjallisuusarkisto, Eero Eerolan kokoelma, 1011:46:11. Vapaamuurariuden jyrkistyneestä torjunnasta 1930-luvun Suomessa Nils G. Holm, *Freemasonry and Its Social Position in Finland*. Teoksessa Tore Ahlbäck & Björn Dahla (toim.) *Western Esotericism*. Donner Institute for Research in Religious and Cultural History 2008, 69–73, 75–76.

71. Esim. Leena, ”Rekilauluissa on minun taiteeni pohja”, lausuu Ester Helenius. *Uusi Aura* 15.2.1942, 8.

72. Ester Helenius taidehistorioitsija Klaus Holmalle 21.11.1943. KK, Klaus Holman kokoelma.

laisena Heleniuksen tärkeimpiä tukijoita 1920-luvulta alkaen. Yrjänä Levannon mukaan Wennervirta oli etsijä, jonka uskonnollinen ajattelu ei koskaan asettunut paikoilleen. Tolstoilaisuudelle Wennervirta pysyi uskollisimpana läpi vuosikymmenten.⁷³ Heleniuksen ja Wennervirran 1920-luvun kirjeenvaihdossa näkyy myös taidehistorioitsijan ensimmäinen puoliso Siiri Wennervirta (o.s. Gummerus, myöh. Koskelainen, 1883–1970),⁷⁴ josta Helenius käytti arvoituksellista nimitystä *Ljusets engel* (Valon enkeli).⁷⁵ Siiri Wennervirta tunnettiin ankarana ja itsetietoisena pappis- ja kulttuurisuvun jäsenenä. Hänellä oli kuitenkin mediumistista herkkyyttä, ja iän myötä hänestä tuli vakaamuksellinen spirituaalisti.⁷⁶ Kiinnostus vanhoihin kirkkokuntiin ja esoteriaan yhdisti kaikkia kolmea luterilaisen pappilan kasvattia. Siiri Wennervirran ja Heleniuksen ystävyys syveni Wennervirtojen vuonna 1935 tapahtuneen avioeron ja Siirin toisen, vuonna 1944 toimittaja ja kokoomuspoliitikko Yrjö Koskelaisen kanssa solmiman avioliiton välisinä vuosina.⁷⁷ Toisen avioliittonsa aikana Siiri järjesti spiritualistisia istuntoja kotonaan Helsingissä, vaikkei ehkä itse toiminut meediona. Wennervirtojen avioeron syy ei ole tiedossa, mutta Ludvig Wennervirta avioitui uudelleen heti avioero-vuonna ja avusti Heleniusta ammatillisesti aiempaan tapansa.

Henkiset intressit jäsensivät ilmeisen olennaisella, mutta moninaisella ja hankalasti jäljitettävällä tavalla sekä Heleniuksen toimeentulolle välttämätöntä sosiaalista verkostoa että yksityisiä läheissuhteita. Jaettu etsijyys loi yhteisyyttä ohi konventionaalisten identiteettitekijöiden, ja

esoteeriset visiot toimivat tunteiden ilmaisemisen välineenä.

Lopuksi

Vaihtoehtoisen uskonnollisuuden, epänormatiivisen rakkauden ja poliittisen oikeistolaisuuden hieman yllättävä ja olettavasti jopa riskaabeli kolmiyhteys näyttää syntyneen Heleniuksen ajatusmaailmassa ja elämässä viimeistään hänen intensiivisinä, vapaudenkaipuisina Pariisin-vuosinaan 1920-luvun alussa. Montparnassen monikulttuurisessa taiteilijayhteisössä oli tilaa elämäntapakokeiluille, jotka Helenius itse yhdisti vain taiteilijabohemiaan. Androgynian käsitteeseen hän olisi voinut helpoiten tarttua, mutta hän ei lähestynyt kuvamaailmaansa teoreettisesti.

Niin 1890-luvun symbolismin kuin sitä koskevan myöhemmän tutkimuksenkin näkemykset androgyniasta on monilta osin havaittu abstrakteiksi ja epäseksualisoiviksi, jopa homofobisiksi.⁷⁸ Heleniuksen mielenkiinto Kristus ja Johannes-motiiviin ja muihin androgyynisiin tai muuten ei-normatiivisiin mieshahmoihin näyttää perustuneen konkreettiseen haluun visualisoida ja merkityksellistää samansukupuolista rakkautta ja edes osaa omasta viiteryhmästä. Samalla oli mahdollisuus siirtää huomio pois naistenvälisistä suhteista ja omasta yksityiselämästä ja kuitenkin käsitellä sitä. Ajatus Kristuksen kaltaisuudesta avaa joka tapauksessa moniulotteisen, niin vaihtoehtoiseen uskonnollisuuteen kuin perinnäiseen kirkollisuuteenkin kiinnittyvän merkityskentän. Henkinen sukulaisuus osoittautuu väljäksi ja ambivalentiksi identifikaatioiden ryppääksi. Etsijät tunnistivat toisensa.

73. Yrjänä Levanto, *Kirjoitetut kuvat. Ludvig Wennervirran taidekäsitys*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 10. TaiK 1991, 252–253.

74. Esim. Ester Heleniuksen postikortti Chartresista 1.6.1926. KK, LW. Ystäväpiiriin kuului myös Siirin sisar Hertta Alanen (o.s. Gummerus, 1893–1965) pappispuolisoineen. Lauri ”Tahko” Pihkala oli Siirin ja Hertan serkku.

75. Esim. Chartresista 1.6.1926 kirjoittamassaan kortissa (KK, LW) Helenius lupasi hankkia Pariisista muodikkaat hamehousut: ”Ljusets engels culottes ei ole vielä ostettu.”

76. Minna Alasen tiedonanto 12.10.2016. Käytän Siiri Laila Gummeruksesta (Siiri Gummerus -nimisiä henkilöitä on useampia) tässä nimeä Siiri Wennervirta, koska huomioni kiinnittyi erityisesti sotienväliseen aikaan. Kiitän amanuenssi Päivi Viherluotoa yhteystiedon välittämisestä. Hänen kuratoimassaan Ester Heleniuksen näyttelyssä (2016–2017) oli esillä taiteilijan Siiri Wennervirrasta mahdollisesti 1920-luvulla maalaama öljyvärimuotokuva (yksityiskokoelma).

77. Minna Alasen välittämä tieto 12.10.2016. Läheisestä suhteesta kertoo myös, että Siirin (tai tämän sisaren) omistamia teoksia ei ole mainittu taiteilijan myyntikirjanpidossa. HMLTM, EH.

78. Kalha 2005, 208–210. Vrt. toisaalta Juha-Heikki Tihinen, *Halun häilyvät rajat. Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyksien representaatioista ja itsen luomisesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 37. Taidehistorian seura 2008, 66–67.

Ajattelutavasta, jossa Jeesus rinnastettiin Krishnaan tai jopa Bacchukseen yhtenä messiaista, ei ehkä kannattanut pitää turhan suurta melua, jos toivoi tilauksia luterilaisen valtionkirkon kannattajilta. Vaikeus saada selkoa Heleniuksen esoterian täsmällisestä luonteesta liittyyneen kuitenkin keskeisemmin sen kytkeytymiseen kriminalisoituihin seksuaalisuuden muotoihin ja sotien jälkeen arkaluontoiseksi muuttuneeseen äärioikeistolaiseen poliittiseen maisemaan. Molempia ilmiökenttiä koskevia kirjallisia lähteitä on hänen lähipiirissään varmasti tietoisesti hävitetty.⁷⁹ Esoterialla ei välttämättä myöskään ollut kovin täsmällistä luonnetta, vaan se oli intohimoisesti jaettu, sosiaalinen kokemus tai visio.

Abstract: Spiritual Friendships. Ester Helenius, Her Artistic Production and Social Relations.

An interest in esoteric spirituality, and theosophy more particularly, was shared by many artists and cultural

agents during the late 19th and early 20th century; spiritual friendship could serve as a vehicle for affective mutuality, intimacy, and social experimentation, constituting networks that facilitated an artist's career. In the oeuvre of the Finnish painter Ester Helenius (1875–1955) this interest becomes evident in a recurrent thematic of messianism and initiation in which spirituality is conveyed through a generalized topos of the closed eyes. Based on new empirical findings concerning the artist's life and her intellectual and ideological milieu, intertwined with a close analysis of the key motif of Christ and Saint John, an enactment of same-sex intimacy that is anchored in her personal life choices can be detected. Esoteric spirituality thus appears as something deeply social, as well as socially and politically complex. In the case of Helenius, it is embedded in a paradoxical coexistence of allegedly conflicting identity markers such as ardent Francophilia and Nationalism invoking the idea of a "Greater Finland".

Keywords: esoterism, theosophy, messianism, queer theology, artistic networks

79. Näin on käynyt ainakin Toivo T. Kailan poliittisen toiminnan osalta. Ruth Kailan tiedonanto 21.10.2016.