

# Suurvaltakausi taide-epookkina

## Kirkollisen maalaustaiteen ilmiötä 1648–1721

»– mutta sadoissa Suomen kirkoissa on vielä surullisia jätteitä tuosta loistavasta ylimystöstä – on hautaholveja ja vaakunakilpiä, tauluja ja hautakirjoituksia, kruunuja ja alttarikaluja sekä varsinkin noita loisteliaita hautakiviä, joiden päällitse nyt astelee välinpitämätön matkamies ja joiden kuluneista kirjoituksista aina voi varmuudella löytää vuosilukujen alussa numerot 1 ja 6. →<sup>1</sup>

Zachris Topelius kuvaa näin Välskärin kertomuksissa hitunen pateettista kaihoa äänessään tässä tutkimuksessa käsiteltävän Ruotsi–Suomen suurvalta-ajan kirkollista esineistöä. Suurvaltakaudesta on säilynyt varsin paljon aineistoa, jota ei ole juurikaan tutkittu historiallisessa kontekstissaan.<sup>2</sup>

Taiteentutkimuksen haasteeksi on viime vuosina noussut kontekstin tutkimus. Tutkijoiden pyrkimyksenä on ollut yhä laajemman historiallisen viitemiljöön hahmottaminen. Ehkä poleemisimmin näkökulman laajennusta ja monitasoisen historiallisen materiaalin hyödyntämistä tutkimuksessa on vaatinut saksalainen Hans Belting. Hän on korostanut taiteentutkimuksen metodeja ja teorioita kosketelleissa kirjoituksissaan instituutioiden historiaa prosessina. Beltingin näkökulmalla on yhteytensä viitekehyksiin, jotka ovat rinnastaneet taiteentutkimuksen ja sosiaalishistorian.

Belting edellyttää tutkimukselta kuvan funktion eri piirteiden analyysia eri aikoina ja erilaisissa käyttömiljöissä.<sup>3</sup> Hän sitoo taideteoksen kokonaishahmon muutoksen funktiomuutoksiin. Belting pitää vanhemman taiteentutkimuksen suurena erehdyksenä sitä, että kuvaa on tulkittu tyylihistoriallisena fenomenina ilman, että sen alkupe räinäinen käyttöyhteys tai sijoituspaikka olisi huomioitu tulkinnassa. Interpretaatiossa kontekstin ja muotoanalyysin yhteyksien huomioiminen valottaa teoksen kokonaishahmoa tyylianalyysiä syvällisemmin.<sup>4</sup>

Kunibert Bering ottaa kontekstitutkimuksen metodein tekemässään tutkimuksessa vahvasti huomioon tilaajan mahtipoliittisen intention. Bering korostaa teoksen ja sen viitemiljöön vaikutussuhteita. Hän liittää näkökulmaansa systeemiteoreettisen tulkintatason, jonka pohjalta hän teesittää taideteoksen tulkinnan syntyvän sen funktion ja kokonaisviitemiljöön vuorovaikutuksesta. Tutkimuksessaan Bering on tarkastellut esimerkiksi Erwin Panofskyn ikonologiseen metodiin sisältyvää ajatusta yhteiskunnan koko elämänmuodosta taiteen kontekstina. Elämänmuodon yleiset periaatteet heijastuvat Panofskyn tulkintamallissa yksittäiseen taideteokseen muodostaen sille kontekstuaalisen viittausjärjestelmän. Yleisillä periaatteilla Panofsky tarkoittaa sellaisia käsitteitä kuin kansakunta, epookki, yhteiskuntaluokka, uskonnolliset ja filosofiset virtauksset ja taiteilijapersoonallisuudet.<sup>5</sup>

Tässä tutkimuksessa tarkastelen vuosien 1648–1721 välille ajoittuvia alttarilaitteita ja alttaritauluja Suomen kirkoissa.

Taideteoslajien ja kuvafunktioiden analysoiminen valottaa osaltaan taideinstituution varhaista historiaa maassamme. Suurvaltakausi edustaa taiteentutkijalle tässä mielessä mielenkiintoista ajanjaksoa. Monet piirteet perustelevat epookkimääritteestä lähtevän ongelmanasettelun soveltamista taiteen, erityisesti taidelajien ja esimerkiksi kuvatyypin aikakaudelle luonteenomaisten piirteiden analysoimiseksi. Eri kuvatyypin ja funktionaalisen perusteen eriteltävien kovalajien selvittäminen edellyttää tutkimukselta alttaritaulun morfologian analyysia.<sup>6</sup> Tutkimuksessani keskeiseksi tutkimusongelmaksi nousee alttaritaulu, joka on sekä formaalinen että funktionaalinen käsite. Funktion käsite ei ole taidehistoriallisessa tutkimuksessa ongelmaton.

Alttaritauluna tuntemamme ilmiön kehitykseen ovat vaikuttaneet niin yleiset jumaanpalvelusta säädelleet normit, ikonografiset konventiot kuin taiteilija ja lahjoittajakin. Tilaa ja lahjoittajan osuus on erittäin tärkeä yksittäisen taideteoksen syntyprosessissa. Aatelin mahti erityisesti 1630–1680-lukujen välisenä aikana vaikutti taideproduktion perusteisiin. Mielestäni juuri tällöin epookin paineet mentaali- ja sosiaalishistoriallisessa mielessä määrittivät taidetuotantoa jopa hallitsevammin kuin kirkon suoranaiset ohjeet ja määräykset tai teologiasta kummunneet formuloinnit.

### **Tutkimusongelmana epookki**

Taidehistoria on disipliinin varhaisvaiheista alkaen tutkinut taidetyyliä historiaa. Varhaiset taidehistorian tutkijat hahmottelivat kirjoituksissaan tyylikausien synty-, kukoistus- ja rappiokauden ilmiöitä, mutta myös niiden taustoja ja lähtökohtia. Tähän tutkimusharrastukseen on oleellisesti kuulunut epookkikäsite. Usein se on yhdistetty jonkin aikakauden henkisen kulttuurin ja sen aikana vallinneen taidetyylin historiaan: puhutaan esimerkiksi barokin taiteesta, barokkikulttuurista ja barokin aikakaudesta. Myös yleisen historian tutkimus on omaksunut taidetyyliä nimityksiä eri aikakausien elämänmuotoa mentaliteettihistoriallisesti luonnehtivaksi määritteeksi.

Erwin Panofskyn mukaan taide-epookeista voidaan puhua vain silloin, kun tarkastellaan aikakautta, joka todistettavien perusteiden pohjalta voidaan osoittaa historialliseksi ajanjaksoksi, jonka aikana vallitsi tietty taidetyyli. Panofsky pitää tyylikauden kriteerinä konkreettista muotoyhtenäisyyttä (Sinneinheit). Taide-epookista puhuttaessa Panofsky edellyttää, että käsiteltävä aineisto noudattaa tyyllisesti yhtenäistä ilmaisuprinsippiä. Taiteilijan Panofsky mieltää 1920-luvulla kirjoittamassaan esseessä *Zum Problem der historischen Zeit* (1927) eräänlaiseksi ajan hengen tulkiksi, joka suodattaa epookin tyylikäsityksen yksilölliseen ilmaisuunsa.<sup>7</sup>

Suurvaltakauden maalaustaiteen tyyli-ilmaisu on italialais-alankomaalaista manierismia. Tyylin synnyn lähtökohdat ovat Italian taiteessa. Esimerkiksi Venetsiassa vaikuttaneet taiteilijat saivat runsaasti oppilaita pohjoisesta. Oppivuosiensa jälkeen kotiseudulleen palanneiden taiteilijoiden kautta välittyi uusia vaikutteita myös pohjoiseen. Venetsia on tunnettu erityisesti alankomaalaisten taiteilijoiden koulutuspaikkana: esimerkiksi Tizianin ja Tintoretton oppilaiden teokset levisivät Pohjois-Eurooppaan. Tämän tyylikauden teokset saavuttivat erittäin pysyvän arvostuksen. Ne säilyivät kristillisaiheisen taiteen esikuvina pitkään syntyaikansa jälkeenkin.

Ruotsin suurvaltakauden taiteeseen kuuluu piirteitä, jotka kyseenalaistavat Panofskyn edellyttämän epookin ja tyylikauden yhtenäisyysteesin. Mielestäni on kuitenkin perusteltua käyttää suurvaltakaudesta myös taiteentutkimuksessa epookitermiä. Suur-

valtakausi on historiallisin perustein hahmottuva periodi, jolla on taide-epookkina niin yhtenäisyyttä tukevista kuin hajottavistakin piirteistä huolimatta oma kehityshistoriansa.

## Taideproduktion kenttä suurvaltakaudella

Taideproduktion kenttää voi luonnehtia tilaajan, teoksen ja taiteilijan välisten vaikutussuhteiden verkkona. Suurvaltakauden produktioteoreettinen tarkastelu paljastaa yhden tilaajatahon dominanssin: aateliston yhteiskunnallinen asema korostui sekä valankäytössä että sosioekonomisesti. Aateli oli tärkein kuvataiteen tilaajataho suurvaltakaudella. Tälle väitteelle voidaan osoittaa sosiaali- ja taloushistorialliset perusteet.

Tutkimuksessani käsittelen vuosien 1648–1721 välistä ajanjaksoa, joka ei ole suinkaan yhtenäinen kaikilta osiltaan. Itse asiassa tämän pitkäkhön periodin poliittisten, talous- ja sosiaalishistoriallisten taustojen tarkasteleminen paljastaa sen sisällä varsin lyhyen ajanjakson, jolloin huomattavat pääomat kasaantuivat erityisesti ylhäisaatelille. Aatelin poliittinen ja taloudellinen mahti lisääntyi 1600-luvun alkupuolella. Tämä poliittinen kehitys muodostaa vain noin 50 vuotta kestäneen jakson suurvalta-ajalla, jolloin aatelin mahti oli voimakkaimmillaan. Lakipisteensä ylhäisaatelin, Topeliuksen sanoin »tuon loistavan ylimystön», varallisuuden kertyminen saavutti 1600-luvun puolivälin jälkeen, 1650–1680-lukujen välisenä aikana. Talous- ja sosiaalishistoriallinen kehitys määritteli luonnollisesti myös 1600-luvun taideproduktion kehityslinjoja maassamme.

Aateliston ylivertaisen sosiaalieriarkeisen statuksen sääty-yhteiskunnassa siunasi myös kirkon regimenttioppi. Ajalle luonteenomainen teokraattinen esivaltakäsitys kuvastuu esimerkiksi piispa Iisak Rothoviuksen (1627–1652) yhteiskuntaideologiassa aatelin ja papiston aseman korostuksena.<sup>8</sup> Rothovius myös suoranaisesti kannusti aatelia lahjoittamaan irtaimistoa kirkkojen kaunistukseksi.

Aateli ei ollut sosiaaliselta rakenteltaan yhtenäinen ryhmä, vaan se muodostui lähtökohdaltaan erilaisista pienryhmistä. 1600-luvun aateli voidaankin sosiaalishistoriallisesti jakaa ylempään ja alempaan – vanhaan ja uuteen aateliin – toisaalta sotilas- ja virka-aateliin – ja vielä kotimaiseen ja ulkomaista perää olevaan aateliin.

Sotalaitoksen ohella valtion keskushallinto kehittyi merkittävästi 1600-luvulla. Hallintouudistukset merkitsivät virkamieslaitoksen ja keskushallinnon eri haarojen yhä spesifimpää eriytymistä. Etenkin 1630-luvulta alkaen keskushallinto sai kiinteämmän organisaation ja tämä heijastuu virkamiesten sosiaaliseen statukseen. Virkamiesura keskushallinnon palveluksessa avasi sosiaalisen nousun ja vaurastumisen mahdollisuuden. Uudet keskushallintovirastot, kollegiot, tarjosivat niin aatelisille kuin rälsstitömistä suvuista peräisin olleille runsaasti virkoja. Poliittinen ja taloudellinen kehitys johtivat taiteen tilaamisen mahdollistavien pääomien kertymiseen aatelille.

Millaiseen sosiaaliseen kenttään kuvataide ja sen tekijät Suomessa sijoittuivat 1600-luvun puolivälin tienoilla? Taidemaalauksia harjoittaneet maalarit kuuluivat maalariammattikuntaan. Kaiken kaikkiaan tunnetaan eri yhteyksistä tuona aikana Suomessa toimineiden maalareiden ja kuvanveistäjien nimiä kolmisenkymmentä. Eri kuvataiteen aloja edustavat monenkirjavat nimitykset, lähteissä puhutaan maalareista, konterfeijareista, kuvanveistäjistä ja kuvanveistäjistä (belätmakare, belätsnidare, bildhuggare, bildsnidare).

Käsite taidemaalari on huomattavasti myöhäisempi tulokas taideinstituution historiallisessa kehityksessä. Taulumaalauksen työprosessi oli 1600-luvulla kaukana vapaan taiteilijan intentionaalista luomistyöstä: taulumaalaus oli tekniikaltaan graafisen esikuvan jäljentämistä kankaalle tai puulle värejä käyttäen. Taulumaalaus annettun graafisen esikuvan mukaan kuului esimerkiksi Tukholman maalariammattikunnan mestarinnäytteisiin.<sup>9</sup> Maalarinammattissa toimiminen edellytti monipuolisia maalaustaitoja ja tekniikan tuntemusta. Oppipojasta kisällinvuosien jälkeen maalarimestariksi nousseen käsityöläisen tuli hallita niin lankkumaalaus kuin figuratiivisen koristemaalauksenkin eri lajit.

Aikaisemmassa tutkimuksessa on toisinaan yritetty luokitella niin sanottuja lankkumaalareita ja taidemaalauksia harjoittaneita maalareita aikalaislähteissä käytettyjen ammattinimikkeiden mukaan. Tällaiset yritykset ovat vailla pohjaa ja paljastavat tutkijan tietämättömyyden taulumaalauksen asemasta ja käsityöläismäisestä valmistusprosessista sekä ylipäättäänsäkin ammattikuntamaalarin toimenkuvasta. Maalarinkoulutus ja työtehtävät antoivat monipuoliset valmiudet niin rakennusten maalaamiseen, huonekalujen ja tarve-esineiden koristeluun kuin taulumaalaukseenkin.

Maalari oli tässä vaiheessa vielä leimallisesti ammattikäsitteellinen. Yleinen ammattikuntalainsäädäntö säätelöi ammattikuntien toimintaa.<sup>10</sup> Erityisesti vuoden 1669 ammattikuntajärjestys oli merkittävä. 1630-luvulta alkaen puusepillä, maalareilla ja lasimestareilla oli Turussa yhteinen ammattikunta, johon sorvaritkin myöhemmin liittyivät.<sup>11</sup> Tämä ammattikunta tuotti hyödykkeitä, joiden tilaamiseen tarvittiin varallisuutta. Tuotteet voidaankin luokitella aikansa ylellisyysstarvikkeisiin. On syytä korostaa puuseppien, maalareiden, lasimestarien ja sorvareiden tuotteiden ja toimenkuvan eroa verrattuna kirvesmiehiin ja rakennusmestareihin.<sup>12</sup>

Maalareiden lukumäärä Turussa pysyi koko 1600-luvun varsin pienenä. Tämä on sinänsä merkillinen ilmiö, varsinkin 1660–1680-lukujen välisenä aikana, jolloin taideproduktion edellytykset Suomessa olivat suotuisimmillaan. Suurvaltakauden upeimpien alttaritaulumaalauksien tilaukset ohjautuivat siis ulkomaalaisille mestareille. Korkealuokkaiset taulumaalaukset tuotiin maahan ulkomailta. Sitäkään hypoteesia ei voi sulkea täysin pois, etteivätkö jotkut ulkomaiset mestarit olisi oleskelleet maassa lyhyehköjä aikoja. Osa maassamme toimineista taiteilijoista kuuluikin todennäköisesti Tukholman tai Pohjois-Saksan rannikkokaupunkien käsityöläisammattikuntiin.

Luotettavasti kotimaisille maalareille attribuoitujen töiden tekniset taitonsa varsin vaatimattomiksi. Esimerkiksi Turun puuseppien, maalareiden ja lasimestarien ammattikunnan oltermanniksi 1680-luvulla nousseen maalari Abraham Myran (k.1684) säilyneet teokset osoittavat hänen tekniset taitonsa varsin vaatimattomiksi.

Myra-suvussa maalarinammatti periytyi seuraavalle polvelle: Abraham Myran poika Lars (n.1671–n.1712) oli hyvin tuottelias maalari Turun seudulla 1600–1700-luvun vaihteessa. Lähteet paljastavat Lars Myran arvostaan, ammattilypeydestään ja markkina-alueestaan kiinnipitäneeksi mieheksi. Myra joutui rajuun välienselvittelyyn Turkuun muuttaneen maalari Mikael Coreliuksen kanssa vuonna 1704. Ajan suorasuokaiseen tapaan värikkäisiin solvauksiin ja suoranaiseen käsikähmään päätyneen selkkauksen selvittely johti Turun kämnerinoikeuteen, jossa tapahtunutta käsiteltiin monin todistajan lausunnoin useassa istunnossa. Myra syytti ammattikuntaan kuulumatonta Monsieur Coreliusta siitä, että tämä vei häneltä tilauksia ja polki hinnat liian alas.<sup>13</sup> Kirkonarkistolähteet todellakin kertovat, että Myra hinnoitteli työnsä vähemmän vaatimattomasti ja jatkoi sitkeästi saataviensa perintää.<sup>14</sup>

Muutamit 1600-luvun maalarit ja veistäjät olivat kiistämättä sosiaaliselta statukseltaan varsin korkealla. Esimerkiksi tuottelias 1600-luvun veistäjä Mathias Reiman



Kuva 1. Mathias Reimanin vuonna 1666 veistämän alttarilaitteen lahjoitti Saltvikin kirkkoon Reimanin lanko majuri Harald Footangel puolisoineen. Kuva Heikki Hanka/JYTHL.

(k.1684) oli avioliitossa aatelistaisen kanssa. Puolison, Sidonia Footangelin ahvenanmaalainen suku kääntyi taidetilauksissaan Reimanin puoleen: vuonna 1666 signeeratun alttarilaitteen Saltvikin kirkkoon tilasi langoltaan Reimanilta majuri Harald Footangel (1606–1676) vaimoineen.<sup>15</sup> Ylhäisaatelin tilaukset työllistivät Reimania kovasti 1660–1670-luvulla. Reimanin työpajan töitä ovat esimerkiksi Kustavin ja Yläneen alttaritaulujen kehystykset, Perniön Kosken tehtaan kirkon alttarilaite sekä todennäköisesti myös muutamat Lohjalta ja Perniön kirkosta säilyneet figuurit. Teknisen toteutuksen huomattavat vaihtelut Reimanille attribuotavissa töissä selittyvät todennäköisesti oppilaiden ja apupoikien käytöllä. Työpajalla oli todella runsaasti tilauksia 1660–1670-luvulla, joten on ymmärrettävää etteivät suinkaan kaikki säilyneet työt ole itsensä mestarin kädenjälkeä.



Kuva 2. Mathias Reimanin 1669 veistämän Halikon alttarilaitteen on 1925 ennallistanut ja osin uusilla veistoksilla täydentänyt itävaltalaisyntyinen, Suomessa veistonopettajana vaikuttanut taiteilija Johan Friedl. Kuva Hanna Pirinen/JYTHL.

Horn-suvun patronaattikirkkoon asetettiin Reimanin vuonna 1669 veistämä alttarilaitte, jonka kustansi eversti Gustaf Horn (k.1673). Teos osoittaa eurooppalaista taidetta käytetyn yhtä suvereenisti niin veistotyöskentelyn kuin maalaustenkin esikuvina. Kristuksen ylösnousemusta esittävä reliefi perustuu Michael Coxien (1499–1592) teokseen, joka on tunnettu esimerkiksi Cornelis Cortin (1533–1578) gravyyrinä.

Suomessa maalareiden välinen kilpailu ei ollut kovin suurta, mutta yksittäistapauksissa ristiriidat johtivat jopa verisiin välikohtauksiin, kuten Myran ja tämän patustajaksi solvaaman Coreliuksen välinen riita markkina-alueesta ja hinnoista kuvastaa.<sup>16</sup> Aatelisten tilausten ollessa kyseessä, on osoitettavissa, että korkealuokkaiset taulumaalaukset tuotiin maahan Itämeren eteläpuolelta Pohjois-Euroopasta tai joitakin ehkä peräti suoraan Alankomaista.



Kuva 3. Cornelis Cortin gravyyri Michael Coxien maalauksen mukaan. Kuva Bartsch 51, 115.

### Kulttuurisuhteet

Suurvaltakausi oli kulttuuriselta perustaltaan hyvin kansainvälinen ajanjakso. Itämeren piirin perinteiset kulttuurikontaktit jatkuivat vilkkaina 1600-luvulla. Sodat ja moinpuoliset kansainväliset kulttuurisidokset vahvistivat Itämeren pohjoispuolisten alueiden, meren eteläisten rantakaupunkien ja Keski-Euroopan vireiden kulttuurikeskusten välisiä yhteyksiä. Waldemar Delunga luonnehtii kuvataiteen esikuvina käytetyn grafiikan leviämistä käsittelevässä artikkelissaan aiempia 1600-luvun eurooppalaisen kulttuurigeografian tutkimuksia. Hän viittaa Erich Kubachiin, joka on käyttänyt 1600-luvun saksalaisesta kulttuurialueesta laajapohjaista termiä 'Grosslandschaft'. Jan Białostocki on laajentanut termin vielä tätäkin laueammaksi: hän laskee kulttuurialueeseen Saksan, Puolan, Liettuan, Unkarin ja Skandinavian alueen.<sup>17</sup> 30-vuotisen sodan riehussa Keski-Euroopassa pysyi Pohjois-Saksan alue pitkään varsinaisten sotatoimien ulkopuolella ja edusti siten varsin rauhallista kukoistavaa kulttuurimiljöötä. Sota oli ajanut runsaasti taiteilijoita ja käsityöläisiä juuri Pohjois-Eurooppaan. Uskonnollinen vaino oli tuonut Espanjalle kuuluneelta Alankomaiden alueelta uskontokunnaltaan protestanttisia taiteilijoita ja käsityöläisiä pohjoiseen. Itämeren piiri muodosti 1600-luvulla yhden taiteen keskusalueista, jossa eri tahoilta tulleet vaikutteet sulautuivat monitasoisesti yhteen.

Suomessa vaikuttaneiden aatelisten kansainväliset yhteydet nivoutuivat joustavasti eurooppalaiseen kulttuurikenttään. Aateliston kontaktit manner-Eurooppaan olivat kiinteitä. Sotilas- tai virkamiesuralle tähtäävien aatelispoikien koulutukseen kuului oleellisesti oleskelu Euroopassa. Aatelispojat opiskelivat usein Rostockissa, Pariisissa, joissakin Saksan protestanttisista yliopistoista ja Alankomaissa. Alankomaisista yliopistoista erityisesti Leiden huokutteli sadoittain ylioppilaita Ruotsi-Suomesta 1600-luvulla.<sup>18</sup> Monet liikesuhteet taas suuntautuivat Amsterdamiin. Rahoittajina suurissa hankkeissa toimivat amsterdamilaiset, lyypekkiläiset ja hampurilaiset pankkiiriliik-  
keet.<sup>19</sup>

Kulutustottumuksiin vaikuttivat eurooppalaiset esikuvat. Aateli oli tottunut ylellisyyssesineisiin ja monenlaisiin hyödykkeisiin liikkeessaan mannermaalla. Maku ja esteettiset mieltymykset saivat runsaasti vaikutteita eurooppalaisissa kaupan ja kulttuurin keskuksissa.<sup>20</sup> Aatelille kertynyt varallisuus ja etenkin sosiaalinen status edellytti arvoistaan aineellista edustavuutta. Yhteiskunnallinen kehitys loi myös Suomeen taidetta tilaavan varakkaan luokan, jolla oli sivistykselliset edellytykset ja sosiaalinen tarve itserepresentaatioon.

## Kuvalajit ja epookki

Suurvaltakaudella maassamme vallinnut sosiaalinen, taloudellinen ja poliittinen tilanne loi produktioedellykset taide-esineistölle, jota aateli tarvitsi ilmentääkseen statusaan ulkoisesti. Ortodoksian kauden valtioapparaatin ja institutionalisoidun kirkkokurin kontrolloimassa sääty-yhteiskunnassa tärkeimmän sosiaalisen representaatiotilan tarjosi kirkkointeriööri.<sup>21</sup>

Seuraavassa tarkastelen kirkkoihin sijoitetun taide-esineistön, erityisesti maalaus-ten, funktiota tässä kontekstissa. Uskontofenomenologisesti ja mentaliteettihistoriallisesti mielessä taidelajien ja kuvatyypin valikoituminen ilmentää aikakauden yleisiä virtauksia: uutena kuvalajina yhä vahvemmin astui esille taulumaalaus. Kirkkoihin taulumaalaus tuli ensisijaisesti ilmiönä, jonka tunnetaan käsitteenä alttaritaulu.

Varhainen keskustelu luterilaisessa kirkossa sallituista kuvista koski keskiajan veistosten ja reformaation jälkeisten taulumaalauksen asemaa. Termi »alttaritaulu» muotoutui kirkollisissa teksteissä varsin myöhään, mutta jo joissakin harvoissa reformaatioajan lähteissä puhutaan taulumaalauksista. Arbogan kokouksessa vuonna 1561 kiellettiin muiden kuin ristiinnaulittua esittävän veistoksen ja taulumaalauksen pitäminen alttarilla. Lähdeteksteissä toistuva beläte-sana on merkinnyt suunnilleen samaa kuin nykyruotsin bild. Useissa konteksteissa sillä on myös erityismerkitys 'kuvapatsas'.<sup>22</sup> Tiukkarajaiset ja sanktioilla uhkaavat määräykset liittyivät Eerik XIV:n kaudelle ajoituneeseen ensimmäiseen kiistaan kuvista kirkollisessa kontekstissa.

»Blef och alfvarligen tillsagdt, att man skall ingen beläten lida i kyrkiorne, uthan crusifixet och taflan på högre altaret. Om samma beläter att uthrotas var tillsagdt anno 61, tå herremötet stod i Arboga, och somblige af presterne hafva intet achtat samma budh och mandat. Och hvar prestman samptligen medh sine sochne män ville icke än nu samma trästocka, beläte och afguderi uthrita, så skulle the förmodha sig k. M:tz vrede, och bisperne hafva fullmechtig befallning att hårdeliga straffa them, som sådant afguderi i sine försambling lidha och endeles samtyckia.»<sup>23</sup>

Sitaatissa ovat kyseessä erityisesti katoliselta ajalta peräisin olevat veistokset. Tämä herättää luonnollisestikin kysymyksen, milloin alttaritauluna tuntemamme ilmiö sitten tulee luterilaiseen kirkkoon? Miten se määritellään kirkkohistoriallisissa aikalaislähteissä?

Kun tutkitaan systemaattisesti reformaation jälkeisiä keskeisimpiä kirkko-oikeudellisia tekstejä, joissa käsitellään kirkkointeriöörin kehitystä, on varhaisin ja pitkään normaattisen asemansa säilyttänyt Laurentius Petrin kirkkojärjestys vuodelta 1571.<sup>24</sup> Laurentius Petrin kannanotto ilmentää arvostusta kuvan instrumentaalisia, julistusta havainnollistavia mahdollisuuksia kohtaan. Samalla hän korosti Lutherin tavoin ope-



tuksen merkitystä väärän kuvainkäytön lopettamiselle. Laurentius Petri korostaa kirkkojärjestyksen esipuheessa kuvien raamatullista havainnollisuutta. Hän arvostelee myös kuvainraastoa, jota hän pitää perusteettomana.<sup>25</sup>

Kirkkojärjestyksessä arkkipiispa käyttää yhdessä termejä beläte ja målning.

»Ty moste ock tå belät och målning, så fierran hon oss något nyttigt betecknar oc påminner, ingalund wara bortkastande. Pröffuer all ting (säger Paulus) och behåller thet gott är. (1.Tess.5).»<sup>26</sup>

Kirkonkoristukseen Laurentius Petri laskee myös taulumaalaukset niitä sen tarkemmin erittelemättä – taulun sijoituspaikaksi voi kuitenkin tekstiyhteydestä päätellä alttarin:

»Kyrkioskrudh, som är Messeklädher, Altarekläder, Taflor, Beläte, liws, stakar, kronor etc. är wäl lidelig ther han är måttelig och vthan misbruk, Therföre skal här ock wara itt gott vpseende, så at wantroo och misbruk må förtagit och icke ytterligare inrymdt warda.»<sup>27</sup>

Esiteltyt lähdetekstit kuvastavat kirkkotilan reformaation jälkeistä kehitystä. Keski- ja uuskirkkoajan sivualttarit veistoksineen väistyivät ja kehitys loi vähitellen luterilaisen kirkon pääalttarista koristuksineen kirkkotilaa visuaalisesti hallinneen kokonaisuuden.

Uudistushaluisen ruotsalaisen luterilaisuuden kärkeä 1600-luvulla edusti Västeråsin piispa Johannes Rudbeckius. Hän osoitti innovatiivisuutta liturgisen tilan jäsentämisessä ja sen varustamisessa luterilaisen ortodoksian henkeen. Piispana Rudbeckius (1618–1646) valvoi systemaattisin seurannoin luterilaisen kirkkointeriöörin uudistusten toteuttamista – hän mm. painatti lomakkeen, jolla hän piispantarkastuksessa seurasi kunkin seurakunnan kirkon varustelua. Lomakkeessa edellytettiin, että jokaisen kirkon varustukseen kuului alttaritaulu.<sup>28</sup>

Västeråsin piispana Rudbeckiusta seurannut Olof Laurelius (1648–1670) käsittelee ehdotuksessaan uudeksi kirkkojärjestykseksi myös kuvakysymystä. Toleranssinsa kuvakysymyksessä Laurelius muotoilee Laurentius Petriin nojautuen. Laurelius määrittelee kuvaa kuitenkin spesifimmin: hän arvostaa kuvien kauneutta ja vaatii niiltä taiteellista laadukkuutta. Laurelius kehottaa sijoittamaan kuvat, jotka osoittautuvat jo kuvallajiltaan taulumaalauksiksi niiden arvon mukaisella tavalla kirkon kaunistukseksi:

»Huad altare taflor och elliest andra sköna och wel giorda beläten anlangar, så skola the allesstädes i Kyrkiorne blifwa beholdne, på sina wissa och lägliga rum och ställen, til Kyrkionnes prydna och wackra anseende, efter nu så wijda genom Gudz nådh och then reena Evangeliska Lärans predikande kommit är, at ther medh ingen wantroo öfwas, –»

Laurelius myös vertaa esitetyt kriteerit täytettäviä laadukkaita alttaritauluja ja keskiajan veistoksia. Näin hän yltyy kontroverssiteologian hengessä arvostelevaan kärkevästi kansanhurskauden devotiomuotoja.

»– utan wij wtom holla oss stadigt til gudh, hans helga ord och Sacramenten, och icke til nogra stumma beläten, som ähre giorde af silfuer, stockar och stenar, huar uti intet lijf eller nogon hielp finnas kan, och the som ännu belete dyrcka, och sin Herre Gudh allena icke tienä och tilbedia, som the Påweska och andra göra, the lefwa uti it uppenbart och wederstyggeligit afguderij, som utaf

sielfwa hedendomen upkommit är, doch skal man noga tilsee och förekomma, at icke nogra ähregirigheet och fåfenga berömelssse giorde äre, som alt sträfufer emot then retta orsaken, huarföre målningar och beläten blifwa i våra Kyrkior tillätne och brukade.»<sup>29</sup>

Turun piispan Johannes Gezelius vanhemman (1664–1690) pieni kirkollinen ohjekirja *Perbreves commonitiones* vuodelta 1673 kuvastaa kirjoittajansa uskollisuutta västeråsilaisille esikuville. Gezelius käyttää tekstissä termiä alttaritaulu.<sup>30</sup> Hän kritisoi edeltäjiensä tapaan katolisen hartauskäytännön muotoja, mutta suosittaa kauniiden, hyvin tehtyjen maalausten sijoittamista kirkkoihin.

Kun tämä kirkkohistoriallisissa lähteissä esiintyvä termin vakiintuminen suhteutetaan empiiriseen aineistoon, osoittautuu, että 1650-luvulta alkaen alttaritaulut alkavat yleistyä kirkoissa. Tämä kehitys on ajallisesti paralleeli-ilmiö myös muun sittemmin tyyppilliseksi suomalaisen luterilaisen kirkkointeriöön irtaimistoksi vakiintuneen esi-  
neistön tulolle.<sup>31</sup>

### Barokkialttarilaitteet suurvaltaepookin ilmiönä

Sauvon kirkon kuoriseudun varustuksen muutokset 1600-luvun puolivälissä tarjoavat havainnollistavan esimerkin prosessista, joka käynnistyi alttarilaitelahjoituksen myötä. Kolmesta maalauksesta ja polykromaattisesta veistotyöstä koostuvan kookkaan alttarilaitteen lahjoitti Abraham Nilssonin leski Gertrud Wessel. Laitteen alapaneeleissa on molempien nimet ja vuosiluku 1648.<sup>32</sup> Ristiinnaulittu-aiheen esikuva on antwerpeniläisen Marten de Vosin (1532–1603) maalaus, josta on ollut markkinoilla useitakin kuparipiirroksia. Taustan käsittely toteutetussa teoksessa on erittäin uskollinen esikuvalleen. Johannes-apostolin hahmossa sen sijaan taiteilija ei ole noudattanut esikuvaa tai hän on käyttänyt jonkin muun graafisen esikuvan asentoa mallinaan.

Sauvon kirkon sisustuksen jatkokehitys kuvastaa luterilaisen liturgisen käytännön mukaisia muutoksia. Saarnatuolin lahjoitti vuonna 1651 Turun hovioikeuden assessorin Klaus Skalm.<sup>33</sup> Alttarikäsi rakennettiin vuonna 1653, jolloin myös lattiaa korjattiin.<sup>34</sup>

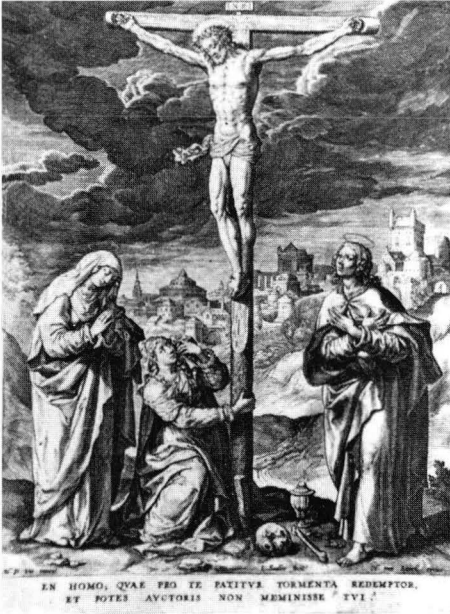
Suurvaltakaudelle tyyppillisiä olivat Sauvon alttaritaulun kaltaiset suuret polykromaattisella veistokoristelulla varustetut alttarilaitteet, joiden taiteellisen toteutuksen oleellinen osa on taulumaalaus. Nämä taulumaalaukset 1600-luvun alttarilaitteissa on toteutettu joko puupaneelille tai kankaalle etupäässä öljyvärein, mutta joissakin tapauksissa myös temperavärein.

Aatelisten suurvaltakaudella lahjoittamien taulumaalausten kavalaji on epitafi. Epitafi on kiinteässä yhteydessä hautaan. Mentaliteettihistoriallisesti tulkittuna hautataiteen kukoistus kuvastaa aikakaudella korostunutta kuoleman kulttia: 1600-lukua leimasivat sodat, sankarillisten mainetöiden muiston vaaliminen ja sukujen välinen kilpailu maineesta ja vallasta. Perhekunnia edellytti valtaisien monumenttien varustamista suvun edesmenneitten jäsenten haudoille. Varsin monissa tapauksissa epitafin tilaaja on leski, mikä osaltaan kuvastaa aatelisnaisten vahvaa ja näkyvää julkista asemaa.

Epitafi on tehty jonkun henkilön tai perheen muiston säilyttämiseksi. Epitafi on oman aikansa hautamonumentti ja siten sen ensisijainen sijoituspaikka on haudan



Kuva 4. Sauvon epitafialtari vuodelta 1648. Kuva P.O. Welin/MV.



Kuva 5. Johannes Sadelerin kaiverrus Marten de Vosin maalauksen mukaan. Kuva Hollstein XXII, nro 246.

yläpuolella. Tavallisesti epitafit ovat moniosaisia, ne koostuvat useista vyöhykkeistä.<sup>35</sup>

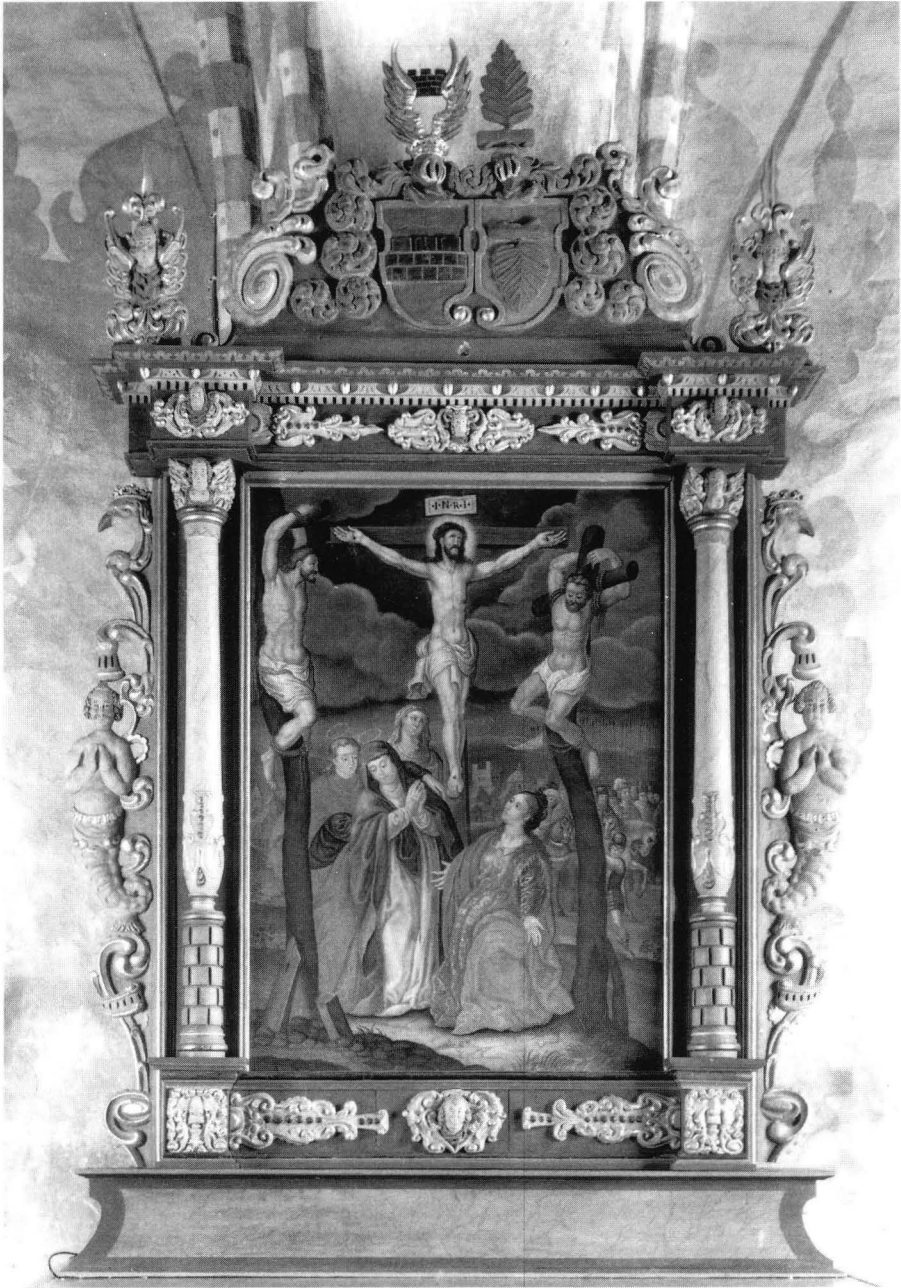
Hollolan kirkon alttaritauluna on kookas taulumaalaus, johon liittyy runsas barokkikehystys vaakunoineen.<sup>36</sup> Taulu täyttää funktioltaan epitafialttarin kriteerit. Sen lahjoitti vanhempiensa Johan Wrangelin ja Helena Ekelöfin muistoksi eversti Claes Johan Wrangel (k.1712).

Virosta Suomeen tulleen Wrangel af Fall -suvun vaiheet tarjoavat oivan esimerkin erään suurvaltakauden sotilasaatelin kuuluneen suvun vaiheista. Lahjoittajan isoisä, baltiansaksalainen aatelismies Jürgen Wrangel oli kaatunut vuonna 1632 Lech-virran taistelussa, minkä jälkeen leski Anna von Neukirch sai Paimelan säterin Hollolasta läänitykseksi.<sup>37</sup> Hollolan kirkon kaivausraportit osoittavat, että alttarin edessä oli 1600-luvun muurihautoja. Yksi näistä haudoista kuului Paimelan Wrangleille.

Alttaritaulun runsas veistokoristelu huipentuu lahjoittajan vanhempien Johan Wrangelin ja Helena Ekelöfin aatelisvaakunoihin.<sup>38</sup> Lahjoittaja asui 1600-luvun loppupuolella Paraisilla, jonne hänet myös haudattiin.<sup>39</sup>

Hollolan epitafialttarin ristiinnaulittu -aiheinen maalaus perustuu uskollisesti Christoph Schwarzin (1545–1592) ristiinnaulittu-aiheiseen maalaukseen, joka on ollut Dresdenin Gemäldegalerien kokoelmissa.(Dresdenin Gemäldegalerien inv. nro 1969.)

Christoph Schwarz edustaa aikansa eurooppalaisen maalaustaiteen arvostettua huippua. Hän toimi Münchenin hovin ja jesuiittojen palveluksessa. Schwarzin maalaukset saavuttivat erittäin arvostetun aseman ja ne levisivät grafiikanvedoksina laajalle. Tunnettuja ovat esimerkiksi Aegidius Sadelerin (1570–1629) kuparikaiverrukset Schwarzin maalauksista. Schwarz oli varhaisia saksalaisia Italian kävijöitä, mikä myöhemmin laskettiin hänen erityiseksi ansiokseen. Hän oli perehtynyt erityisesti venetsialaiseen täysrenessanssin maalaustaiteeseen. Juuri tämä edelläkävijän leima, joka häneen



*Kuva 6.* Hollolan alttaritaulu perustuu Christoph Schwarzin maalaukseen. Kuva P.O. Welin/MV.



*Kuva 7. Paraisten epitafialttarin veistotyö on attribuoitavissa Mathias Reimanille. Veistotyön on kunnostanut vuonna 1923 Johan Friedl. Maalaukset ovat todennäköisesti peräisin manner-Euroopasta. Kuva P.O. Welin/MV.*

Kuva 8. Paraisten kirkon alttaritaulun Kristuksen kaste -aihe perustuu Marten de Vosin maalaukseen. Anthon Wierixin kuparikaiverruksena se on julkaistu esimerkiksi Visscherin Raamatussa vuonna 1643. Kuva Suomen ortodoksinen kirkkomuseo, Kuopio.

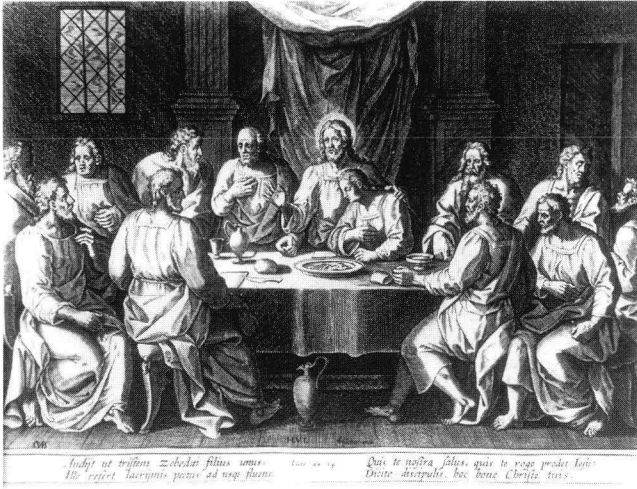


liitettiin ja italialainen koulutus edesauttoivat hänen maineensa syntyä ja arvostetun aseman vakiinnuttamista 1500-luvun lopun saksalaisessa kulttuurimiljöössä. Schwarzin kuoleman jälkeen hänen tuotantoaan luonnehdittiin ylistävin epiteetein; alankomaalaisten ja saksalaisten taiteilijaelämäkertojen kirjoittaja Carel van Mander aloittaa Schwarzin taiteellisen työn arvionnin luonnehtimalla häntä koko Saksan maalaustaidon helmeiksi.<sup>40</sup>

Hollolan ja Paraisten runsaalla polykromaattisella veistokoristelulla varustetuilla alttarilaitteilla on runsaasti yhteisiä piirteitä. Molempien alttarilaitteiden veistäjä on mielestäni turkulainen Mathias Reiman (k.1684). Kumpikin työ voidaan ajoittaa 1660-luvun loppupuolelle. Tämä oli myös Reimanin veistotaiteen loistokautta. Paraisten pitäjä on tämän hypoteesin vahvistava sidos: Hollolan alttarilaitteen lahjoittaja, eversti Claes Johan Wrangel oleskeli jo tuolloin Paraisilla ja oli näin mahdollisesti suoraan tekemisissä von der Linde -epitafin veistäneen Mathias Reimanin kanssa.

Paraisten kirkkoon lahjoitti vapaaherra Erik von der Linden (1611–1666) nuori leski Anna Elisabeth Leijonsköld (1643–1726) suuren, kaksiosaisen alttarilaitteen. Von der Linde -suku oli alkuperältään hollantilaista kauppiassukua, joka tuli Ruotsiin 1600-luvun alkupuolella ja aateloitiin 1600-luvun puolivälissä. Suvulla oli jatkuvat suorat kontaktit Hollantiin. Esimerkiksi veljekset Erik ja Lorenz von der Linde (1610–1671) opiskelivat ja oleskelivat sotilas- ja diplomaattitehtävissä Keski-Euroopassa. Erik von der Lindellä oli runsaasti kansainvälistä kokemusta. Hänet nimitettiin Turun ja Porin läänin maaherraksi 1655, jossa tehtävässä hän toimi kuolemaansa saakka.<sup>41</sup>

Maalaukset perustuvat eurooppalaisiin laajasti käytettyihin graafisiin esikuviin, jotka taas on tehty tunnettujen taiteilijoiden maalausten mukaan. Paraisten kirkon alttaritaulun Kristuksen kaste -aihe perustuu Marten de Vosin maalaukseen. Anthon Wierixin (1552–1624) kuparikaiverruksena sen julkaisi muun muassa Pieter de Jode (1570–1634).<sup>42</sup> Laatta on julkaistu lisäksi esimerkiksi Visscherin kuvaraamatussa 1634 ja Theatrum Biblicumissa 1674. Vos oli eräs aikansa merkittävimmistä ja tuotteliaimmista taiteilijoista. Hänen maalauksistaan ja piirroksistaan tehtiin runsaasti grafiikkaa (Wierixit, Sadelerit). Vos oli Schwarzin tavoin saanut opetusta Italiassa. Hän oli useita vuosia Tintoretton oppilaana Venetsiassa. Paraisten alttaritaulun predellamaa-



Kuva 9. Paraisten alttaritaulun predellamaalauksen ehtoollisaiheen esikuva on Hans van Lochenin kaiverrus Crispin van der Broeckin mukaan. Kuva Upsalan yliopiston kirjasto.

lauksena olevan ehtoollisaiheen esikuva on sekin julkaistu muun muassa vuonna 1674 Visscher-Raamatussa. Se on Hans van Lochenin kaiverrus Crispin van der Broeckin (1524–1591) mukaan.<sup>43</sup>

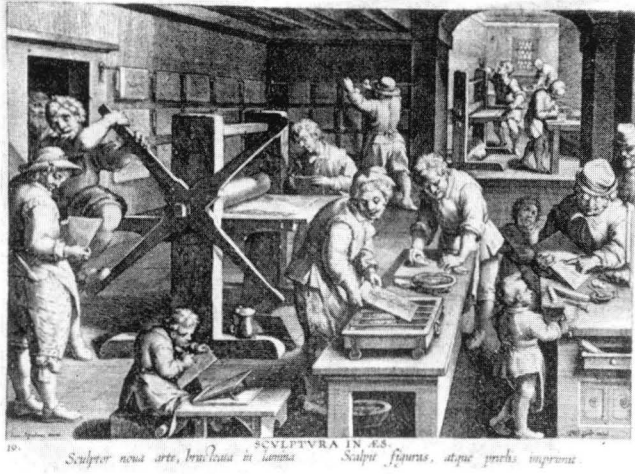
### 1500–1600-luvun käyttögrafiikka ja sen kovalähteet

Uskonnollisaiheiset taulumaalaukset oli 1600-luvulla lähes poikkeuksetta toteutettu jonkun graafisen esikuvan mukaan. Tämä taiteilijoiden käyttämä aihekuvasto muodostui yksilehtigrafiikasta – yksittäisinä vedosarkkeina levinneistä grafiikanlehdistä – tai erilaisista kirjankuvituksena käytetyistä puu- ja kuparipiirroksista.

Alankomaalainen graafinen teollisuus hallitsi aina 1500-luvun loppuun saakka markkinoita. Hieronymus Cockin (noin 1510–1570) työpaja Antwerpenissä oli ensimmäinen kuparikaiverrusten suurtuottaja Euroopassa. Esimerkiksi Halikon alttarilaitteen Ylösousemus-reliefin graafisessa esikuvassa (kuva 2) on merkintä »H.Cock excu», joka kertoo Hieronymus Cockin pajan levittäneen Michael Coxien (1499–1592) alkuperäisteokseen (inventor) perustunutta vedosta. Laatan kaivertaja on Cornelis Cort (1533–1578). Cort oli erittäin arvostettu graafikko aikanaan. Cortin ura kuvastaa alankomaalaisen grafiikan ammattilaisen vaiheita. Hän oli ollut ensin Hieronymus Cockin opissa ja sitten perehtynyt uusiin virtauksiin Venetsiassa Tizianin oppilaana. Cort oleskeli myös Roomassa.

Alankomaalainen grafiikka välitti laajalle yleisölle painatteina reproduktioita arvostettujen maalareiden teoksista. Originaaliteoksista jäljentyi maailmalle vedoksia, joita voidaan pitää aikansa kansainvälisenä käyttögrafiikkana. Näin alankomaalainen grafiikka välillisesti muokkasi makua ja käytännössä hallitsi markkinoita. Alankomaalaiset painajat olivat tunnettuja korkealaatuisista tuotteistaan; alankomaalaiset kaivertajat olivat haluttuja työntekijöitä niin Saksassa kuin Italiassakin ja Euroopan hoveissa heitä toimi runsaasti.





Kuva 10. Theodor Gallen kuparipiirros esittää kuparikaiverustyöpajaa. Työläisten määrä ja erikoistuminen eri työvaiheisiin kertoo tuotannon laajuudesta. Kuva Hollstein VII, 87.

Kun sitten saksalaiset painajat aloittivat laajan toiminnan, syntyi tiukka kilpailu markkinoista alankomaalaisten kanssa. 1500–1600-lukujen taitteessa syntyi tiivis, painokoin vaikeasti eriteltävä saksalais-alankomaalainen kuvamaailma. Ylipäätään grafiikan, mutta aivan erityisesti kuvitustaiteen tyylinä eli hyvin pitkään alankomaalainen, italialaisperäinen manierismi.

Tärkeä kovalähde olivat kuvaraamatut. 1500-luvun lopulta alkaen oli tarjolla erittäin runsaasti grafiikkaa, joka oli peräisin sekä reformaatiota edeltäneiltä että seuraneilta vuosikymmeniltä. Kirjakuvituksena käytettyjä puu- ja kuparipiirroksia valmistettiin erityisesti painoteollisuudesta kuuluisissa protestanttisissa kaupungeissa: Nürnbergissä, Frankfurt am Mainissa, Strassburgissa ja Baselissa, joissa painettiin sekä Luther-Raamattuja että muita raamatullisia kuvastoja. Graafikkojen työskentely perustui aikansa tunnettujen taiteilijoiden maalauksiin, jotka taas toimivat keskeisissä kulttuurikeskuksissa, kuten Prahassa ja Nürnbergissä.

Mattheus Merian vanhempi (1593–1650), topografi- ja raamattukuvittajana tunnettu baselilaissyntyinen graafikko, jätti huomattavalla tavalla jälkensä uskonnollisen kuvaston myöhempään esitystapoihin. 1600-luvulla Merianin Raamatun kuvitukset levisivät hyvin laajasti. Merianin kuvaraamatusta tuli käsite noin 50:ksi vuodeksi saksalaisella kielialueella.<sup>44</sup>

Merianin graafinen painopaja oli jatkoa hänen appensa Johann Theodor de Bryn toiminnalle Frankfurtissa. Merianin yhtiökumppanina oli aluksi lanko, mutta itsenäisenä yrittäjänä langon kuoleman jälkeen Merian nosti painon suureen kukoistukseen. Vuonna 1625 Merian julkaisi Lazarus Zetznerillä Strassburgissa kuvaraamatun ja vuonna 1627 Kempfferillä Frankfurtissa toisen laajan Raamatun kuvaston *Biblische Abbildung zur Darstellung der wichtigsten Geschichten der Heiligen Schrift*. Zetzner julkaisi vuonna 1630 vielä Raamatun, joka oli varustettu vuoden 1545 Luther-Raamatun teksteillä ja Merianin kuparikaiveruksilla. Nykytutkija pääsee helposti käsiksi tähän kuva-aarteistoon 1960-luvulla julkaistujen laitosten välityksellä.<sup>45</sup> Merianin toiminnemeä jatkoi hänen vävyensä Melchior Küsel (1629–1683).<sup>46</sup>

Mielenkiintoinen tutkimuksellinen kysymys on, mistä lähteistä kuvaraamatujen painajat ammensivat esikuvansa – hehän eivät olleet vapaasti aiheitaan ja figuurisommitelmiaan luovia taiteilijoita, vaan pikemminkin graafiseen jäljentämiseen perehty-



*Kuva 11.* Sääksmäen alttaritaulun on maalannut vuonna 1707 Mikael Corelius. KM 3510:1. Kuva J. Salo/MV.

neitä käsityöläisiä. Oivan esimerkin sommitelman vaiheista aina suomalaisen kirkon alttaritauluksi toteuttamiseensa asti muodostaa Sääksmäen alttaritaulu vuodelta 1707. Kristuksen kastetta esittävän alttaritaulun maalasi turkulainen Mikael Corelius seurakunnan tilauksesta. Nykykunnossaan pahoin vaurioituneesta maalauksesta voi vielä erottaa sekä figuurisommitelman pääpiirteet että koko joukon detalleja. Tämä mahdollistaa esikuvan tunnistamisen: Kristuksen vartalon kierteinen asento ja rinnalle lomittain nostetut kädet samoin kuin Johannes Kastajan puvun yksityiskohdat ja figuurin kokonaishahmo paljastavat sommitelman pohjautuvan Merianin Bilderbibeliin (1627). Tämäkin Merian-laatta on saanut runsaan vaakasuoran maisemataustan, joka Coreliuksen toteuttamassa maalauksessa on tyypistynyt muutama puuhun pystysuoran sommitelman vuoksi.

Merianin kuvaraamatusta esiintyvä figuurisommitelu on peräisin italialaisen Francesco Salviatin (1510–1563) maalauksesta. Salviati, oikealta nimeltään Rossi, mutta jota hänen työnantajansa kardinaali Salviatin mukaan kutsuttiin myös Salviatiksi, teki kardinaalin kappeliin maalaussarjan, jonka aiheet esittivät kohtauksia Johannes Kastajan elämästä. Kristuksen kaste -aiheen on kaivertanut Italiassa oleskellut alankomaalainen graafikko Cornelis Cort.



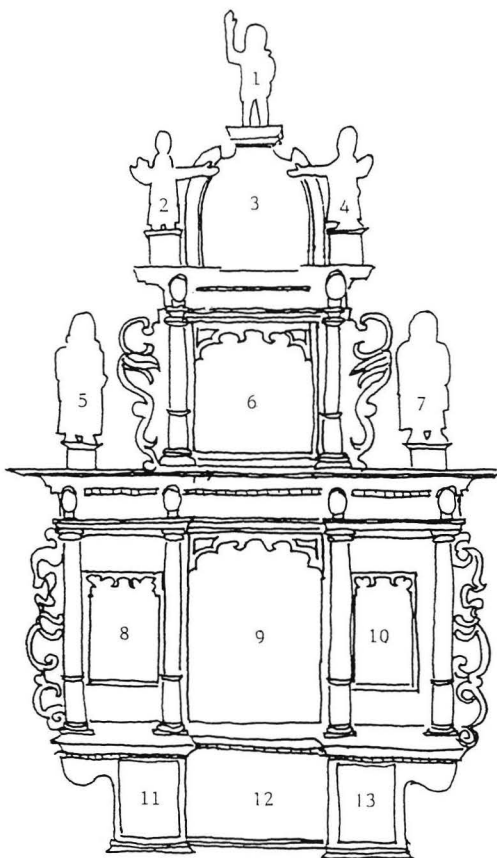
Kuvat 12.–13. Sääksmäen alttaritaulun Kristuksen kaste -aiheen esikuva on Merianin Bilderbibelistä (1627). Kuva Faksimile 1965. Oikealla Merianin kuvälähteenään käyttämä Cornelis Cortin kuparikaiverrus Francesco Salviatin maalauksesta. Kuva Bartsch 51, 69.

### Epookin päättyminen – tyylikauden kuolemako?

Artjärven epitafialttari edustaa mielenkiintoista esimerkkiä teoksesta, joka rakenteeltaan noudattaa tyylipuhtaasti 1600-luvun epitafialttarien kaavaa. Sellaisenaan se on ilmeisesti lajinsa viimeinen edustaja Suomessa. Epitafin valmistumisen voi ajoittaa vuosien 1701–1710 väliseen aikaan. Tämä on perusteltavissa sekä lahjoittajan suvun henkilöhistoriallisin tiedoin että yleisellä historiallisella kehityksellä.

Teoksen lahjoitti Catharina von Preutz (k. 1710). Epitafiin hän on kirjoittanut sukunimekseen miehensä aatelisnimen eikä omaa porvarillista sukunimeään.<sup>47</sup> Hänen puolisonsa Niklas von Preutz (1639–1696) oli alemmaa, Kaarle XI:n ajan nuorta virkamiesaatelia, joka oli hankkinut aatelisarvonsa toimimalla eri keskusvirastoissa, esim. amiraliteettikollegiossa. Suku aateloitiin vuonna 1678. Miespuolinen sukusarja katkesi kuitenkin jo seuraavaan sukupolveen. Lesken lahjoitusmotiivina on varmaan-kin osaltaan nuoren aatelissuvun nimen sammuminen: perheen ainoa aikuisikään elänyt poika, luutnantti Fredrik von Preutz (s.1675) oli haavoittunut vuonna 1700 Narvan taistelussa ja menehtyi seuraavana vuonna sotavammoihinsa.<sup>48</sup>

Nykyajan katsojaa ihmyyttää, miksi Catharina von Preutz vielä näin myöhään tilasi moniosaisen rustobarokkiepitafin, jollaisten kukoistusaika oli itse asiassa päätynyt jo viimeistään parikymmentä vuotta aikaisemmin? Syynä lienee ollut tilaajan halu samastua suurvallan mahtiaateliin. Epitafin tilaamisella lahjoittaja jäljitteli konkreettisesti loistokauden valtaeliitin tapoja. Hankinnan tarkoituksena oli todennäköisesti ikuistaa kahteen miespolveen päättyneen von Preutz-suvun maine historiaan. Valittu epitafimuoto on täysin luonnollinen teoksen funktion kannalta.



Kuva 14. Artjärven epitafialttari n.1701-1710. 1. Kristus-veistos, 2. enkeli-veistos, 3. Taivaaseenastuminen, 4. enkeli-veistos, 5. Mooses-veistos, 6. Ylösnousemus 7. Pietari-veistos, 8. Jeesuksen syntymä, 9. Ristiinnaulittu, 10. Kuninkaiden kumarrus, 11. von Preutz -suvun vaakuna, 12. Ehtoollinen (pahoin vaurioitunut), 13. Lahjoittajan nimi. Graafinen toteutus Elina Pöykkö.

Catharina von Preutzin hankkima epitafi on taideilmiönä jo kuihtumassa olleen tyylikauden myöhäinen kaiku. Teoksen muoto noudattaa uskollisesti 1600-luvun barokkiepitafien kaavaa. Artjärven epitafista kuitenkin näkyy monella tapaa sen aikakontekstin ristiriitaisuus. Artjärven epitafialttarin eriaikaiset piirteet kuvastavat taiteen tyylikehitystä ja taiteenlajien historiallista muutosta. Erityisen korostuneesti tämä tulee esiin veistotyön ja taulumaalauksen tason huomattavana erona. Teoksen veistotyö pyrkii jäljittelemään rustobarokin esitystapoja mutta sekä taiteellinen että tekninen toteutus vaikuttavat provinsiaalisilta yrityksiltä maneerisesti jäljitellä barokki-veistotyön malleja ymmärtämättä muotojen ja ornamenttiikan ideataustaa. Barokin kukoistuskauden elävä, orgaanisilla luonnonmuodoilla varioinut ornamenttiikka on kopioitunut Artjärven epitafiin elottomana koristenauhamaisena ketjuna.

Taulumaalaus on sen sijaan tekniseltä tasoltaan varsin hyvää. Maalausten kädenjälki on varmaa. Voimakas piirrosviiva dominoi toteutusta. Aiheet perustuvat eurooppalaisiin esikuviiin. Kuninkaiden kumarrusta ja Kristuksen syntymää esittävien sivupaneelien maalausten esikuvana on Aegidius Sadelerin kuparikaiverros, ristiinnaulittu on toteutettu Hendrik Goltziuksen mukaan. Taivaaseenastumisen on kaivertanut esimerkiksi ranskalainen graafikko Claude Mellan (1598–1688), joka oli oleskellut pitkään Italiassa.



Kuva 15. Pietari-hahmo ja rustobarokkiveistotyötä Artjärven epitaftalttarista. Kuva Hanna Pirinen/JYTHL.

Etsittäessä suurvaltaepookin ja barokin taiteen yhteisiä piirteitä olivat taideproduktion perusteiden tulkinnassa keskeisiä sosiaali- ja taloushistorialliset syyt. Tyylikauden kuolemalle ja epookin umpeutumiselle on siis myös voitava osoittaa perusteet historiallisista taustoista. Hyvin monet historian kulkua jaksottaneet tapahtumat ja kehityskulut osuvat juuri 1680–1720 -lukujen väliselle ajalle.

Aatelin maaomaisuus oli kasvanut 1600-luvun puoliväliin mennessä huomattavaksi: 60 % Suomen neljän läänin maataloista kuului aatelille.<sup>49</sup> Ylhäisaatelin maaomaisuuden karttumiseen kiinnittivät alemmat säädyt huomiota varsin pian, sillä jo 1650-luvulla käynnistettiin läänitysten peruutusjärjestely (1655). Aatelin etuudet kaventuivat reaalisesti vasta Kaarle XI:n aikana (1672–1697). Vuonna 1680 hyväksyttiin läänitysten peruutus, mikä kavensi erityisesti vanhaan rälssiin kuulumattoman nuoren aatelin varallisuutta. Kaarle XI tukeutui poliittisesti erityisesti rälssittämiin säätyihin ja alempaan virka-aateliin, joka puolestaan oli kokenut jäävänsä ylhäisaatelin valta-yrkimysten varjoon keskushallintolaitoksen virkanimityksissä ja päätöksenteossa.

Aatelin taloudellinen ja poliittinen mahti oli siis murentunut reduktiopolitiikan seurauksena 1600-luvun lopussa. Isoviha merkitsi taidetuotannolle monella tapaa ratkaisevaa murroskautta. Taloudelliset edellytykset ja sosiaalinen tarve taide-esineistön tilaamiselle puuttuivat. Taiteilijakunnasta huomattava osa oli kuollut tai tiedot heistä ovat hävinneet levottomien aikojen vuoksi: rustobarokin mestari Mathias Reiman



Kuvat 16.–17. Kuninkaiden kumarrus -paneeli Artjärven epitafialtarista. Kuva Hanna Pirinen/JYHTL. Oikealla Aegidius Sadelerin kuparikaiverrus. Kuva Hollstein XXII, nro 22.

kuoli vuonna 1684 ja Turun seudulla tuotteliaasti toiminut Lars Myra lähti sotaan vuonna 1712 palaamatta enää kotiseudulleen.

Sotavuodet johtivat maan taloudelliseen kurjuuteen. Ajallisesti ja historiallisesti voidaan katsoa, että taidetyylinä organisoilla luonnonmuodoilla leikitellyt dynaaminen barokki oli ammentanut ilmaisunsa loppuun isonvihan varsinaisten sotatoimien ulottuessa Suomen alueelle. Levottomat sotavuodet ja miehitysaika merkitsivät suurvaltakauden kulttuuri- ja taidemiljöön perusedellytysten romahtamista. Taloudellisestikin edellytykset suurten barokkiveistotyötä olevien epitafialtareiden kaltaisten ylellisyysesineiden tilaamiselle puuttuivat.

Barokkityylikauden hiipuminen ei merkinnyt kaikkien muotoilmaisuuksiin kuuluneiden piirteiden kertakaikkista kuolemaa: monet leimallisesti barokkipiirteiksi tunnistettavat muodot jatkoivat elämäänsä kansanveistäjien töissä, erityisesti huonekalujen ja erilaisten tarve-esineiden veistokoristeissa.

Kirkkotaitteeseen sosiaalihistorialliset ja taloudelliset muutokset 1680–1720-luvun välisenä aikana heijastuivat tilaajatahon vaihdoksena. Tämä näkyy erityisesti siinä, että aatelin lahjoitukset vähenivät ja seurakunnat ryhtyivät tilaamaan alttaritauluja. Jo 1600-luvun lopussa seurakunnat olivat merkittäviä taulumaalausten tilaajia. Funktioltaan nämä seurakuntien tilaamat alttaritaulut edustavat uutta taideteoslaajaa. 1600-luvun kirkko-oikeudellisissa lähteissä, etenkin kirkkojärjestyksissä ja erilaisissa alueellisissa statuuteissa viitataan alttaritauluun luterilaiseen kirkkotilaan oleellisesti kuuluvana irtaimiston osana. Makrotasolta tulleissa ohjeissa velvoitettiin paikallis-seurakuntia hankkimaan alttaritaulu.

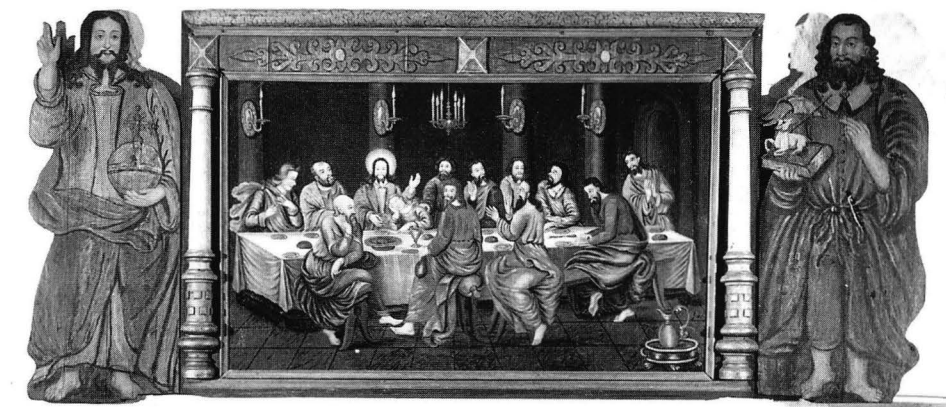


Kuvat 18.–19. Kristuksen syntymä -paneeli Artjärven epitafialttarista. Kuva Hanna Pirinen/JYTHL. Oikealla Aegidius Sadelerin kuparikaiverus. Kuva Hollstein XXII, nro 20.

Kirkonarkistojen lähteet valaisevat tätä kuvallajin muutosta epitafista alttaritauluksi. Perniön kirkon alttarilaitteen vaiheet antavat konkreettisen esimerkin muutoksista 1600-luvun aikana. Majuri Johan Gyllenhjertan leski ja tyttäret lahjoittivat suuren epitafin kirkon alttarille vuonna 1667.<sup>50</sup> Laite oli alunperin todennäköisesti kolmi-osainen ja runsain veistofiguurein koristettu. Piispa Gezelius antoi seurakunnalle vuonna 1699 piispantarkastuksessa määräyksen, että kuori-ikkunan pimentävä suuri alttarilaitte oli madallettava, jotta kirkkoon saataisiin enemmän valoa.<sup>51</sup> Vuonna 1703 seurakunta sitten tilasi Lars Myralta pienen ehtoollisaiheisen maalauksen, joka sovitettiin epitafin ylintä kuvakenttää reunustaneeseen kehykseen.<sup>52</sup> Tämä piispallinen ohje heijastaa suurten epitafialttarilaitteiden aikakauden menneen ohji ja uuden kuvallajin, alttaritaulun astuneen sen sijalle.

Perttelin kappelikirkkoon tilattiin vuonna 1696 Lars Myralta ehtoollisaiheinen alttaritaulu. Sen esikuvana on Merian-raamatun ehtoolliskuva. Varsin yksinkertaisen kehyksen reunoilla on kaksi reunoistaan ääriäviivan mukaan sahattua figuuria: Salvator mundi ja Johannes Kastaja. Salvator mundi perustuu Marten de Vosin aiheeseen.<sup>53</sup> Nämä tekniikaltaan taulumaalauksiksi laskettavat figuurit ovat mielenkiintoinen ilmiö verrattuna voimakkaalla volyymimassoittelulla leikittelleeseen barokkiveistotaitteeseen. Visuaalinen vaikutelma on jossain määrin samankaltainen kuin plastisissa veistoksissa, mutta hinnaltaan tällaiset illuusiomaalaukset olivat paljon edullisempia.

Kun tarkastellaan esimerkiksi Sääksmäen seurakunnan vuonna 1707 Mikael Coreliukselta tilaamaa alttaritaulua ja sen kehystystä, jonka tekijä on Ruotsista Turun Akatemian kuparikaivertajaksi tullut Gustaf Hagner, voidaan havaita, että teoksen



Kuva 20. Lars Myra. Perttelin alttaritaulu vuodelta 1696. Ehtoollisaiheen figuurien nykyinen hahmo on Petter Langin vuonna 1748 tekemän päällemaalauksen tulosta. Kuva P.O. Welin/MV.

muoto poikkeaa selvästi rustobarokin loistokauden teoksista.<sup>54</sup> Sääksmäen alttaritaulun kehystys kuvastaa tyyliltään barokkiklassismia. (kuva 11) Mielestäni jopa kehystykseen liittyvien Johannes ja Luukas -hahmojenkin tyylillisiä esikuvia voisi etsiä pikemminkin keskiajan veistotaiteesta kuin dynaamisesta barokki-ilmaisusta.

Hiipuvan barokkiveistotaiteen erästä heijastumaa kuvastaa Paattisten kirkosta peräsin oleva ehtoollisaiheinen predellamaalaus, jonka reunus imitoi kasviaiheista barokkiveistotyötä. Se on Lars Myran työtä todennäköisesti 1700-luvun alkuvuosilta. Figuurisommitelma perustuu Cornelis Cortin laajasti levinneeseen kaiverukseen italialaisen Livio Agrestin (s. n. 1505–1510 – k.1579) maalauksesta.

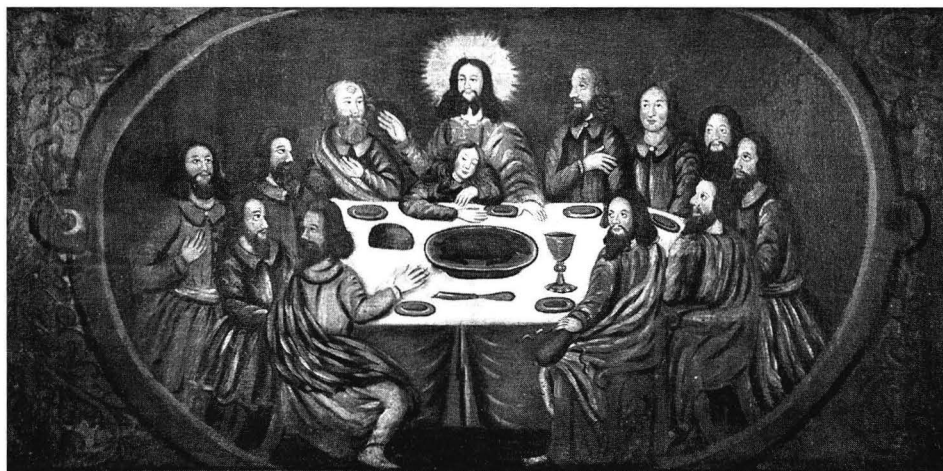
Hahmotellessani alussa tutkimuksen näkökulmaa otin esille Hans Beltingin tutkimusvaateen, joka edellyttää tutkimukselta instituutioiden historian prosessuaalista analyysiä. On siis syytä tarkastella kokoavasti suurvaltaepookkia historiallisena jatkumona. Täyttääkö suurvaltakausi taide-epookin kriteerit?

Vastaukseni on myöntävä: empiiriinen taideteosaineisto osoittaa suurvaltakauden muodostavan historiallisen periodin, jolloin ajan poliittiset, taloudelliset ja sosiaaliset valtarakenteet ilmenevät taideteoksissa. Suurvaltakauden ainutkertainen sosioekonominen ominaislaatu heijastuu erityisesti taideteokseen kuvatyypinä, barokkiepitafina. Kvalajina ajanjakso tuo esiin taulumaalauksen, joka kirkollisessa kontekstissa epookin loppuvaiheessa muodostuu funktionaaliseksi ja formaaliseksi käsitteeksi alttaritaulu.

Isonvihan jälkeen kesti pari vuosikymmentä ennen kuin kuvataide-elämä elpyi. Sodan köyhdyttämässä maassa ei ollut taloudellisia resursseja alttaritaulutilauksiin. Vasta 1700-luvun puolivälissä seurakunnat ja yksittäiset lahjoittajat jälleen alkoivat tilata alttaritauluja kirkkoihin. Huomattava nousu tilausten määrässä ajoittuu 1740–1750-luvulle.<sup>55</sup>

Tutut esikuvat – nuo 1500–1600-luvulla kristillisten aiheiden kuvaesitysten eräänlaiseksi normistoksi vakiintuneet graafiset mallit – jatkoivat edelleen elämäänsä altta-

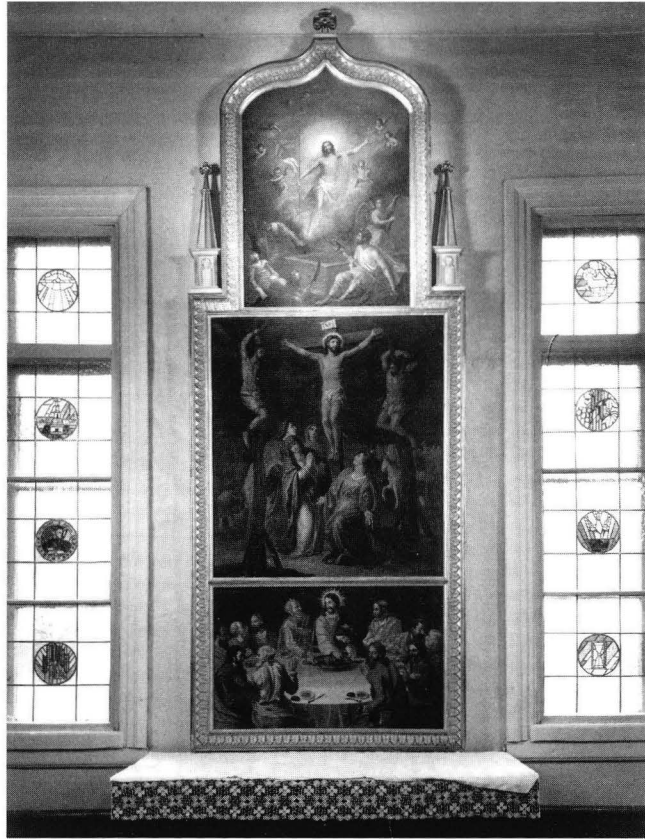




Kuva 21. Paattisten alttaritaulun predella on Lars Myran loppukauden tuotantoa 1700-luvun alusta. Kuva JYTHL.



Kuva 22. Paattisten predellan ehtoollisaiheen sommitelma on yksinkertaistettu versio Livio Agrestin maalauksesta, joka tuli laajasti tunnetuksi Cornelis Cortin kaiverruksena. Kuva Hamburger Kunsthalle.



Kuva 23. Jonas Bergmanin vuonna 1750 maalaamassa Perniön Yliskylän kirkon alttaritaulussa on käytetty esikuvina Christoph Schwarzin Ristiinnaulittua ja Livio Agrestin Ehtoollista. Kuva P.O. Welin/MV.

ritaulujen esikuvina. Jokin graafinen reproduktio Livio Agrestin maalauksesta oli Jonas Bergmanin (1724–1810) predellan esikuvana, kun hän vuonna 1750 maalasi alttaritaulun Perniön Yliskylän kirkkoon.<sup>56</sup> Yliskylän kaksiosaisen alttaritaulun suuren Golgata-aiheen esikuvana oli puolestaan Christoph Schwarzin ristiinnaulittu, joka oli jo 1600-luvulla ollut Hollolan kirkkoon maalatun barokkikehyksisen epitafimaa-lauksen esikuvana.

Lukuisia esimerkkejä toteutetun alttaritaulun ja sen graafisen esikuvan eriaikaisuudesta voisi poimia vielä lähempääkin omaa aikaamme. Eurooppalainen täysrenesanssin ja sitä seuranneiden tyylikausien raamatullisaiheinen maalaustaide ja siihen perustuva grafiikka jäivät elämään kirkkotaiteen esikuvina vuosisadoiksi syntyäikansa jälkeenkin. Niillä oli normatiivinen merkitys kristilliselle kuvaretorialle ja raamatullisten aiheiden esitystavoille.

Alttaritaulujen esikuvat anakronismissaan problematisoivat mielenkiintoisella tavalla kirkkotaiteen ja luterilaisen tunnustuksellisuuden välisiä sidoksia. Tässä tutkimuksessa tarkastellut luterilaisen puhdasoppisuuden kauden alttaritaulut osoittavat katteettomiksi yritykset luokitella tunnustuksellisiksi luterilaisten kirkkojen alttareille asetettujen maalausten lähtökohtia; kovalähteinä käytetyt maalaukset ja niiden poh-

jalta toteutettu grafiikka ovat vaihtelevasti peräisin jesuiittojen Münchenistä, vastauskonpuhdistuksen Italiasta, reformoidusta Baselista tai luterilaisesta Frankfurtista. Kun tähän lähteistöön lisätään vielä esimerkiksi kuvaraamattujen kuvalaattojen lähteet, muodostuvat sekä kuvien lähtökohdat että kulkureitit peräti mutkikkakiksi.

## Lähdeviitteet

<sup>1</sup> *Zachris Topelius* Välskärin kertomuksia. II osa. Suom. Juhani Aho. 11. painos. Porvoo 1974, 25–26.

<sup>2</sup> Tuoreesta tämän aihepiirin tutkimuksesta voi mainita ruotsalaisen Inga Lena Ångströmin väitöskirjan, joka käsittelee osin samaa ajanjaksoa. Ångström on kuitenkin rajannut tutkimusongelmansa ensisijaisesti taideteosaineiston kartoittamiseen ja niinpä hän pitäytyy lähinnä frekvenssien analyysissä eikä pureudu ajan poliittiseen, taloudelliseen ja sosiaalishistorilliseen taustaan. *Inga Lena Ångström* Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527–1686. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art 36. Nyköping 1992; norjalaisen Christien tutkimus luterilaisesta kirkkomaalaustaiteesta ja sen esikuvista on perusteellisuudessaan erinomainen lähde. *Sigrid Christie* Den lutherske ikonografi i Norge intill 1800. I–II. Oslo 1973.

<sup>3</sup> *Hans Belting* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 1981, 16.

<sup>4</sup> *Hans Belting* Das Werk im Kontext. Kunstgeschichte. Eine Einführung. 3. Auflage. Berlin. 1988, 234–237.

<sup>5</sup> *Kunibert Bering* Zeichen – System – Bedeutung: S. Maria Trastevere als paradigmatischer Fall. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Band XXXIII/2 (1988), 204–205, 208.

<sup>6</sup> Henk van Os korostaa kovalajien muoto-opin tutkimuksen tärkeyttä alttaritaulun historiaa käsittelevässä artikkelissaan. van Os katsoo taidehistorian tutkimuksen laiminlyöneen morfologisen tutkimuksen sosiaali- ja liturgianhistoriallisten tulkintamallien kustannuksella. *Henk van Os* Some thoughts on writing a history of Sieneese altarpieces. The Altarpiece in the Renaissance. Edited by Peter Humfrey and Martin Kemp. Cambridge, USA 1990, 30–31.

<sup>7</sup> Götz Pochat on analysoinut perusteellisesti Panofskyn epookkimääritelmää taidehistoriankirjoituksen historiaa ja metodeja käsittelevässä artikkelissaan. *Götz Pochat* Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hrsg. von Lorenz Dittmann. Stuttgart 1985, 152–153, 159.

<sup>8</sup> *Martti Parvio* Isaacus Rothovius. Turun piispa. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia 60. Helsinki 1959, 218–222.

<sup>9</sup> *Jan Brunius* Stockholms målärämbete intill 1700-talets mitt. RIG Tidskrift utgiven av föreningen för svensk kulturhistoria i samarbete med Nordiska museet och Folklivsarkivet i Lund. Stockholm 1965, 71–72.

<sup>10</sup> *Jukka Ervamaa* käsittelee myös ammattikuntalaitoksen varhaista historiaa artikkelissaan Käsiyöläismaalareista von Wright-veljeksiin. Taiteilijan urasta ja asemasta Suomessa 1700-luvulta 1800-luvun alkupuolelle. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 3. Taidehistorian seura. Helsinki 1977, 12–14.

<sup>11</sup> Vuonna 1637 tässä ammattikunnassa oli seitsemän puuseppää, kaksi maalaria ja kaksi lasimestaria. 1661 puuseppiä oli jo yhdeksän ja maalareitakin peräti kolme, mutta jo vuonna 1665 maalareiden määrä oli laskenut yhteen. 1670 luettelossa ei mainita yhtään maalaria, 1675 yksi ja 1679 ja 1680 taaskaan ei yhtään. *Carl von Bonsdorff* Åbo stads historia. Bidrag till Åbo stads historia. Andra serien: IV. Helsingfors 1894, 641–643, 645–651; *Raimo Ranta* Turun kaupungin historia 1600–1721. Ensimmäinen nide. Turku 1975, 458–460, 500–501.

<sup>12</sup> Tämä tuotteiden ja toimenkuvan perusero on jäänyt usein historian alaan kuuluvissa tutkimuksissa selkiytymättömäksi. Esim. Heino luokittelee väitöskirjassaan virheellisesti maalarit rakennusalan ammattilaisiin. *Ulla Heino* Käsiyö ja sen tekijät 1600-luvun Satakunnassa. Historiallisia Tutkimuksia 127. Jyväskylä 1985, 132–134.

<sup>13</sup> Mikael Coreliuksen kohdalla lähteissä käytetään monsieur-nimitystä, joka tuo nykylukijan mieleen valistuneen herrasmiesdiletantin. *J.R. Aspelin* Opuscula Aspeliana. Kirjoitelmia kulttuurihistoriamme varhaistaipaleelta I. Helsinki 1942, 203–205.

<sup>14</sup> Esimerkin Myran ja Coreliuksen palkkioiden eroista saa vertaamalla muutamia alttaritaulutilausten hintoja. Coreliukselle maksettiin vuonna 1707 Sääksmäen kookkaasta alttaritaulusta 39 taalaria, lisäksi hän

sai erilliset pienehköt summat muutamien taulujen korjaamisesta ja vuonna 1708 vielä lopuksi kaikista maalaustöistä 25 taalarin loppuerän. *Aspelin* 1942, 202; Myra sen sijaan laskutti Perttelin kappelikirkon alttaritaulusta 80 kuparitaalaria vuonna 1696 ja Perniön seurakunta joutui maksamaan alttaritaulusta vuonna 1703 ankaran tinkimisen jälkeen peräti 126 kuparitaalaria. Ks. viitteet 52 ja 53.

<sup>15</sup> Reiman on avioitunut Sidonia Footangelin kanssa ennen vuotta 1663. *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor III. Stockholm 1926, 786.

<sup>16</sup> Ruotsin kielen bönhäs 'patustaja, nurkkamestari' tarkoittaa ammattikuntaan kuulumatonta käsityöläistä, joka siten oli ammattikunnan sosiaalisen kontrollin ulkopuolella ja uhka ammattikunnan hinnoitteluja laatusopimuksille.

<sup>17</sup> *Waldemar Delunga* The Influence of Prints on Painting in Eastern Europe. *Print Quarterly* X. 1993, 219.

<sup>18</sup> *Sten Lindroth* Svensk lärdomshistoria. Stormaktstiden. Stockholm 1975, 58–65.

<sup>19</sup> *Sylvi Möller* Suomen tapulikaupunkien valtorvaristo ja sen kaupankäyntimenetelmät 1600-luvun alkupuolella. *Historiallisia Tutkimuksia* 42. Forssa 1954, 129, 259, 291; Möllerin tutkimus antaa hyvän kuvan Suomessa toimineiden, useaa kansallisuutta edustaneiden kauppiaiden kansainvälisistä suhteista; *Raimo Ranta* Ulkomaan- ja kotimaan kauppa. Suomen taloushistoria I. Helsinki 1980, 270.

<sup>20</sup> *Möller* 1954, 227.

<sup>21</sup> Kirjoittaja valmistelee taidehistorian alaan kuuluvaa väitöskirjaa luterilaisen kirkkointeriöön kehityksestä Suomessa vuosien 1527–1721 välisenä aikana.

<sup>22</sup> Ks. »Beläte» *Ordbok öfver svenska språket*. Tredje bandet. Utg. af Svenska Akademien. Lund 1906.

<sup>23</sup> Arbogan kokouksen varsinainen päätöksiäkirja ei ole säilynyt, mutta päätöksen normatiivisuutta ilmaisee esimerkiksi seuraavana vuonna Tukholmassa pidetystä kokouksesta säilynyt dokumentti. Teemat ovat paljolti samoja kuin Arbogan herrainpäivillä vuonna 1561. *Redogörelse för presterskapets (biskoparnes) förhandling på mötet i Stockholm 1562 i närvaro af m:r Martin Helsingius*. Svenska riksdagsakter jämte andra handlingar som höra till statsförfattningens historia under tidehvarvet 1521–1718. II:2. Utg. genom Emil Hildebrand. Stockholm 1899, nr. 274 s. 61.

<sup>24</sup> *Hanna Pirinen* Doktriini, traditio ja kirkkohistoriankirjoitus luterilaisen kuvaopin normeina 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa. *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 14. Tammisaari 1993, 176–177, 180.

<sup>25</sup> *Then svenska kyrkeordningen*. Den svenska kyrkoordningen 1571 jämte studier kring tillkomst, innehåll och användning. Utgiven av Sven Kjällström. Lund 1971, 13.

<sup>26</sup> KO 1571. 1971, 13–14.

<sup>27</sup> KO 1571. 1971, 113.

<sup>28</sup> *Gerda Boëtius* Konsthistoriska riktlinjer inom Västerås stift under 1600-talet. Från Johannes Rudbeckius' stift. En festgåva till Rudbeckius-jubileet. Uppsala 1923, 55.

<sup>29</sup> V. *Then svenska kyrckio-ordningen*, Cap VII. Kyrko-oringar och förslag dertill före 1686. II:1. *Handlingar rörande Sveriges historia*. Andra serien. Stockholm 1881, 434.

<sup>30</sup> Yleinen puhtausvaatimus toistuu Gezeliusen ohjeissa useamman kerran: seiniltä, pilareista, alttaritauluista »Altaretaflor» ja veistokuvista oli muistettava pyyhkiä pöly. *Perbrevet commonitiones eller Korta Påminnelser*. Åbo 1673, Cap. II:1 Om Kyrckian och hwadh ther widh fordras; *Pentti Laasonen* Johannes Gezelius vanhempi ja suomalainen täysortodoksia. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran toimituksia 103. Helsinki 1977, 171.

<sup>31</sup> Keskiajan alttarikaappien uudistustyöt ovat niin ikään samanaikainen ilmiö. Niidenkin kunnostuksen kustansi usein joku aatelinen.

<sup>32</sup> Sauvon kirkonarkiston tilikirjan merkinnät vuosien 1647–1648 välillä kertovat alttarilaitteen, »Een althare Taffla», hinnaksi huikeat 250 kuparitaalaria. Kysymys siitä tilasiko seurakunta kyseisellä summalla taulut kehyksineen Suomessa vaikuttaneilta käsityöläisiltä vai tuotiinko teos ulkomailta, jää toistaiseksi selvittämättä.

<sup>33</sup> *Tove Riska* Turun tuomiorovastikunta I. Suomen kirkot – Finlands kyrkor 3. Helsinki 1964, 168.

<sup>34</sup> Pitäjänkok. ptk. 3.7.1653 §1. Sauvon KA. VA mf JK 579.

<sup>35</sup> *Hans Carl von Haebler* Das Bild in der evangelischen Kirche. Berlin 1957, 32–33; *Carl C. Christensen* The Significance of the Epitaph Monument in Early Lutheran Ecclesiastical Art (ca. 1540–1600): Some Social and Iconographical Considerations. *The Social history of the Reformation*. Columbus, Ohio 1972, 297, 305.

<sup>36</sup> Aikaisempi tutkimus on katsonut Sauvon ja Hollolan alttaritaulujen veistokehysten olevan saman veistäjän työtä. *Tove Riska* Kirkon sisustus ja irtaimisto. Hollolan kirkko. Asutuksen, kirkon ja seurakunnan historiaa. Hämeenlinna 1985, 151; *Bengt von Bonsdorff* Kuvataide 1600- ja 1700-luvulla. *Ars*. Suomen taide 2. Keuruu 1988, 262; argumentointi on perustunut erityisesti veisto-ornamentiikan aiheiden samankaltaisuuteen. Mielestäni tämä ei ole riittävä peruste: koristeaiheiden yhtäläisyys johtuu todennäköisesti

samasta mallikirjasta, jota veistäjät ovat käyttäneet. Erilaisia veisto-ornamentiikan mallikirjoja oli runsaasti markkinoilla 1500- ja 1600-luvulla. Leidenin yliopiston kirjastossa olen tutkinut nidosta, jossa oli useita eri mallikirjoja, esim. Rutgerus Kasemanin Architectura, Hermannus Esserin Architectur, Wendel Dietterlinin Architectura (1598) ja muun muassa Crispin Passen kaivertamin kuvin varustettu, Amsterdamissa 1651 painettu barokkialttarilaitteita esittävä piirroskokoelma. Universiteitsbibliotheek, Leiden sign. Fh 1645; mahdollista on, että Sauvon ja Hollolan alttaritaulujen kehykset saattavat olla peräisin saman työpa- jan piiristä, mutta eri ajalta.

<sup>37</sup> *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor IX. Stockholm 1936, 14.

<sup>38</sup> Helena Ekelöf on kuollut ennen vuotta 1663. Myös Helena Ekelöfin isä Claes Bertelsson Ekelöf oli kuollut Saksan sodassa 1646. *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor II. Stockholm, 511.

<sup>39</sup> Riska on esittänyt taulun lahjoittaksi Johan Wrangelia ja ajoitukseksi 1650-lukua. Lahjoitusmotiiviksi Riska on esittänyt katumuslahjaa: kiihkeäluonteisella ja aatelisarvostaan tarkalla Johan Wrangelilla on kirkkomatkalla syntyneestä solvauksesta syntynyt riitajuttu hollolalaisten kanssa 1649. *Riska* 1985, 151.

<sup>40</sup> *Carel van Mander* Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke (1906). Worms 1991, 244–245.

<sup>41</sup> *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor V. Stockholm 1930, 9–10; *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor IV. Stockholm 1928, 579.

<sup>42</sup> Pieter de Jode oli muun muassa Hendrik Goltziuksen (1558–1617) oppilaana Haarlemissa ja opiskeli sitten myös Italiassa ja Ranskassa.

<sup>43</sup> Oertel mainitsee, ettei van der Broeckin maalauksesta ole säilynyt tietoja. *Herman Oertel* Das protestantische Abendmahlsbild im niederdeutschen Raum und seine Vorbilder. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Band 13. 1974, 233; meidän päiviimme on säilynyt kuitenkin Crispin van der Broeckin piirustus, jonka figuurisommitelma on täsmälleen sama kuin Hans van Lochenin grafiikkana levinneessä kuvassa. Hollantil. ja flaamil. piirroskokoelmat, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Haag; artikkelin kuvitusta varten olen saanut käyttööni Visscherin Theatrum Biblicum -laitoksia tutkivalta Kristina Thomeniukselta hänen hallussaan olleet valokuvajäljenteet (kuvat 8 ja 9) Upsalan yliopiston kirjaston Theatrum Biblicumista (1674) ja Suomen ortodoksisen kirkkomuseon Theatrum Biblicumista (1643), mistä lausun hänelle lämpimät kiitokseni.

<sup>44</sup> *Herman Oertel* Die protestantischen Bilderzyklen im niedersächsischen Raum und ihre Vorbilder. Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Band 17. 1978, 115–116.

<sup>45</sup> *Matthaeus Merian* Bilderbibel. Icones Biblicae. Hrsg. von Lucas Heinrich Wütrich. Kassel 1965; *Matthaeus Merian* Die Bilder zur Bibel. Hrsg. von Peter Meinhold. Hamburg 1965.

<sup>46</sup> Esim. faksimile: Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti. Figuren biblischer Historien Alten und Neuen Testaments von Melchior Küsel. (1679) Hildesheim 1968.

<sup>47</sup> Syntyperältään Catharina von Preutz oli nyköpingiläisen Swiring-nimisen kauppiaan tytär.

<sup>48</sup> *Gustaf Elgenstierna* Den introducerade svenska adelns ättartavlor VI. Stockholm 1931, 51.

<sup>49</sup> *Erkki Lehtinen* Suurvaltakauden kulttuuri. Suomen kulttuurihistoria I. Porvoo 1979, 108.

<sup>50</sup> Tilikirja 1644–1700 sis. lahjoitus- ja korjausluettelon 1662–1700. Perniön KA. (TMA). VA mf JK 862.

<sup>51</sup> Piispantarkastusptk. 1699 § 11. Tilikirja 1644–1700 sis. lahjoitus- ja korjausluettelon 1662–1700. Perniön KA. (TMA) VA mf JK 862. Vuoden 1705 piispantarkastusptk:ssa työ mainitaan suoritetuksi. §6. Tarkastuspöytäkirjat 1659–1852. Perniön KA. (TMA). VA mf JK 862.

<sup>52</sup> Myralle maksettiin 126 kuparitaalaria, joka sisälsi matka- ja muonarahat. Kehyksen muutostyöstä puuseppä sai 10 kuparitaalaria. Tilikirja 1700–1759. Perniön KA. (TMA). VA mf JK 862.

<sup>53</sup> Alttaritaulusta maksettiin Myralle 80 kuparitaalaria ja kehyksestä puuseppälle 40 taalaria. Tilit 24.8.1696. Tilikirja 1629–1740. Pertelin KA. VA mf JK 1066.

<sup>54</sup> *J.R. Aspelin* Opuscula Aspeliana. Kirjoitelmia kulttuurihistoriamme varhaistaipaleelta I: Helsinki 1942, 172, 202, 194.

<sup>55</sup> *Heikki Hanka* Kirkolliset taulumaalaukset Suomen luterilaisessa kirkossa 1600–1980. Hankintatapusten kvantitatiivinen analyysi. Kirkko suomalaisessa kulttuurissa. Toim. Tage Kurtén. Kirkon tutkimuskeskusten sarja A N:o 49 Pieksämäki 1988, 141, 143; JYTHL, alttaritaulutiedosto.

<sup>56</sup> Jonas Bergman on käyttänyt samaa esikuvaa myös Paimion predellassa vuonna 1755.

## Kuvalähteet

Bartsch = The Illustrated Bartsch. Abaris Books. Vol. I-. New York 1978-.

Hollstein = Hollstein, F.W.H., Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Vol. I-. Amsterdam 1949-.

JYTHL = Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos, kirkkotaideprojektin kuva-arkisto.

MV = Museovirasto, historian kuva-arkisto.

Kuvat 8 ja 9 on saatu julkaisukäyttöön Kristina Thomeniuksen tutkimusaineistosta.

## Summary

### The Arts in the Period of Sweden as a Major Power

#### Phenomena in Religious Painting 1648-1721

The present study is on altarpieces and altar paintings dated to the period 1648-1721 in Finnish churches. An analysis of genres and specific visual functions illustrates the early history of the arts as an institution in Finland.

Finnish painters belonged to their own craftsmen's guild. Professional activity as a painter called for diverse skills and knowledge of techniques. A craftsman who had risen from the stage of apprentice via journeyman to master painter was required to have command of the various types of decorative and figurative painting. During the period when Sweden-Finland was a major power, the paintings of the high-quality Baroque altarpieces were made by foreign masters.

From the 1650s altar paintings became more and more common in churches. The nobility were major donors of painted works. Political and economic developments led to the accumulation of capital among the nobility, permitting them to commission works of art.

In the seventeenth century, paintings of religious themes in Finnish churches were almost exclusively executed according to set graphic models. Dutch prints spread reproductions of works by well-known painters among the general public. At the turn of the sixteenth and seventeenth centuries a coherent German-Dutch sphere of visual imagery arose, which was often difficult to distinguish into individual components. Italian-influenced Dutch Mannerism remained for long the style of graphics, and of illustrations in particular.

The empirical material of works of art shows that the time when Sweden was a major power forms a distinct historical period, during which contemporary political, economic and social structures of power found expression in works of art. The unique socio-economic character of this era is particularly evident in the Baroque epitaph as a special type of picture. Paintings emerged as a specific visual genre, which in the ecclesiastical context at the close of this epoch developed into altar paintings as a functional and formal concept.