

Sukupuolten tulkintoja ja ”venäläisiä tyyppejä” – Kalannin alttarikaapin varhaisesta tutkimushistoriasta

Kesäkuussa 1874 Suomen Muinaismuistoyhdistyksen toiseen taidehistorialliseen tutkimusretkikuntaan kuuluvat nuoret miehet lähtivät dokumentoimaan Suomen kulttuuriperintöä. Kolme vuotta aiemmin järjestetty ensimmäinen retki oli suuntautunut Ahvenanmaalle ja Turun seudulle,¹ nyt oli vuorossa alue Turun ja Porin välillä. Vaikka retkellä nähtiin ja dokumentoitiin monia teoksia ja interiöörejä, ehkä suurin ihmetyksen aihe tuli kuitenkin vastaan Kalannissa.² Keskiaikaisen kivikirkon alttarilla oli kookas ja hyvin säilynyt alttarikaappi, jonka ovien maalausten kaltaisia löytöretkeilijät eivät olleet Suomessa ennen nähneet. Kolmisenkymmentä vuotta myöhemmin alttarikaappi ostettiin valtiollisiin kokoelmiin tuolloin mittavalla 5 000 markan summalla, ja se on yhä yksi Suomen kansallismuseon merkittävimmistä esineistä.³

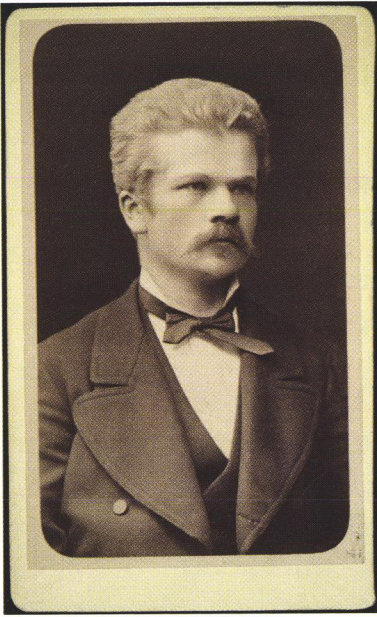
Tämä artikkeli käsittelee Kalannin alttarikaapin ”uuden elämän” ensi vaiheita, joiden aikana se alkoi muuttua vuosisatoja hartauselämään kuuluneesta, paikallisesti tunnetusta teoksesta kansalliseksi, museoiduksi taide-esineeksi ja asiantuntijoiden arvioiden kohteeksi.⁴ Aluksi selvitämme Muinaismuistoyhdistyksen retkikunnan kokoonpanoa ja heidän Kalannin kirkossa tekemäänsä kirjallista ja kuvallista dokumentointityötä ennen julkaisematonta arkistomateriaalia valottaen. Sen jälkeen analysoimme retkikunnan jäsenten tekemiä tulkintoja ja arvotuksia niin henkilöhahmoista kuin kuvatuista aiheista peilaten niitä myös myöhempään tutkimukseen. Lopuksi tarkastelemme erityisesti oletuksia alttarikaapissa kuvattujen hahmojen venäläisyydestä ja ylipäänsä alttarikaapin itäisestä alkuperästä. Artikkelissa pyrimme osoittamaan, millä tavoin tulkinnat olivat sidoksissa retkikuntalaisten omaan elämänpäiiriin eli 1800-luvun lopun säätyläisnuorkaisten maailmaan ja tietämykseen siitä. Lisäksi painotamme alttarikaapin ”elämäkertaa”; keskiaikaisten merkitysten päälle rakentui myöhempinä vuosisatoina uusia kerroksia, jotka käsitteellisesti tekevät siitä aina myös tulkintojen ajankohdan esineen, mikä ei kuitenkaan vähennä sen alkuperäisen käyttötarkoituksen merkitystä.

Kalannin kirkon tammesta valmistettu alttarikaappi oli – ennen sen purkamista osiin – moniosainen veistosten ja maalausten muodostama kokonaisuus, jossa keskiosan päälle taipuivat kahdet ovet.⁵ Keskiosassa ja sisempien ovien sisäpuolella on kohtauksia Neitsyt Marian elämästä. Vasemmassa ovelta on kuvattuna Jeesuksen syntymä ja ympärileikkaus; keskiosassa on Marian kuolema, jonka yläpuolella on siihen oleellisesti kuuluva Marian kruunaus -aihe; oikeanpuoleisessa ovelta on kaksi Marian ihmetekoa eli juutalaisten yritys kaataa tämän arkku sekä paholaisen kanssa sopimuksen tekvän Teofiluksen tarina. Sisempien ovien toisella puolella sekä ulompien ovien sisäpuolella on kahdeksassa paneelimaalauksessa kuvattuna marttyyrineitsyt Pyhän Barbaran tarina kristityksi kääntymisestä mestaukseen.⁶ Maalausten tekijänä ja mahdollisesti myös veistoskoristelun maalaustyön toteuttajana pidetään 1400-luvun alkupuolella Hampurissa toiminutta maalaria, jonka taidehistoria tuntee nimellä mestari Francke.⁷ Alttarikaapin ajoitus suhteutuu mestari Francken muiden töiden ajoituksiin ja tyyllisiin seikkoihin; tämän artikkelin puitteissa riittää sen ajoitus 1420–1430-luvuilta.⁸ Kalannin kirkko puolestaan rakennettiin Markus Hiekkasen ajoituksen mukaan 1430–1450-lukujen aikana.⁹

Toisen taidehistoriallisen retkikunnan muodostuminen vuonna 1874

Suomen Muinaismuistoyhdistys ryhtyi suunnittelemaan toista taidehistoriallista tutkimusretkeä tammikuussa 1874.¹⁰ Järjestelyissä nojaututtiin ensimmäisellä retkellä hankittuihin kokemuksiin. Retkelle osallistunut maisteri Eliel Aspelin (1847–1917, kuva 1) oli Muinaismuistoyhdistyksen sihteeri ja hän näyttää vastanneen tutkimusretken suunnittelusta heti alusta lähtien. Hän ehdotti, että retki ei kestäisi kahta kuukautta kauempaa, ja että retkikuntaan osallistuisi vain neljä henkilöä: yksi taidehistoriallisten kuvauksen tekijä, yksi arkkitehti ja kaksi piirtäjää. Tutkimusta jatkettaisiin siitä mihin ensimmäinen retkikunta oli jäänyt eli liikkeelle lähdetäisiin Turusta ja suunnattaisiin pohjoiseen aina Kokemäenjoen laaksoon asti.¹¹ Retkikunnan ohjelma määriteltiin samanlaiseksi kuin ensimmäisen, tosin kirkonarkistojen laajempi tutkiminen ja kansantarinoiden keruu jätettiin pois työläytensä takia.¹²

Erialaisten syiden vuoksi mukaan ei Aspelinin lisäksi voinut lähteä muita aikaisempaan retkeen osallistuneita. Ensimmäisen retken ideoija ja johtaja Emil Nervanderkin oli muuttanut Turkuun *Åbo Postenin* päätoimittajaksi, eikä voinut irrottautua työstään.¹³ Mukaan ei saatu myöskään arkkitehtiä, joten tarkempi arkkitehtuurin tutkimus piti jättää ohjelmasta pois. Retkikuntaan liittyivät maisteri Karl Fredrik Slotte ja ylioppilaat Gunnar Berndtson



Kuva 1. Eliel Aspelin 1870-luvun puolivälissä. Museoviraston kuvakokoelmat, Helsinki.

ja Ernst Nordström, kaikki piirtäjinä. Aspelinista tuli retkikunnan johtaja ja hänen tehtävänsä oli taidehistoriallisten kuvausten kirjoittaminen, toisin sanoen matkakertomuksen kokoaminen.¹⁴ Joukkoon liittyi vielä vapaaherra Emil Waldemar Cedercreutz, joka oli mukana omalla kustannuksellaan Turusta Mynämäelle.

Retkikunnan jäsenet olivat nuoresta iästään huolimatta varsin pitkälle opiskelleita. Aspelin valmistui filosofian kandidaatiksi vuonna 1871 laudaturaineinaan yleinen historia sekä estetiikka ja kirjallisuus, ja maisteriksi 1873.¹⁵ Hän väitteli ensimmäisellä suomenkielisellä taidehistorian väitöskirjalla *Siipialttarit, Tutkimus keskiajan taiteen alalla* vuonna 1878, ja jatkoi uraa taidehistorian ja kirjallisuuden parissa.¹⁶ Slotte (1848–1914) suoritti maisterintutkinnon 1873, ja teki uransa Polyteknillisen opiston fysiikan opettajana ja Teknillisen korkeakoulun fysiikan professorina.¹⁷ Berndtson (1854–1895) suoritti ylioppilastutkinnon 1872 ja opiskeli vuosina 1874–1875 Polyteknisen instituutin insinöörilinjalla. Samaan aikaan hän harjoitti taideopintoja yliopiston piirustussalissa. Vuonna 1876 hän pääsi stipendin turvin jatkamaan taideopintoja ulkomaille.¹⁸ Nordström (1850–1933) puolestaan suoritti filosofian kandidaatin tutkinnon 1874. Jatkossa hänkin opiskeli taidetta ja teknistä alaa ulkomailla ja toimi taideteollisuuden piirissä Suomessa.¹⁹

Retkikunnan neljästä varsinaisesta osallistujasta Aspelinilla oli vankin tuntuma taidehistoriallisten kohteiden etsimiseen, tunnistamiseen ja dokumentoimiseen. Hän tunsu Emil Nervanderin jo 1860-luvulta lähtien ja oli

todennäköisesti osallistunut lukuisiin muinaismuistojen säilyttämistä koskeviin keskusteluihin.²⁰ Aspelin toimi Muinaismuistoyhdistyksen sihteerinä vuonna 1874²¹ ja ennen kaikkea hän oli osallistunut yhdistyksen ensimmäiseen tutkimusretkeen, joka oli samalla kahden ja puolen kuukauden ”peruskurssi” tutkimusretken käytännön työstä. Harrastuneisuudestaan huolimatta Aspelinin keskiaikaisen aineiston todellinen tuntemus oli väistämättä vielä ohutta, ja retkellä tuli vastaan jatkuvasti yllätyksiä ja uusia asioita.²²

Retkikunnan tehtävänä oli dokumentoida näkemänsä taidehistorialliset kohteet. Matkasta laadittiin kertomus, jossa kohteet kuvattiin osittain hyvin tarkasti, osittain niukasti.²³ Sen tuli olla valmis saman vuoden marraskuussa.²⁴ Kertomus kirjoitettiin ruotsiksi, joka oli jokaisen retkikuntaan osallistuneen äidinkieli. Kertomuksen alussa merkintöjen kirjoittajiksi nimetään Eliel Aspelin ja Emil Cedercreutz. Kalannin osuuden kertomuksesta laati Aspelin, koska Cedercreutz ei siinä vaiheessa enää ollut mukana retkikunnassa.²⁵ Sanallisen kuvailun lisäksi kohteet dokumentoitiin kuvin, enimmäkseen piirroksin ja akvarellein, ja retkelle oli siten tärkeää saada mukaan mahdollisimman taitavia, nopeita ja monenlaisiin olosuhteisiin sopeutuvia piirtäjiä. Yhdistys pohti myös kameran hankkimista, mutta sen hyödyllisyydestä huolimatta ajatuksesta jouduttiin luopumaan. Kamera ja kuviin tarvittavien kemikaalien hinta, 500–600 markkaa, oli aivan liian korkea niukoilla varoilla toimivalle yhdistykselle.²⁶ On syytä mainita, että Muinaismuistoyhdistys palasi Kalannin kirkkoon vuonna 1902 kahdeksannella retkellään, jota johti K. K. Meinander. Tällöin alttarikaappi oli vielä kirkossa ja se valokuvattiin, mutta muutoin tuolloin keskityttiin kirkon arkkitehtuuriin.²⁷

Kertomuksen ja kuvien lisäksi retkikunnan työtä kuvaavan lähdeaineiston muodostavat siitä kirjoitetut sanomalehtiartikkelit, jotka olivat eräänlaisia matkakirjeen ja työskentelyraportin yhdistelmiä. Niitä ilmestyi kaikkiaan kolmessa sanomalehdessä, mikä oli poikkeuksellinen saavutus. Sanomalehtien avulla tutkimusretki sai laajaa julkisuutta ja kirjoittajat itse tietysti kirjoituspalkkiot. Aspelin kirjoitti heinä- ja syyskuussa matkakirjeitä *Morgonbladet*-lehteen.²⁸ Sarja jäi kesken, sillä kirjeet loppuivat Vehmaalle ja Kalanti jäi siten käsittelemättä. Toinen sarja matkakuvauksia ilmestyi elokuun alussa Emil Nervanderin päätoimittamassa *Åbo Postenissa*. Ne kirjoitti ilmeisesti Nervander Gunnar Berndtsonilta saamiensa tietojen ja kuva-aineiston pohjalta.²⁹ Lisäksi Aspelin kirjoitti samaan lehteen sarjaa täydentävän artikkelin.³⁰ Myös *Helsingfors Dagbladet* -lehdessä ilmestyi neljä artikkelia, ensimmäinen matkan vielä kestäessä, kolme muuta pian matkan jälkeen.³¹ Anonyymeinä julkaistujen kirjeiden kirjoittaja oli joku muu kuin Aspelin, joka ei todennäköisesti kirjoittanut *Morgonbladetin* kanssa kilpailevaan ja eri puoluekantaan edustavaan lehteen. Kirjoittajan täytyi siten olla Slotte, Nordström tai Berndtson. Kalanti käsiteltiin sarjan viimeisessä osassa.

Retkikunta Kalannin kirkossa: kirjallinen ja kuvallinen dokumentaatio

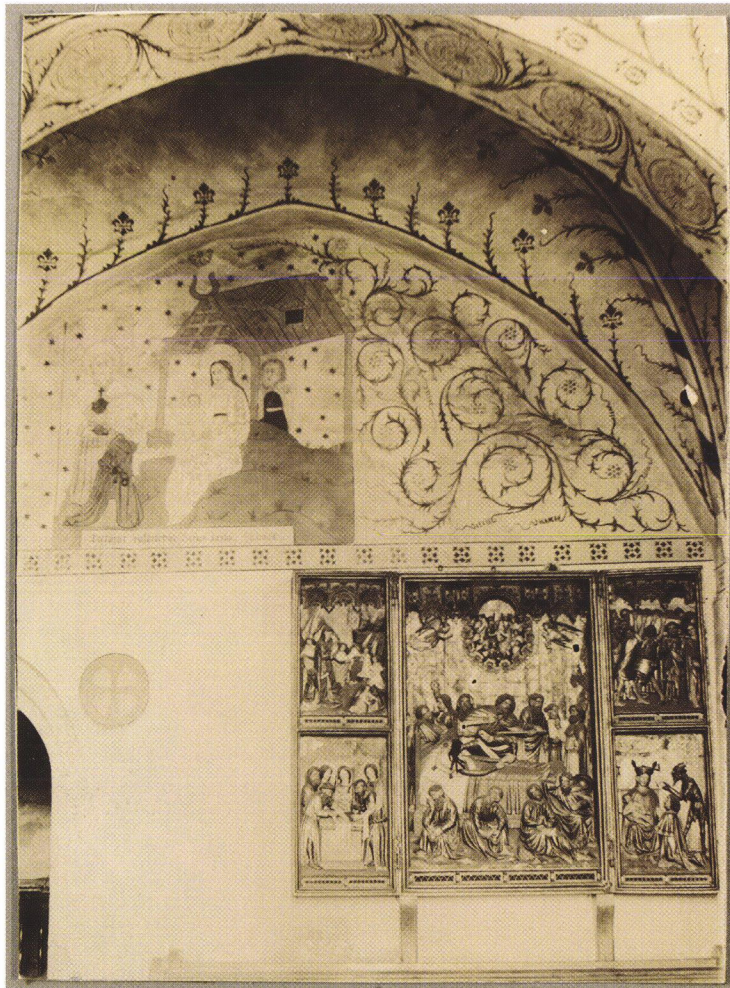
Toisen taidehistoriallisen tutkimusretken osallistujat kävivät matkansa aikana kahdessakymmenessäneljässä kirkossa ja kolmessa kartanossa. *Åbo Posten* -lehdessä ilmestyneen kirjoitussarjan ja yhden piirustuksen päiväyksen perusteella tiedetään, että retkikunta työskenteli Kalannin kirkossa heinäkuun 14. päivän tienoilla, ilmeisesti korkeintaan kolme päivää. He olivat Uudessakaupungissa 9.–12.7. ja lähtivät Kalannista Laitilan, Untamalan ja Pyhämaan kautta Raumalle, jonne he purjehtivat 17. heinäkuuta 1874.³²

Retkestä tehty kertomus oli Kalannin osalta pitkä ja osin seikkaperäinen. Selostettuaan ensin kirkkorakennusta, kirjoittaja siirtyy kertomaan alttarilla olevasta alttarikaapista. Kertomuksessa tulee ensimmäiseksi esille suullinen perimätieto alttarikaapin saapumisesta Kalantiin, minkä jälkeen käydään läpi alttarikaapin veistokuvat ja lopuksi maalaukset. Alttarikaapin kuvauksen jälkeen kertomus siirtyy kuvailemaan muutamia kirkon seinämaalauksia. Kertomuksesta käy siis ilmi kuinka retkikuntalaiset, ja epäilemättä suurimmaksi osaksi Eliel Aspelin, tulkitsivat Kalannin alttarikaapin kuva-aiheita. Näihin tulkintoihin vaikutti ratkaisevasti se, että he eivät tunnista- neet maalausten tarinaa tai kaikkia Neitsyt Maria -aiheita, eivätkä osanneet paikantaa teosta oikeaan valmistuskontekstiinsa.

Maalausarjaa koskeviin tulkintoihin vaikutti varmasti myös niiden tuolloinen ulkonäkö. Uudella ajalla tehdyt päällemaalaukset tekivät paneelimaalauksista huomattavasti nykyistä kömpelömmän näköisiä ja lisäksi lakkapinta – joka päällemaalauksen lisäksi poistettiin Hampurissa vuosina 1922–1925 tehdyssä konservoinnissa – muutti maalaukset tummemmiksi.³³ On epäselvää, olivatko kaikki päällemaalaukset vuosilta 1841–1843, jolloin maalari Johan Hellstén Udestakaupungista teki työtä maalausten parissa,³⁴ vai oliko paneelimaalauksiakin korjattu jo aiempina vuosisatoina.³⁵ Joka tapauksessa suurimmat muutokset paneelimaalauksiin lienee tehty vain kolmekymmentä vuotta retkeä ennen ja vasta konservointi toi esille maalausten todellisen laadun. Samoin veistososien myöhempi maalauskerros, joka yhä on reliefien pinnassa, vaikutti niiden arvioimiseen, mistä kertomuksessa eksplisiittisesti huomautetaankin.

Olettaa saattaa, että jo pelkästään se, että keskiaikainen alttarikaappi oli yhä *alttarilla*, oli jokseenkin yllättävää: suurin osa näistä oli siirretty sivuun viimeistään 1800-luvun alkuvuosikymmeninä, kuten esimerkiksi läheisen Vehmaan kirkon alttarikaappi, joka oli viety sakaristoon vuonna 1844.³⁶ Kalannin alttarikaappi siirrettiin kirkon pohjoisseinälle sakariston oven vie-reen todennäköisesti korjaustöiden yhteydessä vuoden 1884 aikoihin tai vasta uuden alttaritaulun hankinnan jälkeen eli vuonna 1892 (kuva 2).³⁷ Samaan aikaan muiden korjaustöiden kanssa restauroitiin kirkon seinämaalaukset Emil Nervanderin johdolla.³⁸

Retkikunnan kolme piirtäjää valmistivat kuvia hieman yli seitsemän kappaleen päivätahtia, Kalannin kirkossa yhteensä 22. Tutkimusretkellä valmistetuista kuvista järjestettiin näyttely loka-marraskuun vaihteessa 1874 Yliopiston kansatieteellisessä museossa Helsingissä, jossa oli esillä 218 kuvaa eli todennäköisesti kaikki retkellä tehdyt kuvalliset dokumentaatiot.³⁹ Tuolloin laaditun näyttelyluettelon mukaan Kalannin alttarikaapista oli esillä kuusi kuvaa: ”Mariae frestelse” (tarkoittaa Teofilus-aihetta) ja ”Apostolikuva”, kaksi kuvaa alttarikaapin ”kuvasarjasta”, kalkeeraus ”keisarin manttelista” ja kuva kaapin ornamenttelistasta.⁴⁰ Kaikki kuvat ovat siis detaljeja, eikä yhtään kuvaa tehty alttarikaapin veisto- tai maalauskokonaisuuksista,



Kuva 2. Neitsyt Marian elämää ja Pyhän Barbaran legendaa kuvaava alttarikaappi (n. 1420) Kalannin kirkon pohjoisseinällä 1800–1900-lukujen vaiheessa. Pyhää Barbaraa esittävät maalaukset ovat käännettyjen ovien takana. Päiväämätön valokuva. Museoviraston arkisto, Helsinki.

koko alttarikaapista tai kaapin sijainnista kirkkotilassa. Emme ole kyenneet täysin todentamaan, mitkä ovat nuo luettelon mainitsevat piirustukset, mutta seuraavassa esitellään hahmottelemamme rekonstruktio sen materiaalin perusteella, mikä Museoviraston historian kuva-arkistossa on ollut käytettävissämme.

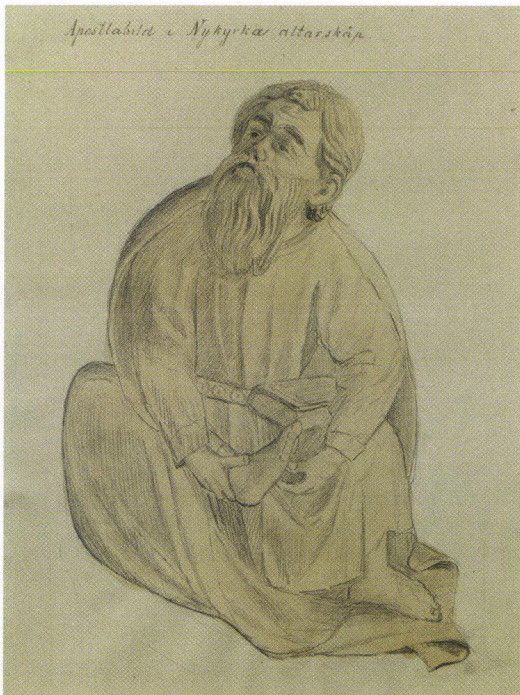
Ensimmäinen luettelon piirustus tarkoittaa laveerattua lyijykynäpiirustusta Teofiluksesta ja hänet paholaisen vallasta vapauttavan Neitsyt Marian kohtauksesta (kuva 3). Siinä huomiota kiinnittää kaksi teoksen nykyisestä olemuksesta poikkeavaa seikkaa, nimittäin Marian kruunun keskellä oleva kolmas sakara ja figuureiden yläpuolella oleva hapsukoristeinen verho.



Kuva 3. Neitsyt Maria vapauttaa Teofiluksen sopimuksesta paholaisen kanssa. Kalannin alttarikaapin oikeassa ovenssa olevasta veistosreliefi. Laveerattu lyijykynäpiirustus, 18,5 x 12 cm, 1874. Museoviraston arkisto, Helsinki.

Kolmas sakara on sittemmin hävinnyt. Figuurien taustalle maalattu verho oli myös vasemmanpuoleisen, Jeesuksen ympärileikkausta kuvaavan aiheen yläpuolella. Koska veistoreliefit irrotettiin alkuperäisistä taustapaneeleistaan, jäivät siis kyseiset verhoimitaatiot maalausten takapuolelle, jossa ne yhä ovat, vaikkakaan esillepanosta johtuen eivät katsojien nähtävissä.

”Apostolikuva” viittaa Marian kuolemaa tai kuolonuneeen nukkumista esittävän keskusaiheen alareunassa olevasta apostolista tehtyyn laveerattuun lyijykynäpiirustukseen (kuva 4). Apostoli joko raapii jalkapohjaansa tai poistaa siitä piikkiä.⁴¹ Piirustus on päivätty 14. heinäkuuta ja varustettu tekstillä ”Apostlabild i Nykyrka altarskåp”, mutta signeeraus puuttuu. Mitkä sitten ovat nuo listatut kaksi kuvaa alttarikaapin kuvasarjasta? Toinen on varmastikin ollut näyttävä akvarelli (kuva 5), joka esittää Pyhän Barbaran maalaussarjan neljättä kohtausta eli Barbaran vangitsemista. Sen retkikerptomus nimeää Gunnar Berndtsonin tekemäksi. Akvarelli tavoittaa hyvin teoksen värityksen ja henkilöiden asennot; isän vihamielinen katse vain on jäänyt hieman sameaksi, joten hänen olemuksestaan puuttuu alkuperäisen maalauksen terävyys ja uhkaavuus.⁴² Oliko Berndtson myös kahden edellisen piirustuksen tekijä? Käsialan perusteella tämä on hyvinkin mahdollista. Ainakaan ne eivät ole K. F. Slotten, jonka signeeraamat piirustukset ovat erityyppisiä, ääriviivoja korostavampia ja viivajäljeltään jyrkempiä, minkä voi nähdä esimerkiksi hänen Kalannissa piirtämässään Maria ja lapsi -aiheista puuveistosta esittävässä kuvassa.



Kuva 4. Neitsyt Marian kuolinvuoteelle saapunut apostoli, yksityiskohta Kalannin alttarikaapin keskusosasta.

Laveerattu lyijykynäpiirustus, 24 x 31,8 cm, päivätty 14.7.1874. Museoviraston arkisto, Helsinki.

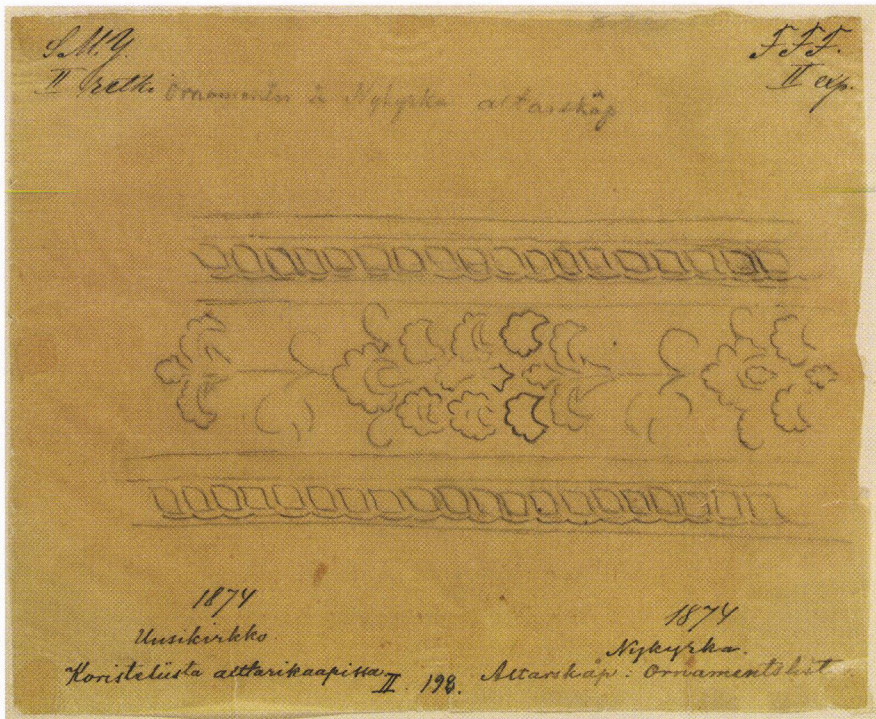
Kalkeerausta ”keisarin manttelista” emme ole pystyneet arkistoista paikantamaan. Kalkeeraukset tehtiin ohuelle, mutta suurelle paperille, joten rikkoutuminen ja sitä kautta häviäminen on ollut helpompaa kuin muiden piirustusten. Yksi suurehko kalkeeraus (34 x n. 50 cm) on kuitenkin säilynyt. Se kuvaa Barbaran kuulustelua keskittyen kuitenkin henkilöhaamojen kasvoihin ja yläruumiiseen, eikä ”keisarin” eli tuomari Martianuksen viitaa ole siinä mukana.⁴³ Luettelossa oleva maininta kaapin ornamenttilistasta tarkoittanee vaatimatonta pienehköä piirustusta, johon on hahmoteltu maalattujen paneelien välissä horisontaalisesti kulkevan tummapohjaisen ”boordin” kasvikuviointia. Paperi on ruskeaa kuultopaperia, ja vaikuttaakin, että kuviointi on piirretty sen läpi (kuva 6). Se että huomiota kiinnitettiin tämänkaltaisiin detaljeihin kuvastaa dokumentoinnin eräänlaista ennako-



Kuva 5. Pyhän Barbaran vangitseminen.
Gunnar Berndtsonin akvarelli Kalannin alttarikaapin ovimaalausten neljännessä paneelista, 25 x 16,4 cm, Museoviraston arkisto, Helsinki.

luulottomuutta. Kohteiksi ei valittu vain hienointa mitä nähtiin, eikä esi-
neitä ja maalauksia katsottu yksinomaan taideteoksina, vaan tarkasteluun
otettiin esimerkiksi taideteollisuuden kehittämisen kannalta kiinnostavia
ornamenttejä ja tekniikoita.

Ilmestyneet sanomalehtikirjoitukset eivät ole tehdyn työn yksityiskoh-
taisia dokumentointeja, mutta niistä saa käsityksen retkikunnan ensimmäi-
sistä tulkinnoista. Kirjeistä käy ilmi mistä retkikunta oli kiinnostunut ja mitä
kohteita se piti erityisen tärkeinä. Kirjeet kuvaavat myös matkan tunnelmaa
ja järjestelyjä sekä aikataulua, joka on merkittävä tieto pohdittaessa käytet-
ävissä olleen ajan vaikutusta tehtyjen dokumenttien määrään ja laatuun.
Nykyistä Kalannin alttarikaappia, tai erityisesti sen paneelimaalauksia,
hyvin korkealle arvostavaa käsitystä vasten arvioituina sanomalehtikirjoi-
tukset kuvasivat sitä lyhyesti. Ensimmäinen kuvaus alttarikaapista ilmestyi
elokuun alussa *Åbo Postenissa*. Siinä mainittiin kaapin huomattavuus, veis-
tettyjen hahmojen kummallisen venäläinen sävy (rysk prägel) ja maalausten
kiinnostavuus. Lehti mainitsi myös maalausten voimakkaan restauroinnin
ja maalausten aihe hahmoteltiin kevyesti vain ”naispyhimyksen legendaksi”.
Kuvaus Kalannin alttarikaapista oli kokonaisuudessaan seuraava:



Kuva 6. Ornamenttlista. Yksityiskohta paneelimaalausten koristelusta.
15 x 18,6 cm, lyijykynä. Museoviraston arkisto, Helsinki.

Huomionarvoista tässä kirkossa oli kuitenkin alttarikaappi, johon sisältyy useita veistettyjä kohtauksia vapahtajan historiasta. Erityistä näiden veistokuvien figuureille on, kuten sanottu, silmäänpistävän venäläinen sävy. Alttarikaappien ovet on varustettu öljyllä maalatuilla, erityisen kiinnostavilla maalauksilla, jotka tosin on paikoittain hyvin huonosti restauroitu. Nämä kuusi (sic) maalausta kuvaavat eri kohtia naispuolisen pyhimyksen legendasta, kuvaten hänen peräänantamattomuuttaan ja rohkeuttaan ja kuolemaa uskonsa tähden.⁴⁴

Helsingfors Dagbladet -sanomalehden artikkeli ilmestyi melkein kuu-kautta myöhemmin. Siinä alttarikaappia kuvailtiin hieman laajemmin, sen todettiin olevan Kalannin kirkon huomattavin kohde ja mainittiin paikka-kunnalla kerrotun tarinaa sen ihmeenomaisesta saapumisesta jokea pitkin.⁴⁵

Sanomalehtitekstien perusteella Aspelin oli itse asiassa innostuneempi Vehmaan kirkossa olleesta alttarikaapista. Hänen *Åbo Posteniin* laatiman kirjoituksensa mukaan kirkko ”[...] inom sina väggar hyser det värdeful-laste helgänskap, som Fornminnesföreningens tvenne expeditioner anträ-fat.”⁴⁶ *Morgonbladetissa* hän kuvasi ihaillen alttarikaapin sommittelultaan ja ilmaisultaan taiteellista veistotyötä.⁴⁷ Retkikunta näki Vehmaan alttarikaapin ennen saapumistaan Kalantiin, mutta koska Aspelin kirjoitti arviot ret-ken jälkeen, voi Vehmaan alttarikaapin katsoa hänen mielestään ylittäneen kaiken retkellä nähdyin. Myöhempi tutkimus on pitänyt tätä Kansallismu-seon kokoelmiin kuuluvaa alttarikaappia (KM 1785) varsin tavanomaisena brysseliläisenä tuotantona, esimerkiksi Riitta Pylkkänen totesi jo vuonna 1936 sen kuuluvan ”lajinsa kaavamaisimpiin ja käsityöläismäisimpiin tuot-teisiin.”⁴⁸

Tulkintoja ja väärinymmärryksiä

Retkeläiset luulivat ovimaalauksissa esitettyä Pyhän Barbaran kuvallista elämäkertaa Pyhän Agathan marttyyrikertomukseksi. Tämän täytyy juon-tua nimenomaan rintojen leikkaamista kuvaavasta maalauksesta, sillä he nähtävästi tiesivät tämän kidutusmuodon sisältyneen juuri Pyhän Agathan tarinaan; irtileikatut rinnat ovatkin hänen attribuuttinsa. Väärintulkinnas-ta johtuen Pyhän Barbaran isä Dioscurus mainitaan kertomuksessa vaan yleisesti ritarina ja tuomari Martianus, jonka eteen isä tyttärensä vie, mai-nitaan keisarina, joskin kysymysmerkin kera. Kertomuksessa huomioidaan ”ritarin” eli Dioscuruksen itämaishenkinen sapeli sekä mainitaan, kuinka hänen hattunsa muistuttaa Rymättylän kirkossa olevan Pyhää Jaakobia esit-tävän veistoksen päähinettä. Tämän retkeläiset olivatkin vastikään nähneet, sillä he kävivät Rymättylässä kesäkuun lopulla, muutamia viikkoja ennen kuin saapuivat Kalantiin.⁴⁹ Itämainen sapeli eli viittaus ”saraseeneihin” oli 1400-luvulla tapa kertoa kuvatun henkilön pakanuudesta ja vieraudesta.

”Orientaalisuus” ei jäänyt retkikuntalaisiltakaan huomaamatta; muistiin kirjoitettiin: ”Keisarin ja ritarin asuissa on itämaisia piirteitä.”⁵⁰

Kuvasarjan aloituskohtauksessa kristityksi kääntynyt Barbara väittelee isänsä kanssa. Kertomuksessa selostetaan seuraavasti: ”Tämä [neito] kuuntelee ja painaa päänsä hänen [ritarin] puheen edessä, vaikkakin hänen käntensä ovat pois päin suunnatut.”⁵¹ Ensinnäkin, retkikuntalaiset eivät osanneet tulkita keskiajan kuvallista kieltä, minkä perusteella Barbaran käsien asento olisi nähty keskusteluna. Keskiajan taiteen elekieli olikin tuolloin vielä yleisesti tutkimaton alue, ja J.J. Tikkasen uraauurtavat tutkimukset aiheesta olisivat olleet heidän tiedossaan aikaisintaan 1880-luvun puolivälin jälkeen.⁵² Toiseksi, ehkäpä aikansa arvomaailman johdattamana he näkivät enemmän nöyrän, hyvin kasvatetun neidon, joka *kuuntelee*, kuin vanhemmaa miestä ja vieläpä isäänsä sinnikkäästi vastustavan sankarittaren.

Barbaran kuvallisen elämäkerran kolmannessa kohtauksessa on kaksi paimenta, joista toinen paljastaa pakenevan Barbaran olinpaikan Dioscurukselle ja tämän miehille. Petturi on kääntänyt katseensa takaa-ajajia kohti, mutta hyvä paimen – jonka karja säilyy lampaina, eikä muutu heinäsirkoiksi – katsoo alaspäin. Paimenet ovat aikuisia miehiä, mutta retkikuntalaiset tulkitsivat toisen heistä tytöksi, toisen pojaksi. Vaikuttiko tulkintaan heidän arkikokemuksensa? Suomessa ja ylipäänsä Pohjoismaissa nuoret tytöt toimivat paimenina siinä missä pojatkin, mutta miesten tehtävä se ei ollut.⁵³ Voi aavistella, että henkilöiden asennoilla ja asuilla oli ratkaiseva rooli: ”poika” oli retkikuntalaisille se, jolla on päässään jonkinlainen lierihattu, ja joka nostaa reippaasti päänsä ylös ottaen kontaktia hevostmiehiin, kun taas huivipäinen ”tyttö” on kääntänyt katseensa alas. Kuten retkikuntalaisetkin oikein tulkitsivat, hänen olemuksensa välitti katsojille vastahakoisuutta: hän ei halua ottaa osaa petokseen.⁵⁴ Koska kertomuksessa ei lainkaan mainita paimenten pientä kokoa suhteessa ratsailla oleviin miehiin, on todennäköistä, että kokoero oli oleellinen tekijä tulkittaessa paimenet lapsiksi.

Berndtsonin maalaamassa akvarellissa Barbaran vangitsemisesta on vankilan kalterien takana kaksi henkilöä, joista vasemmanpuoleinen on tummiin vaatteisiin pukeutunut hahmo, oikeanpuoleinen esittää selvästi Pyhää Barbaraa. Retkikertomuksen mukaan molemmat hahmot ovat naisia; nuoremmalla naisella mainitaan kultabrokadinen alusasu ja sädekehä pään ympärillä. Tämä yksityiskohta on kiinnostava erityisesti siksi, että myöhempi tutkimus on tulkinnut hahmon niin Kristukseksi kuin Juliananimiseksi vaimoksi, joka kohtasi marttyyriuden Barbaran kanssa.⁵⁵ Kirjallisen legendan mukaan Kristus tuli Barbaran kidutusten välillä vahvistamaan häntä vankityrmään. On syytä huomata, että mestari Francken yleinen tapa maalata Kristus on modernein silmin ”femininisoiva”, mikä näkyy erityisesti hänen Tuskien mies -aiheisessa maalauksessaan (Museum der bildenden Künste, Leipzig) – haavoittuvaisuuden ja hentouden tarkoitus oli korostaa

Jeesuksen inhimillisyyttä ja heikkoutta.⁵⁶ Toisaalta myös mestari Francken maalausten erikoistuntija, Bella Martens, piti hahmoa naisena – tämä tuli hänestä selvästi esille konservoinnin yhteydessä.⁵⁷ Ottaen siis huomioon hahmon monitulkintaisuuden sekä 1800-luvun lopun erilaisen, vahvarekenteisemmän Jeesus-ideaalin, ei siten ole kummallista, että retkikuntalaiset näkivät kapeakasvoisen ja hiukset keskijakaukselle kammattun hahmon vanhempana naisena. Ylipäänsä ajatus, että Kristus olisi kalterien takana, oli tietenkin mahdoton legenda tuntemattomalle.

Entä alttarikaapin veistokuvat? Kaksi Marian ihmekertomuksiin kuuluvaa aihetta olivat siis heille tuntemattomia. Legenda siitä, kuinka juutalaiset pyrkivät kaatamaan Neitsyt Marian arkun, oli keskiajalla oleellinen osa Marian taivaaseenottamiseen (*Assumptio*) liittyneitä juhlallisuuksia ja tapahtumat hautajaissaatossa olivat suoraa jatkumoa kerronnalle Marian kuolemasta.⁵⁸ Kuva-aihe oli myöhäiskeskiajalla yleinen myös Pohjois-Euroopassa ja kuului esimerkiksi Albertus Pictorin suosimiin aiheisiin. Se on esitetty monen upplantilaiskirkon maalauksissa, kuten Täbyn, Stavbyn, Dingtunan ja Edebon kirkoissa. Tarina Teofiluksesta, Armenian Ciliciassa eläneestä kirjurista tai virkamiehestä (joidenkin versioiden mukaan papista) oli keskiajalla hyvin tunnettu ympäri Eurooppaa, ehkä jopa tunnetuin Marian ihmekertomuksista, ja sitä esitettiin ahkerasti myös näytelmänä.⁵⁹ Varhaisimpana kuvallisena esityksenä pidetään Souillacin katedraalin sittemmin pois paikaltaan otettua tympanon-reliefiä (n. 1100).⁶⁰ Teofilus-aihetta esittävät teokset ovat kuitenkin kohtuullisen harvinaisia, eikä siis ollut ihme, että aiheet eivät retkeilijöille avautuneet, sillä eihän niiden, kuten minkään muunkaan Neitsyt Marian ihmeisiin kuuluvan aiheen tunteminen kuulunut yleissivistykseen Suomessa 1800-luvulla tai myöhemminkään.⁶¹

Keskuskuvan vasemmalla puolella oleva Jeesuksen syntymää kuvaava aihe oli Aspelinista hyvin epätavallisesti esitetty. Marian esittäminen polvistuneena vastasyntyneen poikansa eteen oli kuitenkin 1400-luvulla jo varsin tavallinen kuvaustapa ja se yhdistetään tavallisesti Pyhän Birgitan näkyyn. Merkillistä kyllä, kirjoittaja ei mainitse puuttuvaa Jeesus-lastaa, vaikka joidenkin muiden figuurien kohdalla puuttuva käsikin mainitaan. Voi olla, että hän ei täysin hahmottanut hajonnutta kokonaisuutta, vaan juuri siksi pitikin kuvaustapaa niin erikoisena. Varhaisissa, kirkossa otetuissa valokuvissa ei Jeesus-lapsi-figuuria myöskään enää ole. Ympärileikkaus oli tunnistettava aihe ja Aspelin huomioi kuinka yksi miehistä pitää veistä ja on juuri ”ryhtynyt toimeen”, toinen miehistä pitelee lasta, ”joka makaa selällään jonkinlaisella pulpetilla.”⁶² Aspelin ei siis yhdistänyt ”pulpettia” alttaripöytänsä.

Keskiosan Marian kuolemaa kuvaavassa aiheessa apostolien rooli tuntuu jääneen Aspelinille ehkä hieman epäselväksi, niin johdonmukaisesti hän puhuu vain parrakkaista mieshahmoista, vaikka heidän lukumääränsä, 12, pantiin merkille (Paavali kuvataan apostolien joukossa). Keskellä oleva

”stor karl”, joka on juuri sytyttämässä pitkää kynttilää toisen miehen kädessä olevasta kynttilästä, tulkittiin arkilähtöisesti, ihmetellen onko tämän tarkoitus ottaa mittoja ruumisarkkua varten (”Är det meningens att taga mått till likkista l. hvad?”). Arkipäiväisyyden näkemistä pyhyiden sijaan voi nähdä myös nuoren apostoli Johanneksen eleen tulkinnassa. Hän sulkee oikealla kädellään Neitsyt Marian silmät, mutta kirjoittaja näki sormien tunnustelevan Marian otsaa. Kirjoittaja piti vasemmalla olevaa, parratonta henkilöä naisena, mainiten kuinka tämä on lähes kokonaan kääntynyt pois päin muusta ryhmästä. Tämä oli kirjoittajasta kuvan ”ainut naisfiguuri”, mikä kertoo, että kuolinvuoteellaan makaava Neitsyt Marian ei varsinaisesti katsottu edustavan sukupuoltaan. Kuvallisessa dokumentaatiossa apostolien henkilöllisyys kuitenkin tulee selvästi ilmi, olihan piirustukseen kirjoitettu ”Apostlabild i Nykyrka altarskåp”. Piirustuksiin toki lisättiin tekstejä myöhemminkin, mutta tämä kirjoitus vaikuttaa tehdyn samalla kynällä kuin itse piirustus.

Niin ikään Aspelin pani merkille ”tämän ryhmän yllä olevan taivaallisen ’Marian kruunauksen’. Tiukasti kerubipiirin ympäröimänä asettaa Isä Jumala, itse kruunattuna, kruunun Marian päähän.”⁶³ Keskiajan ihmiselle olisi ollut itsestään selvää, että mikäli miehiä oli vain yksi, kruunajana toimi Jeesus, joka itse tuli nostamaan äitinsä sielun taivaaseen ja siellä kruunaa tämän kuningattarekseen. *Kultainen legenda (Legenda aurea)* -nimisessä laajalle levinneessä kokoelmassa kerrotaan kuinka Maria kuollessaan kehotti Jeesusta ottamaan hänet vastaan: ”Pidä kokonaisena tämä ruumis, jossa sinulla oli mieleistä asustaa. Ota minut itsellesi, jotta siellä missä sinä sylini hedelmä olet, voin kanssasi elää.”⁶⁴ Suomessa säilyneessä keskiajan taiteessa kuva-aihe esiintyy eri versioina, joista osa oli varmasti retkeläisillekin jo tuttuja. Marian kruunaus on mukana esimerkiksi Rauman, Mynämäen, Maarian ja Brändön alttarikaapeissa. Myöhemmin, aivan keskiajan lopulla yleistyneessä kuvatyyppissä Mariaa kruunaamassa oli Jeesuksen lisäksi myös Jumala; tämä esiintyy esimerkiksi Rauman Pyhän Ristin ja Hattulan kirkkojen holvimaalauksissa sekä Naantalin luostarikirkon alttarikaapissa. Jeesuksen tulkitseminen Jumalaksi ainakin osin saattoi liittyä siis myös siihen, että monissa heidän näkemissään Marian kruunaus -aiheissa Jumala todella oli osallisena. On syytä huomioida, että aihe sinänsä oli usein jo unohtunut tai sille oli tarkoituksellisesti annettu uusia merkityksiä; esimerkiksi Rauman kirkkoherra Johan Martin Gråå raportoi vuonna 1749, viitaten Marian kruunaus -kuvaan, kirkossa olevan vanhan alttarikaapin, jossa ”voi nähdä Kristuksen ja uskovan sielun kuvan”.⁶⁵

Kysymys itäisestä alkuperästä

Kalannin alttarikaapin tulkinnessa on piirre, johon on syytä kiinnittää tarkempaa huomiota, nimittäin kysymys itäisyydestä. Retkikertomuksessa Aspelin arvioi alttarikaapin veistotyön kaikkiaan melko taidokkaaksi (”bilderverken äro ej illa skurna”). Kasvot olivat ilmeikkäät ja kädet ja jalat kauniisti toteutetut. Hiukset ja parrat olivat sen sijaan jäykkiä ja mauttomia ja kyseisillä hahmoilla oli usein erehtymättömästi venäläinen olemus (”ett omiskänneligt ryskt tycke”). Sama ajatus venäläisyydestä ilmeni myös Jeesuksen syntymää esittävän aiheen kuvailussa, jossa Neitsyt Marian ohella viitattaneen myös häntä ympäröiviin kuuteen enkeliin. Jälleen venäläinen kasvotyyppi oli Aspelinin mukaan erehtymättömästi esillä: ”Den ryska ansigtstypen omiskännelig”. Ilmaisuu ei ole neutraali, vaan asiayhteys viestii Aspelinin käsityksestä venäläisistä rahvaanomaisempina ja tavalla tai toisella erilaisina. Tämä näkyi myös suhteessa maalauksiin, joita hän piti taidokkaampina kuin veistoksia: kertomuksen mukaan maalauksissa ”ei esiinny niitä venäläisiä tai slaavilaisia tyyppejä, joita kaapin veisto-osissa on, joten maalauksen on katsottava olevan jonkun toisen ja taiteellisemman mestarin työtä”.⁶⁶ Samanlaiset käsitykset itäisyydestä toistuivat myös *Helsingfors Dagbladetin* ja *Åbo Postenin* kirjoituksissa.

Helsingfors Dagbladetissa elokuussa 1874 julkaistussa kirjoituksessa suurimman osan kuvausta täytti pohdinta veistetyn ja maalatun osan eroista ja nimenomaan veistetyn osan hahmojen itäisistä piirteistä: ”Kaapin sisäpuolella olevien kuvien olemus ja piirteet ovat sellaisia, jotka yleisesti olettaa kuuluvan venäläiselle tyyppille. Päälaella kahteen osaan jaettu pitkä ja suora tukka, tylppä nenä, mahtaileva kokoparta ja nyörillä vartalon ympäri kiinnitetty laaja takki, nämä voidaan huomata jok’ikisellä.”⁶⁷ Myös maalauksen huono (illa) restaurointi mainittiin.⁶⁸ Vaikka veistokset ja maalaukset olivat lehden mukaan eri tekijän, ja nimenomaan veistokset vaikuttivat ”venäläisiltä”, oli lopputulos maalauksistakin se, että ne esittivät ”luultavasti jonkin kreikkalais-katolisen legendan jonkun naispyhimyksen kiusauksesta, voitosta, piinasta ja kuolemasta”.⁶⁹

Aspelinin käsitys alttarikaapista ”kreikkalaiskatolisena” teoksena siirtyi sittemmin myös hänen väitöskirjaansa *Siiptalttarit* (1878) ja yleisesitykseen *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään* (1891). Myös K. K. Meinander vuoden 1908 väitöskirjassaan toisti veistohahmojen olevan ”slaavilaisen” oloisia, vaikka attribuoiakin teoksen kuuluvaksi mestari Francken piiriin.⁷⁰ Sama käsitys toistuu vielä Meinanderin ja Juhani Rinteen *Finlands kyrkor*-sarjan ensimmäisessä osassa vuonna 1912.⁷¹ Voisi olettaa, että Meinanderin alan asiantuntijana lausuma samanmielisyyttä vaikutti Aspeliniin, joka jälleen toi tämän esille arvioidessaan yllä mainitun teoksen.⁷² Teoria teoksen itäisyydestä johti myöhemmin kritiikkiin Sixten Ringbomin tahol-

ta hänen kirjoittaessaan taidehistorian tutkimuksen historiasta Suomessa. Ringbom sanoi Aspelinin tehneen tulkintansa Teofilus-legendaa kuvaavassa aiheessa esiintyvien kyrillisiksi tulkittujen kirjainten perusteella.⁷³ Tässä on kyse paholaisen kädessään pitämästä pergamentista tai kirjasesta, jossa on mitään tarkoittamattomia, eksoottiselta vaikuttavia kirjaimia, joiden kaltaisia keskiajalla usein käytettiin kuvaamaan jotain tuntematonta kieltä. Ringbom katsoi Aspelinin virheen olevan hyvä muistutus siitä, etteivät tutkijan käsitykset voi muodostua etukäteisoletuksista.⁷⁴

Aspelin itse asiassa kiinnitti Kalannin kirkon kertomuksessaan erityis- huomiota noihin kirjaimiin, sillä ”Obs.”-merkinnällä varustettuna hän mainitsi nyt päällimmäisinä olevien kirjainten alla olleen toisenlaisia kirjaimia, joten näkyvät kirjaimet eivät varmuudella olleet alkuperäisiä. Meinander, joka osoitti teoksen oikean alkuperän, palaa myös kirjaimiin: hänen mukaansa niiden alla oli ollut latinalaiset aakkoset, mutta nämäkään eivät olleet alkuperäiset.⁷⁵ Tällä hetkellä näkyvissä on löytöhetkellä esillä ollut kirjainyhdistelmä, eikä tiedossa ole mikä alkuperäisin kirjoitus on ollut.



Kuva 7. Svenska Familj-Journalenissa vuonna 1864 julkaistu kuva Nizhny-Novgorodin markkinoista. Kuvaan liittyvässä tekstissä selostetaan Nizhny-Novgorodin sijaintia Moskovasta itään kaupan kannalta tärkeiden jokien, Volgan ja Okan, yhtymäkohdassa. Tekstin mukaan markkinoilla kohtaa mitä kirjavimman eri suunnilta saapuneen kansallisuuksien sekoituksen ja pukujen kirjon, mutta paikan venäläisyydestä muistuttaa ”melankolinen venäläinen kansanlaulu, kasakat ja solmuruoska.”

Svenska Familj-Journalen 5/1864, Marknadsscen i Nischnij-Novgorod. Kuva verkossa: <http://runeberg.org/famijour/1864/0156.html> [katsottu 15.9.2014]

Ringbom ei syystä tai toisesta ottanut esille varsinaisia syitä tulkintaan itäisestä alkuperästä, ehkä hän ei halunnut tuoda esille edeltäjiensä ilmeistä venäläisiin kohdistuvaa epäluuloa, mikä 1980-luvun ilmapiirissä olisikin ollut varsinainen leimakirves. Kysehän ei niinkään ollut oletetuista kyrillisistä kirjaimista, vaan syynä oli yleisemmin maalausten vieraus, käsitykset henkilöhahmojen slaavilaisuudesta ja Bysantin taiteen ja ikonit mieleen tuova kultatausta – kaikki nämä liitettyinä 1800-luvun lopun kansalliseen heräämiseen nivoutuvaan venäläisvastaisuuteen. Alttarikaapin maalausten ja veistosten henkilöhahmojen kauhtanamaiset takit, runsaat parrat ja pitkät tukat saivat keskiajan taidetta kovin vähän nähneet nuoret miehet ajattelemaan itselleen tutumpia ja lehdissä runsaasti tarjolla olevia kuvia esimerkiksi Venäjän eri kansallisuuksista (kuva 7). Ihmisten jaottelu ulkonäön perusteella eri kansoihin ja rotuihin ja puhuminen kansakuntien ominaispiirteistä oli 1870-luvulla tavallista. Todennäköisesti 1400-luvun kuvataidetta tottumattomin silmin tarkastelevat retkikuntalaiset turvautuivat arkikokemuksiin tai vastaavasti ennakkoluuloihin ja antoivat ensivaikutelman ohjata tulkintaa.⁷⁶

Suomen Muinaismuistoyhdistyksen retkikuntien osallistujista monet tulivat piireistä, joissa venäläisen hallinnon ohjailu koettiin painostavana ja oikeuksia loukkaavana, ja venäläisiin suhtauduttiin varoen ja epäluuloisesti. Yhdistyksen ympärille ryhmittyneet Suomen kulttuurin menneisyydestä kiinnostuneet henkilöt olivat suuntautuneet Skandinaviaan ja Länsi-Eurooppaan.⁷⁷ Heille Venäjä ei näyttäytynyt mahdollisuutena, jollainen se oli upseereille ja insinööreille, vaan venäläisyys oli todennäköisesti jotakin tuntematonta ja torjuttavaa.⁷⁸ Tästä näkökulmasta katsoen olisi myös kiinnostavaa pohtia, keitä retkikuntalaiset oikein tarkoittivat puhuessaan ”venäläisistä” tai ”slaaveista”, laaja Venäjän valtakunta kun oli täynnä eri kansallisuuksia ja uskontokuntia ”eksoottisine” pukuineen, partoineen ja kampaustyyleineen.⁷⁹

Suhtautumista venäläisiin tai ”venäläishahmojen” negatiivista kuvailua voi peilata myös vain neljä vuotta ennen retkeä, vuonna 1870, perustetun Muinaismuistoyhdistyksen tavoitteisiin. Muinaismuistoyhdistyksen pyrkimys oli säilyttää muistot ja perinne tuleville sukupolville, ja tähän nivoutuivat myös isänmaallisuus ja nationalismi. Anna Ripatin sanoin, ”Idealistinen ajatus yhtenäisestä kansakuntaperheestä, jolla oli yhteinen kansallinen menneisyys ja perintö, pyrittiin saamaan näkyväksi ja käsinkosketeltavaksi.”⁸⁰ Itäisyyttä painottavaan tulkintaan saattoivat ehkä aivan huomaamatta vaikuttaa myös alttarikaapin alkuperään liittyvät paikalliset tarinat, joita retkikunnalle Kalannissa kerrottiin. Niiden mukaan se oli peräisin haaksirikkoutuneesta venäläisestä laivasta, josta se oli omin avuin uinut rantaan.⁸¹ Aspelin sisällytti ihmetarinan myös Suomen Muinaismuistoyhdistykselle luovuttamaansa kertomukseen, mikä oli loogistakin, sillä kuuluihan tarinaperinteen muistiin merkitseminen yhdistyksen ohjelmaan.⁸²

Lopuksi: ”Terra incognita” otetaan haltuun

Retkikunnan Kalannissa ja muualla tekemät kertomukset pyrkivät asiallisesti ja dokumentoivasti nimeämään näkemänsä; ne eivät ole ekfrasiksen perinteeseen liitettävää eläytyvää kuvailua, jossa sanoilla pyrittäisiin tavoittamaan kuvallisuuden keinot.⁸³ Arvottamista ei kuitenkaan pyritty välttämään ja tämän retkeläiset tunsivatkin suorastaan velvollisuudekseen, sillä heidän tuli arvioida säilynyttä kulttuuriperintöä ja siten myös olla vaikuttamassa siihen, mikä päätty museokokoelmiin. Koska retkikuntalaiset eivät olleet keskiajan taiteen erikoistuntijoita, he katsoivat ja tulkitsivat Kalannin alttarikaapin kuvia oman elämänpiirinsä kautta. Esimerkiksi Neitsyt Marian elämästä kertovat tarinat, kuten apostolien ilmaantuminen ihmeen avulla Marian kuolinvuoteelle tai tämän suorittamat ihmeteot, olivat puhtaasti luterilaisen uskonnollisen kasvatuksen saaneille vieraita. Myös kolmen mieshahmon tulkitseminen naisiksi liittyy kontekstiin: he katsoivat eleitä, vaateista ja hiuksia oman aikansa sukupuoliin liittyneisiin käytäntöihin nojaten.

Kuvauksia lukiessa ja kuvia katsoessa on syytä muistaa olosuhteet, joissa havainnot tehtiin. Kalannissa paneelimaalauksien tunnistamista ja hahmottamista vaikeutti päällemaalaukset sekä niitä tummentava lakkapinta. Retkikunta oli paikalla heinäkuun puolivälissä, joten valaistus oli riittävä, mutta oliko se sittenkään riittävä kaikkien yksityiskohtien havaitsemiseen. Kaappi oli myös korkealla alttarin päällä. Retkikunta ei keskittynyt Kalannin kirkossa vain alttarikaappiin, vaan dokumentoi lyhyessä ajassa myös seinämaalauksia, puuveistoksia ja muuta esineistöä.

Vaikka Muinaismuistoyhdistyksen retkikuntatoiminta nivoutui kansalliseen heräämiseen, samaan kokonaisuuteen kuuluivat myös ajan ihanteet, joissa menneisyyttä katsottiin romantiikan perinnettä jatkaen. Jo vuosikymmeniä oli Euroopassa harrastettu antikvaarista toimintaa, jonka puitteissa nuoret miehet kävivät tutustumassa kirkkojen raunioihin, jotka sitten tulivat ikuistetuiksi piirroksiin ja akvarelleihin.⁸⁴ Sen lisäksi, että tällaisella toiminnalla ja siten myös vuonna 1874 Kalannissa tehdyillä dokumentaatioilla on historiallinen arvonsa, ne ovat myös lähdemateriaalina hyödyllisiä. Ne paljastavat asioita, jotka nyt on konkreettisesti hävinneet tai muuttuneet epäselviksi. Lisäksi niiden avulla teoksen elämänkaari täydentyy; toisin sanottuna sen tämänhetkinen tulkinta ja ymmärtäminen edellyttävät myös tietoisuutta aiemmista kerrostumista.

Ristiriitaiset ja horjuvat tulkinnat kuvastavat hyvin sitä, miten epävaikalla pohjalla hankalissa olosuhteissa ja tiukassa aikataulussa tehdyt havainnot olivat. Kun tähän lisää retkikunnan käytännössä lähes olemattoman taidehistoriallisen koulutuksen ja varsin suppean kokemuksen keskiaikaisesta aineistosta, ei aiheiden tunnistamattomuutta ja ohi menneitä tulkinto-

ja ole syytä ihmetellä. Pikemminkin voi ihailla sitä tarmoa, jolla havaintojen tarkkuuteen ja työskentelyn systemaattisuuteen pyrittiin. Eliel Aspelin totesi itsekin huomattavasti myöhemmin, vuonna 1912 ilmestyneessä kirjoituksessaan, että miten vajavainen heidän tietämyksensä asiasta olikin, sitä palavampi oli heidän innostuksensa.⁸⁵ Taidehistorialliset tutkimusretket suuntautuivat kohti tuntematonta. Vuonna 1874 kotimaan vanha taide oli J. R. Aspelinin, Eliel Aspelinin veljen, sanoin ”*terra incognita*”, tuntematon maa täynnä yllättäviä löytöjä.⁸⁶

Lähteet ja kirjallisuus

SMYA = Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja-
Finska Fornminnesföreningens Tidskrift

Arkistot

Museovirasto, Helsinki.

Suomen Muinaismuistoyhdistyksen arkisto

Retkikunnat, Hj1–3, Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien kertomukset, v. 1874, 1885–87. Mikrofilmi, Rulla 2.

Uudenkaupungin seurakunnan kirkkoherranviraston arkisto, Uusikaupunki
Kalannin seurakunnan arkisto

Uudenkirkon kirkonkokouspöytäkirjat 1842–1879

Uudenkirkon kirkonkokouspöytäkirjat 1880–1889

Kirjallisuus

Aalto, Fredrik 1885. *Kertomuksia Uudenkirkon ja Uudenkaupungin entisiltä ajoilta.*

G. W. Wilén, Turku.

[Aspelin, Eliel]. Resebref, Köpenhamn I–III. *Morgonbladet* 31.8., 3.9., 6.9.1872 nrot 202, 204, 207.

[Aspelin, Eliel]. Bref från en resa i vestra Finland. *Morgonbladet* 11.7., 13.7., 25.7., 11.9., 12.9.1874 nrot 157, 158, 169, 210, 211.

[Aspelin, Eliel]. Ett postscriptum. *Åbo Posten* 27.8.1874 nro 100.

Aspelin, Eliel 1878. *Siipialttarit, Tutkimus keskiajan taiteen alalta.* Akatemiallinen väitöskirja. Helsinki, J. C. Frenckell'in ja Pojan kirjapaino.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1912. *Suomen kirkot.* Aika 1912.

Aspelin, J. R. 1875. Finska Fornminnesföreningens Årsberättelse. *Morgonbladet* 23.11.1875 nro 272.

Bale, Anthony 2010. *Feeling Persecuted. Christians, Jews and Images of Violence in the Middle Ages.* Reaktion Books, London.

- Bann, Stephen 1988. 'Views of the past' – reflections on the treatment of historical objects and museums of history (1750–1850). *Picturing Power. Visual Depictions and Social Relations*, ed. Gordon Fyfe and John Law. Sociological Review Monograph 35. Routledge, London, 39–64.
- Baxandall, Michael 1971. *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*. Oxford–Warburg Studies. Clarendon Press, Oxford.
- Boyarin, Adrienne Williams 2010. *Miracles of the Virgin in Medieval England: Law and Jewishness in Marian Legends*. D. S. Brewer, New York.
- Camille, Michael 2002. Seductions of the Flesh. Meister Francke's Female "Man" of Sorrows. *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, herausgegeben Klaus Schreiner in Zusammenarbeit mit Marc Müntz. Wilhelm Fink Verlag, München, 242–269.
- Edgren, Helena 1993. *Mercy and Justice. Miracles of Virgin Mary in Finnish Medieval Wall Paintings*. SMYA 100, Helsinki.
- Engman, Max 2009. *Pitkät jäähyväiset, Suomi Ruotsin ja Venäjän välissä vuoden 1809 jälkeen*. WSOY, Helsinki.
- Goldschmidt, Adolph 1914/1915. Ein Altarschrein Meister Franckes in Finnland. *Zeitschrift für bildende Kunst* 50, N.F. XXVI, 17–22.
- Grötecke, Iris 2007. Bildgestaltung, Bildmitteilung und künstlerischer Austausch. Tafelmalerei. *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 3, Gotik. Bruno Klein, Hrsg. Prestel, München, 402–456.
- Halén, Harry 1996. *Julma miäs kun kalmunkki, Suomalais-itämainen vieraskirja*. Otava, Helsinki.
- Helsingfors Dagbladet* 27.8.1874 nro 232. Konsthistoriska expeditionen, IV.
- Helsingin yliopistomuseo. http://www.museo.helsinki.fi/yliopiston_kokoelmien_historia/ [luettu 15.9.2014].
- Hiekkanen, Markus 2007a. *Suomen keskiajan kivikirkot*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1117, Helsinki.
- Hiekkanen, Markus 2007b. The long reformation: From Catholic to Lutheran altar monuments in Finland 1520–1880. *Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur*, herausgegeben von Carola Jäggi & Jörn Staecker. Walter de Gruyter, Berlin & New York, 98–115.
- Hirn, Marta 1970. *Kuvia katovasta Suomesta. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistoriallisten retkikuntien piirroksia ja akvarelleja vuosilta 1871–1902/Det Finland som försvinner/Pictures of Vanishing Finland*. Weilin & Göös, Helsinki.
- Hirn, Yrjö 1909. *Det heliga skrinet. Studier i den katolska kyrkans poesi och konst*. Wahlström & Widstrand, Stockholm.
- Jacobs, Lynne F. 1998. *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380–1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jacobus de Voragine 1993. *The Golden Legend. Readings on the Saints II*. Translated by William Granger Ryan. Princeton University Press, Princeton.
- Kaitanen, Veijo & Laukkanen, Esa & Uotila, Kari (toim.) 2003. *Muinainen Kalanti ja sen naapurit: Talonpojan maailma rautakaudelta keskiajalle*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 825, Helsinki.
- Konsthistoriska expeditionen I–IV. *Helsingfos Dagbladet* 19.7., 14.8., 25.8., 27.8.1874 nrot 193, 219, 230, 232.
- Kilpi [Pylkkänen], Riitta 1936. Vehmaan ja Vanajan keskiaikaiset alttarikaapit. *Kotiseutu* 1/1936, 13–28.

- Lahti, Sofia & Räsänen, Elina 2008. The Visible and the Tangible. On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects. *Methods and the Medievalist: Current Approaches in Medieval Studies*, ed. Marko Lamberg et al. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, 241–269.
- Leppien, Helmut R. 1992. *Der Thomas-Altar von Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle*. Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- Liepe, Lena 2003. Barbaraskåpet från Kaland: en exeges i senmedeltida kroppskategorier. *Songs of Ossian, Festschrift in Honour of Professor Bo Ossian Lindberg*, Taidehistoriallisia tutkimuksia–Konsthistoriska studier 27, Helsinki, 93–106.
- Lichtwark, Alfred 1899. *Meister Francke – 1424*. Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg.
- Mâle, Émile 2000. *Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Translated by Dora Nussey. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (1899). Reprint of the 1913 publication. Dover Publications, New York.
- Martens, Bella 1929. *Meister Francke I–II*. Friederichsen, De Gruyter & co., Hamburg.
- Meinander, K. K. 1908. *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor*. Finska Fornminnesföreningens Tidskrift XXIV, Helsingfors.
- Meinander, K. K. & Rinne, Juhani 1912. *Finlands kyrkor 1, Nykyrko och Nystad*. Finska Fornminnesförening, Helsingfors.
- Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle 30. August bis 19 Oktober 1969*, Hamburg 1969.
- Mills, Robert 2005. *Suspended Animation: Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture*. Reaktion Books, London.
- Myrdal, Janken 2008. Source Pluralism and a Package of Methods. Medieval Tending of Livestock as an Example. *Methods and the Medievalist: Current Approaches towards Middle Ages*, edited by Marko Lamberg et al. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 134–158.
- [Nervander, Emil / Gunnar Berndtson?]. Från konsthistoriska expeditionens resor. *Åbo Posten* 1.8., 4.8, 6.8.1874 nrot 89, 90, 91.
- [Nervander, Emil] 1884a. Restaureringen af kyrkomålningarna i Nykyrko kyrka invid Nystad. *Hufvudstadsbladet* 13.–24.9.1884 nrot 214, 219, 223 B.
- [Nervander, Emil] 1884b. Några historiska minnesmärken i Nykyrko nyss restaureerade kyrka. *Morgonbladet* 17.9.1884 no 217.
- Nervander, Emil 1888. *Kirkollisesta taiteesta Suomessa keski-aikana*. Kansanvalistus-seuran toimituksia LXIII. Helsinki.
- Nervander, Emil 2010. *Kesämatkoja Suomessa. Ahvenanmaalla ja Turun seudulla*. Toim. Markus Hiekkanen & Leena Valkeapää. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1263, Helsinki.
- Pylkkänen, Riitta 1966. *Sancta Barbara*. Suomen kansallismuseo, Helsinki.
- Reijonen, Henni 2012. Uudenkirkon alttarikaapin Barbara-maalausten konservointi Hampurissa 1922–25. *Suomen Museo* (2011): 68–84.
- Ringbom, Sixten 1986. *Art History in Finland before 1920*. The History of Learning and Science in Finland 1828–1918, 15 b. Societas Scientiarum Fennica, Helsinki.
- Ripatti, Anna 2011. *Jac. Ahrenberg ja historian perintö. Restauroidisuunnitelmat Viipurin ja Turun linnoihin 1800-luvun lopussa*. SMYA 118, Helsinki.
- Riska, Tove 1959. Vehmaan rovastikunta. Turun arkkhiippakunta I. *Suomen kirkot* 1.
- Räsänen, Elina 2006. Pyhien ruumiillisuus myöhäiskeskiajalla. Pyhän Barbaran kuvallinen elämäkerta Kalannin alttarikaapin maalauksissa. *Teologinen Aika-kauskirja* 1/2006, 56–72.

- Räsänen, Elina 2009. *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. SMYA 116, Helsinki.
- Rubin, Miri 1999. *Gentile Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*. Yale University Press, New Haven and London.
- Selkokari, Hanne 2008. *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorijoitsijana*. SMYA 115, Helsinki.
- Shoemaker, Stephen J. 2002. *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford University Press, Oxford.
- von Stiernman, A. A. (samlade av) 1882. Presterskapets redogörelser om forntida minnesmärken i Finlands kyrkor. Utgifna av R. Hausen. *Bidrag till kännedom af Finlands natur och folk* 38. Finska Vetenskaps-Societeten.
- Suomen Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjat / Finska Fornminnesföreningens protokoll I 1870 – 1875. 1909. Helsinki.
- Tallgren, A. M. 1920. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen 50-vuotiskertomus. SMYA XXX. Helsinki.
- Talvio, Tuukka 1993. *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta*. Museovirasto, Helsinki.
- Vainio-Kurtakko, Maria 2010. *Idyll eller verklighet? Albert Edelfelt och Gunnar Berndtson i det moderna genombrottets ambivalens*. SMYA 117, Helsinki.
- Vakkari, Johanna 2013. "Without knowing everything, nothing is known definitely" – J.J. Tikkanen's Archive as an Art-Historical Encyclopaedia. *The Challenges of Biographical Research in Art History Today*. Ed. Renja Suominen-Kokkonen. Taidehistoriallisia tutkimuksia–Konsthistoriska studier 46. Taidehistorian seura, Helsinki, 74–96.
- Valkeapää, Leena 2009. Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen. *Keskiajan avain*, toim. Lamberg, Marko, Lahtinen, Anu & Niiranen, Susanna. SKS toim. 1203, Helsinki, 281–297.
- Valkeapää, Leena 2010. Tutkimusmatkalla Suomessa 1871. Teoksessa Nervander, Emil, *Kesämatkoja Suomessa. Ahvenanmaalla ja Turun seudulla*. Toim. Markus Hiekkänen & Leena Valkeapää. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1263, Helsinki. 8–48, 227–230.
- Valkeapää, Leena 2014. Työnimi: *Vapaa kuin lintu, Emil Nervanderin elämä*. Ilmestyy Taidehistoriallisia tutkimuksia–Konsthistoriska studier -sarjan 47. numerona.
- Waismaa-Pietarila, Mirja-Liisa 1996. *Kaksoissiivet: Meister Francken Maria-Barbara alttarikaapin historiaa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Ylioppilasmatrikkeli. <http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/henkilo.php?id=18716>[luettu 15.9.2014].

Loppuviitteet

¹ Ensimmäistä retkeä ovat perusteellisesti valottaneet Markus Hiekkänen ja Leena Valkeapää, ks. Nervander 2010 (1872); ks. Valkeapää 2010. Taidehistoriallisista retkikunnista ks. myös Hirn 1970.

Räsänen on kirjoittanut osuutensa tähän artikkeliin Suomen Akatemian tutkija-tohtorin projektirahoituksella.

- ² Kalanti oli tuolloin nimeltään Uusikirkko Tl. tai ruotsinkieliseltä nimeltään Nykyrka tai Nykyrko (vuoteen 1936). Tätä ei tule sekoittaa luovutetussa Karjalassa, Viipurin läänissä sijainneeseen Uusikirkko-nimiseen kirkonkylään. Kalannin historiasta ks. Kaitanen *et al.* 2003.
- ³ Teos ostettiin Antellin varoilla vuonna 1903, ks. Talvio 1993, 47–49, 108; Reijonen 2012, 68.
- ⁴ Kalannin alttarikaappia (josta myös on käytetty saksan kielestä lainattua vanhahtavaa nimitystä Barbara-alttari) on tutkittu useissa eri yhteyksissä; tässä määrittämään keskeisinä K. K. Meinanderin väitöskirja (1908, 157–177) keskiajan alttarikaapeista ja puuveistoksista sekä Bella Martensin (1929 I, erit. 40–50) Mestari Franckeen suuntautunut klassikkotutkimus. Lisäksi ks. esim. Robert Millsin (2007, 106–144) queer-näkökulmaa hyödyntävä analyysi Barbaraa esittävästä maalauksesta; Sofia Lahden ja Elina Räsänen artikkeli (2008), jossa pohditaan teoksen tutkimuksen metodologisia kysymyksiä sekä Leena Valkeapään artikkeli (2009, 281–297), jossa teos toimii erilaisten taidehistoriallisten lähestymistapojen esimerkkinä.
- ⁵ Hampurissa vuosina 1922–1925 tehtyä maalausten restaurointia varten tämä rakenne rikottiin ja siitä lähtien paneelimaalaukset ovat olleet erillään veistetyistä osista, ks. esim. Waismaa-Pietarila 1996; Reijonen 2012.
- ⁶ Tarkemmin kuva-aiheista ks. esim. Pylkkänen 1966; Liepe 2003 ja Räsänen 2006 viitteessä 4 mainittujen lisäksi.
- ⁷ Tämä attribuointi on voitu tehdä, koska maalaukset muistuttavat niin läheisesti Hampurin taidehallissa olevia, mestari Franckeen yhdistettyjä Tuomas Canterburylaisen (Thomas Becket) alttarikaappiin (Hamburger Kunsthalle) kuuluneita maalauspaneeleja. Ks. esim. Goldschmidt 1915; Martens 1929. Mestari Francken nimellä kulkevaan tekijään liittyviä uudelleentulkintoja esitettiin Suomen kansallismuseossa pidetyssä kansainvälisessä symposiumissa 9.–10.9.2013, jonka järjestäjäosapuolena Elina Räsänen toimi.
- ⁸ Tuomas Canterburylaisen alttarikaapin paneelit ajoitetaan dokumentaaristen tietojen perusteella vuosien 1424–1436 väliin, ks. esim. Lichtwark 1899; Leppien 1992; Grötecke 2007. Ks. myös näyttelyluettelo *Meister Francke und die Kunst um 1400* (1969). Meinander (1908, 177) ajoitti Kalannin alttarikaapin 1400-luvun toiselle neljännekselle, jonka jälkeen se on ajoitettu 1410-luvulle; tämän artikkelin puitteissa ei ole mielekästä paneutua laajaan ajoituskysymykseen.
- ⁹ Ks. Hiekkänen 2007a, 58–63.
- ¹⁰ Suomen Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjat [SMY] Finska Fornminnesföreningens protokoll I 1870–1875. Helsinki 1909, 27.1.1874 § 4, 238.
- ¹¹ SMY:n pöytäkirjat 6.3.1874 § 2, 243.
- ¹² SMY:n pöytäkirjat 4.5.1874 § 2, 250–251.
- ¹³ Nervanderin toimintaa koskevat tiedot perustuvat Leena Valkeapään kirjoittamaan elämäkertakäsikirjoitukseen, johon jatkossa viitataan merkinnällä Valkeapää 2014. Käsikirjoitus julkaistaan *Taidehistoriallisia tutkimuksia* -sarjan niteenä 47.
- ¹⁴ SMY:n pöytäkirjat 4.5.1874 § 2, 250–251. Ks. myös Hirn 1970, 44.

- ¹⁵ Selkokari 2008, 200–201.
- ¹⁶ Ringbom 1986, 56–61. Aspelinista laajasti ks. Selkokari 2008.
- ¹⁷ Ylioppilasmatrikkeli.
<http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/henkilo.php?id=18716>.
- ¹⁸ Vainio-Kurtakko 2010, 40–41.
- ¹⁹ Ylioppilasmatrikkeli.
<http://www.helsinki.fi/ylioppilasmatrikkeli/henkilo.php?id=18747>.
- ²⁰ Valkeapää 2014.
- ²¹ Tallgren 1920, 174.
- ²² Aspelin teki ensimmäisen ulkomaanmatkansa kesällä 1872 Ruotsiin ja Tanskaan, mutta keskittyi matkakirjeiden perusteella ainakin Kööpenhaminassa vain uuteen kuvataiteeseen. Aspelin 1872; Selkokari 2008, 201.
- ²³ Alkuperäinen kertomus kuuluu Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokoelmiin ja sen säilytyspaikka on Museovirasto. Kertomus on luettavissa mikrokor-tilta ja kopio kertomuksesta on Museoviraston arkistossa (F.F.F. Konsth. exp. 1874 kopia). Tästä eteenpäin kertomukseen viitataan lyhenteellä SMY/THRK (Taidehistoriallisen retkikunnan kertomus).
- ²⁴ SMY:n pöytäkirjat 4.5.1874 § 2, 251.
- ²⁵ SMY:n pöytäkirjat 4.5.1874, § 2, 251.
- ²⁶ SMY:n pöytäkirjat 4.5.1874 § 2, 251 ja 19.5.1874 § 2, 264.
- ²⁷ Kaikki piirtäjät olivat arkkitehteja. Tallgren 1920, 78–79; Hirn 1970, 126.
- ²⁸ Aspelin, *Morgonbladet* 11.7., 13.7., 25.7., 11.9., 12.9.1874 nrot 157, 158, 169, 210, 211 *Bref från en resa i vestra Finland*. Numeroiden 158 ja 169 kirjeiden lopussa on nimimerkki E.A.
- ²⁹ *Åbo Posten* 1.8., 4.8., 6.8.1874 nrot 89, 90, 91. Från konsthistoriska expeditionens resor. Ei allekirjoitusta; Jyväskylän yliopiston kirjastossa säilytetään *Åbo Postenin* vuosikertaa 1874, johon Emil Nervander on merkinnyt tietoja kirjoittajista. 1.8.1874 matkakirjeen otsikon vieressä on merkintä: ”af E.N. efter stud. G. Berndtssons uppgifter samt originalteckningarna.”
- ³⁰ Aspelin, *Åbo Posten* 27.8.1874, nro 100. Ett postscriptum; Nervander on kirjoittanut otsikon viereen: ”E.A.” Ks. ed. viite.
- ³¹ *Helsingfors Dagbladet* 19.7., 14.8., 25.8., 27.8.1874 nrot 193, 219, 230, 232. Konsthistoriska expeditionen I–IV.
- ³² SMY/THRK; ks. viite 23. Kertomuksen alussa on paikkakuntaluettelo, joka sisältää retkikunnan vierailun päivämäärät Lokalahdelle saakka.
- ³³ Lakkapinnan poistosta ja ylipäänsä Hampurissa tehdystä konservoinnista yksityiskohtaisesti ks. Reijonen 2012. Maalausten aiempi olomuoto käy hyvin ilmi valokuvista, jotka on otettu ennen konservointia. Valokuvia on Suomen kansallismuseon kuva-arkistossa ja Konservointilaitoksen arkistossa, Museovirasto. Näitä valokuvia on julkaistu myös joissain varhaisimmissa kirjoissa, esimerkiksi *Finlands kyrkor I, Nykyrko och Nystad* -teoksessa (Meinander ja Rinne 1912, 50–57), joskin painojäljen huono laatu jo sinänsä hämärtää kohdettaan.

- ³⁴ Uudenkirkon kirkkokokouspöytäkirjat 1842–1879 II C a 3: 8.1.1843 Kyrkostamma, § 3. Myös Riska (1959, 184) mainitsee Hellsténin, mutta kuten kyseisessä *Suomen kirkot* -sarjan osassa kauttaaltaan on käytäntö, ilman lähdeviitettä.
- ³⁵ Riitta Pylkkänen (1966) mainitsee veistettyjen osien maalauksen olevan luultavasti 1600-luvulta.
- ³⁶ Ks. Hiekkänen 2007b.
- ³⁷ Asiakirjamainintaa alttarikaapin siirrosta emme ole löytäneet. Vuonna 1884 kirkon sisustus uusittiin perusteellisesti, ja tuolloin hankittiin muun muassa uusi saarnatuoli ja alttarikehä; ks. Riska 1959, 178–181. Uuden, Arvid Liljelundin maalaman alttaritaulun (1892) lahjoitti jo aiemmin kirkolle lahjoituksia tehneen kauppiaan tytär neiti Lindroth Udestakaupungista. Uudenkirkon kirkkokokouspöytäkirjat 1880–1889 II C a 4: 13.9.1891, § 2. Ks. myös Riska 1959, 197.
- ³⁸ Yllättävää kyllä Nervander ei mainitse restauroinnista laatimissaan artikkeleissa alttarikaappia lainkaan. Nervander 1884a ja Nervander 1884b; Myöskään Fredrik Aalto ei mainitse alttarikaappia, vaikka kuvaa vuonna 1885 ilmestyneessä kirjassaan seinämaalauksen aiheet yksityiskohtaisesti.
- ³⁹ Näyttely oli auki yleisölle viisi päivää, 30.10.–4.11.1874. SMY:n pöytäkirjat 29.10.1874, Bilaga, 276; Yliopiston Historiallis-kansatieteellinen museo toimi tuolloin Arpeanumissa (Nikolainkatu 5, nyk. Snellmaninkatu 3), johon kansatieteelliset kokoelmat oli siirretty vuonna 1869. Helsingin yliopistomuseon verkkosivut, http://www.museo.helsinki.fi/yliopiston_kokoelmien_historia/
- ⁴⁰ SMY:n pöytäkirjat 29.10.1874 § 2, 275. Luettelo, Finska Fornminnesföreningens Exposition 1874 katalog, on pöytäkirjan liitteenä, 277–282.
- ⁴¹ Meinander huomioi (1908, 177, viite 1) kuvatyypin yhteneväisyyden antiikin okaanpoistaja-traditioon, vaikka Aspelinin lailla puhuu jalkapohjaansa raapivasta miehestä.
- ⁴² Arkistossa kuvaan on liitetty kysymysmerkin kanssa maininta sen liittymisestä vasta vuonna 1902 tehtyyn VIII:een retkeen, mutta tämä on virheellinen oletamus.
- ⁴³ Kiinnostavasti vuoden 1912 *Nykyrko och Nystad* -kirjassa (Meinander ja Rinne 1912, 56) on julkaistu tuomarin viitan eläinkuvioita esittävä yksityiskohta, joka on mahdollisesti tehty olemassa ollutta kalkeerausta hyödyntäen.
- ⁴⁴ ”Anmärkningsvärdast var dock i denna kyrka ett altarskåp, innehållande flera i trä skurna scener ur frälsarens historia. Egendomligt nog skola figurerna i detta snideri bära, såsom det säges, en i ögonen fallande rysk prägel. Altarskåpets dörrar äro upptagna af i olja utförda, särdeles intressanta målningar, af hvilka dock partier i en senare tid blifvit mycket illa restaurerade. Dessa målningar, sex (*sic*) till antalet, framställa olika momenter i ett qvinligt helgons legend, visande hennes stånaktighet och mod under plågorna och i döden för hennes tros skull.” Nervander/Berndtson, *Åbo Posten* 1.8. nro 89. Från konsthistoriska expeditionens resor.
Maalauksia on yhteensä kahdeksan, eikä kuusi. Tämä ja muut käännökset ovat kirjoittajien.

- ⁴⁵ *Helsingfors Dagbladet* 27.8.1874 nro 232. Konsthistoriska expeditionen, IV.
- ⁴⁶ Aspelin, *Åbo Posten* 27.8. 27.8.1874 nro 100. Ett postscriptum. Ks. kirjoittajasta viite 29.
- ⁴⁷ Aspelin, *Morgonbladet* 12.9.1874 nro 211. Bref från en resa i vestra Finland.
- ⁴⁸ Kilpi [Pylkkänen] 1936, 17. Brysseliläisistä alttarikaapeista ks. Jacobs 1998.
- ⁴⁹ Retkikunta oli Rymättylässä 24.–26.6.1874. SMY/THRK.
- ⁵⁰ ”Kejsarens och riddarens kostymer bära orientalisk prägel”. SMY/THRK.
- ⁵¹ ”Denna [jungfru] lyssnar och böjer ansigtet till hans tal, ehuru hennes händer äro riktade bortåt.” SMY/THRK.
- ⁵² Kuten Johanna Vakkari (2013, 88) on tuonut esille, Tikkanen julkaisi ensimmäiset taiteen elekieltä koskevat tutkimuksensa vuonna 1891. On todennäköistä, että jo ennen tätä hän luennoissaan ja yksityisissä keskusteluissa toi eleitä koskevia tulkintojaan esille.
- ⁵³ Keski- ja Etelä-Euroopassa miehet toimivat paimenina 1400-luvulla, jolloin paneelit maalattiin, ja yhä 1800-luvulla; ks. Myrdal 2008, 146.
- ⁵⁴ ”Hon ser nästan ut som ville hon hindra gossen att förråda den flyende, åtminstone synes hon ej delta eller vara med om förråderiet.” SMY/THRK.
- ⁵⁵ Meinander (1908, 162) tulkitsi hahmon Kristukseksi, mutta Martens (1929 I, 46) Julianaksi. Pylkkänen (1966) seurasi tulkinnassaan Martensia.
- ⁵⁶ Camille 2002.
- ⁵⁷ Martens 1929 I, 46.
- ⁵⁸ Ks. esim. Shoemaker 2002; Hirn 1909, 388–415.
- ⁵⁹ Ks. esim. Rubin 1999; Bale 2010, 102–111. Ks. Teofilus-legendan vaiheista ja eri versioista Boyarin Williams 2010.
- ⁶⁰ Aihe kuuluu myös myös Pariisin Notre-Dame -kirkon reliefin joukkoon. Näistä ja muista Ranskassa olevista esimerkeistä ks. Måle 2000, 260–262. Ks. Edgren (1993, 164–175) kartoitus aiheen kuvauksista.
- ⁶¹ Tämä käy ilmi myös Lohjan ja Hattulan seinämaalauksiin kuuluvien Marian ihmeitä kuvaavien aiheiden tulkintahistoriasta; ks. Edgren 1993, erit. 82–87.
- ⁶² ”Den ena med knif skrider just till verket, medan den andra håller barnet, som ligger på rygg på ett slags pulpet.” SMY/THRK.
- ⁶³ ”Ofvanför denna grupp befinner sig en himmelsk, ’Mariae kröning’. Tätt omgifna af en kerubkrets sätter Gud fader, sjelf krönt, kronan på Marias hufvud.” SMY/THRK.
- ⁶⁴ Jacobus de Voragine 1993, 94.
- ⁶⁵ von Stiernman 1882, 182: ”En gammal Altar Tafla hwarpå kan ses mit uti Christi och then trogna siälens bild”. Rauman kirkkoherran selostus oli vastaus tiedusteluun, jonka Turun tuomiokapituli oli lähettänyt seurakunnille kanslianeuvos A. A. von Stiernmanin aloitteesta.

- ⁶⁶ “Här förekommer ej de ryska eller slaviska typer som i skåpets skulpturafdelningen, hvadan målningarna måste anses härröra från annan och mera artistisk mästare.” SMY/THRK.
- ⁶⁷ ”Inuti skåpet hafva bilderna ett uttryck och en drägt, som man vanligen antager tillhöra den ryska typen. Det midt öfver hjessan tudelade långa och raka håret, den trubbiga näsan, det ärevördiga helskägget och den vida rocken, hopbunden kring lifvet med ett rep, kunde man upptäcka hos hvarochen.” *Helsingfors Dagbladet* 27.8.1874 nro 232. Konsthistoriska expeditionen, IV.
- ⁶⁸ Ibid.
- ⁶⁹ ”[...] troligen någon grekisk-katolsk legend om något qvinligt helgons frestelse, seger, pina och död.” Ibid.
- ⁷⁰ Meinander 1908, 168.
- ⁷¹ Meinander & Rinne 1912, 50.
- ⁷² Aspelin-Haapkylä 1912, 342.
- ⁷³ Ringbom 1986, 57.
- ⁷⁴ Ringbom 1986, 57. Tästä kritiikistä ks. myös Selkokari 2008, 77–78; Räsänen 2009, 28.
- ⁷⁵ Meinander 1908, 166.
- ⁷⁶ Leena Valkeapää käsitteli aihetta esitelmässään “The Antiquarian Society and the Rediscovery of the Altarpiece of Kalanti in the 1870s” symposiumissa *Meister Francke and the Arts in the Baltic Sea Region in the 15th Century*, 9.–10.9.2013, Helsinki. Ks. viite 7.
- ⁷⁷ Valkeapää 2014.
- ⁷⁸ Engman 2009, 221.
- ⁷⁹ Ks. Engman 2009, 221–223 ja Halén 1996.
- ⁸⁰ Ripatti 2011, 45–46.
- ⁸¹ SMY/THRK; Nervander 1888, 26.
- ⁸² SMY:n pöytäkirjat 1.10.1870 § 2, 13, sääntöjen §1; Vuoden 1871 retkellä tarinoiden muistiinmerkitseminen oli nimenomaan Aspelinin vastuulla. Valkeapää 2010, 10.
- ⁸³ Ekfrasiksesta ks. esim. Baxandall 1971, 85–100.
- ⁸⁴ Ks. esim. Bann 1988.
- ⁸⁵ Aspelin-Haapkylä 1912. Kyseessä oli arvio Meinanderin ja Rinteen kirjasta *Finlands kyrkor I*, joka käsitteli juuri Kalannin ja Uudenkaupungin kirkkoja.
- ⁸⁶ Aspelin, J. R. 1875, 2. Ks. myös Suomen Muinaismuistoyhdistyksen pöytäkirjat I, 1909, 360; J. R. Aspelin oli Suomen Muinaismuistoyhdistyksen sihteeri vuosina 1874–1885.