

**”Kyseessä on alttaritaulu, siis sunnuntaikuva”:  
Hannu Väisäsen *Taivaanvartijat* taiteellisen  
prosessin kuvauksena ja taiteilijaromaanina**

Eeva Koskimäki  
Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Pro gradu -tutkielma  
Syyskuu 2016

Tampereen yliopisto  
Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö  
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot

KOSKIMÄKI, EEVA: ”Kyseessä on alttaritaulu, siis sunnuntaikuva”: Hannu Väisäsen *Taivaanvartijat* taiteellisen prosessin kuvauksena ja taiteilijaromaanina

Pro gradu -tutkielma, 88 sivua + 1 liite  
Syyskuu 2016

---

Tässä tutkielmassa tarkastelen Hannu Väisäsen romaania *Taivaanvartijat* (2013) taiteellisen prosessin kuvauksena (poioumenon). Teen lajitutkimusta, sillä luen *Taivaanvartijoita* autofiktiona ja taiteilijaromaanina. Teoksen kertoja, Antero, toteuttaa kahteen kirkkoon tilaustöinä alttarimaalaukset. Hän käsittelee useita taiteilijan elämään ja ammattiin liittyviä keskeisiä kysymyksiä teosten valmistumisprosessien aikana. *Taivaanvartijat* käsittelee myös hankaluuksia, joita kirkkomaalausten tekeminen tuottaa. Ongelmat kulminoituvat Anteron taivaanvartijoiksi kutsumiin seurakunnan päättäviin tahoihin.

Sovellan työssä pääasiassa Roberta Seretin teoksessaan *Voyage into Creativity* luomaa teoriaa taiteilijaromaanista. Seretin mukaan taiteilijaromaani kuvaa erityyppisiä matkoja, jotka kypsyttävät keskushenkilöä taiteilijana. Matkoja ovat sosiaalinen, sielullinen ja psykologinen matka. Jokainen matka, henkinen prosessi, pitää työstää valmiiksi, jotta taiteilija kykenee toimimaan luovana taiteilijana. Näitä erilaisia matkoja analysoidaan tutkielman eri luvuissa yhtäältä Anteron sisäisinä matkoina, mutta toisaalta sosiaalisessa yhteisössä konfliktien ja kohtaamisten kautta tapahtuvana kehkeytymisenä. Se, että Antero maalaa teokset kirkkotilaan tuo maalausprosesseihin erityisen vivahteen, koska tällöin ollaan pyhän ja arkisen rajapinnoilla. Arjen ja pyhän erottaminen on Anterolle taiteilijana olennaista, koska sunnuntaita kuormittavat negatiiviset sisällöt.

Taiteilija on kirjallisuudessa monitasoisesti latautunut hahmo. Tästä syystä tarkastelen tutkielmassa taiteilijamyytin läsnäoloa *Taivaanvartijoissa*. Sovellan tähän Maurice Beeben teoriaa ja Vappu Lepistön erittelemiä taiteilijatyyppejä.

Kirjailija Hannu Väisänen on kuvataiteilija. Hän on toteuttanut oman työuransa aikana kaksi alttarimaalausta kahteen kirkkoon. Tätä ei voi jättää huomiotta, vaan tutkielmassa käsitellään hieman elämäkerrallista kirjoittamista. Luen *Taivaanvartijoita* autofiktiona, joka mahdollistaa omaelämäkerrallisten aineiden käytön vailla totuuden velvoittavuutta.

Tutkielma osoittaa, että *Taivaanvartijoita* voidaan lukea taiteilijaromaanina, joka varioi lajia luovasti. Teos kuvaa Anteron kasvua taiteilijana. Hän joutuu alttarimaalausten työprosessien aikana kulkemaan matkat sielullisten, psykologisten ja sosiaalisten tasojen kautta. Sisäiset ja ulkoiset konfliktit eivät ehkä tule ratkaistuksi, mutta Antero hyväksyy niiden kuuluvan osaksi itseään taiteilijana. Taiteilijaromaanissa käsitellyt matkat avautuvat Anteron tavasta ymmärtää ja toteuttaa itseään artesaani-taiteilijana.

---

Avainsanat: laji, taiteilijaromaani, taiteilija, autofiktio, poioumenon, taideteos, valta

## Sisällys

<b>1 Johdanto</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset	1
1.2 Teoria, metodi ja keskeiset käsitteet	3
1.3 Minäromaanin ja oman elämän tarinat	7
<b>2 Taiteilijaromaanin traditio</b>	<b>11</b>
2.1 Klassisen taiteilijaromaanin synty	11
2.2 Taiteilijaromaani suomalaisessa kirjallisuudessa	15
2.3 Taiteilijaromaani matkan näkökulmasta	16
<b>3 Anteron psykologinen matka taiteilijaksi</b>	<b>19</b>
3.1 Kirkko tilana ja taiteena	19
3.2 Anteron tulkinta papiston mahdollisuuksista ymmärtää taiteilijaa	21
3.3 Luottamushenkilöt Anteron taiteenvartijoina	24
<b>4 Anteron sielullinen matka taiteilijaksi</b>	<b>29</b>
4.1 Arki ja sunnuntai Anteron lapsuudessa	29
4.2 Isän merkitys Anteron matkalla taiteilijaksi	32
4.3. Sisarusuhteet osana lapsuusmuistoja	34
<b>5 Anteron sosiaalinen matka taiteilijaksi</b>	<b>37</b>
5.1 Taiteilijamyytin läsnäolo Anteron tavassa olla taiteilija	37
5.2 Anteron suhteet taidemaailman ulkopuolisiin ihmisiin	44
5.3 Anteron matka Italiaan	47
<b>6 Taiteilijan työprosessi matkana taiteeseen</b>	<b>49</b>
6.1 Käsite <i>poioumenon</i> hahmottamassa taiteen tekemistä	49
6.2 Anteron kutsumus taiteeseen	53
6.3 Anteron taide tilausteoksena	56
6.4 Alttarimaalaukset tarinoina, Anteron kertomuksina	59
6.5 Värien ja symboliikan merkitys Anteron taiteessa	61
<b>7 Greta rikastamassa taiteilijakuvaa</b>	<b>68</b>
<b>8 Johtopäätökset</b>	<b>73</b>
<b>Lähteet</b>	<b>79</b>
<b>Liite 1</b>	<b>85</b>

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

”Olenko siis vapaaehtoisesti vetämässä päälleni sunnuntaitaiteen jouhipaitaa? Olisihan se sentään ensimmäinen oma alttaritauluni, toistelen itselleni. Olkoon sitten ensimmäinen ja viimeinen.” (*Taivaanvartijat*, 13; tästä eteenpäin TV.) Tätä pohtii Antero, *Taivaanvartijat*-teoksen kertoja. *Taivaanvartijat* on kirjailija ja kuvataiteilija Hannu Väisäsen vuonna 2013 ilmestynyt teos. Kirja kertoo ammattiinsa valmistuneen nuoren kuvataiteilijan työstä ja se keskittyy erityisesti kahden alttarimaalauksen työprosessin kuvaukseen. Tämän opinnäytetyön tavoitteena on tarkastella taiteellisen työprosessin kuvausta *Taivaanvartijoissa*. Hypoteesina esitän, että taiteilijaromaanissa erityisesti työprosessin kuvaus ja sille annetut merkitykset avaavat mahdollisuuden käsitellä kasvua taiteilijaksi. Tämä liittyy Anteron tapaan tulkita taiteilijuutta.

*Taivaanvartijat* rakentaa taiteilijuuden muovautumista konfliktien kautta. Se kuvaa Anteron sisäisiä konflikteja työskentelyn eri vaiheissa, hänen tapansa työstää taiteilijuuttaan ja olla taiteilija. Mikä Anteron käsityksen mukaan tekee hänestä taiteilijan? Miten taiteilija kokee oman asemansa taideteoksen tekijänä ja luojana, kun kyseessä on alttarimaalaus? Miksi Antero, vakaumukseton nuori kuvataiteilija, suostuu ottamaan sellaisen rooliin, jota rajoittavat monenlaiset traditiot ja traditiosta nousevat stereotyyppit? Abstraktista ilmaisustaan huolimatta Antero mieltää silti liittyvänsä klassisten kirkkomaalareiden traditioon, josta käsin hän ammentaa taiteilijuuttaan.

Teos käsittelee hankaluuksia, joita kirkkomaalausten tekeminen tuottaa. Ongelmat kulmineituvat Anteron taivaanvartijoiksi kutsumiin seurakunnan päättäviin tahoihin. Kirkkotilaan sijoitetut maalaukset tuottavat katsojissa varsin latautuneita oletuksia. Länsimaisessa kirkkotaitteessa alttaritaulut ovat tavanneet olla esittävää taidetta. Luterilainen kirkko ymmärtää alttarimaalaukset toisin kuin esimerkiksi ortodoksinen kirkko. Ortodoksisessa perinteessä ikoneiden ajatellaan olevan ikkunoita taivaaseen. Totutusta sovinnaisuudesta nousee läpi *Taivaanvartijoiden* kerronnan vahva ristiriita esittävän ja abstraktin taiteen välillä, perinteisen ja modernin välillä. Samanaikaisesti määritetään kuinka pyhiksi arvotettuja aiheita voidaan esittää oikealla tavalla ja kuka lopulta määrittelee pyhää. Tällöin arvioin valtaa ja sen rakenteita käyttäen Bourdieun käsitteitä.

Erityisen ongelmalliseksi ristiriidan uuden ja vanhan välillä kokevat kertoja-Anteron kautta tulkittuna vastaanottajat eli taiteen katsojat ja he, jotka päättävät alttarimaalauksen hankkimisesta. *Taivaanvartijoissa* tämän joukon taidekäsitykset ovat erittäin merkityksellisessä osassa – he ovat antaneet nimen koko teokselle. Taivaanvartijoiden ryhmään kuuluvat kirkon työntekijät ja maallikot, jotka ovat jäseniä seurakunnan luottamuselimissä. Antero määrittelee yksiselitteisesti taivaanvartijoiden käsityksen taiteesta ja sen mahdollisuuksista: ”Taiteesta he eivät juurikaan välitä. Taide on heidän mielestään yksi kurittomuuden alalaji.” (TV, 205.)

Päivi Koivisto toteaa Anterosta kertovan sarjan olevan omaelämäkerrallinen kehitysromaanin, jossa perusjuoni on tyypillinen taiteilijaromaanille (Koivisto 2013, 98). Taiteilijaromaani on teos, jossa kuvataan keskushenkilön kehittymistä taiteilijaksi. Luvussa 2 tarkastelen taiteilijaromaania kirjallisuudenlajina ja sen konventiota. ”Tyypillinen taiteilijaromaani” on sanapari, joka ei mielestäni aivan aukottomasti sovi *Taivaanvartijoihin*. Tätä oletusta tutkin pro gradu -työssäni. Sovellan työssäni pääasiassa Roberta Seretin teoksen *Voyage into Creativity* (1992) teoriaa taiteilijaromaanista. Seretin mukaan taiteilijaromaani kuvaa erityyppisiä matkoja, jotka kypsyttävät keskushenkilöä taiteilijana. Matkat käydään psykologisella, sielullisella ja sosiaalisella tasolla. Oletan näiden erilaisten matkojen vaikuttavan taiteilijuuteen ja taiteilijan esittämiseen taiteilijaromaanissa.

Taiteilijahahmo on kirjallisuudessa kasvanut ajan mittaan myytiksi, joka jossain määrin jopa kuluttaa itseään. Myytti luo tuttuutta ja toisaalta se sitoo. Taiteilijahahmojen erittelyssä seuraan Vappu Lepistön väitöskirjassaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991) tekemää jakoa ja sen perusteella määritän Anteron taiteilijuuden tyypin. *Taivaanvartijat* tuo esille Anteron lisäksi toisen taiteilijahahmon, Gretan. Antero arvostaa Gretaa suuresti taiteilijana. Gretan voidaan ajatella tuovan teokseen myyttiin nojaavan taiteilijahahmon. Maurice Beebe on teoksessaan *Ivory Towers and Sacred Founts* (1964) tarkastellut seikkoja, jotka toimivat taiteilijan työskentelyn lähteenä. Beeben ajatuksia voi soveltaa *Taivaanvartijoiden* tarkasteluun erityisesti Gretan taiteilijahahmoa analysoidessa.

Taiteilijaromaani on kehitysromaanin alalaji. Taiteilijaromaanista voi löytää piirteitä, jotka ovat mahdollisia myös tunnustuskirjallisuudessa, muistelmissa tai kehitysromaanissa (Seret 1992, 5–6). Kirjallisuudessa lajit ovat vapautuneet aikaisemmasta tiukasta jaottelusta. Moni tutkija nojaa Alastair Fowlerin käsitykseen lajista sukulaisuutena tai perheyhteytenä. Tiettyä lajityyppejä voidaan kuvailla sitä yhdistävien piirteiden joukolla. Samaan lajiin liittyvät teok-

set, joissa on riittävä määrä yhteistä reportoaria tai jotka jakavat yhteistä kirjoittamisen traditiota. (Lyytikäinen 2005, 12–14.) Tutkin *Taivaanvartijoita* lajin näkökulmasta, koska siten voi havainnoida teoksen erityistä tapaa käsitellä lajityypillistä aihetta.

Raja faktan ja fiktion välillä voi liukua, jolloin kirjallisuudentutkimuksessa puhutaan autofiktiosta. Teoksessa on omaelämäkerrallisia aineksia, mutta samalla selkeästi sepitettä. (Makkonen 1997, 98.) Omaelämäkerrallisen kertomisen konventiot ovat 1990-luvulta lähtien liudentuneet. Omasta elämästä kirjoittaessa ei tarvitse olla suurmies tai merkkihenkilö. Jokaisen on mahdollista kirjoittaa minästä ja omasta elämästään. (Rojola 2002, 71–72.) Hannu Väisäsen voi ajatella kirjoittavan luovan taiteilijan elämästä kokonaista henkilöahmon elämän mittaista romaanisarjaa, johon voi tulla osia lisää ajan mittaan. Hänen teoksensa tuntuvat olevan hankalasti lokeroitavia, koska ne risteävät kirjallisuudenlajien sisällä ja ylitse.

Hannu Väisäsen esikoisteos *Vanikan palat* ilmestyi vuonna 2004 ja palkittiin Kiitos kirjasta -mitalilla. Seuraava teos *Toiset kengät* (2007) voitti kirjallisuuden Finlandia-palkinnon. *Kuperat ja koverat* täydensi sarjan ilmestyessään vuonna 2010. Teokset kuvaavat osa kerrallaan päähenkilön, Anteron, kasvua ja aikuistumista Oulussa sekä opiskeluvuosia niin Savonlinnassa kuin Helsingin Taideakatemiassa. *Taivaanvartijat* on kerrontansa puolesta hiukan erityyppinen kuin aikaisemmat Anteron elämäntarinasta olevat osat. Ajattelin tätä opinnäytettä aloittaessani pari vuosi sitten sen olevan itsenäinen jatko-osa, joka sijoittuu ajallisesti *Kuperien ja koverien* jälkeiseen aikaan. Käsitys irrallisesta jatko-osasta romuttui, kun *Elohopea* ilmestyi alkuvuodesta 2016. Teos jatkaa *Taivaanvartijoiden* jälkeisen elämän käsittelyä. Siinä Antero muuttaa Ranskaan ja asettuu asumaan Pariisiin. En varsinaisesti keskity Antero-sarjaan tässä työssä. Käytän teoksia tarvittaessa, jos katson niiden avaavan jonkin olennaisen kohdan keskeisen henkilöahmon menneisyydestä ja siten tuovan lisää ymmärrystä Anteroon *Taivaanvartijoissa* nuoren kuvataiteilijan hahmossa. Väisäselä myönnettiin syksyllä 2015 kirjallisuuden valtionpalkinto.

## 1.2 Teoria, metodi ja keskeiset käsitteet

Käytän tutkielmassani pääasiassa Roberta Seretin teoksessaan *Voyage into Creativity* luomaa teoriaa taiteilijaromaanista ja sen avulla analysoin *Taivaanvartijoita*. Seretin mukaan taiteilijaromaani kuvaa erityyppisiä matkoja, jotka kypsytävät keskushenkilöä taiteilijana. Matkat

käydään psykologisella, sielullisella ja sosiaalisella tasolla. Ylipäättään matka on tunnettu metafora myös elämälle. Näiden erilaisten matkojen luonnetta ja merkitystä analysoin luvuissa 3–5. Analyysiluvuissa en seuraa *Taivaanvirtijoiden* tapahtumia kronologisesti, vaan matkoista nousevien teemojen kautta. Luvussa 3 keskityn psykologiseen matkaan, erityinen painopiste on Anteron taivaanvirtijoiksi nimeämässä joukossa ja kirkossa. Psykologisen matkan aikana Antero joutuu peilaamaan käsityksiään kirkkotaiteesta ja uskonnosta suhteessa taivaanvirtijoiden käsityksiin. Luvussa 4 käyn läpi sielullista matkaa, jolloin keskiössä ovat lapsuus ja sen kokemukset vaikuttamassa kasvuun taiteilijana. Tämä matka osoittautuu varsin huomattavaksi vaikutuksiltaan sekä maalausprosesseihin ja niiden lopputuloksiin, taideteoksiin. Luvussa 5 tutkin sosiaalista matkaa, jota leimaa taiteilijamytti. Myytti vaikuttaa siihen kuinka Anteroa tulkitaan taiteilijana ja miten häneen suhtaudutaan *Taivaanvirtijoissa*. Taiteilijamyttin kautta voidaan tehdä oletuksia taiteilijan luovuuden alkuperästä. Anteron oma asennoituminen poikkeaa taiteilijamyttistä, josta avautuu hedelmällinen näkökulma *Taivaanvirtijoihin* taiteilijaromaanina. Luvussa 7 jatkan taiteilijamyttin käsittelyä nostaessani esille Gretan. Eri sukupolvia edustavat Greta ja Antero ystäväystyvät. Antero ihailee Gretaa, koska tunnistaa hänen olemuksessaan taiteilijan. Luvussa 6 tartun Anteron työprosessin kuvaukseen. Siitä käytetään nimitystä *poioumenon*. Tätä ilmiötä kirjallisuudessa on tutkittu verraten niukasti. *Poioumenon* mahdollistaa teoksen tekoprosessin kautta taiteilijan sisäisen prosessin tarkastelun. *Ekfrasis*, taideteoksen kielellinen kuvaus, olisi voinut tarjota jonkin näkökulman tutkielmaani, mutta hypoteesini mukaan *Taivaanvirtijoissa* ei lopulta olennaisinta ole esille asetettu teos tai sen kuvaaminen. Hypoteesini mukaan tähtäyspiste on niissä merkityksissä, joita taideteoksen kuvaaminen ja erityisesti sen työstämisprosessi merkitsevät taiteilijahahmolle.

Tähän tähtäyspisteen kohdentamiseen liittyvät tutkielmassani olennaisesti kuinka taide ja kirkko määritellään. Käsittelen molempia kahdella tasolla: diskurssina ja instituutiona. Ajoittain nämä tuntuvat olevan kerrostuneina päällekkäin. Instituutio on kiinteä rakenne, joka ohjaa yksilöiden arvomaailman muokkautumista sekä tätä heijastavaa ulkoista käyttäytymistä osana kokonaisuutta. Sen toimintamallit ovat vakiintuneita, varsin pysyviä sekä perustuvat esimerkiksi yhteiskunnassa ja julkisessa vallankäytössä lainsäädäntöön. ”Instituutiot perustuvat päätöksiin, joilla on kollektiivinen oikeutuksensa, jonka turvin niistä tulee sosiaalisesti hyväksytyjä, ja niillä on enemmän tai vähemmän ilmeiset tarkoitukset ja järjestykset.” (Fornäs 1998, 73.) Instituutio voidaan ymmärtää sosiaalisena ilmiönä, jolloin ihmiset pyrkivät vaikuttamaan siihen ja sen sisällä omalla toiminnallaan. Instituution sisällä on oma puhetaansa, jota voidaan kutsua diskurssiksi. Puhetavat ovat sidoksissa kulttuurin, aikaan ja paik-

kaan. Diskurssit rajaavat sitä, mitä voidaan sanoa, mutta myös sitä, mitä voidaan ymmärtää. (Lehtonen 1996, 32, 165.)

Diskurssi kokonaisuutena rakentuu eritasoisista osista ja toimijuuden tasoista. Esimerkiksi ”kirjallisuuskäsitteet mahdollistaa sen, että voi olla olemassa kirjailijoita, kaunokirjallisuuden lukijoita, kriitikkoja, kirjallisuudentutkijoita, kirjallisuudenopettajia, kustantajia ja niin edelleen” (Helle 2009, 28). Helle ymmärtää kirjallisuuskäsitteet diskursiivisiksi muodostelmiksi. Ne ovat diskurssin sisäisiä tapoja artikuloida muun muassa mitä kirjallisuus on tai mitä sen pitäisi olla ja kuinka se ilmenee. (Helle 2009, 28.) Diskurssien muodostama verkosto on systeminen rakennelma, jossa eri diskurssit ovat vuorovaikutuksessa. Ne voivat tukea toisiaan tai käydä erilaisia kamppailuja. (Lehtonen 1996, 70–72.) Tätä ajatusta voi luonnollisesti soveltaa käsiteltävään Väisäsen teokseen ja siinä ilmenevään alttarimaalausten tekemisen monitasoiseen prosessiin osana taiteilijahahmon itseymmärryksen kehittymistä suhteessa sosiaalisiin rakennelmiin.

Merkitysten tuottamista säädellään useiden tahojen kautta. *Taivaanvartijoissa* säätelyä kirkkoinstituution sisällä käyttää tuomiokapituli ja seurakuntaneuvosto, jotka tilaavat työt Anterolta. Merkityksien tuottamisen säätely olisi mahdollista toteuttaa ulkoisten vaikutusten kautta esimerkiksi suoraan käskien. Erimielisyyksistä ja tulkintaeroista huolimatta taivaanvartijat teoksessa eivät suoraan sanele Anterolle millaisia teoksia hänen tulisi toteuttaa. Kirkolliset tahot käyttävät teoksessa säätelyn mahdollisuutta hienovaraisemmin vihjaillen ja kuorruttaen tämän uskonnollisilla motiiveilla (esimerkiksi kutsu rukoilemaan alttaritaulu-asian etenemisen puolesta). Säätely voi olla myös sisäinen mekanismi; negatiivisen kautta voinee puhua itsesensuurista, joka rajoittaa toteutusta. (Lehtonen 1996, 84–86.) Sisäinen säätely taiteilijaromaania tarkasteltaessa liittyy luovuuteen ja myös kutsumukseen olla taiteilija. Osaksi kysymykset liittyvät ajatukseen taiteen autonomiasta. Näitä tarkastelen luvussa 6.

Erlaisia puhetapoja voi olla yhden instituution sisällä useampia. Ne voivat olla keskenään ristiriitaisia. Toimijuutta tuottavat erilaista puhetta samassa tilanteessa. ”Diskurssit ovat vallan ja voiman käytön kenttiä, joissa käydään kamppailua eri asemista käsin erilaisten diskursiivisten muodostelmien puolesta tai niitä vastaan.” (Helle 2009, 28–31.) Kamppailun ja kenttien tarkastelun kautta liityn sosiologi Pierre Bourdieun kenttäteoriaan. Bourdieu ymmärtää sosiaalisen todellisuuden rakentuvan kenttinä. Taiteen kentällä ovat samanaikaisesti muun muassa tuottajat (taiteilija/t) sekä kuluttajat (katsojat). Näiden molempien läsnäolo on edellytys sille,



että taidetta on mahdollista tapahtua. Yksittäinen taiteilija liittyy habituksen, yksinkertaista sosiaalisesti tuotetun olemuksen, kautta häntä edeltäneiden taiteilijoiden ketjuun ja siten jo olevaan käsitykseen mitä taiteilijuus tarkoittaa, miltä se näyttää ja mitä taiteilijalta ikään kuin edellytetään taiteilijana. Katsojat hyväksyvät tämän. Hyväksyntä vahvistaa ja ylläpitää vakiintuneita käsityksiä. Samaa ilmaisee myöhemmin tässä työssä käsitelty taiteilijamyytin käsite jollain tasolla. Bourdieun käsitykset kentistä ovat jokseenkin staattisia. Muutoksen tuottaminen vaatii kentän voimasuhteiden ravistelua. Uudistukset ovat mahdollisia ainoastaan, jos olevalle taiteen kentälle tuodaan sen ulkopuolelta uusia katsomuksia ja lisäksi näitä uudistuksia haluavat saavat tukea uusilta yleisöiltä jo olevan kentän ulkopuolisilta tahoilta. (Bourdieu 1986, 227–243.) Valta ymmärretään näistä lähtökohdista tässä työssä verkoksi, jonka osina yksilöt ovat samanaikaisesti kahdessa positiossa: sekä vallankäyttäjinä että sen kohteina (Helle 2009, 29).

Anteron taiteilijahahmo on alttarimaalauksiensa tekijä, taidemaailman sisäpuolinen subjekti. Taiteilija edustaa taideinstituutiota. Hänellä on omat motiivinsa tuottaa taidetta ja antaa ilmaisansa myötä sille muoto. Instituutiona taiteen sisällä käydään kamppailuja siitä, miten taide tulisi ymmärtää, kuinka siitä puhutaan tai mitä se ylipäättään on (Karttunen 1991, 5–6). Taide ymmärretään tässä siten, että se on keino kuvittaa olevaa todellisuutta tai pyrkimys kuvallisuuden kautta ilmaista abstrakteja asioita. Taivaanvartijat ovat kirkon sisäpuolella ja taidemaailman ulkopuolella. He tulkitsevat taidetta kirkon viitekehystä käsin ja siellä vallitsevan puhettavan mukaisesti. Antero puolestaan ei ole osallinen kirkosta instituutiona tai diskurssina, hän joutuu näistä osalliseksi alttarimaalauksensa tekijänä.

Taideinstituutio asetettuna rinnakkain kirkkoinstituution kanssa tuottaa haasteita, koska niiden olemukselliset lähtökohdat poikkeavat toisistaan. Taiteen itseymmärrys rakentuu voimakkaasti ajatukseen taiteen autonomiasta. Kirkkotilassa, sen kontekstissa ja sosiaalisessa todellisuudessa ilmaisun vapaus tulkitaan rajatummin. Kuvan voi ajatella kirkon kentällä olevan ensisijassa siksi, että se välittää viestiä sanomasta, ei ole esillä oman itsensä takia. Pietistinen herätysliiketausta Suomessa on pitänyt kirkkotaiteessa esillä vaatimusta selkeydestä, ymmärrettävyydestä ja kristillisen sanoman esittämisestä. (Malmisalo 2008, 138–140.)

Kirkkotaidediskurssin olen rajannut ahtaaksi määritelmäksi käsittämään kirkkoinstituution sisäpuolella olevan puhettavan kirkkotaiteesta. Taidediskurssista sen erottaa etuliite ”kirkko”. Oletan ”kirkkotaidetta” arvotettavan toisella tavoin kuin ”taidetta”. Ajattelen tämän johtuvan

sosiaalisesta todellisuudesta, jossa kirkossa ollaan ja toimitaan. Kirkkotilaan sijoitettuja teoksia tulkitaan uskonnollisessa kontekstissa. Katsojan ja hänen viitekehyksensä suodattama tulkintakehikko vaikuttaa taiteen näkemiseen ja kokemiseen. Toisaalta taiteen autonomia-ajatuksen ja kirkon sanoman välisen jännitteen voisi ajatella avaavan tulkinnallisia mahdollisuuksia, jos eri osapuolet antautuisivat dialogin mahdollisuuden edessä. (Malmisalo 2008, 91–93; Malmisalo 2008, 138.)

Kirkolliseen diskurssiin liittyy läheisesti pyhä. Pyhä tuo kirkkotaidediskurssiin tietynlaisen lisäedustuksen. Kirkkotaide on yhtäältä taidetta ja samanaikaisesti se pyrkii esittämään jotakin pyhää tai tuottamaan mahdollisesti jopa kokemuksen pyhän kohtaamisesta. Alttaritaulut kuvina kertovat tarinoita. Esimerkiksi alttaritaulussa paljon kuvattu aihe ristiinnaulitusta Jeesuksesta saattaa yhden näkymän kautta palauttaa mieliin laajemman kokonaisuuden raamatunkertomuksia ja johtaa jopa eksistentiaalisten kysymysten äärelle. Tässä työssä haasteena on analysoida *Taivaanvartijoissa* ilmenevää vuoropuhelua kuvallisuuden ja sanallisuuden rajapinnalla. Tähän tarkastelukulmaan vaikuttanee se, että opinnäytetyön tekemisen välissä suoritin mediakulttuurin syventävät opinnot. Oikeastaan työskentelyni *Taivaanvartijoiden* kanssa alkoi, koska ensitutkimalta teoksen aihepiiri tuntui sivuavan kirkollista teemaa. Otaksuin tällaisen lähtökohdan jouduttavan kirjallisuuden alan opinnäytteeni valmistumista, koska pohjakoulutukseltani olen teologi. Varsin nopeasti selvisi kysymysten olevan huomattavan paljon moniulotteisempia, vaikka en missään vaiheessa kuvitellut *Taivaanvartijoiden* olevan uskonnollinen teos. Viitekehykseni on kuitenkin hedelmällinen teoksen tulkinnassa. Koitan avata luennassani taustalla leijuvaa ajatusta pyhästä. Pyhää käsittelen uskontotieteen termein.

### 1.3 Minäromaani ja oman elämän tarinat

*Taivaanvartijoissa* kuvatut maalaustyöt ja niiden vastaanotto muodostavat yhtymäkohdan Hannu Väisäsen omaan työhistoriaan. Väisäsen työuran ensimmäinen kirkkotaiteen alueelle kuuluva teos, ”Elämän seppel”, sijaitsee Oulun Pyhän Tuomaan kirkossa. Kirkko valmistui vuonna 1975. Sen on suunnitellut arkkitehti Juha Leiviskä. *Taivaanvartijoista* ei käy ilmi se, että Väisäsen teokseen Oulussa kuului alttarimaalauksen lisäksi joukko muita maalauksia sekä hän suunnitteli myös kirkkotekstiilit. (<http://www.oulunseurakunnat.fi/pyhantuomaankirkko>.) Toinen Väisäsen kirkollinen teoskokonaisuus on triptyykki ”Helluntain ihme – fragmentteja uskosta” Itä-Helsingissä sijaitsevassa Pyhän Mikaelin kappelissa. Kappelin suunnittelivat

arkkitehdit Käpy ja Simo Paavilainen vuonna 1986.

(<http://www.helsinginkirkot.fi/fi/kirkot/mikaelinkirkko>.) (Kuvat teoksista liitteessä 1.) Tällaisia yhtymäkohtia ei voi jättää huomiotta. Kirjailijan omaan elämään viittaavia teoksia kutsutaan omaelämäkerrallisiksi. Hannu Väisäsen tuotanto sijoittuu omaelämäkerrallisten romaaniin joukkoon.

Päivi Koivisto tulkitsee perinteisen omaelämäkerrallisen kehitysromaanin suosion ilmenevän muun muassa juuri Hannu Väisäsen Anterosta kertovan sarjan menestyksenä kotimaisessa kirjallisuudessa. Koiviston mukaan sarjan perusjuoni on tyypillinen taiteilijaromaanille. Toinen esimerkki vastaavasta on niin ikään Hannu Niklanderin teossarja kirjailijaksi kasvusta. Myös Hannu Mäkelä on kirjoittanut omaelämäkerrallista sarjaa. Tutun (jopa nimikaiman), tavanomaisen ja omana aikanaan suositun etunimen käyttö teoksen keskeisellä hahmolla voi tarjota lukijalla samaistumisen mahdollisuutta. Teosten tapahtumat linkittyvät vahvasti suomalaisen yhteiskunnan vaiheisiin lähihistoriassa. Ajankuvaus sekä paikkakuntien kuvaukset ovat uskottavia. Teokset tarjoavat suomalaisen sotien jälkeisen ajan arjen historiaa yksilön näkökulmasta kuvattuna. (Koivisto 2013, 98.) Koivisto tarkoittanee sitä, että lukija voi esimerkiksi tunnistaa *Taivaanvartijoissa* kuvattuja kirkkojen rakennustyömaita, kun kaupungit alkoivat kasvaa lähiöiksi ja lähiöön rakennettiin uusi kirkko sen aikaista uutta tai modernia arkkitehtuuria noudattaen. Lukijalle tarjotaan mahdollisuus työstää näiden muutosten aiheuttamia reaktioita. Voi myös olla että Anteron lapsuudestaan muistama vihreän erityinen sävy tuottaa lukijalle muistikuvia omasta lähihistoriasta.

Väisänen on itse todennut Anterosta kertovista teoksistaan seuraavasti: ”Ei se mene niin kuin minä olen elänyt. Antero on sarjakuvahahmo, muutamalla viivalla sutaistu. Lykin Anteron liikkeelle, kuljen mukana ja tunnustelen.” (<http://www.hs.fi/kulttuuri/a1360384288049>. Katso 18.11.2015.) Koettua ja elettyä elämää tulkitaan ja suodatetaan fiktiivisten linssien läpi. Todellisuuden tapahtumista irtisanoutumisesta huolimatta voi ehkä olla mahdollisempaa ilmaista ajatuksiaan todellisten alttarimaalausten työprosessien vaiheista ja niiden saamasta palautteesta jonkin tasoisen alter egon, Anteron, äänellä kuin kuvataiteilija Hannu Väisäsenä. (Beebe 1964, 4–5; Seret 1992, 63.)

Mutta jos taiteilijaromaania luetaan yksiselitteisesti vain omaelämäkertana, se redusoi tulkinnan yhteen selitysmalliin. Teksti tulkitaan faktiseksi elämänselityksen kuvaukseksi sen sijaan, että huomio kiinnittyisi representaatioon, kirjallisin keinoin tuotettuun kokemukseen sekä samalla

näin rajattua tapaa hahmottaa jotakin kokemusta. Kysymys taiteesta, taiteen tekemisestä ja sen ehdoista ovat autobiografiaa laajempia tulkintoja. (Lappalainen 1992, 76–77.) Teemat leikkaavat yhteen vallan ja ilmaisun mahdollisuuksien teemojen kanssa: millä edellytyksillä kuvat valikoituvat ja kuka valinnat tekee? Tekijältä on merkittävä valinta kirjoittaa fiktiota siten, että päähenkilöksi on valittu taiteilija. Tällöin voidaan kirjoittaa samalla taiteen olemuksesta ja sille annetuista merkityksistä. Näiden Koiviston esimerkkeinä mainitut Hannut ovat kirjoittaneet taiteilijoista. Se tuottaa elämäkerralliseen teokseen ulottuvuuden, jossa tarkastellaan taiteen mahdollisuuksia ja sen olemusta taiteilijan näkökulmasta.

Suomalaisen kirjallisuuden kentällä sellaisten teosten, joissa painopiste on kirjoittajan omassa elämässä, lukumäärä on ollut voimakkaassa kasvussa 1980-luvun loppupuolelta lähtien. Tällaisten tekstien kirjo on laaja, se sisältää muun muassa tunnustuskirjallisuutta, elämäkertoja, päiväkirjoja ja muistelmia. Näille kaikille yhteistä on oletus siitä, että kirjoittaja kertoo omasta elämästään kohtuullisen totuudenmukaisesti. (Makkonen 1997, 98; Rojola 2002, 70.) Omaelämäkerrallisuuden luonne muuttuu, kun kirjailija sanoutuu irti autobiografiaan liittyvästä totuudellisuuden oletuksesta (Koivisto 2004, 12–13). Teos on tällöin ymmärrettävä autofiktiona. Autofiktiossa on omaelämäkerrallisia aineksia, mutta sisältää yhtä lailla fiktiota. (Makkonen 1997, 98; Rojola 2002, 70.) Autofiktion lajirepertoaariin kuuluu olennaisesti romaanin sisällä esiintyvä kirjailijan niminen päähenkilö (Koivisto 2005, 178). Väisänen solmii näiltä osin omaelämäkerrallisen sopimuksen, sillä hänen kolmas nimensä on Antero. En tutkielmasani käsittele autofiktiota laajemmin, koska autofiktion lajirajoja venyttävä luonne on tuottanut siitä monenlaista tulkintaa ja risteäviä näkemyksiä aihetta tutkineiden kesken (Koivisto, 2004, 13–14). Hyväksyn omaelämäkerrallisen sopimuksen olevan riittävä osoitus liittymisestä lajiin. Autofiktiossa voidaan pyrkiä tekemään näkyväksi omaelämäkerrallisuuden esittämisen fiktiivisyyttä ja myös kyseenalaistamaan omasta elämästä kirjoittamisen prosessia. (Rojola 2002, 70; Koivisto 2005, 179–181; Karkulehto 2007, 242.) Kyseenalaistamisen tai esittämisen purkaminen eivät ole *Taivaanvartijoissa* relevantteja tavoitteita tässä tutkielmassa. Autofiktio tuntuisi olevan luonteva jatkumo postmodernin ihmisen ajattelussa tuottaa omaa minuuttaan yhä uudelleen. Sen kautta voi tarjota merkityksiä, joita todellisuudessa ei ole ollutkaan. Autofiktiossa kirjailija voi kääntää tietoisesti lukijan näkökulman siten, kuin hän tahtoo ja jättää itseään häiritsevät seikat hämäämään.

Autofiktio tarjoaa mahdollisuuden kirjailijalle työstää omia kokemuksiaan ja tuottaa sen kautta jopa terapeuttisen kokemuksen (Karkulehto 2007, 242; Kraenker & Tuomarla 2008, 189.)

Autofiktiossa kirjailija irrottaa kerrotut tapahtumat etäännyttäen niitä eletystä todellisuudesta, jolloin on mahdollista sanoa asioita eri tavoin kuin perinteisessä autobiografiassa. Autofiktio voidaan ymmärtää nykyaikaiseksi avainromaaniksi. Totuutta raotetaan, mutta sekoittuneena kuviteltuun. Autofiktiossa kertoja-päähenkilö on ja ei ole yhtä aikaa kirjailija itse. Kerronnan näkökulma keskittyy yhden yksilön näkökulmaan ja kokemusmaailmaan. (Kujansivu 2008, 208.) Anteron minäkerrontaa voisi määritellä erityisesti muistellun minän kertomuksiksi. Tämä ajatus tuottaa lukemiseen uuden vivahteen, joka nousee nykyajan vallitsevasta käsityksestä minuudesta jatkuvana prosessina. Minuus on jotakin, jota tuotetaan, toistetaan ja näin vahvistetaan siinä joitakin piirteitä ja samalla jotakin jätetään vähemmälle merkitykselle. Minästä kertominen on tietoisten valintojen ketju myös fiktiossa. Kertoja valikoi minuudestaan seikoja, joita hän haluaa tai ei halua muistaa.

*Taivaanvartijat* voi kytkeä osaksi kertomuksia, joissa sanoitetaan postmodernin ihmisen kokemusta minuuden prosessien käsittelyssä. Sitä voisi kutsua identiteettitarinaksi, jossa fiktion keinoin käsitellään minuuden prosesseja suhteessa ympäröivään todellisuuteen. Identiteettitarinat ovat kertomakirjallisuutta, jonka aiheena on yksilön elämäntarina. Positiivisena mahdollisuutena tällainen kerronta palaa perinteiseen tarinankertomisen traditioon, jossa tarinan kautta sanoitetaan omaa elämänhistoriaa ja suhteutetaan sitä muiden ihmisten elämäntarinoihin. Negatiivisemmin sama ilmiö on solipsistinen näkökulma, jossa jokainen kiertää oman minänsä ympärillä ääri-individualistisessa kulttuurissa. Länsimainen kulttuuri tarjoaa muhevan kasvualustan narsismille, vetäytymisenä yksityiseen ja sen mahdollistamaan ajatukseen kaiken merkittävän kokemisena henkilökohtaisena. (Kosonen 2008, 28; Makkonen 1997, 100.)

Postmodernin prosessiin nämä ajatukset tulkinnat sopivat luontevasti. Tarinat identiteetistä voivat olla totta tai seipitettä, se ei ehkä ole ratkaisevaa. Tarinat saavat merkityksen siitä lähtökohdasta, että ne ilmentävät myöhäismodernin länsimaisen ihmisen arvojen ja elämäntapojen etsintää. Monesti etsintään liittyy elämänmurros tai -kriisi ja tästä nousevan tematiikan työstäminen. (Kosonen 2008, 28–29.)

## 2 Taiteilijaromaanin traditio

Tässä luvussa tarkastelen taiteilijaromaanin traditiota ja kartoitan aiempaa tutkimusta. Tarkastelen kuinka taiteilijaromaani lajina on muotoutunut. Mitkä piirteet teoksessa tuottavat taiteilijaromaanin? Kuinka taiteilijoita on kuvattu kirjallisuudessa? Kuinka taiteilijahahmo rakentuu erityisesti tässä teoksessa? Mitä viestii se, että *Taivaanvartijoiden* keskeinen hahmo onkin kuvataiteilija?

### 2.1 Klassisen taiteilijaromaanin synty

Ymmärrän teosten liittyvän laajempiin kokonaisuuksiin, lajeihin, joilla on oma paikkansa kulttuurissa. Lajit käyttävät tunnistettavia konventiota, jotka ovat muotoutuneet tiettyssä ajassa ja paikassa. Tiettyyn lajiin kuuluminen, sen perinteeseen jollain lailla kytkeytyminen tuottaa teokselle merkityksiä, jotka vaikuttavat sen luentaan ja myös tulkintaan. Teokset kommunikoivat konventioiden kautta ja asemoivat itseään suhteessa lajiin luettavien piirteiden kanssa. (Lyytikäinen 2005, 7.) Teokset järjestyvät lajeiksi useilla eri tavoilla ja niissä voi olla samanaikaisesti useiden lajityyppien piirteitä. Sama teos voi ilmentää eri lajeja tai se muodostaa hybridin useista lajeista. Lajinmääritys on tulkintaa, näkökulmaa kääntämällä teos voi saada aivan toisen merkityksen. Nykylajiteorian suuntaan on vaikuttanut Mihail Bahtin ja erityisesti lajien ylittämisen poetiikka. Toiset lajit ovat luonteeltaan rajoja asettavia, perustuvat konventioilla. Toiset puolestaan edellyttävät avoimuutta, joka kyseenalaistaa rajojen olemassaoloa. (Lyytikäinen 2005, 9–11.) Tällaisesta lähtökohdasta avautuu kiehtova mahdollisuus dialogiin. Alastair Fowler on korostanut lajinäkökulman merkitystä, teoksen ominaispiirteet korostuvat kun sitä peilataan sukulaisteksteihin. Fowler puhuu sukulaisuuksista ja perheyhtäläisyyden käsitteestä, josta avautuu myös polveutumisen idea. Fowler hyödyntää repertoarin käsitettä. Jokaisella lajilla on oma reportaarinsa. Niistä lajin kulloinenkin edustaja valikoi piirteitä, jotka voivat olla muotoon tai sisältöön liittyviä ominaisuuksia. Lajityyppiä voidaan kuvata piirteiden joukolla ja lajiin liitetään ne teokset, joissa on riittävä määrä sellaisiksi katsottuja ominaisuuksia. Repertoarit rakentuvat kirjallisuuden tradition pohjalta. (Lyytikäinen 2005, 13–14.)

Taiteilijaromaani, *künstlerroman*, on kehittynyt kirjallisuudenlajina kehitysromaanin alalajiksi, vaikka eroavaisuuksiakin on. Kehitysromaanissa leimallisesti tavoitteena on teoksen kes-

keisen hahmon kehitys, kypsyminen ja muuttuminen täydellisemmäksi henkisesti, moraalisesti ja esteettisesti. Laji alkoi kehittyä valistuksen aikakauden Euroopassa 1700-luvun puolivälissä. Sen synnyn voi nähdä liittyvän tuon aikakauden historiallisiin, kulttuurisiin ja poliittisiin vaiheisiin ja tästä seuranneisiin virtauksiin. Kaupungistuminen ja teollistuminen mursivat vähitellen perinteisen agraarin yhteisöllisyyden. Ympäröivä todellisuuden havainnointi alkoi suodattua yksilön kokemusten lävitse, aiemmin yksilön kokemus nousi yhteisön jäsenyyden näkökulmasta. Porvaristo, pääasiassa yhteiskunnan vapaiden miesten joukko, joutui prosessoimaan itseään ja identiteettiään subjekteina uudella tavalla. Kirjallisuudenhenkilöhahmot muokkautuivat lineaarisen kehityksen myötä kokoelmaksi tuon ajan ihmiskäsityksen ideoita, realistisen henkilökuvauksen kustannuksella. Kehitysromaanin rakentui hegeliläisittäin teesin ja antiteesin kautta synteisiin. Suomessa vastaavien ihanteiden nousu kirjallisuudessa alkoi näkyä 1800-luvun lopulla. (Lappalainen 1992, 75–78; Rojola 1999, 150–151; Koivisto 2011, 105–106.)

Perinteisessä kehitysromaanissa tavoitteena on yksilön jalostuminen henkisesti ja moraalisesti sekä kasvun myötä sosiaalistuminen osaksi yhteisöä. Yksilön merkitys ymmärretään sen kautta, että hän tuottaa yhteisölle etua. Monesti tämä todentuu ammatillisen tai tähän verrattavan toiminnan kautta. Taiteilija on ammatti ja mahdollinen elämänura, joten tässä mielessä taiteilijaromaani on kehitysromaanin alalaji. Tosin yhtä mahdollista on se, että taiteilija ei rakenna yhteisöä kehitysromaanissa ymmärretyllä tavalla nousevana kehityslinjana. (Koivisto 2011, 253.) Taiteen merkitys ymmärretään yksilöstä nousevista tarpeista käsin, taiteilijan omana prosessina. Näiden prosessien suhteen on haastavampaa ajatella lineaarista kehitystä. Taiteilija ei syystä tai toisesta kykene sovittamaan ideaaleja arkipäivään ja muuntamaan niitä yhteisöä palvelevaksi positiiviseksi voimaksi. Taide voi kääntyä negatiiviseksi voimaksi. (mt., 253) Tällaisesta esimerkkinä voi mainita Johan Wolfgang von Goethen teokset kuten *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796, suomennettu 1923 *Wilhelm Meisterin oppivuodet*), jossa taiteilija luopuu taiteesta oman näkemyksensä mukaan lahjattomana sekä *Die Leiden des jungen Werthers* (1774, suomennettu 1904 *Nuoren Wertherin kärsimykset*), jossa nuori mies päätyy itsemurhaan sovittamattomien sisäisten ristiriitojen takia. (Beebe 1964, 27–38.)

Taiteilijaromaanin keskushenkilönä on leimallisesti taiteilija (esimerkiksi kirjailija, taidemaalari, säveltäjä tai näyttelijä) ja siinä usein kuvataan taiteilijan kehitysvaiheita lapsuudesta aikuisuuteen sekä kypsymistä taiteilijaksi. Maurice Beebe ymmärtää taiteilijanromaanin edellytysten täyttyvän jopa sellaisissa teoksissa, joissa keskeinen hahmo ei miellä itseään taiteilijak-

si tai ei sitä edes ole. Keskeistä hahmoa voidaan tällöin tulkita kirjailijana itsenään. (Beebe 1964, v.) Taiteilijahahmo tai sellaisesta asemasta haaveileva on ollut kirjallisuudessa jo saksalaisen romantiikan kaudelta lähtien tunnistettava tyyppi, josta osoituksena ovat selkeät ominaisuudet henkilökuvauksessa. Tällaisia piirteitä ovat herkkyyks, introvertti luonne, tietynlainen passiivisuus suhteessa ympäristöön ja tästä seuraava kyky tarkastella maailmaa ulkopuolisin silmin. Useissa taiteilijaromaaneissa taiteilija on vasta matkalla taiteilijuuteensa, mutta taiteilijapersoonan piirteet ovat idullaan ja havaittavissa. Tällaisista esimerkkejä nuorista taiteilijoista ovat James Joycen Stephen Dedalus teoksessa *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916, suomennettu 1946 *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta*) ja Marcel Proustin teoksen *Kadonnutta aikaa etsimässä* kertoja (1913–27). Klassinen esimerkki taiteilijaromaanista on jo mainittu *Wilhelm Meisterin oppivuodet*. Myös Herman Hessen tuotannosta löytyy taiteilijaromaaneina luettavia teoksia kuten *Peter Camenzind* (1904, suomennettu 1947 *Alppien poika*) ja *Narziss und Goldmund* (1930, suomennettu 1974 *Narkissos ja Kultasuu*).

Kasvu taiteilijaksi voidaan ymmärtää eri tasoiksi kamppailuiksi suhteessa ympäristöön ja sen sosiaalisiin verkostoihin, itseen, erilaisiin arvoihin. Näiden ratkeaminen ja selkiintyminen taiteilijan mielessä vapauttaa lopulta taiteilijan toteuttamaan itseään ja kiteyttämään havaintonsa taiteeksi. (Beebe 1964, 5–6.) Merkitys voidaan ymmärtää taiteilijan tarkoituksena vapauttaa itsensä menneisyydestään, jotta kehitys eteenpäin taiteilijana on mahdollista (Seret 1992, 8.)

Useasti 1900-luvulla taiteilijaromaania on tulkittu suoraan tai epäsuorasti omaelämäkerrallisenä kuvauksena kirjailijasta. (Beebe 1964, v; Seret 1992, 63.) Tästä on seurannut vahvoja oletuksia yhtäläisyydestä tekijän ja päähenkilön välillä. Tätä käsitystä ei ole aina kyseenalaistettu tutkimuksessa, jossa on keskitytty taiteilijaromaaniin. Jos lajirepertoaria tarkastelee laajemmin ja päästää taiteilijaromaanin vierelle piirteitä esimerkiksi autofiktiosta, lopputulos voi irrottautua helpommin todellisen kirjailijan elämän tulkitsemisesta ja päästään käsiksi taiteelle annettuihin merkityksiin. Taiteilijaromaanin merkitys laajenee Beeben käsityksen mukaan yksittäisen taiteilijan ymmärtämisestä laajemmin taiteilijoiden ymmärtämiseen kuvausten kautta. Näin siitä huolimatta että taiteilijahahmot teoksissa korostavat individualismia ja luomistyönsä ainutlaatuisuutta henkilökohtaisena prosessina. Taiteilijaromaaneissa on yhdistäviä piirteitä, joiden kautta voidaan tulkita taiteilijuuden olemusta yleisemmälläkin tasolla. (Beebe 1964, 5.) Silti hän tulkitsee auliisti taiteilijaromaanin tekijänsä muotokuvaksi (mt., v).



Taiteilijaromaanin tutkimuksen kivijalkana voitaneen pitää Maurice Beeben vuonna 1964 ilmestynyttä tutkimusta *Ivory Towers and Sacred Fountains. The Artist as Hero in fiction from Goethe to Joyce*. Hänen käytössään taiteilijaromaanista ovat termit artist-novel ja portrait-of-the-artist novel. Beebe teoksessaan kartoittaa taiteilijaromaanin lajia ja sen kehittymistä. Taiteilijuuden traditiot tuodaan esille pitkälti annettuina ominaisuuksina, jotka rakentuvat romantiikan perustalle. Taiteilijaromaanien päähenkilöt asettuvat ääripäiden, salaisen lähteen ja norsunluutorniin, välille. Norsunluutornin taiteilija vetäytyy maailmasta kammioonsa luomaan, salainen lähde -taiteilija ammentaa elämäkokemuksesta aiheet taiteeseensa. Beeben mukaan ansioituneemmat ja hedelmällisemmät taiteilijahahmot kirjallisuudessa sijoittuvat näiden kahden ääripään puoliväliin. (Beebe 1964, 65–68, 114–115, 175.)

Roberta Seretin tutkimus *Voyage into Creativity* (1992) ei kyseenalaista Beeben näkemyksiä taiteilijaromaanista, vaan nojautuu niihin varsin tukevasti. Seretin teoria luovuudesta matkana lähestyy Beeben teoriaa hiukan eri tavoin sanoitettuna, mutta periaatteessa se uusintaa käsitystä taiteilijaromaanista kehityskertomuksena. Seret jaottelee taiteilijaromaaneissa tehtävät matkat kohti taiteilijaa kolmeen metaforiseen matkaan: psykologiseen, sosiaaliseen ja luovaan matkaan. (Seret 1992, 9, 91–92.) Tarkastelen työssäni *Taivaanvartiojoita* Seretin jäsenyyksen kautta, koska käsitykseni mukaan Antero joutuu oman työskentelynsä aikana käymään läpi omaa menneisyyttään ja kulkemaan sen kautta asemoidessaan itseään kirkkotaiteen tekijänä.

Maurice Beeben teoriaa on soveltanut käyttöönsä niin ikään Ursula Mahlendorf tutkimuksessaan *The Wellsprings of Literary Creation: An Analysis of Male and Female "Artist Stories" from The German Romantics to American Writers of the Present* (1985). Hän tulkitsee taiteilijaromaanin varsin voimakkaasti psykologisista lähtökohdista ja peilaa tutkimuksessaan kirjailijoiden omia lapsuudenkokemuksia kertojaminän lapsuudenkuvauksiin. Taiteilijaromaanin lähtökohta ovat omasta lapsuudesta nousevat syyt taiteilijuuden kuvaukseen ja oman taiteilijuuden käsittelyyn. Mahlendorf tukeutuu vahvasti psykoanalyttiseen viitekehykseen tulkittaessaan teoksia. Hänen mukaansa teokset paljastavat samalla kirjailijan omasta minuudesta tai psyykestä sen ytimen, vaikka he kirjoittaisivat fiktiivisistä hahmoista. (Mahlendorf 1985, xiii–xv.) Kiinnostavaa on kuinka Mahlendorf tulkitsee taiteilijaromaanin paljastavan kirjoittajan luovuudesta ja hänen sisäisistä prosesseistaan jopa enemmän kuin teoksen taiteilijasta kerrotun eri tasoilla (Mahlendorf 1985, 2–3).

## 2.2 Taiteilijaromaani suomalaisessa kirjallisuudessa

Taiteilijaromaanin lajiin liitettyjä teoksia on toki kirjoitettu Suomessakin. Tällaisia ovat esimerkiksi Pentti Haanpään *Taivalvaaran näyttelijä* (1938), Hannu Salaman *Minä, Olli ja Orvokki* (1967) sekä Paavo Rintalan *Jumala on kauneus* (1959) ja *Minä, Grünewald* (1990). Rintalan molemmissa teoksissa kuvataan todella eläneitä taidemaalareita. Molempia yhdistää maanläheinen ote ja tulkinta taiteilijasta käsityöläisenä. Grünewald oli erityisesti kirkkomaa-lari, pyhimysten kuvittaja. (Alhoniemi 2007, 33–37, 46.) Tässä huomataan yhtymäkohta Väi-säsen Antero-hahmoon, mutta eroavaisuuksia on muun muassa kerronnan ratkaisuisissa. Anteron kerronta on minä-muotoista preesensia. Oletan myös Rintalan teosten olevan monisyi-sempiä tulkittavia, niiden tähtäyspiste on toisaalla. Tässä kohtaa liitän *Taivaanvartijat* suora-viivaisemmin taiteilijaromaanin traditioon, jossa minäkertoja työskentelee taiteilijuutensa kanssa. Se liittyy *Taivaanvartijat* samalla omaelämäkerralliseen traditioon.

Suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa taiteilijaromaani ei ole herättänyt laajamittaista mielenkiintoa. Kotimaista taiteilijaromaania ja sen olemusta työstiin Turun yliopiston pro-jektina useamman vuoden ajan 1990-luvulla. Tästä yksi lopputulema oli artikkelikokoelma *Pakeneva keskipiste* (1992). Artikkelit osoittavat kiistatta sen, että taiteilijaromaaneja on kir-joitettu halki suomalaisen kirjallisuushistorian. Tosin artikkelikokoelman tuoreimmat analy-soidut teokset olivat Christer Kihlmanin ja Pentti Saarikosken teoksia 1960-luvulta. Johanna Karttusen tekemä opinnäytetyö ”Porvari, erakko vai boheemi? Miestaiteilijan kuva suomalai-sissa taiteilijaromaaneissa vuosina 1918–1929” (1991) kartoittaa laajalla aineistopohjalla miestaiteilijuuden kuvausta. Karttunen käyttää lähtökohtanaan taiteen instituutioteoriaa sekä purkaa kerronnan rakenteita analysoidessaan henkilöiden rakentumista fiktiossa.

Oletan, että synä uudemman tutkimuksen vähäisyyteen vaikuttaa se, kuinka omaelämäker-rallista kirjallisuutta on tuotu esille ja kuinka käsitykset minuuden esittämisestä ovat muuttu-neet kirjallisuudessa. Ehkä ajan kuluessa taiteilijan merkitys on saanut toisenlaista sisältöä verrattuna romantiikan ajan nerouden painotukseen ja siitä kumpuaviin tulkintoihin. Perintei-nen taiteilijaromaani kuitenkin tulkitsee taiteilijan olevan mies.

Naisteilijuuden kysymyksiä on tutkittu sekä Suomessa että maailmalla runsaammin myös viime aikoina. Samaan tematiikkaan limittyvät myös muut eroa luovat tekijät kuten esimer-kiksi seksuaalisuus, etnisuus tai luokkaerot, joiden kautta taiteilijuutta kirjallisuudessa on

avattu. Näiden erilaisten marginaalien tunnistaminen ja myöntäminen ovat olleet kirjallisuudentutkimuksessa haasteellisia kohtia. Nais-etuliite ei ole tässä tutkimuksessa olennainen. On silti tärkeätä huomata, että taiteilijoiden sukupuolelle antamille representaatioille on laajempi marginaali kuin "tavallisten" ihmisten sukupuolille. Tuoreena esimerkkinä kotimaisesta tutkimuksesta Jasmine Westerlund on analysoinut väitöskirjassaan (2013) naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja Suomessa 1900-luvun alkupuolella. Hän hahmottaa taiteilijuuden läpikulkutilana. Naistaiteilijaromaaneissa ei ole kyse taiteilijaksi tulemisesta, vaan taiteilijuuden toteuttamisesta muiden naisroolien (vaimo, äiti) kanssa samanaikaisesti ja limittäin (Westerlund 2013, 8). Taiteilijuus läpikulkutilana tai ihmisen kaikkea olemusta läpäisevä ominaisuutena on sovellettavissa *Taivaanvartijoissa* piirtyvään taiteilijaan ja tämän kuvaukseen Anteron hahmossa. Taiteilijuus näin ajateltuna on olemassa ihmisessä koko ajan, mutta sen esille tuominen, siihen kasvaminen tai hyväksyminen on prosessin tulosta.

Tultaessa Beeben ajoista 1960-luvun monella tavalla toisenlaisesta maailmasta ja sen kysymyksistä lähemmäs tätä hetkeä, kysymyksenasettelu taiteilijuuden tutkimuksessa on muuntu-  
nut komplisoidummaksi. Käsitykset minuudesta ja sen prosesseista ovat ymmärretty erilaisista lähtökohdista postmodernissa. Näin ajatellen tulkinta taiteilijaromaanista lainaa itselleen piirteitä minäkirjallisuuden lajirepertoaarista.

### 2.3 Taiteilijaromaani matkan näkökulmasta

Roberta Seret on lähestynyt taiteilijaromaania matkojen motiivista tutkimuksessaan *Voyage into Creativity* (1992). Hän olettaa taiteilijan kokevan ympäröivän maailman välipitämättömänä ja paatuneena, mikä aiheuttaa turhautumista. Tätä ahdistusta lieventää luominen, taiteen tekeminen. Taide on samalla päämäärä ja tavoite, suorastaan lyyrisesti ilmaistuna jopa taiteilijan kotimaa. Taiteilijan voi ajatella pääsevän sen kautta perille myös itseensä taiteilijana. (Seret 1992, 1.) Matkareitti Seretin tutkimuksessa kaivattuun perillepääsemiseen kulkee tasojen kautta. Tasoja on konstruoitavissa kolme, jotka seuraavat toisiaan. Kukin välivaihe metaforisella matkalla pitää saattaa osaltaan päätökseen, ennen kuin voi jatkaa seuraavaan vaiheeseen. (mt., 1.)

Seretin näkemys on melko optimistinen, koska harvoin tällaiset prosessit käynnistyvät ja etenevät lineaarisesti edes fiktiivisessä teoksessa. Todennäköisemmin eri tasot kulkevat lomittain ja kukin taso on selkeämmin hahmotettavissa jossain tiettyssä elämäntilanteessa. Jokin taso voi

kirkastua taiteilijalle, toinen puolestaan pysyä keskeneräisenä. Eteneminen loogisesti auttaa tässä työssä jäsentämistä, joten seuraan Seretin tekstissään käyttämää järjestystä. Ensimmäinen taso on henkinen tai vielä paremmin vanhahtavasti sielullinen taso (spiritual stage) (Seret 1992, 1). Hieman epäjohdonmukaisesti Seret käyttää tutkimuksessaan tästä tasosta myös nimityksiä taiteellinen ja esteettinen (artistic stage) (mt., 9) sekä luova (creative stage) (mt., 144). Ajattelen sielullisen tason olevan vahvasti työskentelyn kohteena kun taiteilija käy läpi suhdettaan lapsuutensa ja nuoruutensa merkityksellisiin tilanteisiin ja vaikuttajiin. Kysymys on osaltaan aikuistumisen prosessista, mutta taiteilijaromaanissa kysymyksenasettelu fokusoi-tuu erityisesti kasvusta suhteessa taiteeseen ja sille annettaviin tulkintoihin.

Toinen taso, sosiaalinen taso, Seretillä tuottaa yhtymäkohtia Maurice Beeben jaotteluun pyhästä lähteestä ja norsunluutornista. Taiteilijan pitää tämän matkan etappinsa aikana prosessoida omia sosiaalisia suhteitaan ja asemoida itseään ympäröivään todellisuuteen. Kokeeko taiteilija kuuluvansa yhteisöön ja olevansa siitä osallinen vai kokeeko hän jäävänsä ulkopuoliseksi, ovat avainkysymyksiä. Ympäristön reaktiot taiteilijaan, esimerkiksi kokemus hylkäämisestä, väärinymmärtämisestä tai sopeutumattomuudesta, vaikuttavat taiteilijan omiin käsityksiin itsestään. Taiteilijaromaanille leimallinen piirre Seretin mukaan on on tämän ristiriidan käsittely. (Seret 1992, 10–11.)

Kolmas matka taiteilijaromaanissa voidaan ajatella olevan matka luovuuteen ja sen olemuksen löytämiseen (Seret 1992, 12, 144–146). Tämä taso, psykologinen matka, Seretin mukaan on erityinen piirre, joka tekee taiteilijaromaanista oman lajinsa ja erottaa sen kehitysromaanista (mt., 52). Seretin tulkitsee Herman Hessen *Narkissos ja Kultasuu*-teosta ja analysoi sitä taiteilijaromaanina. Seret päätyy jossain määrin samankaltaiseen ajatukseen kuin Beebe luovuudesta kahtalaisena traditiona, vaikka hän ei käytä Beeben käyttämiä termejä norsunluutornista tai lähteestä. Dikotomioiden pitää olla tasapainossa. Narkissoksella ja Kultasuulla dikotomiat muodostavat vastinparin kahdessa erillisessä persoonassa, jotka ovat yhteydessä toisiinsa. (mt., 53–55.) Osa matkoista luovuuteen ovat luonteeltaan lineaarisia, yhden etapin pitää valmistua ennen siirtymistä seuraavaan. Luovuuden matka voisi olla paremminkin syklisiä, ne jatkuvat ja kiertyvät alkuun yhä uudelleen. (mt., 57.)

Seretin teoriassa tasojen nimet ja kuvaukset horjuvat keskenään hänen tutkimuksensa eri luvuissa. Eri tasojen vaiheisiin määriteltäviä piirteitä seilaa monesti kahdella muullakin tasoilla. Mahdollisesti se kertoo konstruoinnin haasteista ja siitä, että monet sisäiset prosessit limitty-

vät toistensa päälle. Käytän joka tapauksessa yllämainittua jaottelua tässä työssä. Seretin analysoimiin teoksiin tai niistä tehtyihin päätelmiin en juuri liity. Hän oli tarkastellut seuraavia kirjoja taiteilijaromaaneina: Herman Hessen *Peter Camenzind*ä (1904, suomennettu 1947 *Alppien poika*) ja *Narkissos ja Kultasuu*-teosta (1930, suomennos 1974), D.H. Lawrencen *Sons and Lovers*-teosta (1913, suomennettu 1934 *Poikia ja rakastajia* ), James Joycen *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916, suomennettu 1946 *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta*) sekä niin ikään suomentamatonta Theodore Reiserin teosta *The "Genius"*(1915). Ajattelen näiden edustavan taiteilijaromaanien varhaisempaa sukupolvea. Tuntui siltä, että näiden teosten taiteilijahahmojen on haastavaa käydä dialogiin *Taivaanvartijoiden* Anteron kanssa. Tähän vaikuttaa osaltaan se, että Anteron taiteilijuus muodostuu kuvataiteen kautta. Vaikutuksia lienee myös sillä, että *Taivaanvartijat* on kirjoitettu 2010-luvulla. Yhteiskunnan kaikilla tasoilla on tapahtunut maailmanlaajasti valtava murros verrattuna esimerkiksi Seretin analysoimiin taiteilijaromaaneihin 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä. Näistä monitasoisista muutoksista huolimatta testaan Seretin teoriaa taiteilijan kasvusta eritasoisina matkoina Anteron kohdalla.

### 3 Anteron psykologinen matka taiteilijaksi

Antero joutuu käsittelemään taiteilijuuttaan varsin raskaan prosessin kautta psykologisen matkansa aikana, kun alttarimaalaukset ovat kirkollisen päätöksenteon puristuksessa. Antero kohtaa ja käsittelee suhdettaan pappeihin ja kirkkoon, sillä hänen pitää perustella omaa taiteilijuuttaan ja taidettaan suhteessa kirkkotaiteeseen. *Taivaanvartijat*-teoksessa vastustus ilmenee erityisesti siinä, millainen merkitys taiteelle annetaan. Tarkastelen seuraavaksi Anteron taivaanvartijoiksi kutsumien kirkollisten päättäjien taidekäsityksiä sekä Anteron suhtautumista näihin. Taivaalla viitataan tuonpuoleiseen, kirkkodiskurssin kristilliseen ajatukseen kuolemanjälkeisen elämän autuudesta. Yksinkertaistaen taivaan vastakohta on kadotus tai helvetti. Taivaanvartijat ovat ihmisen ja taivaan välissä. Heillä itsellään on oletus siitä, että he voivat määritellä reunaehdoja sille, kuka saa osakseen taivasta. He samalla ottavat kantaa myös siihen, minkälainen taivas on.

Taidekäsitykset poikkeavat siitä, kuinka Antero itse ymmärtää taiteen. Risteävät taidekäsitykset joutuvat toistuviin konflikteihin. Oletan näiden näkemyserojen olevan keskeinen avain koko teoksen ymmärtämiseksi. Luvun aluksi kuvailen lyhyesti kirkkotilaa ja sen kehitystä Suomessa 1900-luvulla, koska tämä kehitys avaa *Taivaanvartijoissa* käytävää keskustelua.

#### 3.1 Kirkko tilana ja taiteena

Tarkoituksenmukaista ei ole käsitellä suomalaisen kirkkoarkkitehtuurin vaihteita laajemmin, mutta keskeistä on ymmärtää tapahtunutta muutosta. Se alkoi evankelis-luterilaisessa kirkossa jo 1900-luvun alussa ja jatkui sotien jälkeisessä kirkollisessa ajattelussa. Kansankirkkoajattelulle oli tyypillistä, että kirkon ymmärrettiin muodostuvan eri tavoin uskon sitoutuneista jäsenistä. (Heikkilä 1997, 221–228, 243, 245.) Käytännössä tämä väljyys näkyy edelleen tänä päivänäkin siinä, että evankelis-luterilaisen kirkon ääni on monimuotoinen ja -tulkintainen, mikä poikkeaa esimerkiksi katolisen kirkon tavasta ilmaista ja muotoilla mielipiteensä uskonasioissa sekä tästä kumpuavassa etiikassa.

Konkreettisesti muutos kirkollisessa ajattelussa näkyi kirkkorakennuksien arkkitehtuurissa sekä kirkkotilojen käytössä. Sotien jälkeen rakennetut kirkot muuntuivat hitaasti modernimpaan suuntaan, tunnetuimpina esimerkkeinä Alvar Aallon, Raili ja Reima Pietilän sekä Käpy ja Simo Paavilaisen suunnittelemat kirkot. Toisaalta muotokieli sai vaikutteita kansainvälisten

suuntauksista, toisaalta aiempaa enemmän huomioitiin ympäröivän luonnon ja maiseman merkitys. Suomalaisittain pyrittiin myös järkevyyteen materiaalien ja rakenteiden suhteen, jolloin käyttökustannukset jäivät kohtuullisiksi. Tavoitteena oli luoda kirkoista funktionaalisia tiloja, joita saattoi käyttää monipuolisemmin seurakunnan toimitiloina. (Suhonen 1987, 10–20.) Kirkkoarkkitehtuurin modernisoituminen sujui vähemmällä kitkalla kuin kirkkotaiteen uudistuminen.

Pekka Vähäkangas on väitöskirjassaan (1996) tarkastellut vuosien 1918–1945 välisenä ajan alttaritaulutraditiota Suomessa. Tutkimus osoittaa Suomen kirkoissa olleen tutkimusajankohdaksi vahva suuntaus figuratiivisiin töihin alttarimaalauksina. Perinteinen alttarimaalaus esitti raamatunhistoriallisen tapahtuman. Ristiinnaulittu Jeesus, ylösnousemus tai viimeinen ehtoollinen ovat olleet keskeistä alttarimaalauksen kuvastoa. Taulun tapahtumat ja henkilöt oli sijoitettavissa ajanlaskun alkupuolen Palestiinaan. Jonkin verran vakiintunut tyyli oli alkanut säröillä suomalaiskansallisen suunnan voimistuttua kansallisen projektin myötä ja maalauksissa saatettiin kuvata esimerkiksi suomalaista kansaa osana väkijoukkoa. (Vähäkangas 1996, 41–42.)

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa on rakennettu lähes kaksisataa kirkkoa. Pelkistetty muotokieli arkkitehtuurissa heijastui myös kuvakieleen sisätiloissa. Valkoiseihin seinäpintoihin, tilaan ja valoon perustuvat kokonaisratkaisut olivat monesti kuvattomia tiloja. Kirkkojen alttariseinällä olevista symboleista yli puolet esittää ristiä tai krusifiksia. Figuratiivisia maalauksia alttarin yläpuolella oli viidennes kuvista ja yksi oli tilastoitu abstraktiksi maalaukseksi Jouko Martikaisen tekemän laskelman perusteella. (Martikainen 1987, 23; Heikkilä 1997, 226.) *Ars Sacra Fennica* -näyttelytoimikunnan puheenjohtaja Kari Poutasuo toteaa suhtautumisen kuvataiteeseen kirkkotilassa olleen usein ongelmallista. Hänen näkemyksensä mukaan kirkkojen alttariseinä on köyhtynyt kuvallisesti. Syy on, että ”kirkossa on ilmeisesti vallinnut neuvottomuus siitä, miten tulisi suhtautua tämän ajan kuvataiteeseen”. (Poutasuo 1987, 5). Asessori *Taivaanvartijoissa* kiteyttää ongelman sivuuttamalla sen: ”Nykytaide ei tavallaan ole meidän ongelmamme, eikä siinä ilmenevien hyvien ja huonojen puolien esiintyminen” (TV, 33).

Luterilainen kirkko ymmärtää kirkkotilan itsessään olevan jumalanpalvelus, joten kuvataidetta katsotaan ja tulkitaan uskon ja teologian näkökulmasta (Sarantola 1987, 49). ”Luulen perussyynä olevan siinä, että seurakunnat eivät käytä taidetta taiteen vuoksi; ei siis ilman sivutarkoitukseksi ”l’art pour l’art”. Taiteille ei seurakuntien elämässä anneta itsenäistä roolia. Näi-

den osa on aina ”ancilla fidei”, uskon palvelija. Niidenkin on siis ”ajettava Kristusta”, käyttäkseni Lutherilta lainattua ilmausta.” (Aho 1987, 7.) Taide kirkkotilassa on valjastettu edistämään kirkollisen sanoman perillemenoä mahdollisimman tehokkaasti. Kuvien ensisijainen funktio ei ole puhutella katsojaa itsenään tai tuottaa tilaan kauneutta vaan vahvistaa sitä, mistä papisto saarnaa ja kanttori uruilla säestää.

Muutos yhteiskunnassa ja sen myötä kirkossa on koettu ilmeisesti nopeaksi 1900-luvulla. Muutoksien keskellä osa kirkollisesta keskustelusta rakentuu sellaiselle ajatukselle, että kirkko sekä fyysisinä rakennuksina että henkisenä ilmapiirinä tulisi säilyttää pysyvänä ja muuttumattomana. Tämä jättäisi muutoksen keskelle tutun ja turvalliseksi koetun instituution. (Esimerkiksi Helander 2008, 55–65.) Uudistukset tulkitaan pääosin uhkan näkökulmasta, ei mahdollisuutena. Jatkuvuus ja muutos ovat silti monitasoisessa vuorovaikutuksessa keskenään. Modernisaatioprosessi voi tapahtua äkillisinä ja selkeinä muutoksina tai sitten vaikeammin havaittavina perinteisten rakenteiden muunnoksina ajan kuluessa. (Fornäs 1998, 36.)

### **3.2 Anteron tulkinta papiston mahdollisuuksista ymmärtää taiteilijaa**

Taivaanvartijoita Anterolle edustaa ensisijassa papisto. Tämä näkökulma on melko itsestään selvä, koska papit ovat kirkossa töissä ja heillä on virkansa puolesta jonkinlainen suhde taivaaseen ja käsityksiä sen olemuksesta. Luterilainen kirkko ajattelee papin virassaan käyttävän erityistä valtaa, joka ilmenee sanan julistamisena, saarnaamisena ja sakramenttien toimittamisena.

(<http://evl.fi/EVLfi.nsf/Documents/341D38E328F49108C2256FEA003B1588?OpenDocument&lang=FI>. Katsottu 25.8.2015.)

Antero suhtautuu varautuneesti pappien mahdollisuuksiin ymmärtää taidetta, koska heidän virkansa on vartioida taivasta ja olla sen ovella portinvartijana. Hänen näkemyksensä mukaan papisto ja kirkko instituutiona ovat ennemmin olleet rajoittamassa taiteen mahdollisuuksia kuin tekemässä sille tilaa. Kokemus pohjautuu vahvasti lapsuuteen ja seurakuntalehtori Hjördis Tykkyyn. Tykky kävi Anteron lapsuudenkodissa seurakunnallisissa tai diakonisissa asioissa ja Anteron muistikuvissa ”hervittävin trulli” tuomitsi kuvataiteelliset harrastukset, joita piti ”rivoina ja tarpeettomina”. (TV, 63–64; Väisänen 2004, 280–288.)



Ensimmäisen alttaritaulun työstämisen alkuvaiheessa taivaanvartijoina ovat juuri papiston edustajat. Anteron käsitykset papeista ovat rakentuneet lapsuudessa saatujen kokemusten päälle. ”Tämä pastori, nykyään rovasti on ollut kotiapottimme niin kauan kuin muistan. Hän on järjestänyt isän kaikki avioerot, uudelleen naimiset ja hautaamisen. Hän tuntee perheemme loiston ja kurjuuden alusvaatteita myöten” (TV, 24). Kotiapotin lisäksi alttarimaalauksesta on päättämässä asessori. Asessori on kirkollisessa hierarkiassa tuomiokapitulin korkeassa asemassa oleva virkamies. Tästä asessorista Anterolla ei ole kovinkaan myönteisiä muistikuvia lapsuudesta: ”Kun asessori avaa suunsa lausuakseen ensimmäiset sanansa, minusta tuntuu kuin putoaisin oman menneisyyden kaivoon. Olenhan kuullut tuon äänen satoja kertoja lapsesta tuomiokirkossa” (TV, 29). ”Ääni on edelleen sama, syvällä kurkussa. Aika ei ole nostanut sitä ylemmäksi ja se muistuttaa itsepäisen vuohen ääntä” (TV, 30). Ääni upottaa Anteron omaan menneisyyteensä ja aivan eri aihepiiristä huolimatta asessorin puheesta kuuluu Anteron mielessä vihjauksia hänen omista synneistään, joita ei edes tiennyt tehneensä (TV, 30). Asessorin käyttämä valta on hengellistä valtaa ja se todentuu verbaalisena valtana saarnatuolista. Syyllisyyden taakka palautuu mieleen. Asessorin olemus on vankistunut vuosien mitaan, Antero havainnoi kuinka biedermeiertuolin muodot ottavat asessorin vastaan (TV, 31). Nenää kuvaillaan nähtävyydeksi, joka muistuttaa aatelisherran nenää Ghirlandaion maalauksessa ja sillä lienee yhtymäkohtia maa-artistokan kanssa (TV, 29). Havainnoissa voi aistia karnevalistisia piirteitä, naurulla käännetään valtasuhteita ylösalaisin. Groteskissa ruumiillisuudessa nenä edustaa niin ikään fallostaa. (Bahtin 2005, 79, 281.) Asettamalla asessorin nenän koomiseen valoon Antero asemoi itsensä tilanteessa eritavoin suhteessa lapsuuden kokemuksiinsa. Asessorista huokuu castoreumin aromi, jota hän tahallaan leyhyttää kohti seurakunnan naispuolisia jäseniä kohti (TV, 28). Antero vihjaa peiteltympään valtaan castoreumin aromin mainitessaan. Castoreum on majavien sukupuolirauhasista saatava erite, jonka on uskottu lisäävän sukupuolista kykyä ja auttavan joihinkin sairauksiin (<https://fi.wikipedia.org/wiki/Hauste>. Katsottu 22.8.2016.) Tällaiseen seksuaalisuuteen vihjataan valtaa on vaikeampaa havaita, koska todennäköisesti asianosainen ei myönnä tällaisen mahdollisuuden olevan olemassakaan. Papin seksuaalisuuden päälle on lyöty tabun leima.

Toista alttarimaalausta tehtäessä Antero on tekemisissä helsinkiläisen kirkkoherran kanssa. Hänestä välittyy hyvin toisenlainen kuva kuin oululalaisista virkaveljistään. ”Suoranainen suojaää ihmiseksi”, Antero luonnehtii miestä (TV, 199). Kirkkoherran ääni on lempeä: ”Jos sielä on joku joka puhuu tuolla tavoin, kuin muistopuhetta lausuen, eivät taivaanvartijat ja heidän ehtonsa tunnu ylitsepääsemättömiltä” (TV, 199–200). Lapsuudesta jääneet muistikuvat

tuntuvat kasvattaneen kotiseudun pappien kokoa Anteron mielessä, aikuisiällä kohdattu pastori piirtyy pienempänä Anteron kuvauksessa. ”Olen nähnyt monella tavalla suhisevia kasukoita, vihaisesti pomppivia lipereitä, kyniinsä rakastuneita asessoreja, remmin sivalluksia laskevia sotilaspastoreita ja pullistelevia kotiapotteja. Tässä kirkkoherrassa en huomaa mitään hengellisen säädyn kaavamaisuutta tai ominaispönäkkyyttä.” (TV, 244.)

Siinä missä Antero toistuvasti ymmärtää kuuluvansa renessanssin maalareiden jatkumoon, myös kuvatut papit tuntevat liittyvänsä saman aikakauden ilmapiiriin mesenaattien näkökulmasta, taideteosten tilaajina. Renessanssiajalla taiteen tekivät osaltaan mahdolliseksi kirkko, ruhtinaat ja varakas porvaristo toimiessaan mesenaatteina (Alhoniemi 2007, 41). Papit näkevät olevansa hyvinkin suopeita monenlaiselle taiteelle, jopa mahdollistamassa omien päätöksensä kautta sen pääsyn kirkkotilaan. Tämä siitä huolimatta etteivät seurakuntalaiset ehkä pappien arvelun mukaan modernia taidetta ymmärtäisi tai se aiheuttaisi hämmennystä, josta syystä sen tuomista kirkkotilaan olisi vältettävä. Antero ja asessori keskustelevat ensimmäisen maalauksen rististä tai paremminkin siitä, ettei sitä ole.

”Miten me sen [ristin puuttumisen] selostamme kirkkoväelle? Kyllä minä jotenkin sen ymmärrän. Olen tottunut katselemaan kuvia ja tulkitsemaan. Olen nähnyt kirkkoja enemmän kuin uskotkaan. Sinä pidät minua vanhanaikaisena. Se on sinun asiasi. Olen monesti uudistusten puolella. Minä juuri asetutin uudet mikrofonit tuomiokirkkoon. Kitarakaan en ole kieltänyt, kuten erät.” (TV, 57.)

Näin asessori perustelee Anterolle omaa modernia ajatteluaan. Hän esittää olevansa uuden aikakauden pappi, jolle nykyajan virtaukset eivät ole vastenmielisiä. Joskus aikanaan kirkossa keskusteltiin todellakin siitä, soveltuuko kitaran säestyksellä soitettu musiikki kirkkotilaan. Samassa yhteydessä on ilmeisesti keskusteltu myös äänentoiston vaikutuksista seurakuntalaisten kokemukseen jumalanpalveluksessa. Asessori lausuu ääneen ajatuksensa siitä, että kirkkotaiteen tulee olla riittävän yksinkertaista, jotta seurakuntalaiset eivät hämmenny. Kyseessä on valta ja sen käyttö kirkon pitkässä historiassa suhteessa esittäviin kuviin. Alkujaan lukutaidoton kansa kirkossa saattoi katsella kirkossa olevia kuvia ja niiden perusteella päästä sanomasta osalliseksi. Taivaanvartijoina papisto koulutuksensa ja kokemuksensa perusteella annostelevat seurakuntalaisille kuvastoa, joka on suodatettu sopivaksi.

Papiston näkökulmasta taiteilijan, joka pääsee maalaamaan alttarimaalauksen kirkkoon, olisi syytä edustaa kristillisiä arvoja. Kristitty taiteilija ymmärtäisi luovuutensa kumpuavan Jumalan tahdosta käsin. ”Mutta miten on, Antero, oletko muistanut rukoilla? Ja onko sinulla ylipäätään minkäänlaista suhdetta ylimpään taidekriittikkoon? Niin, minun on kysyttävä: kenen

kunniaksi sinä olet näitä loihtinut? Omaa itseäsikö varten?” Näin kysyy asessori kun Antero on tuonut tuomiokapituliin luonnoksia nähtäväksi ensimmäistä alttarimaalausta varten. Asessori ehdottaa yhteistä polvirukoushetkeä, joka hänen käsityksensä mukaan toisi lisää ymmärrystä alttarimaalaustyön etenemisen suhteen. Antero huomaa vastaavansa ääneen ei, mikä päättää neuvottelun. Asessori, rovasti ja talousjohtaja palaavat suostuttelemaan ja ihmettelemään kieltäytymistä. Maanittelu piirtyy lukijalle ironisessa valossa, koska kirkon edustajat itsekin pitävät polvirukousta vähäpätöisenä asiana, johon moni taiteilija heidän mukaansa olisi suostunut saadakseen työtilauksen. ”Te [taiteilijat, nuoriso?] riisutte itsenne alastomiksi julksilla paikoilla, huojutte shamaanien tapaan kun joku kähisee mikrofoniin, ja keinutatte lannettanne niin että napa hytkyy, mutta polvirukous, pieni vaivainen taivutus, se teiltä ei onnistu. Se hävettää.”, tiivistää rovasti tilannetta. Hän samaistaa tällä tavoin kaikki uudemman kulttuurin edustajat samaan ryhmään. Luonnoksiin ei perehdytty, koska yhteinen polvirukous jäi ruokoilematta. ”Mutta polvistua että taivas piirtäisi ja suunnittelisi puolestani. Ei.” Taiteilijana Antero ei ymmärrä, kuinka luonnosten tekemisen merkitys jää hämärän peittoon kirkon edustajilta. (TV, 33–42.) Antero pitää itsellään oman tekijyytensä, luomisen voiman. Hän ei koe tarvitsevansa tähän ulkopuolista auttavaa voimaa toisin kuin taivaanvartijat tarjoavat.

Taiteesta ei nähdä kuin lopputulos, vain sillä on merkitystä. Taidemaailman ulkopuolelta tulevat taivaanvartijat eivät ymmärrä taideprosessin jokaisen vaiheen merkitystä kokonaisuuden kannalta. Vastakkain asettuvat ylpeys ja nöyryys, jota kirkon edustajat eivät näe Anterossa. Ylpeys on erityisesti katolisen kirkon piirissä ymmärretty yhdeksi seitsemästä kuolemansynnistä. *Taivaanvartijoissa* kuvattujen pappien tai luottamushenkilöiden käsityksiä taiteilijasta ei oikeastaan voi liittää Lepistön erittelemiin taiteilijatyyppeihin (niistä enemmän alaluvussa 5.1), koska niiden jaottelu perustuu taiteilijan itseymmärrykseen itsestään. Taidemaailman ulkopuoliset katsojat ymmärtävät taiteilijan pääasiassa romantiikan aikakauden myytin kautta (myyttiä tarkastelen luvussa 5). Taiteilija on maailmasta erotettu tai erottautunut hahmo, joka poikkeaa muista ihmisistä. Poikkeamalla on pääasiassa negatiivinen pohjasävy.

### 3.3 Luottamushenkilöt Anteron taiteenvartijoina

Toinen Anteron taivaanvartijoiksi kutsuma ryhmä edustaa seurakuntalaisia.

Kun näkee joukon tuimannäköisiä ihmisiä jotka on kerätty toimimaan tuomareina kirkkotaidetta koskevissa kysymyksissä, sitä tietysti kysyy itseltään: Mitä tällaiset seurakuntaneuvostot ylipäätään ovat, mitä tai keiden asiaa ne ajavat? Miksi juuri

he ovat saaneet tehtäväkseen luonnosteni soveltuvuuden punninnan? Äänestyksellä valittuja luottohenkilöitä tietysti; heidän hyveellisyytensä saattaa milloin tahiinsa panna lupin alle. Ja toisaalta he ovat kotirouvia ja herroja jotka tulevat noihin tilaisuuksiin hoidattamaan toimetttömyytään, pikkuvirkamiehiä jotka hakevat tahiinsa korvausta ja kosta ylimielisen ja irstaan esimiehensä metkuista, vastuullisia, lainkuuliaisia kansalaisia, joille kirkon somistuksesta on yllättäen tullut tärkeämpi asia kuin nuorison nuhteleva tai esikaupunkibussien puhtaus. Taiteesta he eivät juurikaan välitä. Taide on heidän mielestään yksi kurittomuuden alalaji. Sen näkee tavasta jolla he vilkuilevat luonnoksiani, puristelevat nenänvarttaan ja pudistelevat päätänsä. (TV, 205.)

Luterilainen kirkko ymmärtää erityisen papinviran lisäksi samanaikaisesti seurakunnan muodostuvan kaikista jäsenistään, jotka edustavat niin sanottua yleistä pappetta. Heitä kutsutaan maallikoiksi. Tästä seurakuntalaisten joukosta tulee mukaan toimintaan ihmisiä, jotka tahtovat toimia vapaaehtoisina kirkollisissa toimissa tai osallistua kirkolliseen päätöksentekoon erilaisissa luottamustehtävissä. Luterilaisessa kirkossa hallinto ja päätöksenteko rakentuvat jokseenkin samoilla periaatteilla kuin julkishallinnossa. Ylintä päättävää valtaa seurakunnassa käyttää joka neljäs vuosi vaaleilla valittava kirkkovaltuusto. Kirkkovaltuustoa johtaa maallikko. Kirkkoneuvosto on kirkkovaltuutettujen keskuudesta valittu päätöksiä valmisteleva ja toimeenpaneva elin. Seurakuntayhtymässä, useamman seurakunnan muodostamassa liitoksessa, vastaava termi on seurakuntaneuvosto. Kokousta johtaa kirkkoherra.

(<http://evl.fi/EVLfi.nsf/Documents/E38C6BD5BED5814EC22570970045703E>. Katsottu 25.8.2015.)

Erityisesti toisen alttarimaalauksen valmistelua tarkastelevat ja arvioivat seurakuntaneuvoston jäsenet taivaanvartijoina. Heidät Antero kohtaa kokouksissa, joissa tarkoituksena on käydä läpi maalauksen luonnoksia. Anteron silmiin myös nämä maallikkopuolen taivaanvartijat näyttävät koomisina hahmoina, joilla ei ole myönteistä näkemystä tulevasta alttarimaalauksen valmistelusta: ”He kaikki näyttävät olevan erityisen pahalla tuulella ja mököttävät kuin lapset joilta on kielletty mesuaminen pöydässä ja evätty kaikki makea” (TV, 204). Hän kuvailee ihmisiä karikatyyreinä, joista jokaisesta löytyy humoristisia yksityiskohtia. Tällaisia ovat esimerkiksi suuresti tupeerattu tukka, vuodenaikaan nähden omituinen hiihtopipo, American Gothic-karikatyyri sekä vaivaisukkomaisuus (TV, 203–204). Anteron silmää ilahduttaa ”seurakunnallisella mittapuulla” komea mies ”tuuhea tukka lainehtien, kanadalaisen tukkimiespaidan ylimmät napit miehekkäästi avattuina” (TV, 203). Tätä nopeaa havaintoa on mahdollista tulkita jonkinlaisena viiston katseen löytönä, joka avautuu vain jos sellaisia signaaleja tahtoo nähdä.

Tällaisesta alkuasetelmasta tarkasteltuna on jokseenkin haastavaa päästä selvittämään taivaanvartijoiksi määritellyn ryhmän taidekäsitteitä. Kaikki kerronta suodattuu Anteron lävitse. Kerronnan ratkaisut ovat Anteron hallinnassa. Hän tarjoaa mielikuvat seurakuntaneuvostosta ja valitsee sen mitä lukija saa tietää. Seurakuntaneuvoston näkemykset kirkkotaiteesta dominoivat kokouksessa käytyä keskustelua voimakkaasti. Siitä huolimatta että kirkkoherran tulisi johtaa puhetta, hänen ”pieni perhosen äänensä” (TV, 207) ei tule kuulluksi, eikä hän oikeastaan käytä asemaansa puheenjohtajana (TV, 208). Tästä huolimatta Antero luottaa kirkkoherraan: Jokin kielii minulle tulevan tukeni piilevän tuossa hennossa varressa (TV, 208).

Karkeasti arvioiden tuntuu, että seurakunnan useasti arvopohjaltaan konservatiiviset luottamuselimet arvelevat perinteisen, esittävän, taiteen olevan seurakuntalaisten silmille sopivampaa katsottavaa ja se tukisi kirkon perussanomaa paremmin kuin abstraktimpi ilmaisu. Abstrakti taide tulkitaan vaikeasti lähestyttäväksi. Ongelmatilanteet ja tulkintaerot voivat johtua päättäjien riittämättömästä taidekoulutuksesta. Se voi myös johtua siitä, että katsojan kykyä tulkita näkemäänsä aliarvioidaan. Harald Arnkillin käsityksen mukaan juuri abstrakti taide tarjoaisi mahdollisuuden transsendenttiin kokemukseen, koska se ei tarjoa valmiita vastauksia tai opetusta. (Arnkill 1987, 66–68; Sarantola, 1987 49.)

Seurakuntaneuvoston käsitykset taiteesta tuntuvan perustuvan pitkälti perinteiseksi miellettyyn, esittävään taiteeseen, jossa katsovan ei oleteta tekevän omia tulkintojaan. Markku Valkonen arvelee että kirkkoon sijoitettu taideteos liikuttaa sellaisia herkkiä tunteita ja arvoja, joihin suhtaudutaan pysyvinä arvoina. ”Kirkon seinälle halutaan juuri se lapsuusvuosilta mieleen iskostunut idylli, oli miten kömpelö tahansa, tai dóremainen draama, miten pateettinen vain. Muu tuntuu oudolta ja väärennetyltä.” (Valkonen 1987, 70.) Ylipäätään omien tulkintojen tekemistä seurakuntalaisille ei pidetty tarpeellisena. Laajemmin se merkitsee vallankäyttöä ja katseen asemointia tietynlaisiin ennakko-oletuksiin sopivasta ja sopimattomasta.

Antropologi Mary Douglas ymmärtää pyhän ”yhteisöllisesti tulkitun maailmankaikkeuden perustana olevaksi konstruktioksi, joka tekee minkä tahansa sosiaalisen yhteisön symbolisesta todellisuudesta toimivan ja jota tietyt suhteet määrittävät” (Douglas 2000, 21). Douglas esittää pyhän olevan olemukseltaan eheää, kokonaista ja täydellistä. Hän perustaa ajattelunsa osaksi juutalaisiin puhtauskäsitteisiin, jonka mukaisesti asiat ja esineet luokiteltiin puhtaisiin ja saastaisiin. (mt., 21). Pohjimmiltaan Douglas toteaa saastaisuuden tai lian olevan epäjärjestystä.

”Ehdotonta likaa ei ole olemassakaan: se on vain katsojan silmässä. Jos kartamekin likaa, emme tee sitä siksi, että pelkäisimme tai olisimme pyhän kauhun vallassa. - - Lika loukkaa järjestystä. Lian poistaminen ei ole negatiivinen teko, vaan positiivinen yritys järjestää ympäristöä.” (mt., 47.)

Puhtauden ja epäpuhtauden rituaalit tuottavat ihmisten kokemuksiin yhtenäisyyttä. Eläminen erilaisissa ihmisten muodostamisessa yhteisöissä muodostuu vakiintuneista tavoista ja toistoista, joita voidaan kutsua jossain määrin jopa rituaaleiksi. (mt., 48–49, 54.) Vakiintuneet tavat muodostavat sellaisen kehikon, jota on tapana noudattaa ilman perusteluita. Toistojen kautta yhteisön jäsenet sosiaalistuvat osaksi ryhmää, liittyvät osaksi sen kulttuuria. Rakenteet ovat tärkeitä. Ihmismieli mielellään sijoittaa asiat, esineet ja ilmiöt omiin vakiintuneisiin lokeroihinsa ja jäsentää siten ajatteluaan. Tätä voi ajatella puhtauden ja likaisuuden kautta: jos totuttu tapa ymmärretään oikeaksi ja puhtaaksi, niin havaitun epäjärjestyksen lika pyritään asettamaan sille paikalle, johon sen vakiintuneesti mielletään kuuluvaksi. Esimerkiksi taivaanvartijat pyrkivät ohjaamaan Anteroa maalaamaan alttaritaulut siten että ne ilmentäisivät heidän ymmärryksensä mukaisesti oikeanlaista kirkkotaidetta ja pyhää.

Seurakuntaneuvostolla on olemassa selkeä näkemys kirkkotaiteesta. Erään seurakuntaneuvoston jäsenen mukaan Anteron humoristiseksi ymmärretty luonnos alttarimaalauksesta on ”taivaalle vierasta” (TV, 225). Keskustelu laajenee teoksen edustamaan tyyllilajiin tai tyyllilajeihin. Antero selvittää työn edustavan useampaa tyyllilajia synteessinä, mikä Anteron ymmärryksen mukaan paaluttaa käsillä olevan teoksen aikaisemman kirkkotaiteen ketjuun ja liittää sen omalla tavallaan siihen kuin kunnianosoituksena. Kirkkotaiteessa perinteen lainaaminen ja siten sen uusintaminen on varsin tavanomaista (Malmisalo 2008b, 138). Anteron teoksen inspiraationa ovat olleet muun muassa:

varhaisrenessanssin kuva-aiheet, predellat, italialaisten kirkkojen alttarikaapit, mahdollisesti myös votiiviseinät joille seurakuntalaiset ripustavat toiveensa votiivien muodossa, ja samaan aikaan Pohjois-Saksasta tuttu puunveistostraditio, pyhimysten goottilainen vertikaali linja ja myös meidän omien saaristolaiskirkkojemme kalkkimaalausten hyvällä tavalla naiivit henkilöt... (TV, 225–226.)

Sana naiivi kalskahtaa seurakuntaneuvoston korvissa synonyymiltä jo lähes jumalattomaksi luokitellun humoristisen kanssa. Lopullinen yhteentörmäys Anteron taidekäsityksen ja seurakuntaneuvoston taivaanvartijoiden taidekäsityksen kanssa tapahtuu, kun Antero alkaa puhua abstraktista: ”Näissä luonnoksissani näkyy myös pyrkimys ajassa eteenpäin, muutaman abstraktin muodon kiilautuminen joidenkin kristillisten arkkityyppien joukkoon, arjen ja pyhän yhdistely on tarkoituksellista.” (TV, 226.) Seurakuntaneuvoston jäsenet pöyristyvät jajatuk-

sesta että kirkkotilassa olisi abstrakti teos, koska se mahdollistaisi seurakuntalaisten katsojina tekemät erilaiset tulkinnat. ”Ja ennen kaikkea [abstrakti] jättää tulkinnalle luvattoman paljon tilaa. Siihen kielioppiin saa tukittua kaikenlaista” (TV, 228). Siitä huolimatta että seurakuntaneuvoston jäsenet ovat itsekin seurakunnan jäseniä, alttarimaalauksen katsojia kirkkotilassa, he tuntuvat määrittävän itsensä toiselle tasolla. He tuntuvat vartioivan taivasta tiiviimmin kuin taivaanvartijoiksi ymmärretyt papit missään vaiheessa.

Keskustelu abstraktista ja sen merkityksen täydellinen ymmärtämättömyys, nihilointi, purkautuu lopulta veisuuna. Antero laulaa erään Siionin virren kaikki 12 säkeistöä. (TV, 233–237.)

Laulamisen pakko tulee jostain kaukaa. Muistan miten lapsena, kulkiessani jossain tunnelissa tai pimeällä kadulla, huolen noustessa palleaan halusin huuhtoa sen laulamalla pois. Aivan kuin laulaminen ratkoisi kaikki yön arvoitukset, pidätelisi lepakoita ja muita kummituksia. Titanicin väki muuttui lauluksi aluksen vajotessa perä edellä meren syvyyteen. Moni teloitettavaksi kuljetettu, jo seinää vasten sidottu ryhtyy laulamaan jotakin, laulua kotiseudultaan pannakseen turvan minuutensa. Kun ääni pääsee laulun selkään, laulava tuntee noituvansa itsensä pois, kuten saduissa tai aikakoneissa. Kutomustaan purkavan rouvan happamuus tai vaivaisukon näköisen heran uhkailu ei silloin tunnu yhtään missään. On vain laulu joka kohooa nivusista päälakeen. Siionin virsi kohooa äänihuulilleni ikään kuin levyautomaatin kahva olisi hetken kierreltyään tarttunut väärään singleen. (TV, 234–235.)

Veisuun merkitys on keino selvitä ahdistuksesta, mutta seurakuntaneuvosto ymmärtää Anteron laulamisen omasta viitekehyksestään käsin. Luottamushenkilöt kuulevat Anteron veisaa-  
man Siionin virren sanoissa (”Armon suurin taideteos... kallis yksinkertaisuus, suurin toivo, uskon kruunu, rakkauden vahvistus, ellet ole perustana, turhat ovat avumme, vapaus on orjalista, tuuleen haihtuu voittomme”) jonkinlaisen johdatuksen tai merkin. Siionin virret ovat yhden suomalaisen herätysliikkeen, herännäisten tai körttien, laulukirja. Sen aikaisemmassa versiossa on todella ollut Anteron laulama virsi armon suurimmasta taideteoksesta. Lopputuloksena Antero ja hänen luonnoksensa hyväksytään, vaikka oikeastaan kysymys on pelkästään virrelle annetun merkityksen useampaan suuntaan avautuvasta tulkinnasta. Antero lauloi, koska hän ei nähnyt mieltä raastavasta tilanteesta irtipääsystä. Seurakuntaneuvoston jäsenille virrenveisuu merkitsi todennäköisesti myönteistä kokemusta, jolla vahvistettiin yhteyttä toisiin seurakunnan jäseniin. Yhteyden ymmärrettiin avautuvan myös taiteilijaan, Anteroon. Samassa yhteydessä, virren takia, seurakuntaneuvosto muutti käsitystään alttaritaulun aiheesta ja se muuttui sopivaksi, oikeastaan tarkoitetuksi: Jos meillä on avain, meillä on kaikki! (TV, 236.)

## 4 Anteron sielullinen matka taiteilijaksi

Tarkastelen tässä luvussa Anteron käsityksiä taiteesta ja keskityn Seretin tutkimuksesta nousevan sielullisen tason analysointiin taiteilijahahmon kehityksessä Taivaanvartijoissa. Sielullisen kehityksen osatekijöitä ovat lapsuudenkokemukset ja perhe sekä kasvuympäristö ja siellä vaikuttaneet ajatusmaailmat ja arvot. Näistä jääneet muistot ja niiden käsittely ovat osa prosessia taiteilijaksi kasvussa. (Seret 1992, 21, 39–40.) Näiden perusteella tutkin, millaiseksi Anteron taidekäsitys on muotoutunut ja miten sitä kuvaillaan. Luvun lopussa tarkastelen Anteron tekemiä alttarimaalauksia ja tuon tutkimukseen pyhän käsitteen.

### 4.1 Arki ja sunnuntai Anteron lapsuudessa

*Taivaanvartijat* eivät kuvaa suoranaisesti taiteilijaromaanille lajityypillistä nuoren taiteilijan varttumista aikuiseksi taiteilijaksi, mutta tällaisen prosessin piirteitä teoksesta voidaan havaita. Oikeastaan Antero-sarja kokonaisuudessaan muodostaa taiteilijaromaanin, jossa kuvataan Anteron kehitystä lapsuudesta alkaen kohti aikuisuutta ja taiteilijuutta. *Taivaanvartijat* keskittyy yhteen erityiseen jaksoon tällä kehityksen kaarella. Roberta Seret kuvailee taiteilijan matkaa tasojen kautta. Toinen taso on sielullinen taso. Osaksi taso on paluuta lapsuusmuistoihin, joita tarkastelemalla päästään konstruoimaan kypsymistä taiteilijaksi. Tässä kehityksen vaiheessa nuori taiteilija törmää erilaisiin tilanteisiin, jotka jättävät hänet onnettomaksi ja tyytymättömäksi. Päällimmäinen tunne lienee kokemus hylkäämisestä. Nuori kokee tulleen ymmärretyksi väärin vanhempien ja perheen taholta, kasvuympäristössään sekä tässä vaikuttavissa arvoissa ja elämäkatsomuksissa. (Seret 1992, 1.) Nämä epäkohdat taiteilijahahmon tulee saada selvitettyä itsensä kanssa, jotta hän voi päästä seuraavalle tasolle matkalla taiteilijuteen.

Anteron eli lapsuutensa oululaisella kasarmilla ja kasvoi sen samoina toistuvien rutiineiden jatkumoissa. Ensimmäinen Anteron elämää kuvaava teos, *Vanikan palat* (2004), kuvaa näitä lapsuusvuosia. Sen ja *Taivaanvartijoissa* olevien muistumien perusteella voidaan päätellä, että äidittömäksi jääneessä ja monilapsisessa perheessä on ollut ongelmansa niin taloudellisesti kuin perhedynamiikan suhteen. Anteron isä toi talouteen tasaisena ketjuna äitipuolia, jotka pistäytyivät hetken ja lähtivät taholleen. Seurakunnan ja yhteiskunnan avustuskäytännöt olivat tuttuja. Perheen isä työskenteli varuskunnassa, se pyrki omalla tavallaan suljettuna yhteisönä pitämään huolta jäsenistään. Epäilen tämän tarkoittavan tietynlaista vaikenemisen kulttuuria



ja hidasta puuttumista ongelmiin, joiden olemassaolo tiedettiin. Esimerkiksi liikaa juopotellut hoidettiin upseerikerholta kotiinsa selviämään, mutta seuraavalla kerralla hänet otettiin mukaan seurueeseen kyseenalaistamatta tilannetta. Puolison menetys, suru ja perheestä huolehtiminen sekä yksinäisyys olivat isälle kuorma, jota kevennettiin upseerikerholla ja sen baaritiskillä. Satunnainen juopottelu ja tästä seurannut moraalinen krapula ajoi hänet ja samalla koko perheen sunnuntaisin jumalanpalvelukseen. Isä edellytti koko perheen osallistuvan kollektiivisesti omaan katumukseensa ja parannusentekeensa. (TV, 7 ja esimerkiksi Väisänen 2004, 68–78.)

Sielullisen tason kehittymistä taiteilijaksi on, että Anterolle merkityksellisiä asioita ovat maanantai, arki ja konkreettiset asiat, juuri lapsuuden sunnuntaipäivien tuottaman ahdistuksen takia. Yksi *Taivaanvirtijoiden* monista elliptisistä kaarista aloittaa (ja myös lopulta sulkee) koko teoksen. Antero kuvaa heti aluksi, kuin ohjelmajulistuksena, kuinka on aina ”rakastanut maanantaita, tarkemmin sanoen maanantiaamuja, noita ylösnousemuksen hetkiä. Koko maanantai on yhtä käärinliinoista irrottautumista, Lasaruksen vapauttamista.” (TV, 5.) Antero palaa muistamaan kuinka ”maanantai siivosi pitkiksi puhdetöiksi muodostuneet istunnot, ensin kirkossa, penkillä ja polvilaudalla, sitten kotona, puhekiellon ja pakollisen hiljaisuuden kahlitsemina, yhteisen katumuspöydän, pöydän jota peitti syntisen niljakas vakstuuki” (TV, 7). Antero tahtoo muistaa kuinka jokaisella arkipäivällä oli oma rutiininsa, joiden toistaminen teki arjesta merkityksellistä. Sen mahdollisti ainoastaan maanantain saapuminen, sunnuntain päättyminen. (TV, 6.) Vastaavaan havaintoon teos päättyy: kaari kuroutuu kehäksi.

Jos hyväksytään Roberta Seretin tulkinta modernista taiteilijaromaanista välttämättömänä matkana lapsuuteen, voidaan ymmärtää Anteron taidekäsitystä lapsuuden muistojen kuvittamisena taiteessa (Seret 1992, 22). Lapsuuden muistot, matkat muistoihin ja niiden käsittely eivät välttämättä ole faktisesti totta, mutta mielikuvissa ne ovat saavuttaneet totuutta muistuttavan aseman. Yhtäältä ovat ne ”todelliset” lapsuusmuistot, jotka ovat eletty ja sitten ovat ne lapsuusmuistot, joiden tahdotaan tai kuvitellaan olevan lapsuudessa olleita. (mt., 50–51.) Nämä muistot eivät välttämättä ole keskenään samoja tai niillä ei ole mitään tekemistä tapahtuneen elämän kanssa. Lapsuuden kokemukset pitää käsitellä, jotta taiteilijan itseyttä kehittää. Niistä pitää päästä vapaaksi siinä mielessä, että menneisyyden kanssa voi jatkaa matkaa. (mt., 39–40.)

Sunnuntain tuottama ahdistus vaikuttaa taiteilijalle kehittyneeseen käsitykseen taiteesta. Se on jakautunut kahtia: taiteeseen ja sunnuntaitaiteeseen. Voisi sanoa, että Antero ymmärtää kirkkotaidediskurssin ja taidediskurssin eroavan toisistaan. Antero määritteli sunnuntaitaiteen piiriin kuuluvaksi erityisesti vanhakantaiset alttarimaalaukset. Niitä hän oli joutunut katselemaan lapsuudessaan monet sunnuntait, kun perheen isä otti lapset mukaansa jumalanpalvelukseen. Taiteellisesti orientoitunut lapsi, joka ei tosin vielä itse osaamistaan tai taiteellisuuttaan hahmottanut, muisteli tarkkailleensa alttarimaalauksia. Siitä huolimatta että

puolialastomat vainajat nousivat haudoistaan ja kiiruhtivat kontaten kohti keskustaa, kohti valoa, vaikka Kristus leijui halkaisemansa haudan yläpuolella valkea kaapu hulmuten, ja vaikka jonkun sunnuntaikuvan yläreunassa näkyi ilmiselvästi suuri käsi kohottamassa ilmaan kaikkea mitä maalari ei ollut saanut leijumaan, lopputulos vaikutti aina äärettömän raskaalta.” (TV, 7.)

Jos lapselle olisi annettu mahdollisuus kuvittaa kirkko omalla tavallaan, Antero muistikuvien sa mukaan olisi kannattanut sisään kirkkosaliin ”viisisataa litraa mataranpunaista maalia ja ämpärillisen salmiakkia” (TV, 8). Väreillä ja niiden sävyillä on paljon merkitystä Anterolle.

Värit kantavat mukanaan laajempia merkityksiä kuin vain erilaisia sävyeroja. Lapsuudesta mieleen tarttuneet vaikutukset ovat syvällä alitajunnassa. *Koverat ja kuperat* -teoksessa Antero on opiskelijavaihdossa Unkarissa ja hän vierailee Budapestissä Kansallisgalleriassa. Hän pysähtyy tai suorastaan nauliutuu tarkastelemaan sienalaisen Sassetan maalausta Tuomas Akvinolaisesta 1420-luvulta. ”Maalauksen takaa valaistu, vihreä tila imi puoleensa” (Väisänen 2010, 375).

Mutta mikä oli tuo kuvaa dominoiva takaa valaistu vihreä? Talousvihreä, sanoi joku sisälläni. Mistä väri oikein tuli? Se ei ollut pelkkää kromioksidia. Juuri sama vihreä oli esiintynyt jossakin. Sitten yhtäkkiä muistikuva kohosi selkäydintä myöten otsalohkoon. Tuon värin olin nähnyt jo kotona, kasarmilla. Keittiön ruokapöytä, penkit ja samaan kokonaisuuteen kuuluva nurkkakaappi oli maalattu täsmälleen samalla vihreällä kuin benediktiiniläisluostarin seinät ja lukukammio Sassetan maalauksessa. (Väisänen 2010, 375–377.)

Antero kokee maalauksen voimakkaasti ja hän löytää siinä eheyden ja muodon täydellisyyden. Lapsuudesta tuttu talousvihreän sävy merkitsi paluuta menneisyyteen, lapsuudessa koettuun. Vaikka Antero useampaan otteeseen kuvaa lapsuuttaan ja sen haasteita, siellä kuitenkin on sellaisia arjen rakenteita, jotka tuottavat syvää tyydytystä.

Sielullisen tason kulkemista omalla tavallaan valmiiksi taiteilijana vihjaa voimakkaasti *Tai-vaanvartijoissa* juuri tuo talousvihreän sävy sekä kaikki se, mitä siihen on Anteron omissa lapsuusmuistoissa ladattu.

- Ja mikä on sitten olevinaan tämä väri, lieneekö tuolla edes nimeä, tämä... talousvihreä, sanoo kiukkuinen kutojatar ja naputtaa kudinpuikollaan erästä luonnostani. Eikä arvaa avanneensa niillä sanoillaan ymmärrykseni pariovet levälleen.

Juuri sillä hetkellä tajuan jotain itsestäni, omista toiveistani, omasta sävellajista-ni.

--

ymmärrän – siltä minusta tuntuu – Abloy-avaimen koko arkipäiväisen onnen, kun se riippuu villalankapaulassaan lapsen kaulakuopassa, ja vihdoin villasukissa tai jalkaräiteissä turvonnet jalat autuaasti pesuvadissa, sen kuumassa tai kylmässä vedessä johon on pantu lusikallinen kylpysuolaa. Mikäli hurskautta ylipäätään on, se on siellä, jalkojen alla, pesuvadissa, Herran pitäessä huolen talousvihreistään. -

- Niin rakkaalta tuntuu tuo sana 'talousvihreä'. (TV, 231–232.)

Kiinnostava on havainto kuinka Antero tuo alttarimaalauksien aiheiden ja esi-neiden muodossa omat lapsuudenkokemuksen kirkkotilaan ja sen raskaaseen traditioon. Jälkimmäisenä tehdyssä alttaritaulussa aiheiksi Antero toi arkiesineitä lapsuudesta ja erityisen vihreän sävyn, jota sotienjälkeisessä Suomessa käytettiin ilmeisesti hyvin runsaasti: talousvihreän. Ensin toteutetussa taulussa aiheena oli sepelele jonka merkitystä Antero sanoittaa sisaruksilleen (tästä alaluvussa 4.3 li-sää). Sepeleen voi tulkita merkitsevän Anterolle lapsuuden perheen ja perheyh-teyden kuvittamisesta.

## 4.2 Isän merkitys Anteron matkalla taiteilijaksi

Lapsuuden kokemusten merkitystä myöhempään elämään on tutkittu runsaasti muun muassa psykoanalyysin keinoin, mutta tässä tutkimuksessa olen rajannut alitajunnan tarjoamat mah-dollisuudet ja mahdottomuudet ulkopuolelle. Siitä tuskin voi olla eri mieltä, että lapsuus, siel-lä olleet merkitykselliset ihmiset ja erilaiset kokemukset vääjäämättä seuraavat mukana halki elämän. Se kuinka niihin suhtautuu ja käsittelee, riippuu yksilöstä ja hänen aiheelle antamas-taan merkityksestä. Halutaanko lapsuudella selittää jotakin itsessä olevia luonteenpiirteitä tai ominaisuuksia? Koitetaanko siitä päästä jollain tavalla vapaaksi vai voiko se olla voimavara? Jos tahdotaan kurkistaa freudilaisessa ajattelussa olennaiseen isäsuhteeseen, niin jonkinlainen kulminaatiokohta ja irrottautuminen tapahtuvat kun Antero lähtee Savonlinnan kuvataideluki-

oon. Lähtö kouluun vaati perheessä keskustelemista isän kanssa ja siihen tarvittiin lisäksi kuvaamataidon opettajan pelisilmää ja suostuttelua. Isä ei ollut vakuuttunut poikansa olevan riittävän lahjakas, saati taiteilijan olevan kunniallinen ammatti. (Väisänen 2007, 268–278.)

Ensimmäisen alttarimaalauksen Ouluun Antero toteuttaa samassa ateljeessa Helsingissä kuin kuvanveistäjä Kalervo Kallio. Kalervo Kallio on Anteron *Taivaanvartijoissa* mainitsema henkilöahho, mutta samalla hän on faktisesti ollut kuvanveistäjä. Tämä teki patsaan isästään, presidentti Kyösti Kalliosta: ”pidettiin luonnollisena että poika tekee monumentin isästään” (TV, 66). Antero sanoutuu irti psykoanalyysin termeistä ja tulkinnoista. Silti hän tiedostaa näiden olemassaolon suhteessa taiteeseensa: ”- - minun pitäisi toteuttaa ensimmäinen oma monumenttini. Joka ei ole isän kuva” (TV, 67). Osana taiteilijahahmon kasvussa voi havaita surutyötä (TV, 73), luopumista isästä ja perheyhteydestä, jota tämä piti koossa.

Kristillisessä kirkossa Jumalaa on traditionaalisesti kutsuttu taivaan isäksi. Voitaneen todeta, että myös tällaisen monumentin tekemisestä Antero sanoutuu irti alttarimaalauksessaan. Teoksen keskeinen aihe, seppäle, käy dialogia kristillisen kuvaston kanssa. Sen kantava teema kehittyi silti Anteron omista henkilökohtaisista lähtökohdista.

Anteron isä ei alttarimaalauksia päässyt näkemään. Hän on kuollut aiemmin äkillisesti hiihtolenkillä ladulle (Väisänen 2010, 408–419). Antero käy isänsä haudalla, kun alttarimaalaukset on julkistettu ja uusi kirkko on vihitty käyttöön Oulussa. Hän prosessoii ensimmäisen alttarimaalauksensa vastaanottoa hautakiven äärellä äänen puhuen. ”Tauluista ei aluksi kauheasti pidetty. Se on kuulemma traditio. Ensin hyljeksitään, sitten jonain päivänä pidetään välttämättöminä.” (TV, 131–132). Positiivisen palautteen Antero tulkitsee lähinnä säälistä johtuvaksi lohdutteluksi. Tuntuu että Antero joutuu edelleen mielikuvissaan selittelemään taiteilijan tietään kuolleelle isälleen. Ehkä hän pyrkii lopulta vakuuttelemaan isänsä kautta itselleen, että taiteilija ammattina on hyväksytty ja siten voi saada toimeentulon. Antero mainitsee tulevan näyttelynsä ja sen myötä ilmaisee, että hänen valintansa, taiteilijan ammatti, on lopulta hyväksytty ja sillä voi saada riittävän toimeentulon.

Vanhemmuuden käsittelyn teema kulkee mukana *Taivaanvartijoille* tyypillisenä kehänä. Toisaalta Antero prosessoii omaa suhdettaan isäänsä ja tämän merkitystä tulla taiteilijaksi sekä osana matkaa lapsuuteen. Tämä avautuu uudella tavalla, kun toista alttarimaalauksista työstetään Helsingissä. Kivulloinen suhde pappeihin, jota käsittelevin tässä työssä edellisessä luvussa, saa uudenlaisen sävyn. Helsinkiläinen kirkkoherra on mukana Anteron työskentelyssä öisin kir-

kossa. Hän tuo eväitä ja on läsnä istumalla kirkonpenkissä. Kirkkoherra on valikoinut klassista musiikkia, jota hän soittaa Anteron työtä inspiroimaan. Kirkkoherran muokkaustyön jälkeen klassisesta musiikista jäljellä on largoja, adagioja ja andanteja. (TV, 241–243.) Anterolla selviää, että kirkkoherran oma poika on kuollut auto-onnettomuudessa aikaisemmin. Klassisella musiikilla ja sen valituilla hitailla osilla on hänelle myös syvempi merkitys. Antero ymmärtää että ”Hän on siis isä. Sillä kuolleenkin pojan isä on aina isä” (TV, 246). Niin ikään Anteron kuollut isä on edelleen isä hänelle. Perhesuhde säilyy muuttumattomana siitä huolimatta, ovatko siihen kuuluneet yhä elossa vai eivät.

*Elohopea*-teoksesta (2016) käy ilmi, että hauras yhteys helsinkiläiseen kirkkoherraan on säilynyt. Tämä on kutsunut Anteron katsomaan kirkkoa, joka on muuttunut hänen mukaansa hyväksyttäväksi, kun aikaa on kulunut riittävästi. Anterolla tulee hänet itsensäkin yllättänyt tarve puhua kirkkoherralla lähdöstään Ranskaan. Kirkkoherra on ikääntynyt ja vaikuttaa Anteron kuvailemana hieman höperöltä. Kirkkoherran kannustaa Anteroa lähtemään, hän siteeraa Herman Hessen tekstiä lähtemisestä ja sen velvoittavasti periaatteista (runo nimeltä ”Vaiheet”). Nuhraantunut kortti, jossa runo oli, saattoi jopa olla tarkoitettu hänen omalle pojalleen aikanaan. Nyt Antero arveli sitä tarjottavan kaikille ”ihmisosan mantrana”.

Hän olisi halunnut kannustaa omaa poikaansa eteenpäin, jollekin ylemmälle tasolle. Ja sitten... liikenneonnettomuus ja poika viipaleina. Kaiketi pojan menetys on tehnyt kirkkoherrasta niin hauraan ja samalla niin pelottoman. Luulen jopa, että hän tuossa pauhatessaan, lähtökäskyä antaessaan, kuvittelee edelleen tekevän sen poikansa edessä. Mutta sisältö sopii minullekin. (Väisänen 2016, 72–77.)

Paluu lapsuuteen välähtää kehämäisenä, lapsuudessa Anteron perhe sai avustusta. Hän joutui tyytymään siihen, mitä sosiaaliavun paketeista kulloinkin sattui saamaan. Tässä yhteydessä Antero hyväksyi osansa olla heijastuma kirkkoherran pojalle, sijaistamaan tämän toteutumatta jäänyttä lähtöä lapsuudenkodista ja aikuistusta.

### **4.3. Sisarusuhteet osana lapsuusmuistoja**

Perhesuhteet ovat merkityksellisiä suhteita ihmisten elämässä, koska yhteistä elämänhistoriaa on runsaasti. Näin on erityisesti sisaruksilla, jotka kantavat mukanaan yhteisiä kokemuksia lapsuudenkodista. Tapahtumat ovat olleet samoja, mutta niille on ajan kuluessa saatettu antaa toisistaan poikkeavia tulkintoja. Tutkittavassa teoksessa kiinnostava kohtaaminen Anteron ja hänen sisarustensa välillä tapahtuu ennen ensimmäisen alttarimaalauksen julkistamista kun kirkko vihittäen käyttöön. Sisarukset eivät kaikesta päätellen olleet hetkeen tekemisissä. Ti-

lanne on monella tavalla ohikatsomista ja aiheen sivusta puhumista. Alttarimaalaus ripustettuna kirkon etuosaan on tapahtumassa voimakkaasti läsnä, vaikka sitä ei suoraan katsottu, eikä siitä keskusteltu. ”Sakar in esimerkkiä noudattaen muutkin alkavat tehdä kaikenlaisia huomioita, ei minusta eikä tekosistani, vaan kaikesta mikä ei ole seinillä” (TV, 101). Antero ymmärtää omista lapsuuden kirkkokokemuksistaan havaintojen merkityksen, koska sisarukset olivat olleet tällöin useasti isänsä kanssa kirkossa. Jumalanpalveluksissa tuomitseva ilmapiiri ja sisältö ahdistivat, joten ajankuluksi jumalanpalvelusten kestäessä tarkkailtiin ympäristöä ja siinä yksitoikkoisuudessa kiinnostaviksi nousseita yksityiskohtia. (TV, 103.)

Siirrymme koko joukko yhdessä alttarikaiteen eteen. Nyt heidän on jo sanottava jotain itse taulusta, sanon itselleni. Kai he huomaavat että katkeilevassa seppeleessä olen kuvannut elämän haurautta. Mutta katseet eivät nouse seinälle. Aivan kuin siellä ei olisi mitään. Tai sitten jotain niin hirvittävää ettei sitä tohdi katsoa. (TV, 103.)

Sisarusten toiminta on musertavaa väheksymistä sekä tehdystä alttarimaalauksesta että oikeastaan kaikelle Anterolle merkityksellisestä, joka liittyy hänen taiteelliseen ilmaisuunsa. Mahdollisesti Antero toivoi, että sisarukset olisivat alttarimaalaukseen katsoessaan tavoittaneet jotakin lapsuuden kokemuksista, heidän perhe-elämänsä haasteista ja jopa sen hauraudesta erilaisine puutteineen. Seppele aiheena kuvaa yhteyttä. Katkonaisenakin se muodostaa kehän ja sen luoman yhteyden. Alttarimaalauksen aiheita voi tulkita myös symbolina ihmisen elämän kiertokululle. Edes ainoa sisar, Sisko, ei mainitse Anteron pettymykseksi taulua, vaikka hän nuorempana oli kiinnostunut muodista ja esteettisistä asioista yhdessä Anteron kanssa (TV, 104). Sisarusten käymä keskustelu polveilee absurdilla tavalla muisteluihin heidän isänsä tekemistä vankilavierailuista kirkon vihkitilanteen tuleviin tarjoiluihin (TV, 105–106).

Sitten he menevät. Yhtä tiukkana nippuna kuin tulivat, aivan kuin yrittäisivät mahtua yhden diakuvan raameihin. Kukaan ei sano taulusta mitään. Tuntuu ettei sellaista edes ole. Se on edelleen minun kuvitelmissani. Sitten kuitenkin kuulen Sakarin palaavan ja huikkaavan nimeäni ovelta. Ja miten ihanalta kuulostaa hänen tosiseikkoihin porautuva lauseensa. Hänen puhuessaan minusta tuntuu kuin jokin suuri tuuletin pantaisiin pyörimään hikoilevien kasvojeni eteen ja tuotaisiin lasillinen raikasta sitruunamehua.

- Hei Antero, sitä minun piti vielä kysyä että paljonko meni kananmunia siihen temperaemulsioon? Sisko sanoi että olit temperalla maalannut nuo maalaukset, ja että temperassa käytetään kananmunia. Paljonko meni? Meilläpäin, niin minä asun nyt kerrostalossa, kovasti kysellään ja arvuutellaan. Jaa, et taida itsekään muistaa. Tätä kyselen senkin vuoksi että jos seurakunta minulle jotain virkaa ajattelee, ja minä sitten joudun tässä seisomaan ja vuodesta toiseen kirkkovieraat kyselevät montako kananmunaa se teidän velipoika käytti ja niin edelleen, sinä tie-

dät. No, sielläpäähän ovat, seinällä, ne kananmunat. Laskekoot itse. Nähdään kohta. (TV, 107.)

Sakaran esittämä kysymys on oikeastaan groteski isku, joka niittaa sisarusten kohtaamisen. Maalauksen toteutukseen käytetty tekniikka latistuu temperaemulsion valmistukseen käytettyjen munien lukumäärään. Se, että alttarimaalaus oli toteutettu juuri temperatekniikalla, on ollut Anterolle merkityksellinen valinta. Temperaemulsioon ja sen valmistamiseen kiteytyy jotakin Anteron taidekäsitykselle olennaista. Antero mieltää itsenä taiteilijana voimakkaasti käsityöläiseksi, johon siirryn seuraavassa luvussa. Erityisesti se, että temperaemulsio valmistetaan käsityönä, valmistaminen tapahtuu useamman aistin yhteistyötä ja se konkretisoi työkentelyä:

Temperaemulsion valmistaminen on aistien korkeakoulu. Silmä mittaa tarvittavat määrät eri aineita. Munankeltuainen kelluu kämmenpohjan kannattelemassa kuorenpuolikkaassa. Vesi ja öljy äänтелеvät eri tavoin niitä kaadettaessa. Pellavaöljyn tuoksu vie ajatukset niityille, pimeisiin varastorakennuksiin, eläinsuojiiin, vanhoihin lakanoihin, lyhteiksi koottuihin hieman kosteisiin olkiin, tammipuisiin puristimiin ja tuo mukanaan myös aineen painovoimattomat ominaisuudet. Kaikki toimenpiteet liittyvät tuoksut panevat ajattelemaan varhaisrenessanssin työpajoja, bottegoja ja omaa lapsuutta, kun vielä uskoi että hajuvettä prinsessoille voi valmistaa viskaamalla kattilaan kimpun kieloja. (TV, 70.)

Temperatekniikalla maalattaessa lopputulos on öljyväreihin verrattuna keveämpää, mutta värit peittävät akvarelleihin verrattuna toisella tavalla. ([http://www.minoa.fi/blog/?page\\_id=672](http://www.minoa.fi/blog/?page_id=672). Katsottu 21.10.2015.) ”Väri ei ole tahnaa, voidetta eikä nestettä, vaan kevyttä, ilmaan pyrkivää jauhoa, melkein kaasua joka on saatava emulsion avulla tottelemaan painovoimaa” (TV, 71). Tämä ajatus tiivistää Anteron ymmärryksen taiteesta ja erityisesti taiteen luonteesta olla kevyttä. Keveys ei merkitse aiheen keveyttä, vaan olemuksellista keveyttä. Väripigmentti yhdistettynä emulsioon saa jauheessa olevat sävyt tottelemaan painovoimaa on taiteilijan ammattitaidon osoitus, hän saa värit olemassa oleviksi ja muodostaa siten fyysinen hahmon taiteen olemukselle. Toisaalta temperatekniikkaa käytettiin paljon Anteron monesti viittaamana renessanssin ajanjaksona ennen kuin öljyvärit yleistyivät, joten hän jälleen liittyi ihailemansa ajanjakson taiteilijoiden ketjuun. ([http://www.minoa.fi/blog/?page\\_id=672](http://www.minoa.fi/blog/?page_id=672). Katsottu 21.10.2015.) Kolmanneksi temperan sekoittaminen ja kokeilu värien luomisen kanssa veivät Anteron ajatukset lapsuuden ainakin muistoissa olevaan huolettomuuteen, jolloin vielä sai kuvitella kaiken olevan mahdollista, kuten hajuveden valmistamisen prinsessoille (TV, 132–133).

## 5 Anteron sosiaalinen matka taiteilijaksi

Tässä luvussa tutkin Anteron kulkemaa sosiaalista matkaa taiteilijana. Sosiaaliseen matkaan kytkeytyy kuinka taiteilijahahmo asemoi itsensä suhteessa olevaan kuvastoon taiteilijasta. Tällöin voidaan puhua taiteilijamyytin läsnäolosta ja vaikutuksista taiteilijahahmon rakentamiseen. Kuinka Antero sijoittuu tähän rooliin? Roolia voidaan havainnoida sen kautta kuinka ympäristö tulkitsee Anteroa ja miten hän ottaa vastaan nämä reaktiot. Tässä hyödynnän Maurice Beeben teoriaa kahtalaisesta kaipuusta yksinäisyyteen ja sosiaaliseen läsnäoloon. Päätän luvun Anteron matkaan Sienaan. Matkaan lähteminen ja siitä haaveilu kiinnittää *Taivaanvartijat* taiteilijaromaanin klassiseen teemaan. Ajattelen matkailun olevan sosiaalisen matkan yksi ulottuvuus, vaikka taiteilija olisi liikkeellä itsekseen. Hän on joka tapauksessa lähtenyt ulos totutuista ja tutuista rakenteista ja yhteisöstään.

### 5.1 Taiteilijamyytin läsnäolo Anteron tavassa olla taiteilija

Romanttinen taiteilijamyytti on syntyhetkistään asti vaikuttanut voimakkaasti käsityksiin taiteilijan olemuksesta. Taiteilijan oletetaan sen myötä olevan yhteiskunnasta irrallinen toimija, jota ohjaavat nerouden voimat. Myytti on vaikuttanut taiteilijoiden kuvauksiin riippumatta siitä, mikä taiteen laji on kyseessä. Johanna Karttusen mukaan myös tutkimuksessa on sokeuduttu myytille ja sen myötä vahvistettu ja uusinnettu sen olemassaoloa. (Karttunen 1992, 158.)

Vappu Lepistön väitöskirjassaan (1991) esittämää ajatusta mukailleen myytin voi ymmärtää taiteilijoiden itsensä ajan mittaan tuottamaksi korkeakulttuurisesti orientoituneeksi merkitykseksi. Myytin avulla taiteilijat pitävät yllä ja uusintavat identiteettiään taiteilijoina. Taiteilijastereotypiat puolestaan ovat muodostaneet taideyhteisöä ulkopuolelta tarkastelevat tahot, jolloin käsitykset voivat olla myös negatiivisesti varautuneita asenteita. (Lepistö 1991, 42–43.) Tulkinta stereotypiasta ja myytistä on jokseenkin suoraviivainen, mutta tässä tutkimuksessa sellaisenaan riittävä ja auttaa jäsentämään Anteron kohtaamia ristiriitaisia tilanteita.

Keskeiset myytit taiteilijakuvissa nousevat Saksassa virinneen romantiikan aikakaudelta, taiteilija ymmärrettiin erityisenä ihmisenä, nerona ja boheemina. ”Dikotomiat kulkevat ulottuvuuksilla luonto-kulttuuri, henkinen-aineellinen, maskuliininen-feminiininen sekä kärsimys-onni” (Lepistö 1991, 45). Molemmissa myyteissä korostuu taiteilijan marginaalisuus ja poik-



keuksellisuus sekä yhteys psyko-patologisiin seikkoihin. Taiteilija ymmärrettiin luonnonlahjakkuutena, jonka luomisvoima kumpusi alitajunnasta. Yhteiskunta ja sen säännöt näyttäytyivät rajoituksina ja kahleina luovuudelle. Romantiikan ajan taiteilijan olemukseen kuului kärsimys, joka aiheutui muiden ihmisten ja yhteiskunnan taholta ymmärtämättömyydestä ja luomisen tukahduttamisesta. Taiteilija asettautuu joko omasta halustaan tai pakotetusti porvarillisen yhteiskunnan ulkopuolelle, puolustamaan vapaata elämäntapaa. Boheemius voi näyttäytyä keskiluokan näkökulmasta arvioiden holtittomuutena ja piittaamattomuutena suhteessa muihin ihmisiin tai yhteiskuntaan. Toisaalta vastakarvaan asettuminen on mahdollisuus muutokseen ja asioiden ilmaisemiseen toisin, jopa vallankumoukselliseen tulkintaan. (mt., 45–54.)

Lepistö on konstruoinut väitöskirjassaan erilaisia taiteilijatyyppejä. Perusta myyttille on romantiikan aikaa vanhempi, se on johdettavissa renessanssiajalla kehittyneeseen individualistiseen ihmiskuvaan. Taiteilijatyypit on yhdistetty historiallisiin aikakausiin: romantiikkaan, moderniin ja postmoderniin. Rinnakkain esiintyy samanaikaisesti erilaisia tyyppejä, ne voivat myös sekoittua saman henkilön taiteilijuudessa eri ikävaiheissa. Pääasiassa Lepistö analysoi sitä, kuinka taiteilijat ymmärtävät itsensä ja oman roolinsa taiteilijoina. (Lepistö 1991, 15, 54–55.)

Vanhinta kerrostumaa taiteilijatyypeissä edustaa myyttinen, faustinen hahmo, joka on saanut nimensä muun muassa Johann Wolfgang von Goethen teoksen (1808) nimihenkilön mukaan. Oikeastaan Goethe hyödynsi paljon vanhempaa, tunnettua myyttiä. Näistä rakennusaineista oman tulkintansa kirjoitti myös Thomas Mann, kun *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* ilmestyi 1947 (*Tohtori Faustus* on suomennettu ensimmäisen kerran 1979). Adrian Leverkühn tekee Paholaisen kanssa sopimuksen, että menestyisi taiteilijana. Menestyksen hinta oli luopua osasta inhimillisiä tunteita ja ihmissuhteiden onnistumisen mahdollisuuksista. Taiteilijamyyttiä ilmentää ja tuottaa jo lähtökohtaisesti kirjallinen hahmo, joka on alkanut jossain vaiheessa määrittelemään todellisten henkilöiden ja erityisesti taiteilijoiden olemusta. Taiteen tekemisen, luomisen, edellytys on selän kääntäminen sellaisella, joka tekee ihmisestä inhimillisen (esimerkiksi pysyvä parisuhde tai arkielämä). Lepistö mainitsee esimerkkeinä myös muita Thomas Mannin romaanihenkilöitä. (Lepistö 1991, 55–56.)

Toinen taiteilijatyyppeistä puolestaan käyttää juuri elämää taiteen materiaalina. Elämää on eletävä mahdollisimman täyteläisesti ja laajasti kokeillen, jotta taide saa rakennusaineita. (Lepistö 1992, 58.)

Näissä kahdessa taiteilijatyypissä voi havaita yhtymäkohtia Maurice Beeben teoksessaan *Ivory towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (1964) esittämiin taiteilijan luovuuden alkuperän ääripäihin. Pyhä lähde taiteilijan luovuuden lähteenä on Beeben kirjallisuudesta tekemien havaintojen perusteella samanaikaisesti sekä kuluttava että tuottava voima. Taiteilijan kartuttaessa kokemuksia ja eläessä niiden keskellä kovin kiihkeästi, saattaa luovuuden toteuttamisen edellytykset vähentyä. Elämä kuluttaa luovuutta. (Beebe 1964, 17.) Samoin liian korkealle norsunluutorniin eristäytyminen estää taiteilijan mahdollisuuksia toteuttaa sisäistä paloaan. Taiteilijana oleminen on Beeben mukaan tasapainon etsimistä jaetun minuuden (Divided Self) eri ääripäiden välillä, jossa vuorottelevat ihmisen ja taiteilijan intentiot. (mt., 18.)

Jaettu minuus on mahdollista ymmärtää yhtäältä Beeben tutkimuksessa jonkinlaisena perusjatkona taiteilijan sisällä. Taiteilija on samanaikaisesti sekä taiteilija että ihminen. Ihminen merkitsee tässä tavallista ihmistä, ei-taiteilija tai taidemaailman ulkopuolinen, joka elää arkea kuten muutkin ihmiset samalla tasolla heidän kanssaan. Taiteilija yksilönä puolestaan katsoo itseään ja ympäröivää todellisuutta ulkopuolisin silmin, taidemaailmasta käsin. Tämä ulkopuolinen katsominen tuottaa taiteen luomisen mahdollisuuden. (Beebe 1964, 6–7.) Taiteilijaromaanin problematiikka on jaetun minuuden kanssa työskentelyä. Inspiraation tarttuessa taiteilijaan ja luomisprosessin aikana ihminen taiteilijan persoonassa on vähemmän läsnä. (mt., 9, 307–308.)

Beebe päätelee aineistonsa perusteella että taiteilijalla on harvoin riittävästi voimavaroja sekä elää tavallista arkea, esimerkiksi olla vakiintuneessa parisuhteessa ja kasvattaa lapsia, että tuottaa taidetta. Hänen täytyy tehdä valintoja. Hieman samalla tavalla kuin luostarilaitoksessa edellytettiin selibaattia, jotta häiriötekijät hartauselämän täydellisestä toteutumisesta olisi minimoitu. (Beebe 1964, 17.) Taiteilija joutuu tekemään valinnan parisuhteen tai seksuaalisuutensa kanssa suhteessa taiteilijan kutsumukseen (mt., 97–99). Beeben hieman kaavamainen joko–tai -käsitelmä on voinut saada vaikutteita romantiikan kärsivistä runoilijoista, joiden (pääasiassa nuorten miesten) sieluja raastoi täyttymätön rakkaus. Tähän osaltaan ehkä vaikuttivat ajan moraalikäsitelmät ja vallitsevat normit perhekäsityksissä. Toisaalta Beebe toteaa 1900-

luvun alkupuolella kirjoitetun tutkimusaineistonsa perusteella että seksuaalisuus ja luovuus ovat toistensa kaltaisia voimia, jotka vapauttavat taiteilijan potentiaalia. Tai niillä voi olla yhtymäkohtia. Tässä voi olla puolestaan heijastumia tuolloin pinnalle nousseeseen psykoanalyttiseen tulkintaan. (mt., 101–102.)

Kolmas Lepistön malli on kahden ensimmäisen yhdistelmä, taiteilija nähdään sekä uhrina että marttyyrinä. Taiteilija on tavallisten ihmisten yläpuolella, mutta jää siten samalla osattomaksi ihmisyyden inhimillisestä lohdusta. Taiteilija nähdään Kristus-hahmona. Hän sovittaa ihmisyden syntiä taiteella, luomisellaan. Yhteisö ei tätä ymmärrä ja naulitsee taiteilijan symbolisesti ristille. Hänen ja teosten merkitys kirkastuu jälkikäteen. (Lepistö 1991, 58.) Uudemman ajan modernit taiteilijatyypit kantavat mukanaan romantiikan perintöä. Lepistö jaottelee ne kahteen: tiedostaja ja asiantuntija. Tiedostaja etsii työnsä kautta itseään ja määrittää identiteettiään jatkuvasti sen avulla. Asiantuntija on ammattilainen, joka ottaa etäisyyttä tietoisesti myyttiseen hahmoon. Kenties tällainen taiteilija on virkamiesmäinen tekijä, jolla on käytössä oma asiantuntijuutensa. (mt., 60–61.) Postmoderni taiteilija purkaa ja ironisoi romanttista taiteilijakuvaa sekä luo niistä synteesejä. Yksi mahdollisuus tuottaa taiteilijakuvaa on tehdä tuote itsestään ja taiteestaan brändäämällä itsensä. Julkisuuskuva on konstruktio, joka toisaalta purkaa romantiista taiteilijamyttiä sekä samalla ylläpitää sitä. (mt., 61–63.)

Tämän työn kannalta kiinnostava on myytistä irti oleva tyyppi, jota Lepistö kutsuu artesaaniksi, työläiseksi tai yrittäjäksi. Lepistön mukaan ”luonnon ja kulttuurin dikotomian ohella toinen keskeinen jako taiteilijamytyissä kulkee ulottuvuudella henkinen ja aineellinen. Edellinen liittyy käsitykseen vapaasta luovuudesta, yksilöllisestä, henkisestä ja pyhästä, jälkimmäinen liittyy käsitykseen käsityöläisyydestä, ruumiillisesta, maallisesta ja arkisesta”. Tällainen taiteilijatyyppe ei korosta taiteilijuuden vaatimaa erityislahjakkuutta tai sen edellyttämää kutsumusta. Taiteellinen työ on ammatti muiden ammattien joukossa. Kenties tällaista taiteilijakuvaa edustavat useamman sellaisen ilmaisun alat, jotka vaativat fyysistä voimaa kuten kuvanveisto tai grafiikan jotkin osa-alueet. (Lepistö 1991, 63.)

*Taivaanvartijoiden* taiteilijahahmo on luonteva yhdistää juuri viimeisimpänä kuvailtuun taiteilijan tyyppiin. Antero painottaa tekijyyden merkitystä taiteessa: ”Tarvitaan tekijä. - - Tarvitaan vain tekijä, minä ajattelin, joku joka liikuttaa ja muotoilee halutonta massaa.” (Väisänen 2010, 231.) Tekijän, taiteilijan eli subjektin aktiivinen toiminta korostuu merkityksellisellä tavalla. Se, mitä luodaan tai tuotetaan taideteokseksi, näyttäytyy haluttomana massana. Taidete-

osta ei voi olla olemassa näin määriteltyinä ilman taiteilijan aktiivista osallisuutta. Toisaalta Anteron ajattelema ”haluton massa” on jo hänelle taiteilijana olemassa. Se pitää vain osata tuoda esille: ”Ajattele sukeltamisen ihanuutta, ajattele että kuva on jo tuolla, tuon valtavan altaan pohjalla ja sinun pitää vain sukeltaa ja nostaa se pintaan. Seppelä on jo siellä...” (TV, 72.)

Muistikuva lapsuudesta välähtää Anteron näkökulmaan kuinka taiteilija on tietoinen toimija: isovelji kiivettyään kerrossänkyyn ja pudottuaan sieltä alas huusi ”pääsi ite!” Onnistuminen omasta kiipeämisestä ylitti putoamisen harmistuksen. ”Mieluusti kirjoittaisin tuon ”pääsi ite” taulun alareunaan, ja myös kaikkien tulevien taulujeni alle. Sillä minähän olen selvinnyt urakasta itse. Tietysti ensin putoamalla rämmälleni, konttaamalla ja sitten kohoamalla.” (TV, 90.) Anteron taiteilijakuva lähtee vankkumatta siitä, että luovuus ja taiteen tekeminen on hänen siältään nousevia kuvia ja näiden toteutuksia. Tämä tuottaa teoksessa hankaluuksia, koska taivaanvartijoiden ryhmä otaksuu luovuuden olevan enemmänkin jumalallista alkuperää, jota taiteilija saa ammentaa. Tästä kertovat esimerkiksi kotiapotin ajatus polvirukouksesta tuottamaan viisautta päätöksentekoon aloittaessa ensimmäistä taulua sekä toisen taulun kohdalla täysin vastakkaiset tulkinnat Anteron veisaamasta virrestä. Näitä olen käsitellyt luvussa 3, jossa keskitytään taivaanvartijoihin ja taiteilijaromaaniin psykologisen matkan näkökulmasta.

Anteron epäilyt kirkkotaiteen tekemiseen liikkuvat kahdella eritasoisella pinnalla: Hän on toisaalta varautunut alttarimaalausten vastaanottoon, mihin ei ole tietyllä tavalla mahdollista vaikuttaa itse. Toisaalta lapsuudenkokemusten perusteella oletus kirkonmiesten kyvystä tulkita taidetta tai elämää ylipäätään ovat alhaiset. Kokemukset vetävät edelleen hartiat henkisesti kyyryyn, sillä ”me kaikki tiedämme että tuomio on tulossa. Sen on tultava.” (TV, 32.)

- Antero, miksi istut siellä niin takana? Eteen sinun on tultava. Kaiken kansan tuomittavaksi. Kohta nähdään ja kuullaan mitä meistä tuumataan, hän [rovasti] sanoo lopettamatta käsiensä paukuttelua. Minusta on erityisen kiusallista että hän tekee meistä yhteisvastuullisia. - - Jos tauluistani ei pidetä, se ei ole rovestin vika, ja minusta on tarpeetonta vaalia sellaista ajatusta että ne olisivat syntyneet jotakin kollektiivisesti. Ne jotka alttaritaulua katsoisivat eivät antaisi kuolleen isäni, orvoksi jääneen pesueen tai muun sellaisen vaikuttaa tuomioonsa. (TV, 98.)

Rovasti kaiketi pyrkii jakamaan vastuuta tauluun kohdistuneesta kritiikistä vaikuttaakseen reilulta ja ilmaistaakseen osallisuuttaan alttarimaalauksen tekoprosessiin. Hän oli päättämässä taulun toteuttamista tilaajan ominaisuudessa. Tämä ei Anteroa miellytä, taiteilijan työ on taiteilijan näkemyksen mukaisesti toteutettu. Taiteilijan idea teoksesta ja sen toteutus on yksilön ratkaisuja. Vastuuta luovista ratkaisuista ei voi kantaa kollektiivisesti.

Alttarimaalaus on tekijäkysymyksissä hiukan ongelmallisempaa taidetta. Sitä tarkastellaan useimmiten teoksena, joka pyrkii välittämään pyhää, osana kirkkoinstituutiota ja sen mukanaan kantamia asioita. Tekijä jää aiheen ja instituution alle, sillä teosta ajatellaan yksiulotteisesti tietyssä kirkossa olevana työnä. Tämän näkökulman avaa Antero miettiessään voiko hän signeerata teoksensa, koska esimerkiksi ikoneita ei ole tapana signeerata. ”Mutta miksi signeerata? Eihän kirkkomaalauksiin kuulu panna nimeä. Miksi todistella että vasen käteni on toiminut moitteettomasti? Tietysti minä olen sen tehnyt, tietysti taulun hyvä ja huono ovat minun syytäni.” (TV, 89.) Anteron lähtökohta nousee hänestä itsestään käsin, hän tietää olevansa tekijä. Antero viivähtää valmiin alttaritaulun edessä signeerauspensseli kädessään ja peilaa työtä suhteessa tulevaisuuteensa. Hän maalailee skenaariota työn seurauksista:

Mutta oudosti minusta tuntuu siltä että olen signeeraamassa jotain suurta lainapaperia tai takausta, en takuuta sille mitä olen tehnyt, vaan mitä lupaudun tekemään, mihin sitoudun tulevaisuudessa, mitkä raskaat ehdot täten hyväksyn, että lopullisesti lupaudun hylkäämään Viettien Linnoituksen ja ompelutan kaikkien housujeni etumukset kiinni. Kysyn itseltäni onko tärkein jo takana. Mitä on olla kaksikymmentäneljä? (TV, 90–91)

Antero pohtii sitä, kuinka alttarimaalaus saattaa lukita hänen tulevaisuutensa, ei ainoastaan taiteilijana vaan myös ihmisenä, jolla on erilaisia tarpeita ja haluja. Jäävätkö ne nyt elämättä tai kokematta? Merkitseekö kirkkoon tehty tilaustyö selän kääntämistä maailmalle, kun nuori mies on tekemisissä kirkkotilaan liittyvän aineiston kanssa? Kuinka muut ihmiset suhtautuvat taiteilijaan, joka on tehnyt alttarimaalauksen ja Anteron mielikuvissa sen myötä ”kääntynyt selkensä Creedence Clearwater Revivalille”. (TV, 93.)

Antero sanoutuu irti päättäväisesti boheemin ja käytännön asioissa toistaitoisen taiteilijan stereotypiasta, hän kertoo muun muassa käytännön taidoistaan:

Minä en ole kunnollinen hunsvotti. Osaan jopa parsia oman takkini taskun. Osaan valmistaa uppomunia, tehdä suodatinpussista pienen merimieshatun ja vuolla ihan kelvollisen kapustan. Taiteilijaa rakastetaan, jos hän osaa heittäytyä holtittomaksi ajopuuksi, avuttomaksi kappaleeksi kohtalon virrassa. Häntä pidetään mitättömänä partiolaisena, jos hän tekee itse päätelmänsä ja pyrkii omin neuvoin kohti ranta. (TV, 198.)

Anteron käsitys taiteilijan olemuksesta eroaa monella tavalla kirjallisuudessa tunnistettavasta myyttisestä, kärsivästä nerosta. Tällainen sisäinen itseymmärrys taiteilijan olemuksesta ei ole kovin yleinen kirjallisuudessa. Monet taiteilijahahmot kirjallisuudessa tuottavat ja uusintavat kuvaa nerosta ja kärsivästä sankarihahmosta. Voikin ajatella heidän jääneen konventioon

kiinni. Anteron hahmo purkaa romantiikasta periytyviä konventioita taiteilijahahmoissa. Hän kokee itsensä ihmiseksi, joka on samanaikaisesti myös taiteilija. Tavallisuutta määrittävät sääntillisyydet elämäntavoissa sekä ahkeruus tehdä töitä. Tavallisuuden hintana on, ettei yleisö tunnista tai arvosta arkisuutta taiteilijassa, koska taiteilijamyytti ja -stereotypia ovat muokanneet käsityksiä taiteilijasta.

Antero tuntuu suhtautuvan varsin virkamiesmäisesti omaan taiteilijuuteensa. Hän suhtautuu myös kriittisesti tulkintaan taiteilijasta sekopäisenä nerona, joka ei kykene hallitsemaan omia luovuuksiaan, jopa luovuudessaan tuhoisia, prosesseja. Sosiaalisen matkan näkökulmasta tätä voi tarkastella Anteron oletusten perusteella millaista taiteilijaa luottamushenkilöt odottavat kokoukseen esittelemään luonnoksia alttaritaulusta. Antero arvelee seurakuntaneuvoston ”tietävän”, kuinka mestariteosten taustalle kuuluivat taiteilijoiden raivokohtaukset, juopottelu, varastelu ja häikäilemättömyys.

Taidehistorian ruskeita sivuja nuuhkiessaan he [taivaanvartijat] toteavat että pitkään on ryvettävä katuojissa ja viemäreissä voidakseen kuvailla hengellistä puhautta ja enkelten elämää, ja kavallettava voidakseen käsitellä kirkasta pimeää. Tavallinen ahkera piirtäminen, luonnostelu ja sääntillinen nukkuminen ei tuota muuta kuin arkipäivä raskaita pyykkikasoja, kun sunnuntai tulisi kohottaa ilmaan ryöväriin ohueksi kuluneella hikiliinalla. (TV, 197–198.)

*Taivaanvartijoissa* Antero on sosiaalisten odotusten ristipaineessa: hän tunnistaa taiteilijamyytit ja -stereotypiat, eikä tahdo liittyä niihin. Lepistön luokittelua seuraten Anteron käsitys näyttää liittyvän vahvimmin artesaaniksi kutsuttuun tyyppiin, jossa luominen avautuu konkreettisen tekemisen kautta. Tästä seuraa riittämättömyyden kokemus, koska hänen edustamansa artesaanitaiteilija on mitä ilmeisimmin hankala hahmottaa tai tunnistaa taideyhteisön ulkopuolisten katsojien silmissä ”oikeaksi” taiteilijaksi. Romantiikan ajan taiteilijamyytti vaikuttaa mielikuviin voimakkaasti edelleen. Myytti tuntuu kääntyneen jossain määrin itseään toteuttavaksi stereotyyppiä. Antero joutuu toistuvasti perustelemaan omaa tapaansa olla taiteilija ja samalla myös selittelemään sitä. Hänen taiteilijahahmonsa asettuu vastakkain verrattuna moneen taiteilijaromaaneissa esitettyihin taiteilijakuvauksiin. Anteron luovuutta ei tuota Paholainen, hän ei käy kauppoja omasta osaamisestaan faustilaista myyttiä uusintaen. Antero ei tunnista jumalallista inspiraatiota omana voimanlähteenään, uskonto ei tarjoa pelastusta. Antero on oman taiteensa tekijä.

## 5.2 Anteron suhteet taidemaailman ulkopuolisiin ihmisiin

Antero sanoittaa käsityksiään taiteesta ja kirkkotaiteesta eri tavoin kun käy keskusteluja muiden kuin taivaanvartijoiksi luokittelemiensa henkilöiden kanssa. Keskusteluissa nousee esille se, että tällöin hän asemoi itsensä keskusteluun taiteilijana, joka puhuu taidemaailman ulkopuolisten henkilöiden kanssa. Anteron näkemyksen mukaan taiteilijat voi erotella tai he erotautuvat muiden ihmisten joukosta. Tämän voi tulkita olevan sosiaalisen tason kehkeytymistä taiteilijana. Valmistuneet alttarimaalaustyöt tuntuvat tuovan Anterolle voimakkaan kokemuksen ammatti-identiteetin tai jopa arvovallan vahvistumisesta, sillä saadessaan kutsun maalata alttaritaulut hän jo näki mielessään itsensä vanhempana taiteilijana (TV, 11). ”Monumenttien maalaaminen on yleensä vanhusten asia” (TV, 13). Alttarimaalaukset ja kirkkotaide edustavat instituutiota, johon osallistuminen edellyttää vanhempaa ikää ja sen mukanaan tuomaa kokemusta, jonka myötä taiteilija on saanut osoitettua soveltuvuutensa.

Anteron maalaamat alttaritaulun neljä osaa kuljetetaan kuorma-autolla Ouluun. ”Kun istumme vieretysten kuorma-auton etukopissa, minusta tuntuu, etten ole täysin omieni parissa, enkä siltikään pelkää” (TV, 78). Kuljettaja eroaa taiteilijasta työnsä puolesta. Hän tekee suorittavaa työtä, jota voi määritellä ja mitata konkreettisesti. On mahdollista, että Antero vihjaa myös sukupuolirooleihin ja niiden kuvantamiseen. Kuljettaja on selkeästi maskuliininen hahmo. Anteron oma seksuaalinen identiteetti on toinen, siinä on mukana feminiinisiksi tulkittavia piirteitä. Taiteilijoilla on olemuksensa kautta enemmän liikkumavaraa identiteettinsä kanssa. Identiteetti on jotakin, jota voi muokata, vaihtaa tai esittää useammalla tavalla. Taide käsitetään sellaiseksi vyöhykkeeksi, joka sallii miesten ilmaista itseään feminiiniseksi mielletyin piirtein. He voivat olla sensitiivisiä, herkkiä ja passiivisia. (Rojola 1992, 51–53.) *Taivaanvartijoissa* Anterolla on myös homoseksuaalinen suhde. Homoseksuaalisuutta ei problematisoida tarkasteltavassa teoksessa, ei myöskään elämäntarinasta kertovissa Antero-sarjan muissa osissa. Toisaalta seksuaalisuus tai jo siihen vihjaaminen on aihe, jonka Antero kokee kiusalliseksi (esimerkiksi TV, 154–156.) Vaikeneminen seksuaalisuudesta on parempi vaihtoehto kuin jopa joutua muuntamaan totuutta heteronormatiivisen oletuksen mukaiseksi (esimerkiksi TV, 80).

Aivan leppoisasti hän [kuorma-auton kuljettaja] kysyy onko noiden kirkkokuvien maalaaminen tavallista touhuani kummempaa ja nyökyttelee hyväksyvästi kuullessaan ettei se, niin minä asian ilmoitan, eroa paljoakaan hautaustoimiston pitämisestä. Ilmoitan myös hyvin ammattitaitoisesti miten ikuisuutta ja sen tapaista oppii katsomaan sormien läpi tarpeeksi kauan harjoiteltuaan (TV, 80.)

Kuljettaja kyselee maalaamisesta toisaalta pysyäkseen pitkän matkan hereillä ja toisaalta myös siksi, ettei taideteosten ja niiden mukana taiteilijoiden kuljettaminen ole ilmeisesti aivan tavanomaista rahtia. Antero ei tee eroa erilaisten taideteoksien prosessien välillä. Tosin kirkkotaitteen maalaaminen rinnastuu hautaustoimiston pitämiseen, joka ei miellelyhtymänä tunnu keveältä. Antero moneen kertaan teoksessa kuvaa kirkkotaidetta raskailla ja ikävillä määritelmillä, joten tämä hautaustoimistovertaus vahvistaa entisestään käsitystä kirkkotaitteen olemuksesta Anteron taidekäsitystä tarkasteltaessa.

Kuljettajan ikää ei kerrota, mutta todennäköisesti Antero on miestä nuorempi. Antero erottaa itsensä taiteilijana muiden ammattiryhmien edustajista ja perustelee tätä muun muassa kokemuksen tuomalla varmuudella. Mikään aihepiiri ei ole taiteilijalle mahdoton, niitä oppii katselemaan ”sormien läpi”. Tästä avautuu parikin mahdollisuutta tulkita taiteilijan paikkaa luovassa prosessissa. Ensinnäkin sanantapa sormien läpi katselusta viittaa siihen, että silloin suodatetaan osa nähtävästä pois, aiheita siis valikoidaan. Toisaalta kirkkotaidediskurssista käsin voidaan ajatella, että taide on jotakin niin pyhää ja siten erotettua, että taiteilijan täytyy suojata silmiään sen kohtaamiselta. Vanhassa testamentissa kerrotaan muun muassa Mooseksen kohdanneen Jumalan ainoastaan häntä selkäpuolelta katsellen (2. Moos. 17–23) tai välillisten kohtaamisen kautta, kuten pilvenä tai palavassa pensaassa (esimerkiksi 2. Moos. 16:10; 3. Moos. 4–5). Tämä siitä syystä, että kuolevainen ei kestä nähdä jumalallista kirkkautta ja selvittää kohtaamisesta elossa.

Matkalla pohjoiseen kuski pitää tauon tutulla taukopaikalla ja esittelee Anteron paikkaa pitävälle naiselle ”kirkkomaalarina” (TV, 82). Näin määrittämällä Anteron kuski vieraannuttaa hänet oikeastaan kahteen kertaan. Voidaan olettaa että maalari ja kirkko tekevät poikkeuksen kuljettajan kokemukseen ja näiden yhdistelmä edustaa kahdesti vierasta todellisuutta. Rahtina olevat taulut saavat naisen muistelemaan aiemmin näkemiään alttaritauluja. Anteron maalauksia tauluja nainen ei tahdo nähdä, koska hänen käsityksensä mukaan ne ovat väsyneitä matkasta (TV, 87–88). Väsymys inhimillistää teokset paketeissaan. Huomionarvoista on, että taukopaikan emäntä tarjoaa kuskille ja Anterolle omatekemäänsä muikkuruukkuja. Ruokailun yhteydessä käydään keskustelua taiteesta ja Anteron töistä (TV, 84–87). Nainen osoittaa hiukan naiiveilla ajatuksillaan suhtautuvansa taiteeseen yhtä aikaa sekä suorasti ja luonnollisesti, erottelematta maailmaa ja taidemaailmaa toisistaan. Samanlainen tilanne tapahtuu Gretan kanssa, kun ruokailun yhteydessä keskustellaan taiteesta (TV, 2103, 153–155). Yhdessä syöminen yhdistää matkalla Ouluun taidemaailman ulkopuoliset keskustelijat Anteron kanssa ta-



savertaisiksi, samalla tavalla ruuan äärellä kohtaavat myös toisella tavalla taidemaailman jatkavat taiteilijat.

Taiteen ja samalla myös kirkkotaiteen merkitystä avoimemman tulkinnan näkökulmasta sanoittavat *Taivaanvartijoissa* ihmiset, joilla ei ole arviointiin ikään kuin taidemaailman sisäpuolelta katsovia ammatillisia valmiuksia. He tuntuvat hyväksyvän taivaanvartijoita helpommin Anteron abstraktin taiteen. Suntio lohduttaa Anteroa kapitulissa tapahtuneen polvirukous-episodin jälkeen: Hän taulun pitää olla puhutteleva ja sellainen, jonka tulkinta ei ratkea ensimmäisellä katsomisella (TV, 46). Taulu ja taide ylipäätään saa suntion käsityksen mukaan aiheuttaa katsojassa hämmennystä: ”Kirkkokansa menee koteihinsa ja siellä vielä äimistelevät ja lyövät otsiaan yhteen taulun ongelmia ratkoessaan, juttelee suntio edelleen ystävällisesti tönnien ja kuljettaen. – Kyllähän sitä aina alttaritaulun maalaa. Kunhan muistaa että se on puhutteleva.” (TV, 46–47.) Loppukaneetti osoittaa, ettei suntio itse edusta taidemaailmaa. Hän ei tunnista taiteen tekemisen vaiheita, mahdollisia haasteita aiheen valinnassa tai luovan työn prosessissa. Suntio ei pidä taiteen tekemistä hankalana prosessina ja hän olettaa taiteen syntyvän vaivattomasti taiteilijalta.

Mutkattomammat taiteentulkinnat tavallisilta katsojilta jäävät vähemmistöksi. Seurakunnan kautta tullut palaute seurakuntalaisilta välittyy varsin musertavana. Helsinkiläiseen kirkkoon sijoitetusta työstä olivat ”seurakuntalehti ja sen lukijapalstojen kirjoitukset lausuneet monenlaista kirvelevää” (TV, 258). Alttarimaalaus on valittu ”vuoden rumimmaksi alttaritauluksi” (TV, 260). Seurakuntasihtööri kertoo kuinka useita kirkollisia toimituksia oli peruutettu, koska Anteron alttarimaalausta on pidetty sopimattomana taustana erilaisille perhejuhille. Seurakuntalaiset ovat halunneet tunnelmallisemman, vanhemman kirkon käyttöönsä. (TV, 259–260). Vakaumukseton Antero pohtii varsin osuvasti millaisia merkityksiä kirkkotaiteelle ja ehkä kirkkotilalle laajemminkin annetaan, ”jos kirkosta on tullut vain Elämän Suurten Hetkien Valokuvastudio, jonka lavasteilta toivotaan erityisen harrasta tunnelmaa?” (TV, 260–261.) Kirkkotila piirtyy teatterina tai kulissina, josta haetaan sopivat puitteet elämän taitekohdissa oleville tapahtumille. Olennaista on tavoittaa perhejuhlien valokuviin oikeanlaiseksi tai asi-aankuuluvaksi mielletty tunnelma ja miljöö, joiden kautta liitytään perinteisiin. Tunnelman tavoittelu on ylittänyt merkityksen ja sisällön.

### 5.3 Anteron matka Italiaan

Kuten jo todettua, klassisen taiteilijaromaanin piirteisiin kuuluvat matkat. Taiteilija ottaa etäisyyttä kotipaikkaansa ja kotimaahansa sekä pyrkii hankkimaan uusia kokemuksia ja näkökulmia etäisyyden päästä. (Seret 1992, 2–3, 57–60.) *Taivaanvartijoissa* Anteron lähtee matkalle Italiaan aivan teoksen lopussa. Italia on taiteilijaromaania ajatellen luonteva matkakohde, koska Italiaan kiteytyy huomattavan paljon renessanssin olemuksesta.

Kirjan loppupuolella Antero piirtyy lukijalle kohtuullisen turhautuneena, koska hänen alttarimaalauksensa on arvioitu kaikin tavoin huonoksi. Hän haaveilee olevansa jopa majava, joka saisi talvehtia pesässään ”ilman yhtäkään avainta tai muitakaan symboleja, tietämättä mistään kelvottomista kirkoista tai niiden kelvottomista kuvista” (TV, 266). Kotona Antero istuu ikkunan ääressä ja ikkunan sälekaihtimien raoista näkyy apteekin vihreä risti. Antero odottaa jotakin tapahtuvaksi. ”Mitään ei tapahdu. Nojaan käsiini ja nukahdan. Herätessäni huomaan että apteekin risti on sammunut.” (TV, 267.) Jos uskonnoton Antero odotti jotakin kokemusta yli-luonnollisesta, ehkä lohtua samaansa palautteeseen taulustaan, sitä ei tapahdu. Mitään ei tapahdu. Paitsi risti näkyy sammuneen. Tällaista havaintoa kerronnassa ei voi jättää huomiotta, kun halki kohdeteoksen Antero on tehnyt matkoja omaan menneisyyteensä ja kohtaamisia erilaisten taivaanvartijoiden kanssa. Mahdollinen tulkinta voisi olla, että toisen alttarimaalauksen toteuttamisen myötä Antero sai kuitenkin riisuttua itseltään sunnuntain jouhipaidan (alaluvussa 6.3 jatkan tästä).

Tätä havaintoa tukee *Taivaanvartijoiden* päätös Sienassa. Antero on matkustanut Italiaan, Sienaan, tarkoituksenaan käydä katsomassa alttarikaappien näyttelyä. Alttarikaappi on moniosainen alttaritaulu. Teokset saattoivat koostua maalauksista, veistoksista tai reliefeistä. Ne olivat suosittuja kirkoissa 1300-luvulla. Anteron epäonneksi näyttely on juuri päättynyt. Antero saa kuitenkin luvan mennä katsomaan kuinka töitä pakataan palautettaviksi museoihin, joista ne on lainattu. Alttarikaapit koostuvat useista osista, jotka puretaan erilleen ja toimitetaan tahoilleen. Antero tunnistaa useita pyhimyksiä niiden symboleiden ja attribuuttien perusteella, mutta samanaikaisesti hän havainnoi kuinka kaappien koristeiksi on veistetty arkipäiväisten askareiden asetelmia ympäröimään pyhimyksiä (TV, 268–284).

”Kenties olen todella tullut varta vasten katsomaan pyhien kuvien pakkaamista. Tunnen mieluisaa kutinaa rintalastan korkeudella. Huomaan että sunnuntaitaiteen jouhipaita on purkautumassa yltäni suloisesti ja äänettömästi. Kun katseeni vielä

osuu talvimandariinien venyttämään verkkokassiin, sitä pitelevään laikukkaaseen käteen ja hahmotan niiden muodostaman kauniin ornamentin, annan jokaisen jäseneneni raueta.” (TV, 282.)

Sen arkisempaa ei juuri ole, verkkokassi täynnä hedelmiä. Anteron arki ja sen kauneus rakentuu yksityiskohdista. Arki tarjoaa rakenteita, joissa on jatkuvuutta ja ehkä jonkinlaista hallittavuutta. Se on samalla irti Anteron tavasta ymmärtää pyhää, joka on hänen kokemustensa perusteella täynnä rajoituksia ja kieltoja, muistumia lapsuudesta.

Myönteinen muistuma lapsuudesta on se, että Antero huomaa alttarikaappien pakkauksessa käytettävän silkkipaperia. Ensinnäkin se on kevyttä, mikä on merkityksellistä Anterolle taiteilijana. Arkkien leijuessa ne tuntuvat olevan vapaita painovoiman rajoituksista. Toisaalta hän muistaa kuinka kasarmilla sotilaat soittelivat joskus iltaisin paperiurkuja, silkkipaperiin käärittyä kappaa. Mutta erityisesti arkeista kuuluva kahina virittää Anteron muistia: ”Sitten yhtäkkiä muistan isän kultaamassa hautakiviä.” Isä teki tällaista sivutyötä yöaikaan, jotta perheen taloudellinen tilanne kohenisi. Pojat oli otettu mukaan auttamaan, kuten pitelemään taskulamppua. Kultaustöitä tehtiin ilta- ja yöaikaan, etteivät kävijät hautausmaalla häiriintyisi. (TV, 281–283.) Matka Sienaan kääntyi merkitykseltään paluiksi lapsuuden kokemuksiin, alttarikaappien purkamisen näyttäytyä osaltaan taiteilijaromaanin matkana. Kiinnostava on kuinka purkamisen kautta taiteilijan sisäinen kokemus tuntuu rakentuvan, eheytyvän ja rauhoittuvan.

## 6 Taiteilijan työprosessi matkana taiteeseen

Ajattelin tätä työtä aloittaessani että taiteilijaromaani on teos, jossa kuvataan erityisesti luovaa työprosessia. Oletus osoittautui jossain määrin rajoittuneeksi. Taiteilijaromaani ei ole ensisijassa prosessikuvaus fyysisenä työnä, vaan edellisissä luvuissa käsitellyillä henkisillä tasoilla, taiteilijan matka kohti taidetta. Prosessikuvausta kirjallisuudessa on tarkkailtu käsitteen *poioumenon* kautta. *Taivaanvartijoissa* Antero valmistaa kaksi alttarimaalausta ja sanoittaa näitä työskentelyjä. Lisäksi hän taiteilijana sanoittaa kutsumustaan tehdä taidetta. Alttarimaalausten kautta on mahdollista tarkastella kuinka Anteron taidekäsitteet saa konkreettisen muodon. Taiteen syntyminen voidaan ymmärtää kehämäisenä prosessina, jossa vastapuolina on taideteos ja taiteilija, jotka käyvät dialogia tai kamppailuja taiteen saamisesta näkyvään muotoon. ”Taiteellinen luominen nojaa tyhjän ja täyden, poissaolon ja läsnäolon vuorotteluun” (Kaunonen 1997, 235). Taideteos kertoo tarinan. Tarina ei ole raportti, joka kuvailee yksiselitteisesti tapahtuneen. Tarinan kerroksiin on upotettu mukaan jälkiä kertojasta (Benjamin 2014, 115). Näitä jälkiä on löydettävissä tarkasteltaessa taiteilijaromaanissa kuvattua taiteilijan työskentelyä ja millaisia merkityksiä sille annetaan.

### 6.1 Käsite *poioumenon* hahmottamassa taiteen tekemistä

Kirjailijoiden tai runoilijoiden kuvauksia kirjoittamisesta ja sen tuottamiseen liittyvistä oivaluksista tai haasteista eli luomisen tuskasta on kirjoitettu epäilemättä koko ajan niin kauan kuin kaunokirjallisuuden merkitys on ymmärretty. Runoilijat ja kirjailijat ovat omissa teoksissaan kuvanneet suoraan tai verhotummin omia työprosessejaan. Luomisprosessin kuvausta saatetaan käyttää metaforamaisesti eksistentiaalisten kysymysten pohdinnassa (Fowler 1989, 372). Taiteilijoista on samoista syistä tuotettu kuvauksia kirjallisuudessa. Taiteilijamyymä perusteena käyttäen taiteilijoiden kokemukset ja sisäiset prosessit oletetaan poikkeavan ei-taiteilijoiden ymmärryksestä ja suorastaan jopa kokemusmaailmansa rajoittuneisuudesta.

Kuvallisesti itseään ilmaiseva taiteilija on harvemmin kiinnostunut kirjoittamisen kautta kuvailemaan omia luovia prosessejaan. Tämä on loogista, koska hänen ilmaisukeinonsa ovat pääasiassa visuaalisia. *Taivaanvartijat*-teoksessa näitä luomisen prosesseja kuvataan Anteron kokemusten kautta. Hannu Väisäsen kahtalainen rooli sekä kuvataiteilijana että kirjailijana on mahdollistanut tämän. *Taivaanvartijat* on aivan erityisesti kuvaus taiteen tekemisestä. Kuvaus taiteen tekemisen prosessista on yksi metafiktioalalaji. Sitä kutsutaan termillä poi-

oumenon. Poioumenon on kreikkaa ja merkitsee tuotetta. (Fowler 1989, 195; <https://en.wiktionary.org/wiki/poioumenon>. Katsottu 7.10.2015.). Aihetta tuntuu analysoidun kohtalaisen vähän kirjallisuudentutkimuksessa verrattuna esimerkiksi metafiktion tutkimiseen. Ehkä poioumenon avaa metafiktion mahdollisuuksia leveämmälle omassa reflektoinnissaan, koska se tarjoaa keinon kommentoida taiteellista prosessia toisella välineellä kuin se on tehty. Tätä näkökulmaa avaa David Astorin teksti myöhemmin tässä luvussa.

Alastair Fowler on määritellyt poioumenonin luovan prosessin kuvaukseksi, jossa pääpaino ei ole keskeisen hahmon työskentelyn kuvaus, vaan keskeisen hahmon työskentelyyn johtaneen sisäisen prosessin tarkastelu, sen reflektointi. Poioumenon liikkuu todellisuuden ja fiktion rajapinnalla ja muokkaa sitä. (Fowler 1989, 372.) Fowlerin mukaan Laurence Sternin useampana niteenä ilmestynyt *Tristram Shandy* (1759–67, suomennettu 1998) sekä Thomas Carlylen *Sartor resartus* (1836) tuovat esille varhaisia vaiheita poioumenon-ilmion käytöstä, vaikka kyseessä on varsinaisesti postmodernin ajan genre. Molemmissa kirjoissa kertoja pyrkii tuomaan esille oman tarinansa ja siihen liittyvää turhautumista. (mt., 195–196, 372.) William Makepeace Thackerayn kirjoittama *Vanity Fair* (1847–1848, suomennettu *Turhuuden turuilla* ensimmäisen kerran 1955–56) havainnollistaa poioumenonin olemassaoloa. Teoksessa kaikkietävä kertoja kuvailee ja hallitsee tapahtumien esittämisen näkökulmia modernin kerronnan keinoin. (mt., 298–299.) Mielestäni Fowlerin mainitsemisissa teoksissa ei kuitenkaan suoranaisesti kuvata taiteellista prosessia, vaan paremminkin kartoitetaan päänsisäisiä prosesseja. Kaikkietävä kertoja tunkeutuu tarinaan, kommentoi sitä ja värittää kerrontaa osittain jopa sarkastisen pisteliäästi.

1900-luvun kirjallisuudessa Fowlerin mukaan poioumenon on löydettävissä useammastakin teoksesta. Tällaisia ovat muun muassa Salman Rushdien *Midnight's Children* (1981, suomennettu *Keskiyön lapset* 1982). Teoksessa paralleeli muodostuu kirjoittamisen, ruuanlaiton ja Intian itsenäistymisen kesken. Vladimir Nabukovin *Pale fire* (1962, suomennettu *Kalvas hehku* 2014) puolestaan piirtää esille monitasoisen teoksen ja sen keskeisen hahmon monin tavoin epäluotettavan kertojan, Charles Kinboten. Tämä pyrkii toimittamaan kuolleen naapurinsa, runoilija John Shaden keskenjääneen runokokoelman valmiiksi. Doris Lessingin *The Golden Notebook* (1962, suomennettu *Kultainen muistikirja* 1968) puolestaan on naiskirjailijan itsereflektiota menestyskirjan jälkeen. William Goldingin *Paper Men* (1984, suomennettu *Paperimiehet* 1985) kuvaa elämäkerran kirjoittamista turhautuneen kirjailijan elämästä. Kenties voi tulkita, että esimerkkeinä mainitut teokset omalla tavallaan analysoivat kirjailijoiden työsken-

telyn seurauksia ja niiden myötä kehittyneitä ajatusprosesseja. Luovaan työskentelyyn liittyy paljon omien prosessien työstämistä, ennen kuin kirja alkaa syntyä fyysiseen muotoon. On myös mahdollista että työskentelyn kuvaus on näennäistä ja niitä käytetään jonkin toisen seikan esiintuomiseksi ja tuomaan siihen kohosteisuutta. (Fowler 1989, 372.)

Fowler tuntuu ymmärtävän poioumenonin postmodernin ihmisen prosessiksi hahmottaa ajatteluaan. Hänen esimerkkeinä käyttämässään teoksissa minän prosesseja sattuvat tuottamaan kirjailijat, heidän kaltaisuudestaan haaveilevat hahmot tai sellaisten lähipiiriin kuuluvat henkilöt.

Yhden näkökulman taiteilijoiden läsnäoloon kirjallisuudessa avaa Dave Astor. Astor on The Huffington Postin kirjallisuusbloggari, joka on työskennellyt pitkään myös toimittajana. (<http://www.huffingtonpost.com/dave-astor/> Katsottu 20.10.2015.) Hän ei käytä termiä poioumenon, mutta samasta ilmiöstä epäilemättä on kyse jopa Fowlerin näkemystä havainnollisemmin. Maalareiden, sarjakuvapiirtäjien ja muiden kuvallista taidetta tekevien esittämisessä kirjallisuudessa on haasteensa, koska heidän teoksiaan ei voi nähdä kuin kirjailijan kuvauksen lävitse. Tällaista kuvausta voidaan avata kirjallisuudentutkimuksen käsitteen ekfrasis avulla, tosin Astor ei tätäkään termiä tuo esille. Ekfrasis merkitsee taideteoksen tai esineen kielellistä kuvausta.

Taiteellisesti orientoitunut hahmo tarjoaa herkullisia mahdollisuuksia värittää kerrontaa ja tuoda siihen ulottuvuuksia, joita arjen kuvaksista ei välttämättä tavoita yhtä kiinnostaviksi (vaikka ilmiöt olisivat olemassa). Stereotyyppisessä taiteilijakuvauksessa taiteilijat tunnistaa luovuuden lisäksi boheemisuudesta, mahdollisesti kummallisista tavoista tai ulkoasusta, taloudellisen tilan haasteista, vapaudesta ajatella radikaalisti sekä turhautumisesta, jos edellisiä piirteitä tulkitaan taiteilijan omista lähtökohdista sovinnaisemmin.

([http://www.huffingtonpost.com/dave-astor/the-art-of-putting-artist\\_b\\_3694485.html](http://www.huffingtonpost.com/dave-astor/the-art-of-putting-artist_b_3694485.html). Katsottu 20.10.2015.) Tällaisilla määritelmillä henkilöahmot saattavat tuntea vierautta olevasta yhteiskunnasta, koska kokevat sen eri tavoin. Taiteilijahahmon kautta vieraudenkokemusta voi käsitellä konkreettisemmin, koska tähän sopeutumattomuuteen on pitkät perinteet kirjallisuudessa.

Toisin kuin Fowler, joka avasi poioumenon-ilmiötä ainoastaan kirjallisuudessa kuvattujen kirjailijoiden tai runoilijoiden kautta, Astor käyttää esimerkkeinään kirjallisuutta, jossa keskeiset

taiteilijahmot ilmaisevat itseään eri tavoin kuvallisen ilmaisun kautta. Hän mainitsee esimerkiksiään Don DeLillon teoksen *Underworld* (1997, suomennettu *Alamaailma* 1999), jossa henkilöhahmoina on mukana kaksi taiteilijaa: Klara Sax ja Acey. Nathanael Westin kirjan *The day of the Locust* (1939, suomennettu 1979 *Heinäsiirakan aika*) päähenkilö on taiteilija, joka ei pääse tekemään taidetta omalla tasollaan. Elaine Risley on taiteilija Margaret Atwoodin teoksessa *Cat's Eye* (1989, suomennettu *Kissansilmä* samana vuonna), tästä kuvauksesta voi löytyä yhtymäkohtia Atwoodin omiin elämänvaiheisiin. Todellisia taiteilijahenkilöitä fiktiivisissä teoksissa on muu muassa Emile Zolan suomentamattomassa Taideteoksessa (*L'Œuvre* ilmestyi 1889), jonka Claude Lantierin hahmon saattoi ymmärtää Paul Cezanneksi. Samoin Michael Chabonin vuonna 2000 ilmestyneestä *The Amazing Adventures of Kavalier & Klay* -teoksen päähenkilöt saivat innoituksen todellisista sarjakuvantekijäparista. Vastaavia yhtymäkohtia Astor mainitsee lisäksi olevan myös Barbara Kingsolverin kirjassa *The Lacuna* (2009) ja Susan Vreelandin *Girl in Hyacinth Blue* (1999, suomennettu *Sininen neito* 2001). ([http://www.huffingtonpost.com/dave-astor/the-art-of-putting-artist\\_b\\_3694485.html](http://www.huffingtonpost.com/dave-astor/the-art-of-putting-artist_b_3694485.html). Katsottu 20.10.2015.)

Poioumen kirjallisuuden lajina on jäänyt kirjallisuudentutkimuksessa marginaaliin. Termin marginaalisuudelle lienee osaksi syynä se, että poioumenon voi kenties olla jopa hiukan kei-notekoinen eristys metafiktiona luettaville teoksille. Ehkä sen tutkimus on valtavirran reuna-milla myös siksi, että valtaosa taiteen (tässä se ymmärretään erittäin laajasti kaikesta esittä-västä taiteesta sanallisessa muodossa olevaan) käyttäjistä tai kuluttajista on kiinnostunut lop-putuloksesta, eikä vaiheista, joiden kautta työ on muotoutunut. Itseään kirjallisesti ilmaisevat taiteilijat taitavat niin ikään puristaa luovan prosessin vaiheet valmiiseen tuotokseen, jossa työvaiheet on ilmaistu lopputuloksen aiheissa verhotummin. Toisaalta kuvallisessa muodossa olevan taiteen sanoittaminen on varsin uusi ilmiö, jonka tuottamista taiteilijat nykyään pyrki-vät ottamaan käyttöön aikaisempaa enemmän. (Katso esimerkiksi Siukonen 2002 ja 2011.) Ymmärrän taiteen tekemisen konkreettisessa, näkyvässä muodossa. Juuri konkreettiseen tul-kintaan Väisäsen *Taivaanvartijat* antaa oivallisen mahdollisuuden, sillä Antero henkilöhah-mona antaa lukijalle itsestään paljon, koska hän käy laajoja dialogeja itsensä ja omien koke-mustensa kanssa taideteostensa äärellä. Taiteilijaromaanille keskeiset sisäiset prosessit tai matkat saavat konkreettisen hahmon. Näin ymmärrettynä Alastair Fowlerin muotoilema meta-fiktion alalaji on todella olemassa. Tästä huolimatta hänen tarjoamansa esimerkkiteokset eivät tämän työn valossa avaa ymmärtämään poioumenonin olemassaoloa.

## 6.2 Anteron kutsumus taiteeseen

Taiteilijan ympärillä leijuva erityisluonne saattaa olla seurausta luovan työn prosessin alkuvaiheista ja siitä kuinka kutsumus tehdä taidetta, olla taiteilija, piirtyy taidemaailman ulkopuolisen tarkkailijan silmiin. Jotta työskentely voi alkaa, suunnittelu vaatii toisilla yksityisyyttä ja rauhaa. Osalle taiteilijoista merkityksellisiä ovat rutiinit, jotka toistuvat joka kerran sammanlaisina. Ne valmistavat mieltä ja auttavat keskittymistä. Alitajunta työskentelee mielen tietoisia kerroksia enemmän. Siitä huolimatta, että osa taiteilijoista pääsee inspiraation mukaan erilaisten työskentelyrutiinien tai toistuvien rituaalien myötä, työskentely edetäkseen kohti lopputulosta vaatii tietoista tekemistä. Beebe ymmärtää taiteilijan persoonassa olevan kaksi puolta (taiteilija ja ihminen, ”man”), joiden enemmän pinnalla oleva status vaihtelee ja se määrittelee työskentelytapaa. Taiteilijan ollessa persoonassa vahvemmin esillä ominaisuutena, kysymys on inspiraatiosta ja kun ihmisen vuorostaan, työtä tehdään suorittaen. (Beebe 1964, 309–311.)

Aikaisemmin taiteen ajateltiin heijastavan todellisuutta, jolloin myös taiteilijan asema oli toinen. Hänen ymmärrettiin olevan todellisuuden kopioitsija. Modernin ajan taidekäsitykseen nojautuen taiteilija sittemmin pyrki työnsä kautta ilmaisemaan itseään ja omia sisäisiä kuviaan, avaamaan niitä. Taiteilija ei ymmärtänyt itseään peilinä, joka heijastaa ympäröivää todellisuutta ja esittää siitä kopion. Hän mielsi olevansa lamppu, joka tuo esille valikoimiaan näkymiä ympäröivästä todellisuudesta. (Beebe 1964, 312–313.) *Taivaanvartijoissa* Antero saadessa nuorena taiteilijana kutsun tulla maalaamaan lapsuuden kotikaupunkinsa rakenteilla olevaan, uuteen kirkkoon alttarimaalauksen hän innostui tulevasta työstä. Inspiraation hetki vertautuu liikkeellelähtöön, ruumiista irtautumiseen ja pianosonaatin vilkkaaseen teemaan. Inspiraatio peittää alleen sen, että suostumalla tekemään alttaritaulun, Antero joutuisi pujottamaan päälleen ”sunnuntaitaiteen pistelevän jouhipaidan” (TV, 8). Maalaustyön myötä Antero tulkitsi joutuvansa liittymään jossain määrin kirkkoinstituutioon ja sen puhetapaan mukaan. Kutsumus, sisäinen velvoite tuottaa taidetta, on Anteron sisäisenä kokemuksena bipolaarinen kokemus:

Jalat ja takapuoli epäilevät, pysyvät edelleen kiinteästi penkillään, lapsen pakaroilla, niillä jotka muistavat sunnuntaitaiteen hinnan, kun taas yläruumis, pää ja erityisesti korvat venyvät ja kurottautuvat uutta tehtävää kohti kuin ties mikä pitkäkorvainen hurskastelija. Jos se on kutsumusta, se on katkonaista ja venyvä. (TV, 10.)



Lapsuuden muistikuvat eivät hillitse luovuuden käynnistymistä, eivätkä kirkkotaiteesta jääneet ankeat mielikuvat.

Myös toisen alttaritaulun aloittamiseen liittyy haasteita, silti sen toteuttaminen tuntui Anteros-  
ta hyvältä. ”Seistessäni yöllä näennäisen huolettomasti henkilönosturin korissa maalipurkki  
toisessa, iso pensseli toisessa kädessä minusta tuntuu kuin olisin vihdoinkin noussut unelmie-  
ni märssykoriin” (TV, 238–241). Maalaustöitä pitää tehdä yöllä, koska osa seurakuntalaisista  
on hermostunut nosturista ja sen äänistä. Nosturin käyttö kooltaan suuren työn kanssa on An-  
teron moderni ja käytännöllinen sovellus renessanssiajan maalareiden vinsseihin ja vastapun-  
nuksiin verrattuna.

Jälkimmäisen alttarimaalauksen valmistuttua Antero palaa tietyllä tavalla inspiraatioon ja sen  
alkuperään. Palaute työstä on ollut musertavaa ja Antero pohtii tekisikö jotain toisin. Ei hän  
tekisi, oikeastaan päinvastoin: ”Katsoessani kuvaa peilistä huomaan että siitä olisi pitänyt teh-  
dä vielä koomisempi, varsinkin jos koomisuus on hartauden pahin vihollinen.” (TV, 263.)  
”Totta kai se on koominen. Mutta kuka on sanonut ettei Jumala haluaisi joskus nauraa? Jos  
joku kertoisi minulle Jumalan nauraneen katsellessaan kuviani, en pahastuisi lainkaan. Ken-  
ties Jumalan ei haluta nauravan. Jumalan naurua vartioidaan.” (TV, 264.) Antero – eikä aivan  
aiheettomasti – havainnoi, kuinka koominen ja hauska pyritään rajaamaan kirkkotilan ulko-  
puolelle epäsovivana. Ilottomuuden leima kirkolliselle kulttuurille on lyöty jo keskiajalla. Sitä  
leimasivat vakavuus, asketismi, kärsimys sekä feodaalisen vallankäytön pimeimmät puolet,  
jos kohta nämä nivoutuivat myös kysymyksiin vallasta ja arvovallasta. Kirkon omissa riiteissä  
olleet naurun ja ilon idut tukahdutettiin. Hierarkkisuuden ja normien olemassaolo sallittiin  
hetkellisesti karnevaaleissa. Huvituksenhalu ja perinne eivät kuitenkaan kadonneet, vaan kar-  
nevaalit kulkivat virallisen ja totisen riitin vierellä. (Bahtin 2002, 67–70.) Ilottomuus ja vaka-  
vuus lienevät edelleen epiteettejä, jotka kytkeytyvät kirkkoon instituutiona. Nauru vapauttaa  
ja riisuu vakavuutta, joten sen aiheiden rajaaminen merkitsee valtaa. Huumori voidaan ym-  
märtää näin suorastaan vallankumoukselliseksi voimaksi. Antero tuntuu ihailevan renessans-  
simaalari Sassettaa ja Antero löytää tämän teoksesta tukea omaan tulkintaansa jossa rinnak-  
kain kulkevat usko, komiikka, kauhu, luottamus ja maisema (TV, 274).

Siinä missä huumori tulkitaan pyhän vastakohtaksi, vastakohtaksi asettuu myös intohimo  
Anteron esiymmärryksessä. Hän ohjaa mielessään omaa työskentelyään. Työ tarvitsee into-  
himoa ja kontrasteja, ei tasaisuutta tai hengellisyyttä.

Taputtele väri pintaan; älä nuole, älä sivele, vaan taputtele. Kuvittele että pensseli on vasara, hakkaa sillä väri kiinni. Ja lisää intohimoa tänne vasemmalla, kontrasteja, ei enää tuollaisia tasavahvoja, hengellisiä, siniharmaita vetoja. Pois ne! Ei saa maalata nyyhkivällä kädellä. Onhan maalaaminen myös veistämistä, eikä alttaritaulua saa maalata kuin odottelisi tuhkapilven tuloa. (TV, 74.)

Uskonto ei ole merkityksetön elementti Anteron elämässä, sillä hän joutuu alttarimaalausten tekovaiheessa käymään läpi niin uskonnollisia teemoja kuten kirkkotaiteen kuvastoa, värejä ja symboleita sekä kohtaamaan samalla lapsuuden kokemuksiaan kristinuskon kanssa. Anteron isä oli uskovainen, mutta jokseenkin omintakeisella tyyllillä. Lapsuuden ja nuoruuden vuosien kokemusten myötä Anterolla on runsaasti kirkkokriittisyyttä ja tuskastumista sen virkamiehiin. Kriittisen asenteen lisäksi Anteron ajatusmaailmassa on tulkittavissa ajatuksia pyhän olemuksesta. Tämän havainnoimisessa apuna käytän uskontotieteen käsityksiä pyhästä. Pyhää ei siis ymmärretä vain kristillisessä merkityksessä vaan uskontotieteen käsitteenä, vastaparina profaanille.

Määrittelen pyhän uskontotieteen tarjoamien tulkintojen kautta. Samalla olen tekemisissä myös kristillisen pyhä-käsitteen kanssa molempien alttaritaulujen ja taivaanvartijoiden temaattikoista nousevilla perusteilla: työskentelytila on kirkkoinstituution sisällä. Filosofi ja uskontotieteilijä Mircea Eliade tulkitsee pyhää fenomenologisesti kokemuksen kautta: pyhä on asennoitumista siihen, mitä elämässä tapahtuu ja millaisia selityksiä olemassaololle annetaan. (Eliade 2003/1957, 13–14.) Hän olettaa maailmassa tai vallitsevassa todellisuudessa olevan järjestyksen, joka on riippumaton ihmisestä. Elämällä tuon järjestyksen mukaan, yksilö elää hyvin, lähellä pyhää. Jos tätä järjestystä tai sääntöjä ei noudata, ihminen elää profaanisti. (mt., 20.) Pyhä on toisin sanoen maallisen vastakohta, siitä erotettua (mt., 33). Pyhään voi asennoitua vaihtelevilla tavoilla, koska se on jotakin ihmisen ymmärryksen ulkopuolella. Uskontotieteilijä Rudolf Otto on käyttänyt pyhästä ja sen olemuksesta termejä *mysterium tremendium* ja *mysterium fascinans*. Pyhä pelottaa ja kiehtoo samanaikaisesti. (mt., 32.)

Tätä samaa kiehtovan ja kauhun ajatusta on mahdollista ymmärtää olevan myös taiteessa ja sen tekemisessä. Taiteilija pitää näiden mahdollisuuksien avaimia käsissään, hän valitsee muodon kulloiseenkin teokseen ja valitsee näkökulman. On mahdollista tulkita Antero itsensä taiteilijana myös taivaanvartijaksi, koska hänen työnsä ja sen edustamat tulkinnat ovat myös näkökulma taivaaseen tai pyhiin asioihin. Luovan työn, taideteoksen, kautta pyritään avaamaan jotakin, joka on arkitodellisuuden toisella puolella ja antamaan sille muoto. Pyhällä ja

taiteella oletetaan olevan jotain yhteistä tai samaa alkuperää jonakin erillisenä, erotettuna. Eliade käyttää termiä *hierofania* pyhän ilmentymästä (Eliade 2003/1957, 33).

Koskaan ei tähdennetä tarpeeksi sitä, että jokainen hierofania – alkeellisinkin – kuvaa paradoksia. Kun jokin esine ilmentää pyhää, siitä tulee jotakin *muuta*, ilman että se lakkaa olemasta *oma itsensä*; sillä se on edelleen osa omaa maailmaansa. *Pyhä* kivi pysyy *kivenä*. Näennäisesti (tarkemmin sanoen: profaanista näkökulmasta) mikään ei erota sitä muista kivistä. Kuitenkin niille, joille kivi ilmentää pyhää, sen suoraan havaittava todellisuus muuttuu yliluonnolliseksi todellisuudeksi” (Eliade 2003/1957, 34–35.)

Tässä voidaan havaita yhtymäkohtia myös kirkkotaiteeseen ja siihen asennoitumiseen. Maalaus lakkaa jollakin tavoin olemasta pelkkä maalaus, kun se sitä uskonnollisessa mielessä katsovalle alkaa representoida toista ulottuvuutta.

### 6.3 Anteron taide tilausteoksena

Vaikka Antero kritisoi kirkkotaidetta raskaaksi ja sunnuntaitaiteeksi, hän näkee taiteilijana itsensä vahvasti renessanssimaalarien kaltaisena ja heidän seuraajanaan. Heidän mesenaatteina toimivat niin varakkaat kauppiaat kuin katolinen kirkko. (Esimerkiksi TV, 53, 63, 70.) Monet renessanssimaalarit maalasivat monella tavalla kookkaita teoksia. Toisaalta fyysisesti isoja töitä sekä aihepiireiltään mittavia teoksia, koska ajan ilmapiiri rajasi mahdolliset aiheet pitkälti Raamattuun tai antiikin kertomuksiin. (Seret 1992, 17–20.) Esikuvaksi otetut renessanssimaalarit maalasivat tilaustöitä, joita ei välttämättä ollut mahdollisuutta valikoida mielty mysten mukaan. ”Taidehistoria ei kehota eikä kiellä. Sanoo korkeintaan: taiteilija on aina ollut käsi- ja jalkatyöläinen.” (TV, 8, 12.) Antero ymmärtää itsensä käsityöläiseksi tai artesaaniksi taiteilijana kuten renessanssimaalarit aikanaan.

Merkillepantavaa tämän työn tematiikan kannalta ja sen kautta kirkkoinstituutiota käsiteltäessä on se, että Antero ei ole uskonnollinen ihminen. Anteron taidetta eivät lähtökohtaisesti motivoi uskonnolliset teemat. Alttarimaalaukset ovat työtehtäviä, jotka hän kuvataiteilijana on suostunut ottamaan vastaan. Molemmat hänen maalaamansa työt ovat tilaustöitä kirkkotilaan.

Ensimmäisen taulun työskentely pitää saada alkuun, koska seurakunnan kanssa on tehty sopimus teoksen valmistumisen ajankohdasta. Antero on siirtynyt inspiraation hetkestä työskentelemään ateljeehensa. ”Tänään se alkaa, sanon itselleni joka päivä. Pumpaan sisään tahtoa

kuin ilmaa pyöränkumiin.” (TV, 69.) Antero suhtautuu tässä vaiheessa työhön varsin suoraviivaisesti:

Ei, torikammos minulla ei ole. Pitää vain aloittaa maalaaminen odottamatta minikäänlaista taivaan ennustamaa oikeaa hetkeä, pysähtymättä pohtimaan luomista-pahtuman olemusta, taulun kokoa tai mitään metafysisistä. Ensimmäinen pensselinveto ei ole mysteerio eikä hyppy tuntemattomaan. Pää on valmistellut kättä jo monta päivää.

Siinä! Ensimmäinen veto. Huomaan heti että pensselini on liian pieni. Hae isompi, ei, tuokin on liian mitätön renki, hae se kaikkein isoin, se jossa on puoli-toistametrinen varsi, komennan itseäni. Ja ennen kuin huomaankaan olen jo täydessä puuhassa. (TV, 71.)

Hetkeä myöhemmin tietoisesti aloitettu työskentely voi saada puurtamisen keskellä siivet ja inspiraation tunne ohjaa tekijää. Tämä on *Taivaanvartijoiden* eroavaisuus moniin taiteilijaromaaneihin verrattuna, Antero kuvailee työskentelyään ja sanoittaa tuntemuksiaan sen äärellä.

Taon väriä paneeliin entistä tiuhemmin iskuin ja komentelen kaikkia ruumiini jäseniä: kädet, pieniä nopeita iskuja, niin kuin pärryttäisitte rumpua. Hypellen tämä on maalattava, hypellen kehittävä esiin jopa orjantappuran piikikäs pyöreys. Hyp-pikää jalat, niin kuin nyrkkeilijät hyppelevät, venykää pohkeet ja lanteet, keinukaa niin kuin gospelin ilosanoma... Ajattele rumpua. Niin juuri, rumpua. Kuvittele että taulu on suuri rummunkalvo, maalaa siis myös korvillasi. Kaksin käsin, kahdella jalalla, kahdella silmällä ja myös kahdella korvalla. Kunnes ne kaikki yhdessä huutavat: Seis! Sitten minä pysähdyn, sitten kun kuusi metriä korkea rummunkalvo kumisee oikein. (TV, 75.)

Antero ymmärtää maalaustaiteen myös ammatinharjoittamiseksi, joka mahdollistaa toimeentulon. Jos hän ei ottaisi työtä vastaan, sen tekisi joku toinen ja saisi siitä korvauksen. (TV, 12, 13, 194.) Pekka Vähäkangas toteaa väitöskirjassaan taiteilijoiden suhtautuneen alttarimaalauksiin leipätöinä, joita tehtiin olosuhteiden sanelemina. Todellista taidetta syntyi ulkopuolisista intresseistä riippumattomana inspiraation pohjalta. (Vähäkangas 1996, 42.) Ehkä alttarimaalauksiin olisi mahdollista suhtautua myös ”todellisena taiteena” tai sitten Vähäkangas tarkoitti ”todellisella taiteella” teoksia, joita taiteilija voi maalata omasta halustaan vailla aihepiirin tai mahdollisen tilaajan asettamia rajoituksia. Rajoitukset voidaan ymmärtää joko henkisinä rajoituksina tai suoranaisin ohjeina esittää jotakin tiettyä aihetta. Bourdieun kenttäteoriaa soveltaen kirkkotaiteen tekijä on valinnut tietyn aseman, josta käsin hän työskentelee ja jonka kautta hän tulkitsee aihetta. Taiteilijaa katsotaan suhteessa tähän asemaan ja sen tarjoamaan viitekehykseen.

Anteron joutuminen kirkollisen taiteen pariin johtuu kokonaan muista tekijöistä kuin oman uskonnollisen vakaumuksen tarpeista. Ensimmäistä alttaritaulun tekoa aloitettaessa rovasti ti-

vaa Anterolta ”missä hän on kirjoilla” tarkoittaen tällä seurakunnan jäsenyyttä. Anteron näkökulmasta kysymys on hidaste, sillä hän ajattelee olennaisinta olevan nimenomaan alttaritaulun luonnosten ja sen, mitä hän on suunnitellut maalaavansa. (TV, 23.) Olennaista pappien näkökulmasta puolestaan on, että Antero on edelleen kirjoilla vanhassa kotikaupungissaan, koska ”kotiseurakunnan oman pojan” maalaama alttaritaulu toisi tietynlaista lisäarvoa uuteen kirkkoon. Antero ei ennätä kysymykseen vastata, eikä aiheeseen palata myöhemmin. (TV, 23–25.)

Olipa taiteilija mitä mieltä tahansa kirkkotaiteesta, alttarimaalausta voinee pitää merkittävänä työtehtävänä. Anteron monesti mainitsevat renessanssimaalarit kuvittivat useita katolisia kirkkoja. Nykyään niiden antia taidehistoriassa pidetään keskeisenä länsimaisen maalaustaitteen kehityksessä. Vaikka aihepiirit olivat sidottuja, maalauksissa myös tuotettiin uutta kuvastoa ja uusia tekniikoita. Alttarimaalauksen tekijäksi kutsuttava taiteilija on huomattu merkitykselliseksi taiteilijaksi, jolle voidaan uskoa vastuullinen tehtävä. Alttarimaalaus on joka tapauksessa sijoitettu keskeiselle paikalle kirkossa. Se huomataan ensimmäisenä kirkkotilaa tultaessa, koska alttari on sijoitettu useimmiten keskikäytävän päähän kirkon toiseen päätyyn. Alttarimaalaus osana kirkkoarkkitehtuuria linjaa kirkkotilaa ja sen olemusta. Anterolla nuorena taiteilijana on nälkä luoda teoksia, jotka tulevat huomioiduiksi. Hänelle on kutsumus tehdä taidetta, joka ei ole pienikokoista kooltaan tai merkityksiltään. Nuori kuvataiteilija ei epäröi ottaa vastaan massiivista työtehtävää vastaan sen koon takia. Epäilykset nousevat muistista siitä.

Ymmärrän että minun on aika saada kutsumustani vastaavia toimia ja elantoa. Kuusi metriä korkea taulu. Niin, kai minä luin oikein. Kyllä, kuusi metriä. - - Olenko siis vapaaehtoisesti vetämässä päälleni sunnuntaitaiteen jouhipaitaa? Olishan se sentään ensimmäinen oma alttaritauluni, toistelen itselleni. Olkoon sitten ensimmäinen ja viimeinen. Nyt se on tehtävä. Monumenttien takominen on yleensä vanhusten asia. Aloitettakoon heti jostain suuresta. Eihän ruoka kysy kattilan kokoa, vaan nälkä. (TV, 13.)

Esikuvana olevat renessanssimaalarit, kunnianhimo sekä halu edetä uralla saavat Anteron vetämään yllään sunnuntaitaiteen jouhipaidan. Jouhipaita kielikuvana toistuu useita kertoja Anteron puheissa, kun hän kuvailee tehtävänsä sunnuntaitaiteen maalarina. Nimensä mukaisesti paita on tehty karkeasta materiaalista, joka tekee olemisen epämiellyttäväksi jatkuvana raapijana olona ihoa vasten. Jouhipaitaa käytettiin (voi olla, että joissakin yhteyksissä niitä käytettiin edelleen) katumusharjoituksena katolisessa kirkossa. Katumusharjoitukset liittyvät yhteen katolisen kirkon sakramenteista: rippiin. Tähän kuuluu kaksi osaa, synnintunnustus ja si-

tä seuraava synninpäästö. Synnintunnustuksen jälkeen katuvalle voidaan antaa tehtäviä katumuksen suorittamiseksi tai suorastaan sen konkretisoimiksi ennen synninpäästöä. Kristillisessä hurskausperinteessä voidaan puhua askeesista tai kilvoittelusta, joka tuottaisi hengellisemmän elämäntavan ja vähentäisi mielestä kiusauksia. ([www.newadvent.org/cathen/11618c.htm](http://www.newadvent.org/cathen/11618c.htm). Katsottu 15.9.2016.) Jouhipaitaa tunnetumpi itsensä piinaamisen väline katumusharjoituksissa lienee nykyään katumusnauha eli cilice, jollaista esimerkiksi Opus Dein palveluksessa ollut munkki Silas käytti Dan Brownin kirjoittamassa *Da Vinci koodissa* (*The Da Vinci Code*, 2003, suomennettu 2004). Opus Dei on katolisen kirkon maallikkojärjestö, joka painottaa muun muassa ankaraa askeesia spiritualiteetin virittämiseksi (Ketola 2006, 30–31; [www.wikipedia.org/wiki/Opus\\_Dei](http://www.wikipedia.org/wiki/Opus_Dei). Katsottu 22.8.2016.)

Liittääkö Antero taiteilijan kutsumukseen katumisen aspektin puhuessaan jouhipaidasta? Ehkä kirkkomaalauksiin kytkeytyvät lapsuuden kokemukset joutumisesta mukaan isän katumukseen pakon edessä, mutta Anterolla ei tunnu olevan tarvetta käydä niitä varsinaisesti läpi tai tuntee syyllisyyttä tai katumusta. Sunnuntaitaide sen sijaan tuottaa kokemuksen jouhipaidan jatkuvasta pistelystä, mutta sen tarkoituksena ei ole Anteron näkökulmasta jalostua hengelliseksi kokemukseksi. Päinvastoin: ”vielä yksi ristiretki. Taas nokka kohti maata, jonka nimi on Sunnuntai, taistelemaan sakastien hitaita kaappikelloja ja saarnastuolien ajattomia tiimalaseja vastaan.” (TV, 194.) Anteron ilmaus on kiinnostava metafora. Hän mieltää lähtevänsä ristiretkelle Sunnuntai-nimiseen maahan erityisesti taiteensa kautta. Alkujaan 1000-luvun ensimmäisinä vuosisatoinen katolinen kirkko kehotti lähtemään ristiretkelle, jotta Jerusalem ja koko pyhä maa saataisiin valloitettua takaisin saraseeneilta, muslimeilta. Tavoitteena oli muutos. Ristiretkien historia ei sinällään ole kovin kaunis pala kristikunnan historiaa väärinkäytösten ja ahneuden takia, mutta ehkä alkujaan idealistinen pyrkimys yritti tavoitella muutosta tai paluuta aikaan, jolloin Jerusalem oli osa Rooman imperiumia. Tällöin kristikunta oli vielä yksi ja jakamaton. Urheutta ei puuttunut ristiritareilta, jos kohta Anterokin lähti urheasti matkaan pyrkimyksenään tuottaa kirkkotaiteeseen jotakin uutta, aikaisempaa keveämpää ja ilmavampaa kuvastoa.

#### **6.4 Alttarimaalaukset tarinoina, Anteron kertomuksina**

Tässä työssä kuvattuja alttarimaalauksia tulkitaan taideteoksina, mutta samalla ajattelen niitä kertomuksina. Alttarimaalaukset kantavat itsessään tarinaa, jonka alkuperä nivoutuu oikeastaan länsimaisen itseymmärryksen alkulähteille, yhdessä roomalaisten oikeuskäytänteiden

kanssa. Kertomukset eivät ole tarkkoja kopioita kokemuksista, vaan kokemusten merkityksellistämistä jollain erityisellä tavalla. Se, mitä kerrotaan tai jätetään kertomatta, on sidoksissa kulloinkin käypiin kerrontamalleihin. (Kuusamo 1990, 74–75; Lehtonen 1996, 117–118.) Eri-laisia kertomuksia esitettäessä on olemassa vahva oletus siitä, että lukija tai katsoja tuntee vakiintuneet kertomistavat. (Lehtonen 1996, 120–121; Mikkonen 2005, 181.) Tätä voi soveltaa mainiosti raamatunkertomuksiin, jotka ovat voimakkaasti läsnä kirkollisessa puhetavassa. Anteron kokemukset alttarimaalausten työprosessissa osoittavat, että vakiintunut muoto ja tradition vakiinnuttama taidekäsitys ohjasivat taulujen tilanneiden tahojen kykyä ymmärtää kertomuksien muotoa. Taivaanvartijat eivät nähneet tai osanneet katsoa totutusta poikkeavasti kuvitettua kertomusta alttarimaalauksessa, koska Antero varioi puhetapaa. Hän asemoi itsensä uudella tavalla kirkkotaiteen kentälle.

Laajennan sanan käsittä. Se voi merkitä puhuttua tai kirjoitettua sanaa. Sana voi olla myös ilmiäsu, joka on luonteeltaan auditiivinen tai visuaalinen. Vertauskuvallisesti sana voi edustaa puhetta, lupausta tai kantaa. (Mikkonen 2005, 43.) Tartun vertauskuvalliseen sanaan. Ymmärän kirkkotaiteen ja alttarimaalauksen sanana. Mikkonen ajattelee yksittäisen, liikkumattoman kuvan tapahtuman olevan enemmän virike kertomukselle kuin itse kertomus. Se haastaa katsojan kyvyn kerronnallistaa ja verbalisoida kuva. (mt., 185.) Tämä korostaa kontekstuaalisuuden merkitystä ja haastaa katsojan kuvanlukutaidon. Monin paikoin tämän työn edetessä on jo ilmennyt, etteivät taivaanvartijat tarttuneet kovinkaan innokkaasti mahdollisuuteen lukea näkemäänsä sanaa toisin kuin kirkkoinstituutiona perinteisesti kutsuu lähestymään.

*Taivaanvartijat* osoittaa monessa kohdassa kuinka taide ja sen sanoittaminen aiheuttavat ristiriitoja. Voisi ajatella että puhe taiteesta tapahtuu useammilla tasoilla, joiden on vaikeaa kohdata toisiaan. Jyrki Siukonen on tutkinut tätä sanallistamista ja sen vaikeuksia. *Taivaanvartijoissa* ollaan saman teeman äärellä. Siukosen mukaan ”taide syntyy taidetta tekemällä ja puhe seuraa perässä” (Siukonen 2002, 72). Taiteen sanoittaminen tai selittäminen on Siukosen käsityksen mukaan uusi ilmiö suomalaisessa taiteilijakunnassa. Taiteen selittämistä ei pidetty aikaisemmin edes tarpeellisena. (Siukonen 2002, 81.) Siukosen pohdinnat eivät ole olleet aikaisemmin millään tavoin relevantteja kirkkotaiteessa, koska se on koostunut pääosin esittävästä taiteesta. Kirkkotiloissa yleisesti nähtävät symbolit ovat niin ikään katsojille tuttuja, koska ne nojaavat pitkään perinteeseen. Tällöin satunnaisempi abstrakti muotokieli on rakentunut tuttu- jen symbolien ympärille, eikä niiden abstraktiutta ole ehkä mielletty enää abstraktiksi. Kirkkoinstituutiosta esimerkkinä abstraktista irtautunut merkitys on ristillä.

Taideteoksen sanoittaminen antaa sille äänen toisella tavalla kuin pelkkä katsominen. Sanoittaessa jotakin ääneen ollaan dialogissa. Dialogia käydään useamman tahon kanssa: kyseessä olevan taideteoksen, sen sijainnin ja siihen liittyvän tradition kanssa. Katsoja näkee erilaisia asioita riippuen siitä, missä hän katsoo. Samaa taideteosta todennäköisesti tulkittaisiin erilaisista viitekehyksistä riippuen mihin se on ripustettu: kauppakeskukseen, taidenäyttelyyn tai kirkkosaliin. Ympäristö tarjoaa tulkinnan avaimia, oletuksia. Katsoja voi ottaa ne vastaan tai pyrkiä katsomaan tietoisesti vastakarvaan. (Lehtonen 1996, 170–171. Lehtonen kirjoittaa lukemisesta ja viittaa Tony Bennettin termiin ’lukemistapahtuma’.)

Taideteoksen sijainti ohjaa katsojaa ja sille pyritään antamaan tilan käyttötarkoitusta tukeva tulkinta. Mitä todennäköisimmin katsojan oletukset ovat vahvat ja niiden ylittäminen on haastavaa. Tätä katsomisen tai näkemisen problematiikkaan *Taivaanvartijat* tulkitsee. ”Kertomisen merkitys on siinä, että sillä ikään kuin kierretään varsinaisen asian ympärillä ja puhutaan siitä vertauskuvallisesti. Samat kertomukset ja kertomisen tavat saattavat kulkea traditiona sukupolvelta toiselle.” (Siukonen 2002, 82.) Kiinnostavaa on tarkastella onko kertomisen tapoja mahdollista rikkoa tai käydä kamppailua niitä vastaan. Anteron konfliktitilanteet taivaanvartijoiden kanssa osoittavat, ettei ainakaan kirkkoinstituutiossa kenttien voimasuhteisiin vaikuttaminen ole yksinkertaista tai yksiselitteistä. Keskiössä olevat taivaanvartijat pyrkivät omilla linjauksillaan sulkemaan seurakuntalaisten mahdollisuuksia käydä dialogia Anteron teosten kanssa.

Siukonen itse on kuvataiteilija sekä kuvataiteen tohtori. Hän pyrkii avaamaan taideteoksen prosessiluonnetta tutkimuksissaan. Siukonen arvelee, että monesti teoksen ajatus saatetaan ymmärtää jollakin tavalla irralliseksi sen tekemisestä. Taiteilija ajattelijana ja taiteilija työntekijänä on vedetty irralleen toisistaan. (Siukonen 2011, 10.) Luovaa prosessia ei nähdä välttämättä kokonaisuutena, joka rakentuu eri vaiheiden jatkumosta. Väisänen onnistuu kuvaamaan tätä prosessia Anteron näkökulmasta käsin.

## 6.5 Värien ja symboliikan merkitys Anteron taiteessa

Anteron taidekäsitteet kiteytyvät voimakkaasti tekemisen kautta, konkretiana. Työskentelyä leimaa vaivattomuus:



Olen edelleen epäilevä, ja samalla huomaan kuinka vasen käteni jo muovailee kiemuraisia kuvioita oikean käden kuppiin. Jonkinlainen kranssi siellä on jo syntymässä. Tuleva kuva kieriskelee kohdussaan kuin avautuva sananjalka. Paperia! Missä on paperia? Missä värikynät? Ja huomaamattani olen jo hurskauden jatulin-tarhassa. Olen saanut kutsumuksen. Saman tien, pusakkaani kiinni vetämättä kii-ruhdan yhtenä pyörivänä rattaana kohti pääkirjastoa saadakseni joutuin tietää kai-ken liturgisista väreistä ja muusta kristillisestä symboliikasta. (TV, 14.)

Epäilyistä huolimatta muoto ensimmäisen alttarimaalauksen aiheeseen alkaa muotoutua. Te-okseen tulee seppele. Mahdollista olisi lukea hurskauden jatulin-tarhaan päätymistä ja kutsu-muksen löytämistä ironian kautta. Tällä kertaa tahdon jättää sellaisen mahdollisuuden käyttä-mättä. Tahdon uskoa Anteron kohdanneen inspiraation ja työskentelyn aloittamisen ilon. Uu-den työn aloittamisen riemu peittää hetkeksi alleen epäilyn ja ennakkoluulon, jota työn tilaaja aiheuttaa.

Antero perehtyy taidehistoriaan ja kirkkotaiteeseen ennen ensimmäisen alttaritaulun maalauk-sen aloittamista. Johtopäätöksensä on, että: ”ihminen aina, kaikkialla haluaa palkita jumalansa kantamalla hänen eteensä kirkkaimmat värinsä, kalleimmat jalokivensä, kultansa ja mirha-minsa” (TV, 15–16). Kirkkaista väreistä, jalokivistä ja kullasta huolimatta kirkollisten värien valikoima osoittautuu ohueksi sekä monella tavoin ristiriitaiseksi. Liturgisia värejä on Ante-ron ällistykseksi käytössä vain viisi (punainen, vihreä, valkoinen, violetti/sininen ja musta): ”Ja nekin näyttävät harmaan tuskaisilta variaatioilta, aivan kuin väreiltä olisi leikattu pois ää-nihuulet. Minut valtaa tyrmistys. Olinhan odottanut kokonaista sateenkaarta, jonka olisin ri-peästi taitellut salkkuuni.” (TV, 16.)

Antero törmää monitasoiseihin ristiriitoihin liturgisten värien suhteen: yhtäältä pyhäksi ja kes-keiseksi tulkitun värin merkitys saatettiin ymmärtää eri tulkinnassa aivan päinvastaisena, vaikka käytettiin periaatteessa samaa kirkollista sanastoa. Esimerkiksi violettia käytetään ka-tumuksen ja paaston merkinä, mutta myös huorien ja bordellinseinien merkinä. Tai vihreä on kasvun, elämän ja arjen väri ja samanaikaisesti se on myös myrkyn, kateuden ja demonien väri. (TV, 19–20.)

Nuo viisi hurskaiksi julistettua ovat harmaita ja latteita kuin esikaupungin taivas, nojailevat toisiinsa kuin olisivat eetterikopassa syntyneet. Missä ovat Bysantin ajan raikkaat puhtaat värit, koko ilosta louhittu kirjo? Missä on se aika jolloin Ju-malalle sai tarjota vain kaikkein kalleinta ja kirkkainta? Kuka on tukkinut värien suut? Miksi ne marisevat eivätkä laula? (TV, 21.)

Antero analysoi liturgisten värien haalistumisen syitä ja seurauksia. Harmauden syyksi hän runollisesti arvelee värien keskinäisen kiistelyn paremmuudesta, johon taivas kyllästyi ja toimitti värit merien pohjaan koralleiksi ja kalojen väreiksi. Antero ei tarkemmin määritä, kuka tai mikä on haalistanut liturgiset värit harmaiksi. Ei ole ehkä aivan virheellistä olettaa, että Antero kohdistaa kritiikkinsä taivaanvartijoiksi kutsumaansa joukkoon. Tätä tukee käsitys siitä, että sunnuntai on kerronnassa musta. Lapsuuden sunnuntaipäivät kuuluivat useasti kirkollisissa toiminnoissa, kirkonpenkissä tai kotona hiljaisuudessa ja siten kollektiivisesti isän katumukseen osallistuen. Lapsuudessa kasarmilla maailma oli alkanut piirtyä erisävyinä harmaina, sen Antero oli oppinut huomaamaan. Värit peittyvät tai ne on suorastaan peitetty kaikkien katseilta, jotta katseesta nousevaa nautintoa olisi mahdollista hallita tai rajoittaa. Antero pyrkii työskentelyssä palauttamaan värejä ja niiden merkityksiä. Maalatessaan toista alttarimaalausta Helsingissä Anteron yhtenä aiheena on Kristuksen kärsimyksen symbolina kuvatut viisi ruusua. Hän maalaa ne viidellä erilaisella punaisen sävyllä, joka korostaisi punaisten sävyjen käytettävissä olevaa kirjoa. (TV, 240.)

Vaikka Anteron muotokieli poikkeaa kirkkotaiteen totutuista kuvista, hän silti oman käsityksensä mukaan jossain määrin sitoutuu tähän kuvastoon. Ensimmäisen taulun aiheena on sepele, joka kuvastaa jatkuvana kehänä elämää ja sen kiertokulkua, jatkuvuutta. Tosin Anteron ajatus sepeleestä on klassista sepelettä merkittävästi dynaamisempi. ”Enemmän elämää, ei missään nimessä renkaaksi suljettua sepelettä” (TV, 74). Anteron sepele-aiheessa perinteinen jatkumo on katkaistu. Sepeleen kehän voi tulkita muodostuvan yhdeksi kokonaisuudeksi, joka vain koostuu erillisistä osista. Elämä ei näin piirrykään yhtenä jatkumona, vaan toisiinsa väljästi liittyvistä osista.

Ensimmäisessä teoksessa ei ole aiheena ristiä, joka on perinteisesti alttarimaalauksessa ollut keskeinen aihe. Antero yrittää saada asessoria ymmärtämään, ettei risti-aiheena ole välttämätön käsillä olevassa alttarimaalauksessa:

[Asessori:] Sepele on ihan kelvollinen aihe. Hieman panteistinen, mutta olkoon. Yksi kuitenkin puuttuu. Se on risti. Siitä meidän on puhuttava. Minne risti on hukunut? Ennen kuin allekirjoitetaan, minun on saatava tietää minne olet ajatellut ristin panna. Kerron että risti tulee muodostumaan neljän paneelin väliin jäävistä kaistaleista. Koska paneelilevyjä ei saa tarpeeksi korkeina, alttaritaulu on koottava palasista. Risti siis tulee, voisiko sanoa ilmaiseksi tai vahingossa. Mutta se on aineeton. Tätä kaikkea kiivaasti selostaessani haluaisin mieluusti jo tarttua kynään ja kuvailla aineettoman ristin idean, näyttää miten sen todellisuudessa muodostuu.

- Tyhjän haudan minä vielä ymmärrän, vastaa asessori. – mutta tyhjä paikka ristin kohdalla. Miten me sen selostamme kirkkoväelle? Kyllä minä jotenkin sen ymmärrän. Olen tottunut katselemaan kuvia ja tulkitsemaan. Olen nähnyt kirkkoja enemmän kuin uskotkaan. Sinä pidät minua vanhakantaisena. Se on sinun asiasi. Olen monesti uudistusten puolella. (TV, 56–57.)

Asessori epäilee ristin puuttumisen johtuvan siitä, ettei Antero muista pääsiäisen tapahtumia. Hän tarttuu kynäänsä ja piirtää Anterolle kuvasarjan pääsiäisen tapahtumista yhdeltä istumalta samalla tarinaa kertoen. (TV, 57–62.) Asessori selvittää alttarimaalauksen tarvitsevan risti-motiivin perustellen sen pääsiäisen tapahtumilla. Kirkollisessa viitekehyksessä kirkkotaiteen funktio on ensisijaisesti palauttaa mieliin pelastushistorian tapahtumasarja, joka kilpistyy pääsiäisen vaiheisiin. Aihe on keskeinen elementti, toteutustapa on ensisijaisesti mahdollisuus aiheen esittämiseen. (Sarantola 1987, 50.) Taiteen syy olla kirkkotilassa on tarkoituksena edistää sanomaa.

Ennen ristiä käytössä oli Kristusta ilmaissut monogrammi, joka muodostuu kreikkalaisten aakkosten *Khii* ( $\chi$ ) ja *Rhoo* ( $\rho$ ) -merkeistä, jotka on kirjoitettu toistensa päälle. Pakanallisen kreikan kulttuurissa symboli juontui sanasta *chrestos* ( $\chi\rho\eta\sigma\tau\omicron\varsigma$ ), joka merkitsi hyvän toivosta ja hyödyllistä (Väisänen 2011, 57.) Kristinuskossa moni asia on itse asiassa nivelletty jo aiemman tradition päälle. Oletuksena oli että uusi uskonto voisi saada siten lisää kannattajia, kun käytössä oli ennestään tuttuja miellelyhtymiä. Samoin esimerkiksi kristillinen joulukuori sijoitettiin samaan ajankohtaan kuin roomalaisten juhlimaan Sol Invictuksen juhla tai monet kulttipaikat kerrostuvat vanhoista palvontapaikoista ja sittemmin eri aikoina niiden päälle rakennetuista kirkoista. Tässä tapauksessa sana *chrestos* on hyvin lähellä Kristusta ( $\chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ ). Symbolina ristin merkitys kristinuskossa alkoi vakiintua vasta 400-luvulla. Ristin muoto on vaihdellut riippuen missä päin se on ollut käytössä, vaakaviivan sijaintia suhteessa pystysuoraan on varioitu (mt., 60.) ”Risti on kuva tietynlaisesta asiasisällöstä. Se ei ole geometrinen kuvio, kahden viivan leikkauskohta tai neljän pinnan yhteinen raja. Risti on aina ristinpuun kuva. Niin kuin Ristiinnaulittu on viattoman kärsimyksen arkkityyppi, niin ristin kuvakin on eräänlainen arkkityyppi kristillisten symbolikuvioiden piirissä. (Sarantola 1987, 50.) Tyhjä risti viestii kristityille ylösnousemuksen toivosta.

Ristin kuvaamisen traditio on ymmärrettävästi pitkä kirkkotaiteessa. On kuitenkin mahdollista tulkita Anteron osuneen taideteoksensa kautta toisenlaiseen teologiseen ajatteluun. Se puoltaa läsnäolon ilmaisemista erityisesti juuri poissaolon kautta. Filosofin Wittgensteinin ajatusta:

”Mistä ei voi puhua, siitä on vaiettava” on muun muassa emerituspiispa Eero Huovinen jäsentänyt useampaan kertaan omissa teksteissään. Asessori ei osannut tulkita aineetonta ristiä yhtä avaralla tavalla kuin filosofi tarjoaa tulkintana. Anterolle ristin läsnäolo alttarimaalauksessa ei ollut asessorin lailla keskeistä, mutta hän kykeni visualisoimaan sen läsnäolon mahdollisuutena neljästä osasta muodostuvan teoksen ruutujen välissä.

Avain on monella tasolla kiinnostava aihe Anteron toisen alttarimaalauksen keskeisenä aiheena.

Se avain. Mistä se on tullut luonnoksiini? Abloy-avaimen hammastus tai krenelöinti tuo aina mieleeni varhaisrenessanssin maalauksissa esiintyvät rakennukset ja kaupunginmuurit. Krenelöinnissä yhtyy koristeellisuus ja puolustustekniikka. Ja sitten itse avain, kokonaisuutena, kaulakoruista kaikkein kaunein. Kun olimme lapsia, kaulassamme riippui kolmesta erivärisestä villalangasta letitetystä punoksesta, osittain kaulakuoppaan painuneena, messinkinen Abloy-avain, kuten niin monella kasarmin sankarilla. Meitä kutsuttiin avainlapsiksi, se kuulosti samalta kuin lapsitähti. Avain on tuntunut erityisen puhuttelevalta nimenomaan alttaritaulun aiheena. (TV, 2013, 208.)

Antero palaa jälleen lapsuutensa kokemuksiin kasarmilla. Avain symboloi kotiin pääsemistä ja oven avaamista. Taiteilijana Anteron miellelyhtymät avaimesta vievät varhaisrenessanssiin, hän liittyy luonnostelemansa aiheen kautta taiteilijoiden ketjuun taidehistoriassa. Avain on myös voimakas ja tunnettu kristillinen symboli, joka tunnetaan Pietarin attribuuttina (Väisänen 2011, 83, 86). Matteuksen evankeliumissa Jeesus lupaa Pietarille taivasten valtakunnan avaimet, joiden myötä Pietari saa vallan sitoa ja vapauttaa ihmisten tekoja. Tällä raamatunkohdalla perustellaan muun muassa paaviutta katolisessa kirkossa. Pietari katsotaan ensimmäiseksi paaviksi eli Rooman kirkon johtajaksi.

([https://fi.wikipedia.org/wiki/Taivasten\\_valtakunnan\\_avaimet](https://fi.wikipedia.org/wiki/Taivasten_valtakunnan_avaimet). Katsottu 22.8.2016.)

Avain aiheena kietoutuu vahvasti kristilliseen kuvastoon. Taivaanvartijat eivät oivalla tuiki tavallisen ja teoksessa erittäin isokokoisen Abloy-avaimen tällaista merkitystä kantavan, kun Antero esittelee luonnoksiaan kirkkoneuvoston kokouksessa. ”Olisi edes Pietarin kädessä nähty, sydänlihaksella taottu tumma ja mutkikas Taivasten valtakunnan avain. Nyt meillä on tuollainen... harvahammas. Monta sellaista on minullakin taskussa.” Kiteyttää vaivaisukon näköiseksi luonnehdittu mies tuntojaan kokouksessa. (TV, 209.) Vastakkain ovat tulkinnat ja mielikuva siitä, miltä Pietarin avaimen kuuluisi näyttää. Näin siitä huolimatta, että ehkä alkuaan Pietarille ojennettu avain saattoi olla varsin yksinkertainen käyttöesine ilman mutkikkuutta.

Ironista kyllä, eräs kirkkoneuvoston jäsen oikeastaan tavoittaa Anteron pyrkimyksen kritisoidessaan avainta: ”Sehän on meidän yhteinen kotimme [uusi rakennettava kirkko]. Ja sitten tuo valaan kokoinen avain.” (TV, 207.) Kenties symbolista kirkkokotiin tulemisen teemaa korostaisi yhtäläisyys arkiseen Abloy-avaimeen, jolla avattiin myös oman kodin ovi tuhansissa talouksissa sen ollessa lähes erittäin laajasti käytössä Suomessa. Tämä keskustelu tuo esille eri tasot, joilla taide ymmärretään ja millaisia merkityksiä sen annetaan kantaa.

Avaimen aiheuttama tunnemyrsky peittää alleen sen, että Antero on luonnostellut alttarimaalaukseen keskeiset pääsiäiskertomuksen vaiheet esittäen ne abstraktien esineiden kautta: ”Tässä on tyhjä hauta josta Kristus on juuri loikannut, tuossa kirkkaan sininen ovaali, tuossa pesuvati, se jossa jalat pestään, ja tässä ovat ruusut, ne Kristuksen viiden haavan symbolit.” (TV, 210). Viiden yksittäisen ruusun käyttäminen symboloimassa Kristuksen teloittamisesta syntyneitä haavoja on osa pitkäperjantain jumalanpalvelusta kirkoissa. Anteron sanallisessa kuvauksessa alttarimaalauksensa esineistä ja haudasta loikkaavasta Kristuksesta herättää vahvan mielikuvan. Anteron alttarimaalauksen käsittelytavassa on kuljettu pitkä matka hänen lapsuutensa kotikirkon alttarimaalauksen raskaasta kuvakielestä. (TV, 7.) Jopa siinä määrin, että Kristus on loikannut Anteron teoksesta kokonaan sen ulkopuolelle.

*Taivaanvartijoissa* kuuluu läpi koko teoksen taidekäsitteiden ristiriita abstraktin ja esittävän taiteen välillä. Taidetta arvotetaan sen esittävyden perusteella. Taivaanvartijoilla voidaan ymmärtää olevan huoli siitä, että kirkkotilassa kävijät eivät ymmärtäisi abstraktia ilmaisua oikein ja tästä seuraa mahdollisesti jopa uskonnollista epävarmuutta. On mahdotonta saada selvyttä huolen todennäköisyyteen. Ainakin se kielii sellaisesta ajattelutavasta, jossa auktoriteetti pyrkii valvomaan ajattelutapoja ylhäältäpäin. Tavallisiin seurakuntalaisiin ja heidän taiteentulkintaansa ja sen kautta tehtävään uskontulkintaan ei luoteta. Perusteluna on suojele, mutta yhtäläillä kyseessä on rajoittaa tulkintoja.

[uusi kirkkoherra] on lukuisten valitusten jälkeen ymmärtänyt ettei seurakunta saa tauluistani tarpeeksi hengellistä tietoa taivaan asioista, ja antanut ripustaa jonkun pohjoisen hurskaan fotorealistin valokuvantarkkoja havaintokuvia suoraan minun taulujeni päälle. Seurakunta saa mitä haluaa, siis katselle valokuvantarkkaa, etikkaan upotettua suurta sientä jonka komea roomalainen sotilas hohtavine rintavarustuksineen ja öljytyine muskeleineen on juuri nostamassa Kristuksen huulille. Kirkkokansa näkee nyt sen mihin uskoo, minulle sanotaan tiedustellessani kuvieni kohtaloa.

Mitä on havainnollisuus? Koulussa on havaintotauluja jotta oppisimme missä järjestyksessä kaloista tuli nisäkkäitä, havaintotauluja eri kivilajeista ja niiden koivuudesta, tauluja maapallonpuolikkaista. Entä kuinka voisimme parhaiten havain-

nollistaa pyhän hengen liikkeitä? Onko kyyhkynen todella ainoa ratkaisu? Tai etikkaan upotettu sieni havainnollistamaan ristiinnaulitun janoa? (TV, 195–196)

Roberta Seret otaksuu taiteen olevan pakoa todellisuudesta (Seret 1992, 146–147). Miten tämän ymmärtää kun Anteron teoksessa on taulun täydeltä arkisia esineitä, jotka osaltaan havainnollistavat arkista todellisuutta? Pako todellisuudesta voidaan ymmärtää olevan kaipausta lapsuuteen. Havainnollisten esineiden kautta Antero tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää itseään taiteilijana. Ne kertovat siitä, että sielullinen matka kohti taiteilijuutta on saatu päätökseen. Havainnollisten teosten kautta Antero on työstänyt oman lapsuutensa sellaiseksi kuin hän tahtoo sen muistaa. Psykologisen matkan näkökulmasta Anteron voi havaita löytäneen itsestään uusia puolia suhteessa lapsuuden kokemuksiin kirkosta ja taivaanvartijoista. Antero toteutti suunnitelmansa mukaiset alttarimaalaukset ja toi niihin haluamansa kuvat ja kertomukset.

## 7 Greta rikastamassa taiteilijakuvaa

Siitä huolimatta että olen osoittanut Anteron sanoutuneen irti myytiksi kasvaneesta taiteilijahahmosta, tällainen hahmo on tunnistettavissa *Taivaanvartijoissa*. Tässä luvussa tapaamme Gretan. Taiteilijaromaanin yksi rajapinta on se, että henkilöhahmona on taiteilija. Se, kuinka tämä on määritelty tutkimuksessa, jättää tulkinnanvaraa leveästi. Taiteilijoiden ei ole välttämätöntä toteuttaa luovuuttaan teoksessa, se ei ole ratkaisevaa taiteilijaromaanissa. Maurice Beebe ajattelee että mahdollinen taiteilija, joka ei ole syystä tai toisesta saanut tehtyä mitään konkreettista toteuttaakseen luovuuttaan tai suorastaan ei-taiteilijaksi itsensä identifioiva hahmo voi aivan hyvin olla taiteilijaromaanin keskeinen henkilö. Beebe perustelee tätä sillä, että hänen tutkimuksensa perusteella tällaiset hahmot kertovat jotakin kirjailijasta itsestään. He ovat tulkittavissa heidän kirjoittamiensa teoksien keskeisistä hahmoista käsin. (Beebe 1964, v.)

Taiteilijakuvauksena *Taivaanvartijoiden* Antero on kiinnostava, koska hahmossa on useita erilaisia kerrostumia. Yksi kerros on sellainen taso, jonka Antero kokee olevan ”enemmän” taideä. Tämän hän määrittelee olevan eri asia kuin ne työt ja ratkaisut, joihin hän kykenee itse taiteilijana. Hieman epäselväksi jää, tahtoisiko Antero olla toisella tasolla taiteilijana vai onko kyseessä ideaalitalanne. Tätä eroavaisuutta kuvastaa muun muassa tilanne, jossa Anterolle tulee mahdollisuus pitää näyttely Tukholmassa. Toinen taiteilija oli peruuttanut näyttelynsä, jolloin Antero pääsee hänen tilalleen:

Paikkaaminen ei sinänsä kirvele. Olen tottunut liikkumaan avustusmonoissa, nukkumaan väliaikaistiloissa, käyttämään väärää nimeä ja väärää sukupuoltakin tarvittaessa. Miten moni sopraano onkaan tehnyt todellisen läpimurtonsa päästessään paikkaamaa sairastuneen diivan. (TV, 136.)

Vaikuttaa siltä, että Antero on tottunut odottamaan vuoroaan ja käyttämään kierrätettyjä mahdollisuuksia. Anterosta kertova kirjasarja luotaa syvälle hänen lapsuuteensa ja sen perusteella monenlaiset sosiaali- ja avustustoimen tukirakenteet olivat tulleet tutuiksi. Toisaalta Antero ilmaisee optimismia saamaansa mahdollisuuden suhteen: Olen tavattoman innostunut - ensimmäinen näyttelyni ulkomailla (TV, 2103, 137)! Tämä kertoo siitä, että Antero luottaa oman taiteensa ilmaisuvoimaan. Siihen, että taide on heikkoja lähtökohtia tai vallitsevia olosuhteita merkityksellisempää. Sosiaalisen matkan näkökulmasta oma näyttely on rohkeuden osoitus, sen etapin saavuttamista. Näyttelyssä työt on asetettu julkisesti esille, jolloin taiteilija

töidensä kautta on esillä ja katseiden kohteena. Matka Tukholmaan ei kuitenkaan edusta sellaista matkaa, joita monessa taiteilijaromaanissa taiteilijahahmo tekee osana kasvuprosessia kohti taiteilijuutta. Tukholman näyttely on ajautumisen tulosta, osin sattumaa. Taiteilijan matkana ymmärrän *Taivaanvartijoissa* Anteron matkan Sienaan, jota olen käsitellyt jo aiemmin. Näyttely vaikuttaa Anteron käsitykseen itsestään ja Tukholmassa tapahtuu Anteron kannalta merkityksellinen kohtaaminen. Se vahvistaa Anteron omaa käsitystä itsestään artesaanina taiteilijana.

Galleriassa istuessa ja näyttelyä luodessaan Antero pohti mielikuvaa taiteilijasta suhteessa itseensä. ”Leuhka, itsevarma taiteilija tai sellaista näyttelevä saa luultavasti viestinsä tehokkaammin perille kuin se joka hyörii ja häärää avajaisissaan kuin kyökkipiika, nyyhkien koko ajan essunsa kulmaan. Minä olen jotakin noiden kahden väliltä.” (TV, 139–140.) Tätä kahtalaisuutta voi tulkita toisaalta sisäisen ristiriidan käsittelynä vai jopa nauruksi stereotypialle.

Jo se, miltä ihminen näyttää tai kuinka hän tuo itseään ja persoonaansa esille, tuo esille hänet informaatiota katsojalle. Anteron mielessä on olemassa selkeä malli taiteilijasta. Hän tunnistaa naisen, Gretan, taiteilijaksi sillä hetkellä kun tämä saapuu katsomaan Anteron näyttelyä tukholmalaiseen galleriaan. Iäkäs, mutta samalla iätön nainen on pukeutunut hieman boheemisti, mutta laadukkaisiin vaatteisiin. Hän kiertää näyttelyn sanomatta oikeastaan sanaakaan Anterolle tai gallerian pitäjälle. Seuraavana päivänä hän palaa. Galleriaan astuessaan nainen kysyy, saako tupakoida ja kysymys esitetään myös ranskaksi. Se korostaa voimakkaasti naisen erityisyyttä, hänen poikkeavuuttaan tavallisesta näyttelyvierasta. Ranskan puhuminen vihjaa siihen, että hän on matkustellut ja jopa viettänyt aikaa ulkomailla, tehnyt taidetta matkoillaan. Suomalaisesta kirjallisuuden- ja taidehistoriasta tiedämme, kuinka suosittua suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa oli oleskella Ranskassa tai Italiassa jo 1800-luvun loppupuolelta alkaen. Molemmat maat tuottavat niin ikään miellelyhtymän taiteellisuudesta ja boheemista taiteilijaelämästä. Greta puhuu paljon ja hänen monologinsa polveilee eri Euroopan maissa ja liikkuu länsimaisen taiteen ja filosofian alueilla sujuvasti. Tällainen tajunnanvirta vaikuttaa kytkeytyvän Anteron mielessä taiteen asiantuntijuuteen. Nainen ei ole ainoastaan taiteilija, vaan myös taiteenkeräilijä. Hän tahtoo ostaa kuusi työtä Anteron näyttelystä. (TV, 140–147.)

Taiteilija on Anteron käsityksen mukaan jotakin arkimaailmasta erotettua, jonka voi havaita jo ulkoisesta olemuksesta. Tämän lisäksi taiteilijan sisäinen maailma poikkeaa arkiajattelusta,



he keskustelevat ja ajattelevat toisin. Jopa arkinen ruoka muuntuu taiteilijan laittamana ja tarjoilemana toiseksi. Greta tarjoaa suutarinlaatikkoa, kun Antero toimittaa teoksensa Gretan kotiin. ”Olisi tahditonta ja mautonta kysellä mistä suutarinlaatikko on tehty. Mehän olemme taiteilijoita. Inspiraatio, suudelma ja suutarinlaatikko ovat samaa asiaa. Ne joko ottaa vastaan tai kääntää päänsä pois.” (TV, 153.) Siitä huolimatta, että Antero ei koe voivansa samaistua Gretan edustamaan taiteilijatyyppeihin, hän ilmaisee olevansa taiteilija ja yhdenvertainen: ”Mehän olemme taiteilijoita” (TV, 153).

Nuori Antero käy läpi näitä samoja teemoja, joita sekä Beebe että Seret ovat havainnoineet taiteilijaromaanin keskeisinä piirteinä kirjallisuudessa esitetyissä taiteilijahahmoissa. Hänen hahmonsansa voisi sanoa kokeilleen kuinka norsunluutornissa oleminen tai elämästä pyhänä lähteenä ammentaminen taiteilijalle sopivat. Tahtooko Antero liittyä näihin? Sarjan aiemmassa osassa Antero löytää antikvariaatista erään väitöskirjan, jonka mukaan ”luovuuden liikkeellepanija ei alkuunkaan ole inspiraatio eikä pyrkimys kollektiiviseen kokemukseen tai muu huvi, vaan silkka syyllisyyden kokemus”. Kirjan teema, syyllisyyden käsittely taiteilijuuden perusolemuksena imaisee Anteron mukaansa. Hän lukee ja lukee jättäen välistä syömisen ja muut arjen perustoiminnot. Lukemisen päätteeksi Antero tunnistaa nälän itsessään ja lähtee nakkioskille. Hän iloitsee jättäessään kirjan syyllisyyden taakseen ja ”samaa aatteelliseen harharetkien roskaläjään”, jonne oli joutunut jo muitakin ajassa liikkuneita aatesuuntia kuten esimerkiksi blavatskilaisuus, Goethen värioppi, toiviomatkat, numerologia. (Väisänen 2010, 222–230.)

Kiinnostus henkisiin asioihin on yksi taiteilijaromaaneissa esitetty mahdollisuus löytää taiteellisuutensa. Tällainen taiteilija pyrkii jättämään reaalisen maailman taakseen ja kohottautumaan sen houkutusten yläpuolelle. Taiteen keinoin taiteilija yrittää tuottaa henkisiä kokemuksia tai sisältöjä, jotka täyttäisivät niin ikään maailman ja sen elämisen jättämän aukon. Mahdollista on että tällöin taiteilija kiinnostuu henkisistä asioista, mutta ei perinteisessä mielessä uskonnon tarjoamista vastauksista. Mahdollisina vaihtoehtoina Beebe tarjoaa okkultismia, spiritismiä tai muita mystiikan ulottuvuuksia. Hänen kirjallisuudesta nostamansa esimerkit liittyivät vahvasti dekadentteihin teemoihin ja symbolismiin. (Beebe 1964, 114–115.)

Beeben norsunluutorni, henkiset tai hengelliset virtaukset eivät ohjaa Anteroa taiteilijana. Antero on kyllästynyt kirkkoon kokonaisuudessaan, sen ”taivaan tervaan” ja ”kasukkaväkeen”. Mieluummin hän olisi nauttinut Gretasta ja tämän läsnäolon tarjoamasta taiteellisuudesta tä-

män kodissa Tukholmassa. Greta on kuitenkin kiinnostunut (ajan hengen mukaan?) henkisyydestä ja hän esittelee aatteita innokkaasti Anterollekin. Greta tiedustelee ystävyiden alkuvaiheissa Anterolta tietääkö tämän oman enkelinsä nimeä. ”Kun joku ulkomaanelävä on juuri osannut kuusi tauluasi, tarjonnut kodissaan maansa erikoisuutta ja imarrellut asentoasi ja pakoitiasi, et hevin rupea kieltämään hänen enkelitensä olemassaoloa”. Enkelit, otaksutusta keveydestään huolimatta, eivät merkitse Anterolle mitään erityistä: ”Mistä ihmeestä enkelit tupsahtivat arkipäiväiseen suutarinlaatikon seuraan?” ”Missä on maanantai? Sunnuntaitaide nousee arkuistaan.” (TV, 154–156.) Pääasiassa sunnuntaitaide yhdistyy *Taivaanvartijoissa* luterilaisen kirkon tarjoamaan kirkkotaiteeseen ja laajemmin ottaen ylipäättään kirkon edustamaan raskauteen ja ilmapiirin ahtauteen. Mutta tässä tapauksessa Antero ilmaisee olevansa kyllästynyt kaikenlaiseen henkisyyteen, mikä ilmenee muun muassa asennoitumisessa Gretan intoon antroposofiaan ja vapaamuurareihin. Antero kokee luterilaisuuden raskaana, mutta myös Gretan kanssa vieraillessa vapaamuurareiden tai antroposofien tiloissa hän kohtaa mielessään vastaavia tunteita kuin lapsuutensa kirkkokokemuksissa: keveys puuttuu. (TV, 165–168.) Arki ja maanantai eli sunnuntaipäivän mahdollisimman etäinen sijainti viikolla ovat Anterolle mahdollisuus hengittää vapautuneemmin.

Gretan ja Anteron välille muotoutuu erikoinen ystävyysuhde. Greta kutsuu Anteron ajoittain luokseen vieraisille ja he viettävät taiteilijaelämää. Taiteilijaelämää merkityksessä, jossa sen käyteaineena on sosiaalinen elämä ja muut ihmiset, jolloin ammennetaan Beeben sanoin pyhästä lähteestä. Greta kuljettaa nuorta taiteilijaa mukanaan ravintolassa, joka on taiteilijoiden suosiossa. Aito taiteilijoiden kaukalo, kuten Greta paikkaa kuvailee (TV, 162). Greta käyttäytyy kulmikkaasti ja huomiota herättävästi, siten kuin taiteilijoiden oletetaan ottavan tila haltuun (TV, 161–163). Anteron tapa luonnostaan on toinen, hän tunnustaa olevansa ”kasarmin lapsi”. Heidän käytöksensä oli toisenlaista, huomionkeräämistä ei pidetty toivottavana käytöksenä (TV, 164). Tällaisista henkisistä lähtökohdista on luultavasti mahdotonta kohottautua näkyväksi taiteilijahahmoksi.

Antero piirtyy *Taivaanvartijoiden* kerronnassa Gretan seuralaisena, joka matkusti Tukholmaan lähes aina kun Greta koki häntä tarvitsevansa. Suhde vanhempaan naiseen lienee ollut platoninen. Gretalle ilmeisesti itseä huomattavasti nuorempi taiteilijaseuralainen tuotti henkistä tyydytystä ja vahvisti sisäistä ajatusta taiteilijuudesta. Greta osti gallerian näyttelystä Anteron useita teoksia. Ehkä hän myös tietyllä tavalla kutsuillaan ja Anteron kestitsemisen myötä osti itselleen nuoremman taiteilijan huomion ja ihailun. Antero näki Gretassa taiteilijan ja

oletti tämän elämäntavan edustavan tietynlaista tapaa toteuttaa taiteilijuutta. Taiteellinen ilmapiiri tuotti kokemuksen taidemaailmaan liittymisestä, piireissä olemisesta, Gretan rinnalla.

Se kuinka olen havainnoinut taiteilijaromaanin keskeisiä piirteitä, avaa mahdollisuuden tulkita Greta *Taivaanvartijoiden* konventionaalisena taiteilijahahmona. Hänen ulkoinen olemuksensa, käytöksensä ja intonsa esoteerisiin asioihin täyttävät taiteilijaromaanin taiteilijan kriteerit siten kuin Beebe tutkimuksensa perusteella esittää. Gretan voi varsin vaivattomasti sijoittaa Beeben luokittelun perusteella jaetun minuuden-tyypin taiteilijaksi, jossa eletään sekä norsunluutornin että pyhän lähteen -traditioissa (Beebe 1964, 18).

## 8 Johtopäätökset

Johtopäätöksiä kirjoittaessa saatan tunnustaa lähteneeni aikanaan kevyesti varustautuneena matkaan. Oletin että Hannu Väisäsen *Taivaanvartijat* on yksinkertainen teos yksinkertaisesta aiheesta: nuori kuvataiteilija maalaa kaksi alttaritaulua kahteen kirkkoon. Jo teoksen nimestä olisi voinut päätellä että monimutkaisempaa on tulossa. Taiteilijahahmo, kertoja, Antero teki ehkä saman nopean päätelmän lähtiessään luonnoskansio kainalossa esittelemään ensimmäisen oman alttarimaalauksensa suunnitelmia Ouluun tuomiokapituliin. Näin siitä huolimatta, että lapsuuden kokemukset kirkosta ja sunnuntaista olivat jääneet raskaina mieleen.

*Taivaanvartijat* ei suostunut asettumaan suoraan valmiisiin kehikoihin, joten tutkielmassa olen käyttänyt useampaa lähestymistapaa: tein lajitutkimusta ja analysoin *Taivaanvartijoita* taiteilijaromaanina ja autofiktiona, luin teosta taiteellisen prosessin kuvauksena (poioumenon) sekä sijoitin teoksen keskeiset hahmot ja toimintaympäristöt bourdieulaisittain vallan voimasuhteiden kentälle. Kuten nyt osoitan, nämä erilaiset tulokulmat täydentävät toisiaan ja muodostavat kokonaisuuden.

Ymmärrän *Taivaanvartijoiden* olevan autofiktiota, jolloin fiktion sekoittuu faktoja. Kertojaa ei velvoita totuudenmukaisuus. Väisänen on teoksessaan solminut omaelämäkerrallisen sopimuksen, koska yksi hänen etunimistään on Antero. Yhtymäkohtia todelliseen Hannu Väisäseen ja hänen elämäänsä voi havaita Anteron kasvussa ja elämänvaiheiden kuvauksessa. Molemmat teoksessa käsitellyt alttarimaalaukset ovat tänä päivänäkin kahdessa kirkossa esillä. Ajattelen että minuuden työstäminen kirjoittamisen avulla ja sen peilaaminen ympäröivään todellisuuteen ei ole viimeisimmän ajan ilmiö. Omaelämäkerrallisen kirjallisuuden juuret kulkevat oikeastaan kirkkoisä Augustinukseen asti, hän kirjoitti *Tunnustukset* 400-luvulla. Tähän traditioon Väisänen liittyy. Autofiktio lajina mahdollistaa postmodernille ajattelulle tyypillisen minuuden tuottamisen, rakentamisen ja uusintamisen. Anteron minäkerrontaa voisi määrittellä muistellun minän kertomuksiksi. Merkityksellistä ei ole kytkös todellisuuteen ja sen täsmälliseen paikkaansa pitävyyteen, vaan mitä kertoja valikoi minuudestaan ja tarinastaan. *Taivaanvartijat* on kertomus, joka sanoittaa postmodernin ihmisen kokemusta minuuden prosessista.

*Taivaanvartijat* liittyy toiseen pitkään traditioon taiteilijaromaanina. Kerronnan keskiössä on taiteilijahahmo, Antero. Väisäsen valinta asettaa erityisesti taiteilijahahmo *Taivaanvartijoiden*

ja koko Anteroa käsittelevän sarjan keskeiseksi toimijaksi on merkittävä valinta. Hän liittyy traditioon, mutta samalla käsittelee taiteilijaromaania lajina ja sille olennaista taiteilijahahmoa uudella tavalla. Taiteilijaromaanin henkinen kasvualusta omaksi lajikseen ja irti kehitysromaanista juontuu aikakaudelle, jolloin yksilö kasvoi tietoisesti toimijaksi ja irtaantui yhteisön ensisijaisuudesta määrittää olemassaoloaan. Erityisesti taiteilijoilla ymmärrettiin olevan merkittävä rooli poikkeuksellisina yksilöinä, koska he olivat luovia – jopa neroutteen tai mielipuo- lisuuteen asti. Erityiseksi tulkittu olemus alkoi kasvattaa taiteilijaa myyttisiin mittoihin.

Luomisvoimaa taiteilijassa on pidetty niin erityisenä, että sen alkuperäksi on kirjallisuudessa katsantokannasta riippuen tarjottu joko jumalallista tai saatanallista lähdettä. *Taivaanvartijoi-* den kertoja, Antero, sanoutuu voimakkaasti ja toistuvasti irti itsensä ulkopuolella olevasta luomisvoiman alkuperästä. Hänen taidettaan ja sen luomista eivät motivoi Jumala tai Saatana. Anteron taide kumpuaa hänestä itsestään, hän on taiteensa subjekti. Antero taiteilijana ymmärtää olevansa itsenäinen toimija, jonka käsien kautta taide saa ilmiänsä. Vappu Lepistö on väitöskirjassaan konstruoinut erilaisia taiteilijatyyppejä. Antero sijoittuu tässä jaottelussa artesaanitaiteilijaksi, käsityöläiseksi. Kohdeteoksessa tätä itsellisyyttä omassa tekemisessä ja sen alkuperässä alleviivaa pohdinta ensimmäistä alttarimaalausta signeeratessa. Antero tarttuu siveltimeen ja suunnittelee kirjoittavansa sillä taulun alareunaan ”pääsi ite”. Se kuvastaa vahvasti Anteron tapaa ymmärtää itsensä taiteilijana. Toisaalta signeeraus haastaa Anteroa, koska hän tulkitsee lukitsevansa allekirjoituksellaan oman uransa ja leimautuvansa kirkkomaalariksi. Teoksen ripustuspaikka määrittäisi myös taiteilijan olemusta. Sen jälkeen nuoruus ja elämän mahdollisuudet kaventuivat. Signeeraus piirtää kaaren teoksen keskeiseen teemaan: millaisia merkityksiä Antero antaa alttarimaalausprosessille. Toisaalta tulevaisuuden lukitsemisen ja toisaalta alttarimaalausprosessi imartelea nuorta taiteilijaa. Antero on kunnianhimoinen ja hänellä on halu tehdä teoksia, joita monesti tekevät vanhemmat ja kokeneemmat.

Roberta Seretin teoria teoksessa *Voyage into Creativity* antoi työkalut analysoida *Taivaanvartijoita* taiteilijaromaanina. Teorian mukaan taiteilija kypsyy erilaisten matkojen myötä taiteilijana. Näitä olivat sosiaalinen, sielullinen ja psykologinen matka. Jokainen matka, henkinen prosessi, pitää käsitellä valmiiksi, jotta taiteilija kykenee olemaan luova taiteilija ja tekemään taidetta. Seretin teoriassa oli jonkin verran horjuvuutta eri tasojen nimeämisen suhteen ja tasot limittyivät päällekkäisiksi. Teorian lähtökohta oli kuitenkin riittävän kiinnostava. Jaottelin tasot tutkielmani kannalta loogisemmiksi ja niiden pohjalta tarkastelin analyysiluvuissa Anteron matkaa.

Anteron kokemusmaailmassa samaan persoonaan ei tunnu mahtuvan taiteilija, joka on tehnyt tilaustyön kirkkoon ja nuori mies, jolla on monella tasolla halua kokea, elää ja tulkita taiteessaan erilaisia aiheita. Kenties tämä näkemyksen ahtauden voi palauttaa *Taivaanvartijoissa* Anteron kuvaamiin muistoihin lapsuudesta ja sunnuntaipäivistä. Erityisen ahdistavaksi Antero oli kokenut juuri sunnuntait, siitä pelastuksen toi ainoastaan maanantai ja arki. Antero ja hänen sisaruksensa joutuivat mukaan kirkkoon, kun perheen isä katui muun muassa ajoittaista liikaa alkoholin käyttöönsä. Luvussa 4 käsittelin sielullista matkaa taiteilijaksi. Sen aikana taiteilija joutuu kohtaamaan oman lapsuutensa, sen vaiheet ja merkitykselliset tapahtumat. Arvioin Anteron päässeen perille tämän matkan suhteen. Alttaritaulujen aiheet palaavat lapsuuteen ja sen arkea ylläpitäneisiin kohtuullisen pysyviin rakenteisiin. Nuo rakenteet olivat tärkeitä, koska lapsuudessa oli monia haasteita ja ongelmia. Kiinnostavaa toki on, että nuo lapsuuden elementit tuotettiin kirkkotilaan, alttaritauluiksi. Alttaritauluja Antero nimitti sunnuntaikuviksi. Alttarimaalausten, sunnuntaikuvien, aiheiksi Antero maalasi arkea ja arkisia esineitä. Ajattelen tämän olevan myös mahdollinen tulkinta pyhälle. Tämä siitä huolimatta että Antero sanoutui irti sekä henkisistä että hengellisistä ulottuvuuksista.

*Taivaanvartijat*-teoksen läpi kantavat jännitteiset kaaret arjen ja pyhän käsitteiden välillä. Arki ja sille Anteron antama merkitys kehystää Väisäsen käsittelemää alttaritaulujen maalausprosessia. Alttaritaulujen ajatellaan edustavan pyhää aihepiirinsä takia. Voisi muotoilla, että *Taivaanvartijoissa* pyhä jää arjen sisällä ja arki ylittää sen. Jo teoksen alussa Antero ylistää maanantaita, uuden viikon aloittavaa arkipäivää. Teos päättyy kuvaan mandariinien venyttämästä verkkokassista. Sen arkisempaa ei juuri ole. Anteron arki ja sen kauneus rakentuu yksityiskohdista. Arki tarjoaa rakenteita, joissa on jatkuvuutta ja ehkä jonkinlaista hallittavuutta. Se on samalla irti Anteron ymmärtämästä pyhästä, joka on täynnä rajoituksia ja kieltoja, muistumia lapsuudesta.

Pyhää työstin tutkielmassa uskontotieteen tarjoamin käsittein. Pyhä on erotettu profaanista, se edustaa toista todellisuutta. Pyhä on olemukseltaan eheää, kokonaista ja puhdasta. Sen vastakohta on likainen, saastunut tai epäjärjestyksessä oleva. Tästä oikeaksi tulkitusta järjestyksestä ja epäjärjestyksen sietämisestä rakentui luvussa 3 käsitelty psykologinen matka. Se kietoutuu monitasoiseksi ristiriitojen kasvualustaksi. Ristiriitoja tuottavat erityisesti kirkolliset hahmot, papit ja maallikot, joita Antero kutsuu taivaanvartijoiksi.

Anteron taivaanvartijoiksi kutsumat kirkolliset päättäjät omista lähtökohdistaan käsin pitävät luonnollisena että teosten syntymisen taustalla vaikuttaa vakaumus, joka mahdollistaa taiteen tekemisen ja antaa siihen aiheet. Anteroa motivoi taide ja sen tekeminen. Syvälle vakaumuksen käyvä ristiriita leimaa Anteron ja taivaanvartijoiden kohtaamisia. Antero ei esimerkiksi taivu rukoukseen työskentelynsä edistämiseksi ensimmäistä maalausta aloiteltaessa. Konflikti sivuutetaan ja teos valmistuu. Toista teosta tehdessä Antero ahdistuu valmistelewan kokouksen ilmapiiristä ja siitä, että luottamushenkilöt kyseenalaistavat hänet taiteilijana ja hänen alttarimaalauksensa aiheen sen abstraktiuden takia. Ahdistus purkautuu virrenveisuuna. Luottamushenkilöt tulkitsevat tämän merkinä ja johdatuksena, joka alkaa edistää työskentelyä. Antero puolestaan laulaa, koska se oli lapsuudesta tuttu mekanismi rauhoittaa mieltä.

Keskiöön nousee kuinka taide suhtautuu kirkkotaiteeseen, esittävä taide abstraktiin muotokieleeseen. Vastakkain on taivaanvartijoiden pitkään traditioon nojaava varovaisuus kirkkoon liittyvässä päätöksenteossa ja epäily seurakuntalaisten kyvystä tulkita kirkon sanoma oikein abstraktista teoksesta. Näin liitytään kysymykseen vallasta, joka kuorutetaan huoleksi. Taivaanvartijoita epäilyttää että seurakuntalaiset hämmentyvät, jos kirkon alttarimaalaus on muuta kuin perinteinen ja selkeän esittävä. Papisto esittää itseään modernimpana ja ymmärtäväisempänä, mutta vuoropuhelua ei Anteron kanssa pääse syntymään. Papeja konservatiivisempia ovat seurakunnassa toimivat maallikot, jotka valmistelevat jälkimmäisen alttarimaalauksen työskentelyprosessia.

Lapsuuden muistoissa olevat kokemukset palauttavat Anteron monilla tasoilla ”taivaan terveen”: Anterolle taiteilijana tärkeät värit ovat haalistettuja, kirkkotaide on raskasta ilmaisultaan ja toimintaa leimaa ilottomuus. Huumori on ahdistettu nurkkaan. *Taivaanvartijat* voi lukea kannanottona kirkkotaiteeseen, taiteilijahahmon kokemuksen läpi suodatettuna. Perusongelma kilpistyy taiteilijan ja tilaajan näkemyseroihin taiteen olemuksesta ja siitä, mitä alttarimaalauksella pyritään viestittämään kirkkotilassa olijoille. Psykologisilta osilta matka päättyy, vaikka jättää Anteron hyvin turhautuneeksi ensi alkuun. Molemmat alttaritaulut saavat murskaavan kritiikin osakseen, niitä ei tahdota hyväksyä kirkkotilaan, osaksi pyhää tilaa.

Anteron tekee teoksen lopussa odottamansa matkan Italiaan, Sienaan. Matkat, niiden tekeminen ja niistä haaveilu on eräs taiteilijaromaanien erittäin leimallinen ominaispiirre. Tässä suhteessa Antero liittyy taiteilijaromaanin traditioon. Vieläpä matkustamalla Italiaan, jolla on laittamaton paikka taiteen kotimaana. Anteron tavoitteena oli käydä katsomassa alttarikaappi-

en näyttelyä, mutta hän myöhästyy. Vain purkutyöt ovat enää käynnissä. Antero saa seurata työskentelyä. Seisoessaan ovipielessä Antero tuntee mieluista kutinaa rintalastassaan ja hän huomaa kuinka sunnuntaitaiteen jouhipaita on purkautumassa päältä äänettömästi. Sienan matka ja näyttelyn purkamisen seuraamisesta tullut kokemus tuottavat tulkinnan siitä, että taiteilijaromaanin viimeinenkin matka on päästy perille.

Sosiaalinen matka luvussa 5 haastoi Anteron suhteessa ympäristöön ja sen asenteisiin. Taiteilijaromaanin konventionaalinen tulkinta taiteilijasta kirjallisuudessa nojaa yhtäältä voimakkaasti kuvauksiin, joiden keskeisissä hahmoissa on ulkoisesti taiteilijaksi tunnistettavia piirteitä tai joiden eksistentiaaliset kysymykset voidaan tulkita taiteelliseksi orientaatioksi. Ulkoiset piirteet puolestaan ovat saaneet kasvualustan romantiikan virittämästä taiteilijamyytistä. Näin pyöritetään kehää, jossa alku- ja loppupiste kiertävät toistensa ympäri. Väisänen tuo mukaan teokseen toisen taiteilijahahmon, Gretan. Gretassa Antero tunnistaa todellisen taiteilijan. Hänen olemukseensa voi liittää piirteet, joita esimerkiksi Maurice Beebe on havainnut taiteilijoille olennaisiksi. Teokselle tyypillinen kaari kehkeytyy taiteilijahahmojen välillä: konventionaalinen taiteilijahahmo Greta ilmestyy tukholmalaiseen galleriaan odottamatta ja nykäisee Anteron vaikutuspiiriinsä kuin inspiraatio. Anteron taiteilijahahmo on kaaren vastakkaisessa päässä käsillätekeväenä artesaanitaiteilijana. Yhtymäkohdan tarjoaa Maurice Beeben teoria, jossa hän esittää vastaavan perusjaon taiteilijan sisällä. Taiteilija tasapainoilee inspiraation ja luovuuden sekä arkisen itsensä välillä. Taiteilijaromaanin problematiikka on tämän jaetun minuuden kanssa työskentelyä. *Taivaanvartijoissa* Greta nykäisee Anteron hetkeksi omaan taiteilijaelämänsä mukaan. Antero pääsee ikään kuin vieraaksi taiteilijamyytisiin mukaan, tarkkailemaan sitä sivusta. Greta avaa Anterolle näkökulman taiteeseen, mutta se ei tuo lisää tai muuta hänen tapaansa toteuttaa taiteilijuuttaan. Sellaiseen Antero ei tunne tarvetta.

Hannu Väisänen Anterosta kertovan teossarjan voi ajatella muodostavan moniosaisen autofiktiivisen taiteilijaromaanin, jossa kuvataan taiteilijan kehitystietä. Kohdeteokseni *Taivaanvartijat* kuuluu taiteilijaromaanin temaattisiin puitteisiin ja tulee ymmärrettäväksi sen kehyksessä, mutta keskittyy nimenomaan tiettyyn jaksoon taiteilijan elämästä, hänen kahteen tilaustyöhönsä ja niiden jälkeiseen elämään. Kyse ei ole taiteilijan koko elämänkehityksen kattavasta romaanista, jollaisia piirteitä taiteilijaromaanille monesti ymmärretään olevan. *Taivaanvartijat* on prosessikuvaus, jossa keskitytään kahden taideteoksen syntymisen kuvaukseen. *Taivaanvartijat* yksittäisenä teoksena pysähtyy tarkastelemaan Anteron myötä taiteilijan elämään ja ammattiin liittyviä kysymyksiä tekijyydestä, inspiraatiosta ja kutsumuksesta taiteeseen, tai-



teesta palkkatyönä sekä tilaustöiden problematiikkaa. Tilaustyö kirkkoon pakottaa Anteron käymään läpi matkaansa taiteilijaksi, koska uskonnollisuus kytkeytyy Anteron lapsuudenkodin vaiheisiin.

Merkittävä oivallus opinnäytetyön etenemisen ja tekstin analysoinnin myötä *Taivaanvartijoissa* avautui kun ymmärsin että juuri Anteron työskentely teosten parissa, tämän sanoittaminen ja myös töihin nousseet aiheet tekevät teoksesta taiteilijaromaanin. Työskentely maalausten parissa *Taivaanvartijoissa* muodostaa kasvun taiteilijaksi, konventionaalisen taiteilijaromaanin teema varioituu poikkeuksellisella tavalla Väisäsen teoksessa. Antero ymmärtää olevansa taiteilijana käsityöläinen, artesaani. Käsityöläisen kasvuprosessi tapahtuu käsien, tekemisen ja niillä luomisen kautta. Käsityöläisenä hän käy läpi Seretin teorian mukaiset eritasoiset matkat taiteilijaksi työskentelyprosessien kautta ja niitä sanoittamalla. Erilaisten matkojen kaaret kurotuvat Anteron kypsyemisessä taiteilijaksi lähemmäs toisiaan *Taivaanvartijoissa*. Jos kaaret eivät aivan sulkeudu tiiviiksi kehiksi, niin ainakin katkeilevaksi kehäksi kuten Anteron ensimmäisessä alttarimaalauksessa.

*Taivaanvartijat* on nuoren taiteilijan kasvun kuvaus. Tematiikkaan liittyy sunnuntain ja arjen suhde Anteron lapsuudenkokemusten johdosta. Antero sanoutuu irti uskonnosta, mutta silti löysin sellaisen mahdollisuuden hänen tavastaan sanoittaa arkea että teologina kutsuisin sitä pyhäksi.

Vaikka opinnäytteisiin ei ole tapana kirjoittaa kiitoksen sanoja, kiitän silti. Erityisesti kiitos kuuluu professori Saijalle, jonka palaute oli rakentavaa ja kannustavaa sekä henkinen ruoska niin terävä, että lupasin saada tämän tutkielman valmiiksi. Kiitos myös Marjolle, joka aikanaan ojensi minulle Väisäsen *Taivaanvartijat* ja sanoi, että tee se gradu vaikka tuosta. Kiitos myös omalle perheelleni pitkämielisyydestä, kun olen näitä matkoja Anteron kanssa harhailnut ja vaeltanut eli ollut joskus aivan toisaalla kuin läsnä. Kiitos Työnantaja.

## Lähteet

### Kohdeteos

Väisänen, Hannu 2013. *Taivaanvartijat*. Helsinki: Otava.

### Tutkimuskirjallisuus

Aho, Arvo 1987. Kirkollisen taiteen ongelmasta. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 7–9.

Alhoniemi, Pirkko 2007. *Minuuden liittupiiri. Tutkimus Paavo Rintalan myöhäisvaiheen proosatuotannosta*. Helsinki: SKS.

Arnkil, Harald 1987. Materian tuolle puolen. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 66–69.

Bahtin, Mihail 2002. *Francois Rabelais - Keskiajan ja renessanssin nauru. (Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa, 1965)* Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Like.

Beebe, Maurice 1964. *Ivory towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press.

Benjamin, Walter 2014. *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Suom. Taneli Viitahuhta ja Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

Bourdieu, Pierre 1986. Mutta kuka on luonut luvan työn tekijät? Martti Lintunen (toim.) *Kuvista sanoin: Ajatuksia valokuvasta*. 3. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Douglas, Mary 2000. *Puhtaus ja vaara: ritualistisen rajanvedon analyysi. (Purity and Danger, 1966)* Suom. Virpi Blom ja Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Eliade, Mircea 2003. *Pyhä ja profaani*. (*Das Heilige und das Profane*, 1957). Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-Kirjat.

Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino.

Fowler, Alastair 1989. *A History of English Literature*. Oxford: Basil Blackwell.

Helander, Eila 2008. Suomalaisen uskon mielenmaisema. Arto Kuorikoski (toim.) *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Suomen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 260. Helsinki: STKS. 55–66.

Helle, Anna 2009. *Jäljet sanoissa: jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä Studies in Humanities 123. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Karkulehto, Sanna 2007. Lajit liikkeessä: Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Siner- von teosten lajienvälisyys. Olli Mäkinen, Tiina Mäntymäki (toim.), *Taide ja liike: keho, tila, ääni, kuva, kieli*. Vaasan yliopiston julkaisuja 282. Vaasa: Vaasan yliopisto.

Karttunen, Johanna 1991. *Porvari, erakko vai boheemi?: Miestaitelijan kuva suomalaisissa taiteilijaromaaneissa vuosina 1918–1929*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Kaunonen Leena 1997. Heinänkorren tarkkuudella. Taiteesta ja näkemisestä Paavo Haavikon *Pimeydessä*. Mervi Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY. 226–241.

Ketola, Mikko 2006. *Opus Dei. Vaiettu salaseura?* Helsinki, Jyväskylä: Minerva.

Koivisto, Päivi 2004. Anja Kauranen-Snellmanin omaelämäkerralliset romaanit autofiktiona. Tuomo Lahdelma, Risto Niemi-Pynttäre, Outi Oja, Keijo Virtanen (toim.), *Laji, tekijä, instituutio*. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 56. Helsinki: SKS. 11–29.

Koivisto, Päivi 2005. Minähän se olen! Miten elämästä tuli fiktiota Pirkko Saision romaanissa *Pienin yhteinen jaettava*. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Tietolipas 207. Helsinki: SKS. 177–205.

Koivisto, Päivi, 2013. Oman romaaninsa sankarit. Mika Hallila, Yrjö Hosiasluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kristinä ja Jussi Ojajärvi (toim.), *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: SKS. 97–106.

Kosonen, Päivi 2008. Minäkirjallisuuden renessanssi. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.), *Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain.

Kraenker, Sabine & Tuomarla, Ulla 2008. Camille Laurens, omaelämäkerran ja fiktion rajalla. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.), *Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain.

Kujansivu, Heikki 2008. Hervé Guibert – homoseksuaalisen minän kirjoitus. Päivi Kosonen, Hanna Meretoja & Päivi Mäkirinta (toim.), *Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain.

Kuusamo, Altti, 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Lappalainen, Päivi 1992. Hilpeätä hulluttelua vai totisinta totta? Elsa Soinin *Isänsä tytär* taiteilijaromaanina. Tarja-Liisa Hypen (toim.), *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A n:o 26.

Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Priima-Offset,

Lehtonen, Mikko 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. Lajit kirjallisuudessa. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto (toim.), *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Tietolipas 207. Helsinki: SKS. 7–23.

Mahlendorf, Ursula 1985. *The Wellsprings of Literary Creation: An Analysis of Male and Female "Artist Stories" from The German Romantics to American Writers of the Present*. Columbia S.C: Camden House.

Makkonen, Anna 1997. Paljastuksia kaikilta vuosilta. Mervi Kantokorpi (toim.), *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Juva: WSOY. 98–115.

Malmisalo, Juha 2008. Kirkkotaide ja toimijuus. Arto Kuorikoski (toim.) *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Suomen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 260. Helsinki: STKS. 91–98.

Malmisalo, Juha 2008. Bourdieulaisia näkökulmia kirkkotaiteen tuotantoon 1900-luvun lopun Suomessa. Arto Kuorikoski (toim.) *Uskon tilat ja kuvat. Moderni suomalainen kirkkoarkkitehtuuri ja -taide*. Suomen teologisen kirjallisuusseuran julkaisuja 260. Helsinki: STKS. 135–143.

Martikainen, Jouko 1987. Kirkkotaiteemme ristiaallokossa. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 22–25.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Rojola, Lea 1992. Oman sielunsa hullu morsian. Mirdjan matka taiteen maailmassa. Tarja-Liisa Hypen (toim.), *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A n:o 26.

Rojola, Lea 1999. Modernia minuutta rakentamassa. Lea Rojola (toim.), *Suomalaisen kirjallisuuden historia 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: SKS.

Rojola, Lea 2002. Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Markku Soikkeli (toim.), *Kurittomat kuvitelmat: Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, sarja A, n:o 50. 69–99.

Saarinen, Esa 1998. *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

Sarantola, Tauno 1987. Aiheen ja kuvan kysymyksiä kirkon taiteessa. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 49–53.

Seret, Roberta 1992. *Voyage in Creativity: The Modern Künstlerroman*. Studies in European Thought: Vol. 4. New York, San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Paris: Peter Lang.

Siukonen, Jyrki 2002. *Tutkiva taiteilija. Kysymyksiä kuvataiteen ja tutkimuksen avoliitosta*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Siukonen, Jyrki 2011. *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen historiaan*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Suhonen, Pekka 1987. Kirkkoarkkitehtuuri 1940-luvulta nykypäiviin. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 10–21.

Svenungsson, Jan 2007. *An Artist's Text Book*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.

Valkonen, Markku 1987. Modernin taiteen murros kirkkotaiteessa. *Ars sacra fennica*. Helsinki: SKSK-Kustannus. 70–81.

Väisänen, Hannu 2004. *Vanikan palat*. Helsinki: Otava.

Väisänen, Hannu 2007. *Toiset kengät*. Helsinki: Otava.

Väisänen, Hannu 2010. *Koverat ja kuperat*. Helsinki: Otava.

Väisänen, Liisa 2011. *Kristilliset symbolit. Ikkuna pyhään*. Helsinki: Kirjapaja.

Vähäkangas, Pekka 1996. *Taide alttarilla: alttaritaulutraditio Suomessa 1918–1945*. Jyväskylä Studies in the Arts 52. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

## Liite 1



Viereisessä kuvassa on Hannu Väisäsen teos ”Elämän seppel” Oulun Pyhän Tuomaan kirkosta (1975).

Alempi teos on triptyykki ”Helluntain ihme – fragmentteja uskosta” Itä-Helsingissä sijaitsevassa Pyhän Mikaelin kappelissa (1986).

