

Vaellus kuvien mukaan: Paavo Rintalan kaksi taiteilijaromaania

1. Paavo Rintala — traditionalistinen realisti?

Hyvin suuressa osassa laajaa tuotantoaan Paavo Rintala on reaalityönsä ankkuroituva dokumentaristi. Hänen näkemyksensä mukaan ”kirjallisuuden niin kuin muidenkin taiteiden tehtävänä on viime kädessä ihmisen palveleminen todellisuutta hahmottamalla”¹, ja yksi keino vankan otteen saavuttamiseksi on historiallisen ja yhteiskunnallisen raakamateriaalin käyttö. Ennen 1960-luvun yleistä kollaasi- ja raporttikirjallisuuden aaltoa, johon Rintala liittyi ensisijaisesti sotilaiden äänten ja kertomusten tallentajana, hän oli jo 1950-luvulla lähettänyt julkisuuteen Kemin työläismellakoita kuvaavan sosiaalisen puolidokumenttinsa *Lakko* (1956). Teoksen kaunokirjallinen anti ja moraalinen paatos ovat fiktiivisten henkilöiden varassa, vaikka aineisto muuten on lehdistön ajankohtaisuutisista tempaistua: tämä on muuan Rintalan muissakin romaaneissa esiintyvistä sekameteodeista. Täysin vapaaseen fantasian lentoon Rintala on aina suhtautunut estoisen pidättyvästi, joten dokumentaristimin ”rajoitettu menetelmä”² on palvellut hänen tarvettaan esittää suorat kannanottonsa tosiasioihin ja tapahtumiin.

Hakeutuminen autenttisten faktojen pariin on myös Rintalan taiteilijaromaanien tunnus, mikä todistaa, ettei niiden kirjoittamismotivaationa ole ollut vain henkilökohtainen tilitystarve vaan halu suhteuttaa oma taiteilijanrooli historiallisiin ja yhteiskunnallisiin kehyksiin. Varsinaisia taiteilijaromaaneja Rintalan tuotantoon sisältyy vain kaksi: vuonna 1959 ilmestynyt *Jumala on kauneus* ja kolme vuosikymmentä myöhempi *Minä, Grünwald* (1990). Yhteistä näille romaaneille on biografiapohjaisuus: molempien päähenkilöille on osoitettavissa todellisuusvastineensa. *Jumala on kauneus* liittyy liminkalaissyntyiseen Vilho Lampeen

¹ Rintala 1969, 80.

² Heino 1972, 45.

(1898—1936), *Minä, Grünewald* taas kertoo saksalaisesta Kristus-maalari Mathias Grünewaldista (1470/75—1528)³. Yhteistä niille on lisäksi se, että kummassakin teoksessa luomisen problematiikkaa lähestytään kuvaamataiteesta eikä sanataiteesta käsin. Metodia voi nimittää epäsuoraksi, ja Conny Svenssoniin yhtyen on todettavissa, että taidemaalarit tavallaan toimivat tällaisessa romaaniyypissä runoilijoiden sijaisina.⁴ Tutkiessaan 1880-luvun ruotsalaisia taiteilijaromaaneja Svensson on tehnyt myös vertailuja ja havainnut genren konventioiden vain vähäisesti muuttuneen 1900-luvun kertomataiteessa. Aina on kysymys taiteen ehdoista ja taiteilijan toimintamahdollisuuksista.⁵ On kuitenkin otettava huomioon, että se perinne, josta Svensson kirjoittaa, noudattaa realismin linjaa eikä sulje piiriinsä omakohtaisen individualistista tunnustuskirjallisuutta.

Paavo Rintalan voi todeta olevan Svenssonin tarkoittamassa mielessä traditionalistinen realisti jopa sikälikin, että hänen kannanottojaan säätelevät enemmän moraaliset kuin esteettiset näkökohdat.⁶ Keskeisellä sijalla on taiteilijan vastuu, joka koskee sekä häntä itseään ja kutsumustietoisuutta että hänen ympäristöään. Tehtävänasettelultaan *Jumala on kauneus* on Rintalan kahdesta taiteilijaromaanista keskitetympi ja suppeampi ja sitä paitsi selväpiirteisesti suomalainen, kun sen sijaan *Minä, Grünewald* pureutuu suoraan uuden ajan taiteen juuriin ja avartuu laajaksi eurooppalaisen humanismin analyysiksi. Jännitteet kummassakin teoksessa ovat kirjoittamisajankohdan ja menneisyyden väliset. *Jumala on kauneus* -romaanissa menneisyys on kuitenkin lähimenneisyyttä, kun perspektiiviä Lammen kuolemaan on vain runsaat kolmekymmentä vuotta, kun taas *Minä, Grünewald* repii todellisuutta auki yli neljän ja puolen vuosisadan takaa. Taiteen katoavaisuutta ja ikuisuutta koskevat pohdiskelut lähenevät kummassakin romaanissa varsin yhdenmukaisesti sekä toisiaan että Rintalan monien muiden teosten uskonnollisväritteisiä ongelmanasetteluja.

2. Ilmestymisajankohtien kontekstit

Kun *Jumala on kauneus* vuonna 1959 ilmestyi, Rintalalla oli harteillaan 29 ikävuotta ja takanaan viiden vuoden mittainen kirjailijantaival, jon-

³ Mm. Otavan Suuren Ensyklopedian tiedot osoittavat, että Mathias Grünewaldin syntymävuodesta ei ole tarkkaa selkoa. Kuolinvuodeksi on merkitty 1528. Ks. Valkonen 1977, 1539.

⁴ Svensson 1985, 278.

⁵ Idem, 274.

⁶ Vrt. Svensson 1985, 280. Ks. myös Rintala 1969, 81—82.

ka kuluessa hän oli ennättänyt julkaista neljä romaania. Vuosi 1959 kartutti satoa peräti parilla romaanilla, *Jumala on kauneus* -teoksen rinnalla ilmestyi *Pikkuvirkamiehen kuolema*. Vaikka Rintala ikänsä puolesta sijoittuikin Veijo Meren, Antti Hyryn ja Marja-Liisa Vartion kanssa 1950-luvun nuorten prosaistien rintamaan, hänen linjansa ei ollut kerrota modernisoiva vaan perinteeseen sitoutuva. Kai Laitinen on osunut oikeaan rinnastaessaan nuoren Rintalan Väinö Linnaan: molemmat pyrkivät historian uudelleenlaisen valaisemiseen ja osoittivat konfliktitilanteissa enemmän sympatiaa ”kansaa” kuin ”herroja” kohtaan.⁷ *Jumala on kauneus* jää kuitenkin Laitisen luonnehdintaa vaille: sen sijainti sekä Rintalan varhaistuotannossa että 1950-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa lienee osoittautunut ongelmalliseksi. Kannattaa panna merkille, että Rintalan romaani ilmestyi samassa vaiheessa ja samana vuonna kuin Paavo Haavikon *Talvipalatsi*, joka pui 1950-luvun runokielel- len mahdollisuudet loppuun ja päättyi ”seudulle joka ei ole paikka”. Rintala halusi löytää taiteilijalle sijainnin ja tehtävän yhteiskunnallisessa todellisuudessa, ja jotain Haavikkoon rinnastuvaa on siinä, että hän lopulta päättyi desperatoon ja ironiaan.

Kun *Minä, Grünewald* vuonna 1990 ilmestyi, Paavo Rintalan tuotanto oli karttunut monin kymmenin uusin teoksin ja myös mahdollikain historiallisin sarjoin. Taiteilijaromaanin saran hän oli kuitenkin jättänyt viljelemättä sitten 1950-luvun lopun, ja palatessaan laajamittaisesti uudelleen taiteilijaproblematiikan pariin hän oli täyttänyt 60 vuotta. Rintalan aikalaisista Veijo Meri ja Pentti Saarikoski olivat jo melkoisesti varhemmin eli 1970-luvulla käyneet analysoimaan sanataiteilijan tuskaa ja autuutta klassikkoihin eläytymällä, Meri kirjoittamalla pamfletin Aleksis Stenvallin elämästä (1973) ja Saarikoski legendan Eino Leinosta (1974). Näihin teoksiin verrattuna Rintalan myöhäinen Grünewald-romaanin on sekä ulkoisilta että sisäisiltä mittasuhteiltaan huomattavan järeää tekoa, ja taidemaalarin valitseminen kirjan päähenkilöksi palvelee tekijän yhtä konkreettista tavoitetta, taiteilijan yhteiskunnallisen roolin tarkentamista. Teoksen ilmestymistä edeltänyt 1980-luku oli suomalaisessa kirjallisuudessa suhteellisen yllätyksetön hiljaiselon vuosikymmen, jonka kuluessa usko etenkin sanataiteen merkitykseen näyttää laskeneen. Onko Rintalan 1990-luvun alun romaanilla oleva taiteilijan ja etenkin kirjailijan itsetuntoa kohottava merkitys vai sisältäykö hänen teokseensa totaalisen tuhon ennustus? Kokonaisvaltaisen maailmanselityksen tavoittelussaan kirja osoittaa joka tapauksessa tekijänsä huikkea kunnianhimoa.

⁷ Laitinen 1981, 567.

3. Taidemaalari ja talonpoika

Jumala on kauneus on nimenomaan romaani eikä elämäkerta, ja sellainen luokitus kuin elämäkertaromaani on yksinkertaisesti harhaanjohtava.⁸ Vaikka Rintala dokumentaristina onkin katsonut tarvitsevansa ajan, paikan ja toiminnan kiinnekohdat, niin hänen kerrontametodiikkansa ei ole biografistin. Oma painokas merkityksensä on sillä tosiasialla, ettei kirjailija kertaakaan mainitse taiteilijansa koko nimeä; vain Ville vilahtaa tekstissä muutaman kerran. Rintala tutkii näin yhden maalarin välityksellä taiteilijakohtalon yleisiä ehtoja ja edellytyksiä, ja eläytymistekniikan keinoin hän pyrkii ratkaisemaan kaksi oleellista ongelmaa. Toinen niistä koskee kuvan ja sanan, toinen reaalityodellisuuden ja irreaalisen maailman välistä suhdetta. Sanankäyttäjänä Rintala etsiiyy kohti Vilho Lammen räjähtävän ekspressiivistä ilmaisutapaa ja keskittyy aihe aiheelta, kuva kavalta, väri väriltä hänen kehityshistoriikkiinsa. Tauluilla on tarinansa, biografiaa ovat vain ajoitukselliset faktat. Kirjailijan selvänä tavoitteena on ollut alistaa sanat maalauksellisuuden palvelukseen: kuvat muuttuvat kertomuksiksi, ja kertomusten välityksellä realisoituu kuvan ja sanan välinen suhde.⁹ Seuraava esimerkki sekä havainnollistaa maalausprosessin vaihteita että verbalisoi työskentelyn tuloksen:

On koottava hermot, järki ja sitkeys.

Kun maalaus on valmis, siinä on seitsemän haapaa, haavikossa pieniä haapoja ja pajuja, joiden latvat pistävät lumesta. Puista näkyy vain rungot. Niiden latvukset eivät näy maalauksessa. Runkojen lomista näkyy oksia. Hän on jaksanut maalata jokaisen oksan. Sitten on lunta, pakkasta, ja kaukana punertaa taivaanranta. Siellä häämöttää matalia pitkiä taloja, muuan taloryhmä selvempänä muita. Aivan edessä on lumessa kolme jalanjälkeä, ihmisen jäljet.

Se on tarkka työ. Se on tässä todellisuudessa.

Se on hyvin kaukana tästä todellisuudesta.

(*Jumala on kauneus*, 196—197)

Kun Rintala vie kerrontansa miehen ja maiseman samaistumiseen ("Maisema, se olen minä" ja "Liminka . . . se olen minäh", *Jumala on kauneus*, 43 ja 45), hänen filosofiaanaan on korostaa näkijän ainutkertaisen luovaa panosta: maisema on sellainen, millaisena ihminen sen kokee ja näkee.

⁸ Yksinkertaisen luokittelun "elämäkertaromaaniksi" on esittänyt mm. Kai Ekholm. Ks. Ekholm 1988, 60.

⁹ Aarne Kinnunen on Erwin Panofskyn ja Richard L. Steinin tutkimuksiin vedoten soveltanut tämäntyyppistä tulkinnallista prosessia mm. suomalaisen kuvataiteen tuloksiin. Ks. Kinnunen 1989, 209—212.

Rintalan taiteilija on sekä taidemaalari että talonpoika, joka ei etenkään uransa alkuvaiheessa tee eroa rantaniityn niittämisen ja siveltimeen tarttumisen välillä. Molemmat toimet ovat hänelle välttämättömyyksiä, molemmat kuuluvat hänen elämäänsä ja ovat osa hänen arkipäiväänsä. Taiteilija maalaa hartaasti ja nöyrästi niitä ihmisiä, joiden parissa hän elää, olivatpa nämä sitten renkejä tai piikoja, kylähulluja tai hevoshuujareita. Itse hän tuntee olevansa kylänsä kummajainen, kuuhullu ja nappikauppias, jolle ei nimenomaan taiteilijana löydy lähiyhteisössä luontevaa sijaa. Hänen töilleen ei tunnu ilmaantuvan muita katsojia kuin lakeuden lehmät, ja enemmän hiljaista resignaatiota kuin katkeruutta sisältyy hänen mielteeseensä: ”Lehmille voi maalata yhtä hyvin kuin taidenäyttelyjen kutsuvierasyleisölle. Kumma kun en ole ennen käsittänyt.” (*Jumala on kauneus*, 21.) Erakkuus kuuluu hänen kohtaloonsa. Lähimmäs varsinaista taiteilijanroolin mytologiointia Rintala tulee kuitenkin niissä romaaninsa kohtauksissa, joissa hän korostaa taiteilijan uhmaa ja kompromisseihin taipumatonta individualismia; kuvaavaa on, että ainoalla ulkomaanmatkallaan Pariisiin yksinäinen liminkalaismaalari löytää hengenheimolaisekseen ”hullun hollantilaisen” van Goghin (*Jumala on kauneus*, 126—127). Molempien tuotannossa ovat keskeisellä sijalla omat kuvut.

Rintala tutkii paitsi päähenkilönsä yksilöllisiä ulottuvuuksia myös auktoriteetti- ja instituutiosidonnaisuuden mahdollisuuksia. Maalatesaan muotokuvaa Pitäjän Keisarista ja yrittäessään hahmotella tälle kasvoja taiteilija löytää voimahahmokseen fasistisen Mussolinin. Eletään 1930-luvun alun lapualaisuusvuosia, ja liminkalaismaalarin heittäytyminen poliittisen ääri liikkeen pauloihin selittyy paitsi hänen peripohjalaisuudesta myös hänen syvästä inhimillisestä yksinäisyydestään käsin. Sosiaalinen eristyneisyys käy yli hänen voimiensa:

Innostus valtaa hänet. Hän on suuren asian palvelija. Tästä on tuleva asia, joka pitää hänet pystyssä. Tämä on ainoa side, joka yhdistää hänet ympärillä elävään maailmaan. Kun ihmiset eivät ymmärrä hänen taulujaan, hänellä on lehmät, joille maalata. Mutta enää ei tarvitse välittää siitä. Ihmiset ymmärtävät kuitenkin joskus hänet ihmisenä, suurena isänmaallisena herättäjänä. Se riittää. Jääkööt maalaukset lehmille. Kaikki on hyvin. Ihmiset saavat osansa ja lehmät osansa.

(*Jumala on kauneus*, 52)

Ryhtiä ja pontta taiteilija etsii Kaarlo Kramsun runoudesta, uskoa toimintansa oikeutukseen taas Raamatusta. Kramsu ravisteli aikoinaan 1800-luvun nukkuvaa Suomea ottein, joilla näytti olevan uudelleen käyttöä sosialistisen joukkoliikkeen uhkaamassa maassa. Raamattu taas kertoi profeetta Eliasta, joka vapauttaakseen juutalaiset tappoi

miekallaan Baalin papit. Vaikka hän tekikin raa'an murhan, hänellä oli siihen täysi oikeus. Tätä näkemystään maalari ei kuitenkaan kanavoi väkivaltaisiksi teoiksi vaan taiteeksi, profetallisen murhaajan ja mestaa-jan kuvaksi, jonka valmistumiseen taiteilijan poliittinen aktiviteetti sammuu. Joukkoihin liittyminen saati joukkojen johtaminen ei sittenkään ole häntä varten. Hän palaa takaisin yksinäisyyteensä, jota Pekka Tarkka luonnehtii yhteisöllisessä katsannossa "vieraantuneisuuden tilaksi".¹⁰ "Yhteiskunnan hovinarri"¹¹ Göran Schildtin tarkoittamassa merkityksessä hänestä tulee vastoin tahtoaan. Tavoitteisen antiyhteiskunnallisia piirteitä hänen boheemisuuteensa ei missään vaiheessa varsinaisesti liity, vaikka hän uneksiikin kymmenestätuhannesta mustasta härrästä, joiden kaviot polkaisisivat Limingan lakeuksilta ilmaan sellaisen pölypilven, että Oulun herrojen silmät sokaistuisivat.

Vilho Lammesta tiedetään, että hän piti ainoan yksityisnäyttelynsä Oulussa vuonna 1931.¹² Tämä Lammen elämäkertaan liittyvä seikka ei ilmeisesti ole ollut Paavo Rintalan tavoitteiden kannalta tärkeä; hänen romaaninsa ei kuvaa taidemaalarin ja järjestäytyneen taideinstituution kohtaamista. Rintalan taiteilija etsiyty Ouluun vain harvoin ja silloinkin lähinnä tapaamaan ystäväperhettä, joka pitkään kuuntelee ja ymmärtää häntä, kunnes ovi sulkeutuu. Liminkalaislakeuden pakollisessa erakkuudessa maalari kuitenkin uneksii museotöistä. Ehkä hän sittenkin voisi saada aikaan jotain sellaista, mitä ihmiset kaikkina aikoina voisivat ihailien katsoa aivan samoin kuin hän itse oli Pariisin Louvressa käydessään ihastellut Rembrandtin, Vermeerin ja van Goghin mestaruutta. Museotöistä tulee paitsi hänen pakkomielteensä myös lehmille maalaamisen ainoa vaihtoehto, ja kun hänen omakuvansa ostetaan museoon, hän tuntee edenneensä askelen verran kohti taiteensa ikuisuutta.

4. *Kaksitasoinen todellisuus*

Rintala on aivan tuotantonsa alkuvaiheista lähtien ollut perimmäisten kysymysten ja metafyyssisten ongelmien pohdiskelija. Verratessaan toisiinsa Paavo Rintalan ja Veijo Meren kirjailijanlaatua Esko Hervasti on oivaltavasti todennut, että kun Merelle on tärkeintä ihmisen sosiaalinen todellisuus, niin Rintalan intohimona on pohjimmainen totuus. Rintalan maailma on kaksitasoinen: näkyvän ja aistittavan todellisuuden takana on toinen todellisuus, metafyyssinen ulottuvuus, jonka tajuamiseen

¹⁰ Tarkka 1966, 204.

¹¹ Schildt 1972, 92–93.

¹² Aalto 1967, 30–31.

ihmisen on keskitettävä voimansa. Kun Meren tuotannossa absoluuttiset arvot parodioituvat, niin Rintalan teoksissa juuri ne edustavat olemassaolon ydintä.¹³ Ihmisyys on täydellisyyden tavoittamista, ja taiteen avulla yksilö voi ylittää itsensä. Taiteilija toteuttaa tehtävänsä kuin Jeesus, toisen todellisuuden sanansaattaja, ja jumaluus ja kauneus ovat yhtä.

Hän uskoo nyt pystyvänsä ammentamaan taulujensa kauneuden normaalin elämänpiirin ulkopuolelta, tyhjän ja harmaan todellisuuden tuolta puolen, suoraan kauneuden maailmasta. Hän on nyt Poika, Jeesus Kristus. Eikä hän pidä tätä loruna, ei edes sanoja, joita hän mielessään käyttää.

(*Jumala on kauneus*, 217)

Rintalan filosofoinnin mukaan taiteilija on rinnastettavissa lapseen, joka luonnostaan on kahden valtakunnan kansalainen (*Jumala on kauneus*, 181, 239—240). Tämä ajatus, jonka voi arvella olevan lähtöisin Raamatusta, toistuu useissa yhteyksissä.¹⁴ Neljätoistavuotiaalle tytölle, joka istuu taiteilijan mallina, tämä kertoo yrittävänsä luoda kuvia maailmasta, jota ei voi valokuvata ja josta voi antaa tietoja vain maalamalla (*Jumala on kauneus*, 176). Näine filosofioineen taiteilija jää kuitenkin yksin, eivätkä lapsetkaan ymmärrä hänen taulujaan eivätkä selityksiään. Kun hän vihdoinkin saa aikaan muotokuvan, jossa tytöllä on kissan kynnet ja kissalla ihmisen kourat, hän saattaa sekä mallinsa että myös itsensä kauhun valtaan. Tilanteessa, missä sivellin ei enää tottele käyttäjänsä, taiteilija tuntee tuhon lähenevän. Kauneuden tavoittamattomuus on hänen kuolemansa, ja itsemurha on väistämätön ratkaisu.

Rintalan romaani päättyy viiden sivun mittaiseen lukuun ”Museotyöt”, jonka näennäinen irrallisuus on tuskin kirjailijan taitamattomuutta. Aiheellista on muistaa hänen oma tähdennyksensä:

Minä en ole koskaan ymmärtänyt, mitä tarkoitetaan käsitteellä ”ehyt taiteellinen kokonaisuus”. Minusta se on luonnottomuus. Minulle on aina ollut sitä merkittävämpää se, että itse liimaamisen, liittäminen, salvoksen jälki näkyy.¹⁵

”Museotyöt”-luvun keskustelut ajoittunevat suunnilleen romaanin ilmestymisaikoihin eli 1950-luvun loppuvuosiin. Viisihenkinen seurue on saapunut vierailulle taidekriitikon luo katsomaan dioja ”tyypillisesti romanttisen”, vuosikymmeniä sitten Oulun Merikoskeen hypänneen taitei-

¹³ Ervasti 1967, 86—88.

¹⁴ Pekka Tärkka on viitannut saman ajatuskulun esiintymiseen mm. Mannerheim-trilogian alussa. Ks. Tärkka 1966, 23.

¹⁵ Rintala 1969, 82.

lijän töistä.¹⁶ Paavo Rintalan pyrkimys kaksoisvalaistukseen näkyy jyrkkänä tyyllilajin vaihdoksena: aiempien lukujen eläytyvä paatos on väistynyt ironian tieltä. Jälkiviisaiden palaveri toteaa, että taiteilija oli itse asiassa kuollut ennen kuolemaansa, mikä konkretisoitui hänen viimeisissä töissään. Loppuluvun ironia huipentuu seurueen huolehtimiseen jäähtyneestä teestä. Projektoriin on unohtunut sähkövirta, ja viimeisessä diakuvassa taiteilija katsoo käsi poskellaan moukkien puuhailua. Oman ajan ymmärtämättömyys on ajan kuluessa vaihtunut jälki maailman puolisivistyneeksi välinpitämättömyydeksi. Romaanin loppuluvun voi tulkita myös Rintalan taidearvosteluun ja koko taideinstituutiin kohdistamaksi kritiikiksi.

5. *Kuka Grünewald?*

Kun *Jumala on kauneus* on romaanina keskitetyn suppea ja perin juurin suomalainen, niin *Minä, Grünewald* poikkeaa siitä sekä laajuudessaan että eurooppalaisuudessaan. Hakeutuessaan kohti keskiaikaa ja uuden ajan aamunkoittoa Paavo Rintala tuli toteuttaneeksi samantyyppisiä tendenssejä kuin kaksi muutakin syksyn 1990 prosaistia: Tiina Kaila julkaisi italialaista oppinutta Giordano Brunoa (k. 1600) käsittelevän teoksen *Bruno* ja Sirpa Mäkelä romaanin *Agrippa eli erään maagikon matka*, jonka päähenkilönä on 1500-luvulla elänyt lääkäri ja filosofi Agrippa von Nettesheim. Yhteistä näille kolmelle kirjalle on selvä sankarihakuisuus, poikkeusyksilön karakterisointi ja murrosvaiheen kuvaus. Kunkin päähenkilö joutuu vakaviin ristiriitoihin yhteisönsä kanssa ja sortuu. Rintala on yhdistänyt taiteilijansa tarinaan vahvan annoksen yhdyntävän Euroopan problematiikkaa ja rakentanut näin analogian siltä nykyhetken ja keskiajan välille.¹⁷

Kun Rintala *Jumala on kauneus* -teoksessaan kaihtaa identifioimasta taiteilijaansa vuonna 1936 kuolleeksi Vilho Lammeksi ja keskittyy vain tauluihin, niin *Minä, Grünewald* -romaanissa hänellä näyttää olevan selvästi tunnistettava lähtökohta ja malli, 1400- ja 1500-lukujen taitteen tienoilla elänyt taidemaalari Matthias Grünewald, oikealta nimeltään mahdollisesti Mathis Gothardt Nithart.¹⁸ Tunnistettavuus osoit-

¹⁶ Oulussa oli järjestetty Vilho Lammen taiteen muistonäyttely vuonna 1953. Ks. esim. Aalto 1967, 44–45. Pekka Lounela mainitsee Rintalan romaania arvostellessaan, että 1950-luvulla oli Helsingissä ollut esillä Lammen töitä: ”Olen nähnyt Vilho Lammen töitä joitakin vuosia sitten Taidehallissa, minne jonkin näyttelyn yhteyteen oli ripustettu retrospektiivinen kokoelma niitä.” Ks. Lounela 1959, 368.

¹⁷ Ks. Litzen 1990.

¹⁸ Ks. esim. Gombrich 1955, 259. Sama tieto esiintyy vuonna 1977 Otavan Suuressa Ensyklopediassa; Valkonen 1977, 1539.

tautuu kuitenkin kyseenalaiseksi, kun Rintala heti romaaninsa aluksi selvittää Grünewald-tutkimuksen tähänastiset vaiheet. Aikalaisilleen ja vielä 1600-luvun ihmisillekin taiteilija oli ollut Mathis-maalari eli Mestari Mathis, mutta myöhemmät vuosisadat ovat ihailleet hänen luomuksiinsa erheellisesti Albrecht Dürerin töinä. Vasta 1900-luvun alun ekspressionismi nosti hänet unohduksista, tällöinkin vain hetkeksi, koska 1930-luvun kansallissosialistisessa Saksassa hänen identiteettinsä tietoisesti hämärrettiin. Rintala todistelee, että Grünewald yksinkertaisesti vaihdettiin toiseen taiteilijaan ja hänelle annettiin Mathis Gothardt Nithartin henkilöllisyys ja henkilöhistoria. Vaihdoksen saneli Hitlerin politiikka, jonka edustajat pitivät sietämättömänä sitä, että oikea Grünewald oli ollut naimisissa juutalaisnaisen kanssa. Vaikka Grünewaldia ei siis enää sotkettukaan Düreriin, niin hänen taulujaan katsottiin uudenlaisen sokeuden vallassa (*Minä, Grünewald*, 7–8).

Rintalan kumpikin taiteilijaromaani aktualisoi omalla tavallaan identiteettiongelman, niin toisistaan poikkeavia kuin *Jumala on kauneus* ja *Minä, Grünewald* muuten ovatkin. Yhteistä niille on myös kaksitasoisuus: arkisten tapahtumien ylle kaartuu uskonnollisuuden ylärakenne, jonka Rintalan varhaistuotantoa tutkinut Pekka Tarkka on todennut löytyvän niin hänen 1950- kuin 1960-luvunkin teoksistaan.¹⁹ *Jumala on kauneus* -romaanin taidemaalari kamppailee koko ikänsä saatukseen talonpojan arjen ja taiteilijan taivaita tavoittavan innoituksen keskinäiseen sopusointuun. *Minä, Grünewald* -romaanissaan Rintala erottaa radikaalisti kahdeksi eri henkilöksi ne taiteilijat, jotka taidehistoria on yhä edelleen pyrkinyt sulattamaan yhteen. Toinen on Hallessa vuonna 1528 kuollut hovimaalari Mathis Gothardt Nithart, toinen taas metsätyömieheksi ja halkokauppiiaaksi päätynyt Mathias Grünewald eli Gryn, joka menehtyi Englannin hikikuumeeseen vasta neljä vuotta myöhemmin eli vuonna 1532 (*Minä, Grünewald*, 54–55, 351). Halkorenkitys ja maankiertäjäyyskään eivät voineet viedä oikealta Grünewaldilta hänen mestaruuttaan: näin ratkaisee asian Paavo Rintala, joka jättää lopulliset identiteettiselvitykset taidehistorioitsijoiden tehtäväksi. Hänelle on tärkeää, ettei hänen mestarinsa löydy hovista, vaan ”ylenkatsottujen yksinkertaisten” keskuudesta (*Minä, Grünewald*, 357).

Kerrontateknisesti *Minä, Grünewald* on huomattavasti monimutkaisempi teos kuin vuosikymmenien takainen *Jumala on kauneus*. Varhaisromaanissa liikutaan miltei kauttaaltaan yksikön kolmannen persoonan perinteisin kuvioin ja kääntein, ja vain aivan poikkeuksellisesti, kuten omaakuvaa maalatessaan, taiteilija alkaa uhota katsojilleen minä-muodossa taulustaan käsin (*Jumala on kauneus*, 189). Tunteen väkevyys vie

¹⁹ Tarkka 1966, 15.

näin vallitsevan kerrontamuodon särkemiseen, muuten minä-pronominin esiintyy vain repliikeissä. *Minä, Grünewald* -romaani rakentuu pronominaalisessa suhteessa ratkaisevasti toisin, ja ”minä” liukuu myös ajoitukseksi useaan eri funktioon. Aivan alussa ”minä” on nuori Paavo Rintala, joka 1940-luvulla istuu pikkukaupungin käsikirjastossa, uppoutuu taidekirjoihinsa ja löytää niiden sivuilta ensimmäisen Grünewaldinsa, pienikokoisen Kristus-kuvan (*Minä, Grünewald*, 8–9). Jonkin verran myöhemmin Rintala esittäytyy lyhyesti ja lähes huomaamattomasti maantien kulkijaksi, joka tapaa sairaan Mathias Grynin vähän ennen tämän kuolemaa vuonna 1532 (*Minä, Grünewald*, 54). Yli neljän vuosisadan taa hakeutuva minä-muoto korostaa: elämyksellisesti olen mukana Grünewaldini vaiheissa loppuun saakka, ja kaiken kertomani olen kuullut häneltä itseltään. Pääsääntöisesti minä-kerronnan subjekti on kuitenkin Kristus-maalari itse, johon kirjailija ajoittain samastuu niin selvästi, että äänet lähes sekoittuvat. Hyvin suuren määrän omia ajatuksiaan Rintala on fiktion suomin oikeuksin kirjoittanut Grünewaldinsa mietteiksi. Periaatteellisesti samantyyppistä metodiikkaa Rintala oli toteuttanut jo *Jumala on kauneus* -teoksessaan, joskin juuri minä-pronominin laaja-alainen käyttö sulauttaa ajatukset Grünewald-romaanissa selvemmin kirjailijan omiksi.

6. Kunnon käsityöläinen

Rintalaa lienee miellyttänyt Grünewaldissa muun muassa se, että tämä pyrki olemaan ”kunnon käsityöläinen”, toisin sanoen tekemään työnsä mahdollisimman hyvin.²⁰ Kannattaa muistaa, että jo *Jumala on kauneus* rinnasti taiteellisen luomisen maanviljelykseen. Yksilöllisyyttään korostavien nerojen kasti ei ilmeisesti koskaan kiehtonut Grünewaldia samalla tavalla kuin hänen aikalaistaan Albrecht Düreriä, joka piti itseään saksalaisen taiteen uudistajana ja laati laajoja selvityksiä kaikesta toiminnastaan.²¹ Rintala kertoo romaanissaan, että kun Grünewaldilta tilattiin pyhimysten kuvat Dürerin Neitsyt Marian taivaaseenastumista esittävän maalauksen sivupaneeleihin, hän ei suinkaan tuntenut tullessa loukatuksi. Päinvastoin: nimekkäämpikin taiteilija saattoi hänen mielestään olla hyvillään päästessään työskentelemään yhdessä neron kanssa (*Minä, Grünewald*, 121–123). Grünewaldin henkilökohtainen vaatimattomuus lienee ollut syynä myös siihen, että hänen maalauksiaan voitiin pitkään pitää Dürerin aikaansaannoksina. Rintala on Grünewaldis-

²⁰ Gombrich 1955, 259.

²¹ Ibidem.

saan kuvannut taiteilijan, jota ei riivaa kateus eikä kilpailuhenki vaan aito käsityöläisen intohimo: oman ammattitaidon kohentaminen. Originaalisuuskaan ei ole itseisarvo, jos jokin tärkeä tehtävä, kuten aikakauden universaalityyppin ikuistaminen, on tullut kunnolla suoritetuksi. Dürer on jännittävästi Grünewaldille myös sijainen: ”Minä olen aina tunnistanut Dürerin omissa kuvissa sisimmän olemukseni, minun ei ole tarvinnut maalata omakuvia, hän on ne tehnyt — —” (*Minä, Grünewald*, 116).

Kerrontateknisesti Rintalan Grünewald-romaani muuntaa kuvat kertomuksiksi hyvin samaan tapaan kuin vuosikymmenien takainen *Jumala on kauneus* -teoskin. Viittaussuhteet ovat kuitenkin toisenlaiset. Rintalan varhaisromaanin liminkalaistaiteilija ei koskaan irronnut lähimiljööstään vaan maalasi aina vain samaa lakeutta ihmisineen. Jokainen yksittäinen esinekin viittasi arkipäivään ja kertoi tarinaansa pelkkään representatiivisuuteen tyytymättä.²² Grünewald-romaanissa viittausten kohteena on koko länsimaisen kulttuurin perinne, antiikin myytit ja Kristuksen elämään liittyvät tapahtumat, ja todettavissa on, että Rintala vaatii lukijaltaan sekä tietoja että tarkkaavaisuutta.

Koska Grünewald oli kirkkomaalari, useimmat hänen töistään esittivät joko kärsivää Kristusta tai Neitsyt Mariaa, jonka kohdussa ”sana muuttui — — sikiöksi” (*Minä, Grünewald*, 15). Koko uransa aikana hän maalasi vain yhden ei-kirkollisen työn (*Minä, Grünewald*, 253). Taiteilija oli aikansa tavan mukaan tilausten vastaanottaja ja toteuttaja, institution palvelija, olipa instituutiona sitten kirkko tai jokin ruhtinashovi. Rintala pelkistää: Grünewaldille oli jo varhain selvää, että hänen leipänsä ehto oli ristillä riippuva ruumis (*Minä, Grünewald*, 228). Ristiinnaulitun kuvaajalle ei missään vaiheessa suotu taiteilijan näkemyksellistä vapautta, vaan häneltä vaadittiin tarkkaa tradition sanelemien sääntöjen noudattamista, usein myös niiden arvohenkilöiden kunnioittamista, jotka kulloinkin maksoivat työn. Kuvapinnan kokoonkaan hän ei voinut vaikuttaa, vaan hän sai aina lähtökohdakseen täsmälliset mitat. Isenheimin alttaritaulu, jonka valmistumisvaiheet Rintala kertoo tekijän suulla, on näin ollen aikansa kirkkomaalauksen ja Grünewaldin taiteen ihme, perinnesidonnaisuudestaan huolimatta traditiota murtava työ. Alttaritaulun tilaajina oli antoniittien veljeskunta, ja tulos myötäilee heidän toivettaan, jonka mukaan ristiinnaulitun piti näkyä niin alas, että kaikki luostarisairaalan potilaat, myös lattialla ryömivät rammat ja jalattomat, pääsisivät osallisiksi Kristuksen kipuja lievittävästä voimasta. Grünewald keskittyi yhteen ristiin, hänen maalauksestaan puuttuvat ryövä-

²² Vrt. Kinnunen 1989, 173. Kinnunen toteaa: ”Mutta voiko ymmärtää representatiivisen kuvan, ellei konstruoi siihen kertomusta? Tuskin.”

rien ristinpuut. Sen sijaan hänen taulussaan on kaksi Johannesta: Johannes Kastaja, joka avoin kirja toisessa kädessään osoittaa toisen käden etusormellaan ristiinnaulittua, ja Johannes Evankelista, jonka syliin tukea tarvitseva Maria on vaipumassa. Etualalla on Karitsa, jonka kaula on puhkaistu, ja Maria Magdaleena, joka muita henkilöitä pienikokoisempänä vääntelee tuskissaan käsiään.

Traditiota Grünewald murtaa ennen kaikkea värein: hänen maalauksessaan Kristuksen ruumis ja risti säteilevät pimeyttä vasten tavalla, jota selittäessään Rintala ei tyydy mystifiointiin eikä pelkkään mestaruuden ylistämiseen. Koko tuotannossaan — vuonna 1965 ilmestynyt *Sukeltaja* on erinomainen esimerkki — kirjailija on pohtinut realiteettien ja jumallisuuden suhdetta. Grünewald-romaanissaan hän selittää, kuinka Isenheimin maalari oli alttaritaulua tehdessään muistanut vuosikymmeniä aiemmin — vuonna 1502 — kokemansa auringonpimennyksen ja tähän harvinaiseen luonnonilmiöön liittyneen ”puolihämärän varjottoman valon” (*Minä, Grünewald*, 215). Grünewaldin ei siis tarvinnut yksistään kuvitella sitä pimeyttä, joka Jeesuksen kuolinhetkellä oli peittänyt Golgatan. Rintala todistelee edelleen, ettei taiteilija turvautunut pelkästään mielikuvitukseensa edes maalatessaan harhanäkyjen vallassa väänteleviä ihmishahmoja Isenheimin alttarikaappiin — siihen, joka kuvaa pyhän Antoniuksen kiusauksia. Keskustellessaan Isenheimin luostarisairaalan potilaiden kanssa Grünewald oli todennäköisesti kuulut torajyvämyrkytyksestä, joka aiheutti uhreille hallusinaatioita. Taiteilija maalasi näin todella kokemaansa ja näkemäänsä, ei omia sisäisiä näkyjään (*Minä, Grünewald*, 61). Tavan takaa Rintala etsii vastausta samaan keskeiseen kysymykseensä: mikä on keksittyä, sepitettyä, mikä taas nähtyä, todellista? Vaikka kirjailija Grünewald-romaanissaan selvästikin pyrkii mystiikan minimointiin, niin yhä edelleen hän on vakuutunut näkymättömän todellisuuden olemassaolosta ja siitä, että ”Jumala ilmaisee itseään ikuisena kauneutena” (*Minä, Grünewald*, 11). Suorastaan rikollisina hän pitää niitä, jotka yrittävät tappa muiden ihmisten tajunnasta kauneuden. Sama ajatus esiintyi voimakkaasti tähdennettynä jo *Jumala on kauneus* -teoksessa.

7. ”Minun kieleni on Väri”

Uskonpuhdistus saa Rintalan tuomion, ja hänen Grünewaldilleen se merkitsee lähes maailmanloppua. Kirkkomaalarin ainoaksi aiheeksi jää kärsivä Kristus, kun Rooma on hävitetty ja Neitsyt Maria tahrattu ja tapettu, niin että kukaan taiteilija ei enää saa kuvata häntä tauluissaan. Nujerrettuja ovat myös talonpojat ja käsityöläiset, joihin Grünewald itse

tuntee kuuluvansa (*Minä, Grünwald*, 133). Halkokauppiiaaksi ja maankiertäjäksi köyhtyneenäkin Isenheimin mestari on valmis ennemmin kuolemaan kuin luomaan nahkansa Lutherin oppien mukaan. Lutherin reformaatio oli siunannut aatelisherrojen miekat ja keihäät ja muuttanut kirjoitetun Sanan ”talcnpoikien ruumiiksi, hirsipuiksi, vankiloiksi, kidutuskammioiksi”. Mitä nyt muka oli tämä ”puhtaan” sanan oppi, kun Jumalan Pyhän kirjan sanat olivat joka tapauksessa joutuneet vastaanottamaan monien sukupolvien katseet ja vuosisatojen kulutuksen? (*Minä, Grünwald*, 132—133). Voisivatko valta, kuri ja järjestys koskaan korvata pehmeitä arvoja, kuten pyhimyksiä ja Neitsyt Mariaa? (*Minä, Grünwald*, 251). Pahinta oli kuitenkin maallistuminen, lihan voitto hengestä ja kristillisen passion hylkääminen karnevaalien tähden. Grünwaldinsa kera Rintala päättää kääntää selkensä koko kirkolliselle instituutiolle, niin vanhalle katoliselle kuin uudelle reformoidulle, ja kurtkottua kohti universaalista uskoa ja maailmankansalaisuutta taiteen tunnuksin:

Minun kieleni on Väri. Espanjan vihreä, Pariisin sininen ja Bellinin koulun sekoittamaton väri.

Se on minun kansalaisuuteni, kansallisuuteni, uskontoni. En ole elsassilainen, en reiniläinen, en svaabi, en frankenilainen, en saksi, en flaami, en tunnusta enää vanhaa, mädäksi havaittua paavinuskoa, mutta en myöskään tätä uutta ja puhdistettua.

(*Minä, Grünwald*, 132)

Osaksi maailmankansalaisuuttaan Grünwald käsittää myös avioliittonsa Annan, juutalaisnaisen, kanssa. Paitsi Grünwald-romaanissa juutalaisproblematiikka on mukana vahvana juonteena laajemmaltikin Rintalan tuotannossa ja kuuluu hänen ”ylikansallisten arvojen asetteluunsa”.²³ Kristuksen juutalainen syntyperä on asian uskonnollinen ulottuvuus, kun taas Grünwaldin vaimon juutalaisuus on syynä moniin sosiiaalisiin vaikeuksiin. Avuksi ei ole edes naisen kristillinen kaste ja avioparin kohoaminen porvarissäätyyn: syrjitty ja yksinäinen Anna päätyy hullujenhuoneeseen ja pariskunnan ottopoika kuolee. Näitä tapahtumia edeltävä episodi ja samalla kappale eurooppalaisen antisemitismin historiaa on keskustelu, jonka Grünwald käy Simon Turkkurin, tulevan appensa kanssa. Appi varoittaa: ”Sinä muutut puolijuutalaiseksi. Siitä tulet kärsimään ikäsi. Vielä kuoltuasi sinua epäillään puolijuutalaiseksi.” Grünwald ei pysty näkemään mitään mieltä arvoituksessa, jonka appi esittää hänen ratkottavakseen: ”Isä ei ole juutalainen, mutta poika on. Mikä se on?” Illuusiottoman Simonin on vaikea vakuuttaa rakastunutta sulhasmiestä siitä, että tämän mahdollinen perillinen olisi oleva

²³ Tarkka 1966, 24.

”jutkunaisen” poika. Grünewald sai kuitenkin varsin pian kokea todeksi vanhan miehen sanat, jotka yhdistivät menneen tulevaan: ”Hän puhui kuin historia, istui menneisyyden pöydässä mutta ääni oli tulevaisuuden puhemiehen.” (*Minä, Grünewald*, 164–165.) Aika muuttui kovaksi, ja niin juutalaiset kuin Neitsyt Mariatkin joutuivat yhtäläisen vainon ja hävityksen kohteiksi (*Minä, Grünewald*, 334).

Naisten osuuden taiteilijoidensa elämässä Rintala on ratkaissut kahdessa eriaikaisessa romaanissaan toisistaan poikkeavin tavoin, joskin hyvin pitkälle maalauslähtöisesti. *Jumala on kauneus* -teoksen liminkalaismaalari väisteli naisia paitsi miehenä myös taiteilijana: vain jokin nuoren tytön ja vanhan mummon muotokuva löytyy hänen tuotannostaan. Erakkuudestaan tietoisena hän todisteli: ”Onko hän avautunut kenellekään naiselle? Ei ikinä. Hän ei ole puhunut heille mitään. Äiti hänelle on naista merkinnyt, muut huoria. Äiti ja ne muut. Siinä on ollut hänen suhteensa naiseen.” (*Jumala on kauneus*, 73.) Viimeinen työ ”Äidin haudalla” jäi häneltä kesken. Neitsyt Maria ja kauneuden Jeesus: tästä äiti ja poika -asetelmasta Rintalan varhaisromaanin taiteilija ei koskaan päässyt irtoamaan, ja siihen kulminoitui hänen elämänsä ja kuolemansa.

Grünewald-romaanissa Maria ja Kristus ovat maalarin jokapäiväistä aiheistoa ja arkista todellisuutta: äiti ja poika tilattiin häneltä yhä uusiin alttareihin. Marioita on kuitenkin kaksi, Neitsyt Maria ja Maria Magdaleena, molemmat kuvattuina muun muassa Isenheimin alttaritauluun. Grünewald olisi halunnut saada näiden tärkeiden naiskuvien malliksi vaimonsa Annan, mutta maalausvaiheen neljänä vuotena hän sai tavata tätä niin harvoin, että hankkeen oli pakko raueta. Maalarin piti *nähdä* eikä vain *muistaa*, ja näin yksinäistyvä Anna ei saanut sijaa edes miehensä työssä. Molempien Marioiden malliksi tuli rehevä ja kaunis leipurin tytär, paavilliseksi arkkipiispaksi nimitetyn Mainzin vaaliruhtinaan rakastajatar Ursel Redinger, jota Luther kutsui ”Mainzin Saatanan huoraksi” (*Minä, Grünewald*, 199). Sama malli sai esiintyä vielä kolmannesakin roolissa: Madonnana Jeesuksen syntymässä. Rintala ei pane Grünewaldiaan moralisoimaan vaan ratkaisemaan ongelman käytännöllisen ”maalaisymmärryksensä” mukaan. Kun taiteilija ei saanut vaimoan luokseen, kun nunnat eivät mallintyöhön suostuneet eikä talonpoikaisnaisista tuntunut siihen olevan, hänen valinnanmahdollisuutensa olivat vähäiset. Sitä paitsi Grünewald ei välittänyt olla samaa mieltä Lutherin kanssa edes mallinsa huoruudesta, koska tämä oli pysynyt arkkipiispalle uskollisena vuodetta vaihtamatta. Ursel Redingerin kuoltua ja paavin vallan Saksassa romahdettua arkkipiispa halusi Grünewaldin vielä kertaalleen maalaavan nimenomaan Maria Magdaleenan — hänet, joka ainoana jäi Kristuksen ristin juureen, kun kaikki muut olivat lähteneet.

Niin loppuun oli Jumala rakastettu, että jäljellä oli vain Maria Magdaleenan yksinäinen valitus. Analogisesti Rintala viittaa sorrettujen ja syrjittyjen naisten itkuun kaikkina aikoina ja kaikkialla maailmassa.

Myös Grünewaldin viimeinen alttaritaulu oli arkkipiispan tilaus. Kansa halusi palata vanhojen pyhimystensä pariin havaittuaan, että Lutherin usko oli silkkaa johdatusta kuolemaan: ”Ristinpuusta hirsipuu-
hun, siinä koko hyvä jonka Paksun Hanhen Kristus oli tehnyt talonpoikien puolesta. Hirressä oli näyttävämpää killua.” (*Minä, Grünewald*, 346.) Viimeisen Marian malliksi tuli raskaana oleva talonpoikaisnainen ja Kristukseksi ojankaivaja, jonka kasvoista ”tuoksui pelto jota mies oli ikänsä kuokkinut, nurmikko johon hänen verensä oli valunut — —” (*Minä, Grünewald*, 349). Tavallinen talonpoika täytti myös evankelista Johanneksen paikan. Vuosisatojen kuilu kuroutuu umpeen, ja Grünewald lähettää kuvitse terveisiä paljon myöhemmälle liminkalaiskolegalleen, jolle kuokka oli yhtä tuttu työväline kuin sivellinkin. Romaanin loppusivuilla Grünewald menehtyy ruttoon kaikkensa menettäneenä: kuolema kohtaa hänet kuin auringonpimennys. Silti Rintala ei vähimmässäkään määrin romantisoi eikä dramatisoi: köyhtyneen kirkkomaa-
larin kuolinvuoteena on oluttuvan penkki ja hänen viimeisenä huole-
naan häiriö, jonka hän on tahtomattaan aiheuttanut oluttuvan isännäl-
le. Yli ajan ja oman kohtalonsa hän huokaisee kuitenkin toivovansa, että joskus tulevaisuudessa iäksi sokeutuneet saisivat edes jonkun valaise-
maan tietään. Todettavissa on, että se mikä Rintalan varhaisessa taiteili-
jaromaanissa oli individualistista uhmaa, on Grünewald-vaiheessa tai-
punut nöyryydeksi. Keskeisestä vakaumuksestaan kirjailija ei ole luopu-
nut: kauneus on silta toisesta todellisuudesta realiteettien maailmaan, ja
universaalisuudessa siihen rinnastuu vain kärsimys.

LÄHDELUETTELO

Tutkimuskohteet

RINTALA, PAAVO 1959: *Jumala on kauneus*. Romaani. Keuruu.

RINTALA, PAAVO 1990: *Minä, Grünewald*. Keuruu.

Muut lähteet

AALTO, EELI 1967: *Vilho Lampi, lakeuden maalari*. Esittelyä ja taustaa. Hämeenlinna.

EKHOLM, KAI 1988: *Paavo Rintala, dokumentaristi*. Miten kirjailija käyttää lähteitä. Ori-
vesi.

ERVASTI, ESKO 1967: *Välivaihe*. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta. Forssa.

GOMBRICH, E. H. 1955: *Maailman taiteen historia*. Suom. SAKARI SAARIKIVI. Porvoo.

HEINO, AARRE 1972: Dokumentarismi. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 26. Hel-
sinki.

- KINNUNEN, AARNE 1989: *Kertomuksen opissa*. Avoimen maailman hahmotuksesta. Juva.
- LAITINEN, KAI 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Keuruu.
- LITZEN, VEIKKO 1990: Tulossa keskiajan kirjasyksy. *Helsingin Sanomat* 12. 8. 1990.
- LOUNELA, PEKKA 1959: Jumalat. *Parnasso*.
- RINTALA, PAAVO 1969: Studia generalia -esitelmä. *Miten kirjani ovat syntyneet*. Toim. RITVA RAINIO. Porvoo.
- SCHILDT, GÖRAN 1972: Taiteilijan sosiaalisesta roolista taidehistorian valossa. Suom. PÄIVI HUUHTANEN. *Estetiikan kenttä*. Toim. MARKKU ENVALL, AARNE KINNUNEN ja YRJÖ SEPÄNMAA. Porvoo.
- SVENSSON CONNY 1985: *Ättätalet och konstnärsromanen*. Lund.
- TARKKA, PEKKA 1966: *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta*. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjason rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa. Keuruu.
- V[ALKONEN], O[LLI] 1977: Matthias Grünewald. *Otavan Suuri Ensyklopedia* 2. Keuruu.

PIRKKO ALHONIEMI: *Eine Wanderung in Bildern: Die beiden Künstlerromane von Paavo Rintala*

Paavo Rintala (geb. 1930) hat seine beiden Künstlerromane im Zeitraum von etwa 30 Jahren veröffentlicht. Der Roman *Jumala on kauneus* (Gott ist Schönheit) erschien 1959 und der Roman *Minä, Grünewald* (Ich, Grünewald) 1990. Die Hauptpersonen beider Romane haben ihr Pendant in der Realität und beiden Romanen ist zudem gemeinsam, daß sich die Problematik des Schaffensprozesses von der bildenden Kunst her entfaltet und nicht von der Dichtung her. *Jumala on kauneus* ist mit dem in Liminka geborenen Vilho Lampi (1989—1936) verknüpft, *Minä, Grünewald* erzählt wiederum von dem deutschen Christusmaler Mathias Grünewald (1470/75—1528). In der Konstellation seines Anliegens ist der Roman *Jumala on kauneus* der straffere und knappere der beiden Künstlerromane, und es ist außerdem ein ausgeprägt finnischer Roman. Demgegenüber verbeißt sich der Roman *Minä, Grünewald* in die Wurzeln der modernen Kunst und entfaltet sich zu einer umfassenden Analyse des europäischen Humanismus. Die Spannungen ergeben sich in beiden Romanen aus dem Gegenüber von aktuellem Schaffensprozeß (Romanniederschrift) und Vergangenheit. In *Jumala on kauneus* heißt Vergangenheit jedoch nahe Vergangenheit, da die Perspektive bis zum Tod des Künstlers nur gut dreißig Jahre ausmacht. In *Minä, Grünewald* wiederum wird eine Wirklichkeit aufgedeckt, die über viereinhalb Jahrhunderte zurückliegt.

Beide Romanen stehen sich in den gedanklichen Auseinandersetzungen über Vergänglichkeit und Ewigkeit der Kunst sehr nahe und nahe stehen sie auch der religiösen Problemkonstellation in den übrigen Werken Paavo Rintalas. Rintalas Welt ist immer eine Welt auf zwei Ebenen: Hinter der sichtbaren und den Sinnen zugänglichen Wirklichkeit befindet sich ein zweite Wirklichkeit, eine metaphysische Dimension, auf deren Erkennen insbesondere der Künstler seine Kraft konzentrieren muß. Seine eigentlichen Grundgedanken hat der Schriftsteller im Laufe von 30 Jahren nicht geändert. Wenn er auch in *Minä, Grünewald* bestrebt ist, für viele mystische Phänomene eine möglichst natürliche Erklärung anzubieten, bleibt doch immer noch eine Dimension des Irrealen bestehen und der Glaube daran, daß sich Gott in ewiger Schönheit manifestiert. In Rintala vereinen sich in einzigartiger Weise Dokumentarist und Romantiker, Realist und Mystiker.