

Kaarina Pöykkö

Erik Cainberg
ja hänen reliefisarjansa
Turun vanhassa akatemiatalossa

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 1991

Kaarina Pöykkö
Erik Cainberg
ja hänen reliefisarjansa
Turun vanhassa akatemiatalossa

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S 212)
helmikuun 21. päivänä 1991 klo 12.

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1991



Erik Cainberg
ja hänen reliefisarjansa
Turun vanhassa akatemiatalossa

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN THE ARTS 36

Kaarina Pöykkö

Erik Cainberg
ja hänen reliefisarjansa
Turun vanhassa akatemiatalossa

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO, JYVÄSKYLÄ 1991

URN:ISBN:978-951-39-8671-1
ISBN 978-951-39-8671-1 (PDF)
ISSN 0075-4633

ISBN 951-680-435-7
ISSN 0075-4633

Copyright © 1991, by Kaarina Pöykkö
and University of Jyväskylä

Jyväskylän yliopiston monistuskeskus
ja Sisäsuomi Oy, Jyväskylä 1991

Kuvaliitteet Kopi-Jyvä Oy

ABSTRACT

Pöykkö, Kaarina

Erik Cainberg ja hänen reliefisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa

Kaarina Pöykkö

Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1991. 218 p.

(Jyväskylä Studies in the Arts, ISSN 0075-4633;36)

ISBN 951-680-435-7

Summary in Swedish

Diss.

Erik Cainberg (1771-1816) descended, on his mother's side, from the Rijfs, the well-known family of church builders, with whom he worked for a few years at an early age. In 1790 he was enrolled as a student at the Royal Academy of Arts in Stockholm; he studied under J.T. Sergel, the sculptor, and was trained in the neoclassical tradition. At the end of his studies he received a grant to study in Rome, where he stayed from 1802 to the end of 1810. After his return to Stockholm Cainberg experienced a great deal of difficulty in gaining his livelihood but he survived the hardships by assisting his old master in the most strenuous sculpturing assignments. In 1813 he was offered a stucco project at Turku, Finland, his old homeland, which, in 1809, had become an autonomous Grand Duchy under the rule of Russia.

At Turku the construction of a new main building for the Academy of Turku (the University) had been going on since 1802. By 1813 construction had reached the stage where it was time to undertake the decoration of the main hall. In addition to stucco, the original decorating plans also included a series of six reliefs. When Cainberg arrived in the spring to start working on the stucco project, the plans were changed, and he was given the assignment to make the series of reliefs.

The programme for the series of reliefs had been adopted by the Senate of the Academy as early as 1807. It drew upon the romantic and nationalistic principles of the era and was titled 'The Progression of Enlightenment and Sciences in Finland'. The motifs of the reliefs were as follows: (1) pagan culture - Väinämöinen playing; (2) the advent of Christianity in Finland; (3) the Reformation; (4) the establishment of the Academy of Turku; (5) the era of Gustav the Third; and (6) the laying of the foundation stone of the new academy building in 1802. The motifs were derived from the Swedish period of Finnish history: by 1813, however, the political situation had undergone a change, and the Senate of the Academy came to the conclusion that the new situation should also be reflected in the series of reliefs. The programme was redesigned: the era of Gustav the Third was omitted, and its place was taken by the relief representing the laying of the foundation stone. The new motif of the last relief was to represent the new period in Finnish history; it was Alexander the First's visit to the Academy of Turku in 1809.

The series of plaster reliefs in the Turku academy building remained Cainberg's main work. The remainder consists of four relief portraits made of plaster and a number of anonymous decorative sculptures in churches built by the Rijfs.

The original idea of the series of reliefs was based on a chronological presentation of rulers. The series was supposed to start from the door on the left with 'Pagan Culture', with Väinämöinen as the central figure, and with 'The Advent of Christianity' under King Eric in the 12th century on the opposite wall. The first two were followed on the left-hand side by King Gustav Vasa as the Reformer,

and on the right-hand side by Queen Christina as the Founder of the Academy. The place nearest the cathedra on the left was reserved for the era of Gustav the Third and that on the right for the laying of the foundation stone of the academy building during King Gustav the Fourth Adolf's reign. The narrative was supposed to culminate in a colossal bust of Gustav the Fourth Adolf in an apse behind the cathedra. The overall design presupposed a symmetrical alternation of exterior and interior scenes. This symmetrical arrangement was broken in the new, implemented plan for the reliefs, whereas the chronology of the rulers was preserved culminating in a colossal bust of Alexander the First behind the cathedra commissioned from the Russian sculptor Ivan Martos.

There are a number of interesting details in the analyses of the reliefs. 'Pagan Culture' is important since it is the first representation of Väinämöinen; it is based on the book *Mythologia Fennica* by Christfrid Ganander. The figure of Väinämöinen bears features of Greek portraits and Michelangelo's Moses. The figure of the Water Fairy brings Bernini's fountains to the mind; the models for the figures of the bards and the bear can be found in the engravings included in the works by Skjöldebrand and Acerbi.

The major problem in the relief representing the advent of Christianity in Finland is the location of the most important figures: the bishop takes a modest position on the left, and the central position is given to a monk. The threatening figure on the extreme right can be interpreted as that of Lalli, who killed the bishop. The figure of King Eric resembles the statue of Gustav the Third by Sergel.

The figures in the Reformation relief are easy to interpret: the centre is occupied by Gustav Vasa, to whom Mikael Agricola is showing his translations into Finnish; behind him there is a young male assistant. The person supporting himself on the rostrum is Prince John, and on the left two youngsters can be seen having a look at a broken statue of a saint.

In the fourth relief Queen Christina is signing the foundation charter of the Academy of Turku. This is a typical full-length female portrait as found in neo-classical sculpture. The figure of Axel Oxenstierna standing next to her can be seen to incorporate features of the figures to be found in the pedestal of the equestrian statue of King Gustav the Second Adolf by Sergel. The portrait of King Gustav the Second Adolf in the background resembles the portraits of the hero king produced by Sergel.

The relief representing the laying of the foundation stone is a reportage picture of a kind. The gallery of personages in the relief can be identified. The way in which the layout has been designed is atypical of Cainberg, but it is obvious that he has received the idea from C.C. Gjörwell, the architect of the academy building.

The central figure of the last relief is Alexander the First, to whom Queen Christina is introducing the muse of the river Aura. Alexander is represented as Apollo, and Christina as Pallas Athene, for both of whom models can be found in the antique collection of Gustav the Third. The muse of the river Aura seems to be a personification of Finland.

Erik Cainberg's art bears a strong imprint of Sergel's influence. In addition, the period that he spent in Rome was important. The neoclassical style of Canova and Thorvaldsen had a marked impact on the artistic expression that was adopted by Cainberg in Stockholm.

Key words: Erik Cainberg, Neoclassical sculpture, Academy Building in Turku, Romanticism in Turku

SISÄLTÖ

ESIPUHE

I	JOHDANTO	12
	Tilanne tutkimusalueella	13
	Tehtävän määrittely ja lähteiden esittely	14
II	CAINBERGIN ELÄMÄNVAIHEISTA	17
	1. Lapsuus ja nuoruus Suomessa	17
	2. Tukholman aika ja Sergelin vaikutus	20
	3. Rooman aika	27
	4. Jälleen Tukholmassa	32
	5. Turun aika	37
III	KATSAUS CAINBERGIN MUUHUN SÄILYNEESEEN TUOTANTOON	41
	1. Muotokuvat	41
	2. Mahdolliset nuoruudentyöt	44
IV	KULTTUURIHISTORIALLISTA JA TAIDEHISTORIALLISTA TAUSTAA	48
	1. Kuvanveiston tila Euroopassa	51
	2. Romantiikka	53
V	RELIEFIOHJELMAN KEHITTYMINEN JA TOTEUTUMINEN	57
	1. Akatemiatalon juhlasalin koristelu	58
	2. Hyväksytty reliefiohjelma	62
	3. Aiempi reliefiohjelma. Hylkäämisen syyt ja seuraukset	66
	4. Reliefien toteutus	72
VI	TURUN AKATEMIATALON RELIEFIT	76
	Pakanallinen kulttuuri. Väinämöisen soitto	76
	1. Väinämöisen soitto -aiheen lähtökohtia	77
	2. Sommittelu	79

3. Väinämöinen	80
4. Runonlaulajat	85
5. Veden haltia	86
6. Karhu	87
7. Sepät	88
8. Ympäristön kuvaus	89
Kristinuskon tulo Suomeen	91
1. Sommittelu	91
2. Cainbergin reliefiä varhaisempi esitys Kristinuskon tulosta Suomeen	93
3. Henrik-piispa	94
4. Kastettavat suomalaishahmot	97
5. Onko munkkia uhkaava pakana Lalli?	98
6. Eerik-kuningas	100
7. Kuninkaan henkivartiosotilaat	104
8. Munkki	105
9. Ympäristön kuvaus	108
Uskonpuhdistus	110
1. Sommittelu	110
2. Henkilöhahmojen puvut	111
3. Kustaa Vaasa	112
4. Juhana	114
5. Mikael Agricola	115
6. Kirjoja pitelevä nuori avustaja	116
7. Kahden nuorukaisen hahmot	117
8. Rikottu pyhimyksen patsas	117
Turun akatemian perustaminen	119
1. Kristiina-kuningatar	119
2. Pietari Brahe	120
3. Axel Oxenstierna	121
4. Kustaa II Aadolfin muotokuva	122
5. Ympäristön kuvaaminen	124
Peruskiven muuraaminen	126
1. Sommittelu	126
2. Historiallisten tapahtumien kulku	128
3. Keskeinen ryhmä	128
4. Piispan henkilökysymys	130
5. Akatemian rehtorin henkilökysymys	130
6. Keskeisten hahmojen vaatetus	131

Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa	133
1. Sommittelu	134
2. Aleksanteri-Apollon	135
3. Kristiina-Minerva	137
4. Auran runotar	138
5. Ylioppilaiden ryhmä	140
VII TURUN AKATEMIATALON RELIEFIEN ASEMA	142
VIII LOPPUPÄÄTELMIÄ	148
LÄHDE- JA KIRJALLISUUSLUETTELO	152
RESUMÉ	166
KUVAT	176
HENKILÖHAKEMISTO	212

ESIPUHE

Erik Cainbergia koskeva tutkimukseni on nyt julkaisuvaiheessa ja käsillä se hetki, jolloin on aika muistaa niitä, jotka ovat edesauttaneet tämän tutkimuksen tekemisessä ja julkaisemisessa.

Ensimmäisenä osoitan kiitokseni opettajalleni, emeritusprofessori Lars Petterssonille, joka on monien kuluneiden vuosien aikana kannustanut ja viisailla neuvoilla opastanut työni tekemisessä sen alkuvaiheesta asti. Entiselle työtoverilleni, professori Jukka Ervamaalle esitän lämpimät kiitokseni antoisista keskusteluhetkistä, jolloin pohdimme kalevalaisia kuvaongelmia. Kiitän häntä myös väitöskirjani tarkastamisesta painatuslupaa varten ja siinä yhteydessä saamistani neuvoista. Professori Salme Sarajas-Kortetta kiitän toisena painatusluvan tarkastajana toimimisesta. Kirjan lyhennelmän ruotsintamisesta kiitän filosofian maisteri Leif Tengströmiä ja abstractin käännöksestä professori Kari Sajavaaraa. Edellä mainittujen konkreettisesti työni valmistumiseen vaikuttaneiden lisäksi osoitan lämpimän kiitoksen ystäväilleni ja työtovereilleni, jotka ovat ymmärryksellä suhtautuen pitäneet yllä optimismiani työn valmistumisesta.

Jyväskylän yliopiston julkaisutoimikunnalle esitän kiitokseni siitä, että se on tehnyt tutkimukseni julkaisemisen mahdolliseksi.

Lopuksi esitän perheelleni kiitokset. Ne sisältävät vuosien ajalta kertyvän kiitollisuuden monenlaisesta avusta ja myötäelämisestä. Tyttäreni Elina ja Elisa ovat tavallaan kasvaneet Cainbergin varjossa ja viime vaiheessa Elina on omien opintojensa ohessa kärsivällisesti puhtaaksikirjoittanut koko työn. Mieholtäni Kaleviltä olen saanut aikojen kuluessa paljon myötätuntoa ja kannustusta. Omistan tämän kirjan perheelleni.

Vesangassa uudenvuodenpäivänä 1991.

Kaarina Pöykkö

I JOHDANTO

Erik Cainberg (1771-1816) saapui Turkuun vuonna 1813. Se ei merkinnyt mitään mullistusta maamme silloisessa taide-elämässä, huolimatta siitä, että hän oli maamme ensimmäinen taideakatemiakoulutuksen saanut kuvanveistäjä. Turkuun hänet oli alun perin pyydetty uuden akatemiatalon koristelua varten.

Vaikka Turun kulttuurielämä oli 1700-luvun lopussa ja vielä 1800-luvun alussa varsin vilkasta Porthanin ja hänen piirinsä ansiosta, näyttävät kuvataiteet kuitenkin jääneen vähemmälle huomiolle. Kirjallisuuden ja eri tieteiden kukoistuksen varjossa vallitsi kuvataiteiden alalla hiljaiselo. Suomessa toimi muutamia tarpeen vaatimia muotokuvamaalareita, Turussa melko keskinkertainen kyky, Johan Erik Hedberg (1767-1823), mutta Uudellamaalla ja Helsingissä vaikutti taitavampia konterfeijareita, kuten Nils Schillmark (1745-1804) ja Emanuel Thelning (1767-1831). Kuvanveiston edustus oli vieläkin heikompaa. Maassamme ei ollut esiintynyt ennen Cainbergin tuloa ainoatakaan taideakatemian koulutusta saanutta kuvanveistäjää. Kirkon palveluksessa tosin oli aiemmin toiminut nimeltäkin tunnettuja, puunleikkaukseen erikoistuneita mestareita, joista maineikkaimpia ovat Mikael Balt (k. 1676) ja Mathias Reiman (k. 1684). Jos tarvittiin merkittävämpää veistosta, käännyttiin tukholmalaisten taiteilijain puoleen. Johan Tobias Sergel esimerkiksi teki 1800-luvun alussa Viaporiin Augustin Ehrensvärdin hautamuistomerkin dekoraatiot¹ ja v. 1811 häneltä tilattiin Turkuun Porthanin rintakuva.²

Cainbergin kolme vuotta Turussa kestänyt toiminta ei näytä aiheuttaneen suurempaa kiinnostusta kuvanveistoa kohtaan. Se ei vaikuttanut pysyvämmiin taideoloihimme, koska hän siihen asti oli työskennellyt pääasiassa Ruotsissa. Hänellä ei myöskään ollut oppilaita. Suomessa hänen tuotantonsa rajoittui akatemiatalon reliefisarjaan ja joihinkin mahdollisiin nuoruusajan koristeveistoksiin. Cainbergin ansiosta saatiin maahamme kuitenkin Sergelin töiden rinnalle uusi esimerkki ajan

¹ Hirn 1948, 50-51. Sergelin tekemät dekoraatiot asetettiin paikalleen luultavasti vuonna 1805.

² Wennervirta 1943, 66 ja Sergelin kirje Byströmille 30.7.1812. KB.

uusklassillisesta kuvanveistosta sekä maamme ensimmäinen varsinainen julkinen kuvanveistomonumentti.

Cainbergin kuuden korkokuvan sarja on erikoisasemassa maamme taidehistoriassa, sillä sitä voidaan pitää uudemman kuvanveistotaiteen alkuna Suomessa ja koska se on ensimmäisen koulutetun kuvanveistäjämme ainoa kotimaassa valmistunut ja säilynyt monumentaalityö. Jo tämän erikoisemasansa vuoksi näiden reliefien lähempi tutkiminen on aiheellista. Mutta niillä on myös oma mielenkiintonsa oppi- ja aatehistoriallisena esimerkkinä sekä taiteellisenä toteutuksena ja Cainbergin persoonallisuuden heijastajana.

Tilanne tutkimusalueella

Cainbergin yhteydessä on yleensä puhuttu korkokuvasarjan *Väinämöisen soitto* -reliefin epäonnistuneen karhun koomisuudesta tai *Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa v.1809* -korkokuvan kaikinpuolisesta kehnoudesta. Hänen tuotantoaan on tavallisesti pyritty väheksymään, mutta sen sijaan hänen persoonallisuutensa ja elämänvaiheensa ovat saaneet enemmän huomiota osakseen, tosin nekin pääasiassa vain artikkelien muodossa.

Ensimmäisen kerran Cainbergin elämänvaiheita tarkasteli H.J. Öhman artikkelissaan *Erik Cainberg* Finsk Tidskriftissä vuonna 1905. Tätä ennen oli kylläkin jo Cainbergin aikalainen piispa Tengström kirjoittanut muistiin muutaman rivin taiteilijan elämäkerrallisia tietoja akatemiatalon rakennusvaiheita käsittävissä muistiinpanoissaan. Vuonna 1907, kaksi vuotta Öhmanin artikkelin jälkeen, sivusi Kasimir Lönnbohm-Leino myös Cainbergia arkkitehti Charles Bassin elämää ja toimintaa käsittelevässä artikkelissaan aikakauslehti Ajassa. Lönnbohm-Leino perusti tietonsa Tengströmiin ja Öhmaniin. Ilmeisesti hän kiinnostui enemmänkin Cainbergin kohtalosta, koska hän eräässä löytämässään kirjeessä vuodelta 1908 mainitsee tekeillä olevasta murhenäytelmästä *Erik Cainberg*.¹ Vasta vuonna 1943 julkaistiin ensimmäinen perusteellisempi tutkimus, jolloin

¹ Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, kirje 9.3.1908. AT.

Ludwig Wennervirta teoksessaan *Suomen taiteen uranuurtajia* omisti yhden luvun Cainbergille. Hän keskittyy kuitenkin melkein yksinomaan taiteilijan elämänvaiheitten selvittelyyn. Cainbergin tuotanto, myös akatemiatalon reliefit, saa osakseen ainoastaan huolellisen selostuksen, varsinainen analyysi ja tarkempi yksityiskohtien tutkiminen on jätetty sivuun.

Tehtävän määrittely ja lähteiden esittely

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on tarkastella Cainbergin Turun akatemiatalon reliefisarjaa yksityiskohtaisesti, selvittää sen suunnittelu- vaiheita, sisältöä, ulkopuolisia vaikutteita ja taustatekijöitä, teknisiä ja tyyllillisiä seikkoja sekä aikakauden aatevirtausten ja poliittisen muutoksen merkitystä teoksen taustatekijöinä. Cainbergin muu, vähäinen tuotanto, mm. Tukholman aikaiset muotokuvat, käsitellään reliefisarjaa edeltävinä teoksina. Koska taideteosta ei voida irrottaa taiteilijan persoonallisuudesta ja sitä ympäröivistä kulttuuri- ja henkilövaikutteista, olen myös laatinut katsauksen Cainbergin elämänvaiheista, tosin varsin suppeasti, vähäisestä ja hajanaisesta lähdemateriaalista johtuen. Cainbergin henkilön kannalta hyvin tärkeä Tukholman aika ja Sergelin vaikutus on saanut eniten huomiota osakseen jo senkin vuoksi, että tältä kaudelta on Sergelin kirjeenvaihdossa ja hovi-intendentti C. F. Fredenheimin päiväkirjoissa merkintöjä Cainbergista. Nuoren Cainbergin vaiheista ennen Sergelin oppilaaksi tuloa olen saanut jonkin verran uutta tietoa William Wikin Rijffin sukua koskevien tutkimusten pohjalta. Rooman aika on saanut osakseen vain lyhyen katsauksen, ei suinkaan sen vuoksi, että sen merkitys Cainbergin kehitykseen ja akatemiatalon reliefisarjan syntyprosessiin olisi vähäinen, vaan siksi, että tämä aika Cainbergin elämänvaiheissa on melkein tuntematon periodi. Se näyttää myös jäävän sellaiseksi, koska Cainbergia koskevia tietoja ei ainakaan toistaiseksi ole löytynyt muutamia lyhyitä ja ennestään tunnettuja mainintoja lukuunottamatta. On nimittäin olemassa joitakin hajatietoja, muutamia kirjeitä ja päiväkirjamerkintöjä, lyhyt aikalaisen kirjoittama sanomalehtiartikkeli ja satunnaisia mainintoja, joiden varaan olen rakentanut lyhyen Rooman aikaa käsittelevän luvun. Wennervirran Cainberg-tutkimus

on ollut apuna ohjaamassa saatavilla oleville lähteille; monia hänen antamia tietoja olen kuitenkin joutunut työni edistyessä oikomaan.

Cainbergin Turun aikaa ja reliefien syntyvaiheita valottavasta lähdemateriaalista ovat tärkeimpiä piispa Tengströmin uuden akatemiatalon rakennusvaiheita koskevat muistiinpanot. Myös akatemian konsistorin pöytäkirjat antavat lisäselvitystä moniin yksityiskohtiin. Tukholman arkistoista on löytynyt verraten runsaasti materiaalia, varsinkin kirjeitä, jotka valaisevat sekä reliefien syntyvaiheita, että Cainbergin elämää koskevia seikkoja. Lisensiaatintyössäni vuonna 1969 esittämäni hypoteesi reliefiohjelman kehittymisestä sai vahvistuksen Allan Elleniuksen löytämästä arkistomateriaalista, jonka hän julkaisi Turun historiallisen museon vuosikirjassa vuonna 1971.

Pyrkiessäni luomaan Cainbergin reliefeille laajempaa taustaa uusklassillisen taiteen kentässä, olen havainnut tämän alueen tutkimuksessa yhä varsin paljon aukkoja. Uudemmassa kirjallisuudessa on vasta 1960-luvulta lähtien ilmestynyt laajempia tutkimuksia uusklassillisesta taiteesta. Esim. 1980-luvulta on jo runsaammin uusklassismia ja siihen liittyviä probleemeja käsitteleviä teoksia. Uusklassisen kuvanveiston ongelmia käsittelevä kirjallisuus sen sijaan on edelleen varsin vähäistä. Käytettävissä olevista monografioista useimmat ovat jo tiedoiltaan osittain vanhentuneet (Brising, Göthe, Meyer, Oppermann, Rosenberg, Ugglä), uusklassillisen kuvanveiston tärkeimpien taiteilijoiden, Canovan ja Thorvaldsenin, kohdalla Zeitlerin *Klassizismus und Utopia* (1954) korvaa edelleen osittain tämän puutteen. Mainittujen lähdetietojen varassa pyrin hahmottamaan taustaa akatemiatalon reliefeille sekä Cainbergin henkilökysymyksiä että taidehistoriallisia vaikutteita selvittelemällä.

Toteutettujen reliefien analyysit: esteettinen arviointi, tyylikeinot, tyylihistorialliset seikat taustatekijöineen, ikonografia, tekninen suoritus ja historialliset tiedot, niiden taustatekijät, ovat tämän tutkimuksen päälukuna ja keskeisimpänä päämääränä. Kunkin reliefin kohdalla pyrin näitä seikkoja analysoimalla tulkitsemaan yksityiskohtia ja tarkastelemaan kokonaiskompositiota ja niihin liittyvää problematiikkaa. Analyysien yhteydessä tutkitaan myös ulkopuolisten tekijöiden, kuten esim. konsistorin reliefiohjelmaan liittämiä yksityiskohtaisten ohjeiden vaikutusta reliefien syntyvaiheisiin.

Tutkimukseni lopussa olen määritellyt Cainbergin ja hänen reliefisarjansa asemaa kuvanveistotaiteessamme ja 1800-luvun taidehistoriassa. Materiaalina olen käyttänyt mm. Tengströmin muistiinpanoja ja

myöhemmän ajan kirjallisia esityksiä Cainbergista ja hänen reliefiensä merkityksestä. Luvun loppuun on liitetty lyhyt katsaus Cainbergin jälki-vaikutuksesta myöhempään kuvanveistoomme.

Edellisestä lienee jo käynyt ilmi, että käyttämäni tutkimusmenetelmä on taidehistorian tutkimuksessa yleinen vertaileva, historiallinen metodi. Cainbergista ja hänen elämänvaiheistaan, samoin kuin hänen tuotannostaankin on olemassa vain vähän dokumentteja tai niihin perustuvaa kirjallisuutta. Tästä syystä olen joutunut käyttämään myös epävarmat tiedot, mutta olen myös toisaalta pyrkinyt löytämään niille vahvistusta. Tämä on johtanut eräissä tapauksissa hypoteeseihin ja spekulatioihin, joita ei todennäköisesti koskaan voida todistaa oikeiksi. Ne ovat kuitenkin muihin tosiasioihin, Cainbergiin tai hänen aikaansa ja ympäristöönsä liittyviin seikkoihin tarkentuvia todennäköisyyksiä.

II CAINBERGIN ELÄMÄNVAIHEISTA

1. Lapsuus ja nuoruus Suomessa

Erik Cainberg (Eric Ericson Kainberg, till Kainå) syntyi Alavetelin pitäjän Kainon talossa syyskuun 5. päivänä 1771. Hänen isänsä oli Erik Matinpöika (Bondemågen Eric Mattson Kainå) (1742-1797), joka oli tullut muualta vävyksi vaimonsa Anna Erikintytär (Anna Ericsson) Kainon eli Kainuun (s.1753) kotitaloon.¹ Erik oli kymmenpäisen sisarusparven vanhin lapsi. Ensimmäinen tieto Erik Cainbergista hänen syntymänsä jälkeen on vuodelta 1789, jolloin kirkonkirjoissa on merkintä hänen poismuuttamisestaan Alavetelin seurakunnasta. Muuttopaikkakuntaa ei ole mainittu.² Erik Cainbergin isän alkuperäistä sukunimeä ei tunneta, ei myöskään sitä, oliko hän suomen- vai ruotsinkielinen. Äiti oli sukua Rijfeille ja siten oletettavasti ruotsinkielinen, kuten todennäköisesti oli Erik Cainbergkin.

Varsin pitkään on Cainbergia koskevassa kirjoittelussa ollut epäselvyyttä hänen vaiheistaan ennen hänen kirjoittautumistaan Tukholman kuninkaalliseen taideakatemiaan vuonna 1790. William Wik selvitti vuonna 1972 julkaistussa Rijfien kirkonrakentajasukua käsittelevässä tutkimuksessaan tämän ongelman. Hän löysi tiedon, että Erik Cainberg asui vuosina 1789-1793 äitinsä sukulaisten, Rijfien, luona Udenkaarlepyyn pitäjän Soklotin kylässä.³ Tämä näyttää merkitsevän sitä, että kirkonrakentajat olivat ottaneet tuolloin 18-vuotiaan sukulaispojan mukaansa rakennushankkeisiinsa. Vaikka hänelle annetuista tehtävistä ei ole säilynyt yksityiskohtaista tietoa, on hänet kuitenkin kerran mainittu erillisen maksun saajana, kirkonkorjaustöiden yhteydessä Pietarsaaren maaseurakunnassa vuonna

¹ Neder Vetil, Födda, Vigda, Döda 1754-1855. Suomen Sukututkimusseuran kokoelmat. VA; Öhman 1905, 16-17. "Kainuu", apul. prof. Veikko Anttilan tiedonanto syksyllä 1988.

² Alavetelin kirkonkirjat. Huvudbok IV, 1788-1793. Alavetelin seurakunnan arkisto.

³ Wiik 1972, 326.

1792.¹ Muita Cainbergia koskevia tietoja en ole kyseeseen tulevien seurakuntien arkistoista löytänyt.

Jo Hj. Öhman kertoo perimätiedosta, jonka mukaan Erik Cainberg oli toiminut kirkonrakennustöissä Rijfien mukana.² Muunkinlaista perimätietoa on aikojen kuluessa kertynyt Cainbergin elämän varhaisvaiheisiin, varsinkin hänen Tukholmaan lähtönsä yhteyteen.³ Todennäköiseltä tuntuu, että Jaakko Rijf, Cainbergin äidin serkku, joka oli itse osallistunut taideakatemiaan siviiliarkkitehtuurin opetukseen vuoden verran Tukholmassa oleskellessaan vuosina 1783-84,⁴ olisi toimittanut nuoren sukulaisensa samaan oppilaitokseen. Jo seuraavana vuonna Soklotiin muuttonsa jälkeen, v. 1790, Cainberg on merkitty taideakatemiaan matrikkeliin (numero 1388) maininnalla "Eric Cainberg: Bonda-son ifrån Österbotten".⁵ Tämä tapahtui siis viisi vuotta aikaisemmin, kuin mitä Wennervirta mainitsee.⁶

Opiskelu vieraassa kaupungissa vaati myös varoja ja tähän Cainberg tarvitsi ulkopuolista apua. Sitä hän näyttää saaneen jonkinlaisella keräyksellä, johon piispa Tengström viittaa akatemian uudisrakennusta koskevissa muistiinpanoissaan: "*han (Cainberg) af några konstälskande Landsmän sändes åt Stockholm, att sig i Bildhuggeri yrket, samt dermed i gemenskap stående teckning och modellering vidare fullkomma.*"⁷ Taloudellisen tuen antajana on arveltu olleen mm. silloisen Kokkolan kirkkoherran, tohtori Anders Chydeniuksen, joka oli aikaisemmin toiminut Erik Cainbergin kotiseurakunnan kappalaisena. Tätä arvelua tukee hovi-oikeudenneuvos Karl Henrik Aspin vuonna 1860 julkaistut Suomen sodan aikaiset päiväkirjat, joissa kaikkien sotatapahtumien keskellä mainitaan 2.6.1808 "*Nyss har jag hört, att det var doktor Chydenius, som skickat Cainberg i omkring des 18:de år till Stockholm, då han sett dennes fallenhet för slöjder.*"⁸ Tämä huomautus saattaa olla seurausta siitä, että Asp oli

¹ Byggnings Bok för Pedersöre Landsförsamlings Moder-Kyrckia 1791-1807, 3.8.1795.

² Öhman 1905, 17.

³ Katso esim. Wennervirta 1943, 32-36.

⁴ Pettersson 1977, 1.

⁵ Företeckning på Ungdomen, som vid Kongl. Målare och Bildhuggare-Academien, tid efter annan infunnit sig uti Principe-Skolan, till Figure-Ritning, Djur och Landskap ifrån den 11. Juni 1778 i den ordning, de ankommit. Adolf A. Fridsberg. - Elevförteckning 1778-1795. Äldre Elevmatriklar. Tukholman kuninkaallinen taideakatemia.

⁶ Wennervirta 1943, 36.

⁷ Tengström, 47. HYK.

⁸ Rancken 1860, 90.

saman vuoden keväällä, maaliskuun 29. päivänä, viettänyt yön Chydeniuksen lesken talossa.¹ Myöskin Tengströmin epämääräinen viittaus taiteen ystäviin saattaisi olla suunnattu Chydeniukseen, joka oli hänen enonsa. Onhan mahdollista, että hän ei halunnut mainita nimeltä sukulaistaan. Anders Chydenius on tunnettu myös taideharrastuksistaan. Erityisesti musiikki oli hänelle hyvin tärkeää.²

On merkittävää, että Cainberg oli lähtöisin Alavetelistä, joka kuuluu vanhastaan tunnettuun pohjalaiseen puunleikkausalueeseen. Kokkolan seuduilla oli 1600-luvulta asti ollut useita tunnettuja puunleikkaajamestareita, jotka kulkivat laajalti ammattiaan harjoittamassa. Esimerkiksi Jacobus Lybeck (Liebeck) oli kotoisin juuri Pohjanmaalta³, samoin Hans Biskop, joka oli lähtöisin Kruunupyystä.⁴ Ouluun asettunut kuvanveistäjä Mikael Balt vaikutti 1600-luvun lopulla useissa Pohjanlahden rannikon kaupungeissa. Hänen ensimmäinen tunnettu työnsä oli Turun tuomiokirkon saarnatuoli, josta hän teki myöhemmin kopion Raahan kirkkoon. Samaan kirkkoon hän teki runsaasti myös muuta veistokoristelua. Oulun vuonna 1769 puretun kirkon saarnatuoli oli myös Baltin käsialaa.⁵

Tähän traditioon liittyvät myös Rijfit, sillä he valmistivat kirkkoihinsa myös sisustukset, saarnatuolit, alttarilaitteet ja muut tarvittavat veistotaitoa edellyttävät yksityiskohdat. Tuntuisi luontevalta, että näissä töissä olisi myös Cainberg ollut mukana niinä vuosina, jolloin hän asui Soklotissa.

¹ Rancken 1860, 15.

² Virrankoski 1986, 70-78, 355-357.

³ Jacobus Johannes Lybeck (Liebeck) oli Pohjanmaalta Turun akatemiassa ylioppilaana v. 1673-75. Sai v. 1675 stipendin väitöskirjojen kuvitusten leikkaamisesta. Kuoli Pyhäjärven kappalaisena v. 1693. Pyhäjärveä arvellaan myös hänen syntymäpaikakseen. Aspelin 1942, I, 171.

⁴ Hans Biskop oli syntynyt Kruunupyssä 1600-luvun loppupuolella. Toimi rakennusmestarina ja kuvanveistäjänä molemmilla puolilla Pohjanlahtea. Oli erikoistunut saarnatuolien tekoon. Säilyneitä töitä Ylitorniossa ja Hietaniemessä sekä Hagsjössä Ångermanlandissa. Hamberg 1952, 184.

⁵ Mikael Balt (k. 1676) teki Henrik Klauunpoika Flemingin Tukholmasta kutsumana Turun tuomiokirkon saarnatuolin ja sen toisintona Raahan saarnatuolin v. 1655. Raahen kirkkoon hän teki muita koristelutöitä v. 1669-73. Oulun kirkkoon hän teki saarnatuolin v. 1658. Wennervirta 1927, 99; Pettersson 1961, 121; von Bonsdorff 1988, 258.

2. Tukholman aika ja Sergelin vaikutus

Tukholman taideakatemiaan Cainberg kirjoittautui vuonna 1790, vaikka Soklotista hän muutti virallisesti vasta vuonna 1793. Samana vuonna, siis 1790, hän esiintyi jo taideakatemia vuosinäyttelyssä luonnon mukaan tehdyllä harjoitelmalla, josta hän sai palkinnon. Seuraavan kerran hänen nimensä esiintyy vuosinäyttelyssä vuonna 1795, jolloin häneltä oli mukana toinen luonnon mukaan tehty harjoitelma. Sen oli tarkoitus olla näytetyö malliluokkaa varten ja nyt Cainberg sai toisen palkinnon, eli Meierin mitalin.¹ Wennervirta mainitsee, että Cainbergin nimi esiintyi samana vuonna, 1795, akatemian päiväkirjassa Sergelin oppilaana malliluokalla,² mutta hän ei ole kuitenkaan merkinnyt lähdeä, josta tieto on peräisin. Itse olen löytänyt seuraavat Cainbergia koskevat matrikkelitiedot vasta vuosilta 1796 ja 1797, jolloin hänen nimensä on kymmenen muun joukossa anatomian luentoisiin osallistuneiden joukossa.³ Näinäkin vuosina hänen töitään oli vuosinäyttelyissä. Vuonna 1796 mukana oli kaksi malliluokalla tehtyä figuuria, joista hän sai ensimmäisen palkinnon, hopeamitalin, ja vuonna 1797 omia sommitelmia, jotka myös saivat ensimmäisen mitalin.⁴

Taideakatemiaan opetus alkoi tuohon aikaan prinsiippikoulussa, jossa annettiin alkeisopetusta kuvaplaysseja apuna käyttäen. Sen jälkeen oppilas siirtyi antiikkikouluun noin vuoden kuluttua. Tässä vaiheessa opiskeltiin kipsimalleja jäljentämällä useimmiten pari vuotta, jonka jälkeen siirryttiin mallikouluun. Mallikoulussa työskenneltiin elävänmallin ja luonnon mukaan. Varsinaisen työskentelyn rinnalla oli luentoja mm. anatomiaa.⁵ Kuvanveistoa opetti Johan Tobias Sergel.

Cainberg oli tuohon aikaan akatemian ainoa suomalainen oppilas. Jacob Rijf oli siis ollut jo aiemmin ja Gustaf Wilhelm Finnberg tuli Cainbergin jälkeen vasta 1810-luvulla.⁶ Vuodesta 1795 lähtien akatemian esimiehenä sen sijaan oli suomalaissyntyinen Carl Fredrik Fredenheim

¹ Hultmark 1935, 59. Vuoden 1793 palkinnon laatua ei mainita.

² Wennervirta 1943, 36.

³ Äldre Elevmatriklar. Tukholman kuninkaallinen taideakatemia.

⁴ Hultmark 1935, 59.

⁵ Fåhræus 1899, 78-80.

⁶ Wennervirta 1943, 106; Pettersson 1977, 1.

(1748-1803),¹ joka oli Carl Fredrik Mennanderin (1712-1786), Turun akatemian professorin, Turun piispan ja Upsalan arkkipiispan, poika.²

Akatemian näyttelyluetteloiden perusteella voidaan seurata nuoren Cainbergin akademia-ajan alkuvuosien edistystä, joka siis jo alkuvaiheessa toi tunnustukseksi palkintoja. Myös julkinen sana suhtautui suopeasti nuoren kuvanveistäjän töihin. Stockholms Postenissa oli Ture Wennbergin arviointi vuoden 1795 akatemian näyttelystä, jossa hän mainitsee Cainbergin varsin myönteisessä sävyssä:

*"Ibland dessa således upmuntrande unge Konstnärer och Lärningar, har Herr Cainberg (Eleve af Professor Sergell) så mycket mer gjort sig förtjent den belöning honom för modellering efter naturen blifvit tildelad, som den korta tid han vid Academien och Konstens idkande användt ännu mer förhöjer värdet af dess hastiga framsteg."*³

Vuonna 1797 Cainberg oli saanut opettajastaan, J.T. Sergelistä, isällisen holhoojan. Cainberg työskenteli hänen ateljeessaan, kuten voidaan päätellä akatemian esimiehen Carl Fredrik Fredenheimin (1748-1803) päiväkirjamerkinnästä: *"1797 Januarius. 18. Onsdag. f.m. i Sergels verkstad och besåg Cainbergs Modellerade basrelief af Apollo och Marsyas, med mycket nöje."*⁴ Mahdollisesti mestari oli jo nyt antanut suosikilleen asunnonkin luonaan, kuten myöhemmin oli asian laita Sergelin kirjeitten todistuksen mukaan.⁵ Tämä oli tietenkin Cainbergille tärkeä suosionosoitus, sillä olihan Sergel silloisen Ruotsin taide-elämän merkittävin hahmo.

Vuonna 1798 tuli Cainbergin osaksi jälleen suuri huomionosoitus, kun hänet valittiin taideakatemian agréeksi.⁶ Se merkitsi arvoa, joka saatettiin antaa tarkemmin määrittelemättömälle määrälle taideakatemian oppilaita tai nuorempia taiteilijoita ilman äänioikeutta akatemiassa. Tammi-

¹ Looström 1887-1891, 352.

² Fredenheim oli Turun piispan, sittemmin Upsalan arkkipiispan K. F. Mennanderin poika, joka aateloitiin v. 1769 ja otti v. 1772 nimekseen Fredenheim. Katso *Eigenstierna II*, 1926, 821.

³ *Stockholms Posten* 1795, 4.2.

⁴ Fredenheim 1797, 18.1. KB.

⁵ Sergel Byströmille 24.3.1812, KB. Mainitaan mm., että Cainberg on asunut Sergelin luona 11-12 vuotta.

⁶ Fredenheim 1798, 27.1. KB.

kuun 24. päivänä 1798 pidetty vaali ei kuitenkaan ollut yksimielinen ja seuraavassa kokouksessa sitä yritettiin kumota "*men hwilket Academien på min erinran icke ändrade*"¹, kuten Fredenheim asian päiväkirjassaan kertoo. Todennäköisesti juuri Fredenheimin puoltava asenne oli ratkaissut vaalin Cainbergin hyväksi. Nuori taiteilija oli työskennellyt varsin ahkerasti vaalia edeltäneet vuodet. Vaalivuoden näyttelyssä hänellä oli kaksi teosta, joista *kuningas Kustaa II Adolfin Johan Banérin seurassa* esittävä korkokuva oli saanut ensimmäisen palkinnon,² ja luultavasti juuri näiden töiden perusteella hänet valittiin agréeksi. Kuten Fredenheimin edellä olleesta maininnasta kävi ilmi, Cainberg oli valmistanut edellisenä vuonna *Apolloa ja Marsyasta* esittävän korkokuvan. Samoihin aikoihin hän näyttää tehneen myös *Mathias Caloniuksesta* medaljonkikuvan, jota on säilynyt kaksi kappaletta.³ Niin ikään tiedämme, että Calonius toimitti Porthanin pyynnöstä Turkuun vuoden 1796 marraskuussa 24 Cainbergin muovaamaa *Kustaa IV Adolfin kipsistä medaljonkikuvaa*.⁴ Tätä tilausta koskevan kirjeenvaihdon yhteydessä Calonius mainitsee, että Cainbergilla on Sergelin ateljeessa tekeillä Hänen Majesteettinsa, siis *Kustaa IV Adolfin, marmorinen rintakuva*, jonka kipsimalli on hyvin kuninkaan näköinen.⁵

Vuosilta 1798-1799 Cainbergista on säilynyt varsin vähän tietoja. Fredenheimin päiväkirjassa on tärkeä muistiinpano 31. päivältä joulukuuta 1798: "*Cainberg fick mycken förmaning och nu använder sin tid så väl att jag kan rekomendera honom til resepsion på Bildhuggeriet efter et år eller så.*"⁶ Merkinnän alkuosasta voidaan päätellä, että jo nyt tulivat ilmi Cainbergin taipumukset epäsäännölliseen elämään, joka muodostui myöhemmin hänen turmiokseen. Lopusta käy ilmi, että Cainbergilla oli Sergelin ohella toinen vaikutusvaltainen ja uskollinen suojelija, taideakatemian suomalaissyntyinen esimies Carl Fredrik Fredenheim. Fredenheim oli kaikesta päätellen jo pitemmän aikaa pyrkinyt tukemaan Cainbergiä tämän uralla, ja - kuten mainittu - ilmeisesti ratkaisevalla tavalla vaikuttanut tämän agréeksi valitsemiseen. Hän oli myös pian agréen vaalin jälkeen kiinnittänyt kuninkaan huomion suojattinsa töihin, kun tämä

¹ Fredenheim 1798, 8.2. KB.

² Hultmark 1935, 59.

³ Toinen on Ateneumin taidemuseossa ja toinen professori Berndt Godenhjelmillä Helsingissä.

⁴ Calonius Porthanille, kirje 1.11.1796. Calonius 1902.

⁵ Calonius Porthanille, kirje 14.9.1796. Calonius 1902.

⁶ Fredenheim 1798, 31.12. KB. (Vrt. esim. "god förmaning").

kävi katsomassa taideakatemia näyttelyä, kuten Fredenheim itse päiväkirjassaan mainitsee.¹

Huolimatta siitä, että Cainberg oli antanut aiheita nuhteisiin, oli hän kuitenkin työskennellyt ahkerasti. Taideakatemia vuoden 1799 näyttelyluettelon mukaan hänellä mainitaan olleen esillä useita teoksia ja nimetään seuraavat: *Kustaa Vaasa saa tiedon Tukholman verilöylystä, reliefi sekä medaljonkikuvat maaherra E. af Wetterstedtistä ja rakennusmestari Jacob Rijfistä.*² Näihin samoihin aikoihin hän myös auttoi Sergeliä Kustaa III:n pronssipatsaan valamisessa ja viimeistelyssä,³ kuten hän itse myöhemmin mainitsi kuninkaalle osoitetussa anomuksessaan.⁴ *Kustaa Vaasaa* esittävä reliefi sai osakseen kirpeän arvostelun.⁵ Mutta Cainberg jatkoi aherrustaan ja asetti jälleen seuraavan vuoden (1800) näyttelyyn esille kaksi työtään: reliefin *Oresteesta, joka maanpaosta palanneena surmaa Delfoin temppelissä Pyrrhoksen ja ottaa takaisin puolisonsa Hermionen, sekä professori Karl Fredrik von Schulzenheimin medaljonkikuvan,*⁶ joka on säilynyt Tukholman Serafimersairaalassa. Aikalaisten arvosteluja näistä teoksista ei ole säilynyt, mutta von Schulzenheimin muotokuva osoittaa teknisen taidon ja taiteellisen aistin kehittymistä aikaisemmin tunnetuista Caloniuksen ja Rijfin muotokuvista. Oresteeta esittävä reliefi ei ole säilynyt. Vuoden 1801 näyttelyssä Cainbergilla oli vain yksi teos, *sairasta lasta esittävä korkokuva*, joka sai suopean arvostelun "Journal för svensk Litteratur" -lehdessä.⁷ Mutta Sergel ei ollut tähän työhön tyytyväinen, eli kuten Fredenheim sen ilmaisi: "*öfver hwilken Sergel i går mycket förtörnats med denne artists vana att hata sina Elever, när de komma något längre.*"⁸ Mikä lieneekin ollut Sergelin tyytymättömyyden syy, ei se näytä olleen Fredenheimin mainitsema. Mahdollisesti tässä teoksessa oli tavallista enemmän teknisiä tai sommitelmallisia virheitä, jotka aiheuttivat mestarin moitteet. Tai kenties aihe kokonaisuudessaan ei ollut mestarin mieleen, sehän ei noudattanut ajan suosimaa antiikin mytologista linjaa. Sommittelukin tuntuu olleen kertovan sisältönsä vuoksi ilmeisen monimutkainen, sillä siinä oli lehti-arvostelun

¹ Fredenheim 1798, 19.2. KB.

² Hultmark 1935, 59.

³ Sergelin Kustaa III:n patsas valmistui v. 1791-1799. Katso Göthe 1921, 55.

⁴ Eric Cainberg till Konung. Statskontoret till Kungl. Maj:t Aug.-Oct. 1812 (band 154). RA. Wennervirta 1943, 68.

⁵ Journal för svensk Litteratur 1799, 124-125.

⁶ Hultmark 1935, 59.

⁷ Journal för svensk Litteratur 1801, 173.

⁸ Fredenheim 1801, 12.1. KB.

mukaan kuvattu kaksi henkilöä antamassa lääkettä lapselle astiasta, jonka reunoja sivellään makealla aineella.¹

Vuonna 1802 Cainbergille myönnettiin valtion matkaraha ulkomailla opiskelua varten. Sen tähden on mielenkiintoista tarkastella akatemian tuon vuoden näyttelyssä esillä olleita töitä. Cainberg oli asettanut näytteille kaksi teosta. Toinen käsitteli kuningas Kustaa IV Adolfin julistamaa kilpailuaihetta, tosin kilpailun ulkopuolella. Se kuvasi *Kustaa III:tta neuvottelemassa viisauden jumalattaren kanssa suojeluksesta, jonka hän on antava vieressä esitetyille tieteille ja taiteille.*² Reliefi on kadonnut, eikä siitä ole säilynyt kirjallisiakaan tietoja. Mutta toinen teos, kipsinen muotokuva-medaljonki, joka esittää *everstiluutnantti Francis Sheldonia*, on säilynyt. Muotokuva osoittaa, että Cainberg oli jälleen ottanut huomattavan edistysaskeleen edellisestä säilyneestä, von Schulzenheimia esittävästä muotokuvasta. Francis Sheldonia esittävä medaljonki on Cainbergin tunnetuista muotokuvista paras ja osoittaa varsin sujuvaa tekotaitoa, sekä ajan muotokuvataiteen ideaalien sisäistämistä. Jos hänen muu, kadonnut tuotantonsa edusti samantasoista kehitystä, ei ole ihme, että hänet lähetettiin suurin toivein lisäoppia hankkimaan.

Cainbergin vaiheita ennen vuonna 1802 alkanutta Italian matkaa tunnetaan siis pääasiassa vain harvojen säilyneiden töiden ja niistä löydettyjen mainintojen valossa. Hänen yksityiselämästään tuona aikana ei ole juuri lainkaan tietoja. Hän eli opettajansa Sergelin suojeluksessa ja holhouksessa, työskenteli hänen ateljeessaan ja myös asui hänen luonaan. Ilmeisesti Cainberg oli ajoittain taloudellisesti hyvinkin riippuvainen mestarinsa hyväntahtoisuudesta, kuten Sergel antaa ymmärtää eräässä kirjeessään vuodelta 1812 nuoremmalle oppilaalleen, Byströmille. Siinä hän nimittää Cainbergia heittiöksi, jonka hän oli ottanut pyynnöstä luokseen, auttanut ja pukeutunut 11-12 vuotta, joista tämä oli ollut hyväntekijälleen hyödyksi vain neljä vuotta.³ Kirjeestä käy ilmi kuitenkin myös se, että vastapalveluksi Cainberg toisinaan auttoi opettajaansa. Luultavasti Sergelin mainitsemat neljä hyödyllistä vuotta osuvat 1700-luvun viimeisille vuosille. Onhan Cainberg säilyneiden tietojen mukaan juuri näihin aikoihin avustanut Sergeliä Kustaa III:n pronssipatsaan valamisessa.⁴ Vuosisadan vaihteen

¹ Journal för svensk Litteratur 1799, 124-125; Hultmark 1935, 59.

² Hultmark 1935, 59.

³ Sergel Byströmille, kirje 24.3.1812. KB.

⁴ Eric Cainberg till Konung. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug.-Oct. 1812 (band 154). RA.

tienoilla Cainbergilla lienee ollut jonkinlaisia itsenäistymispyrkimyksiä, taikka välit mestariin ovat muuten viillenheet, sillä 8.11. vuonna 1800 on Fredenheimin päiväkirjassa merkintä, että Cainberg oli käynyt hänen luonaan valittamassa Sergelin kohtuuttomuutta häntä, samoin kuin kaikkia niitä kohtaan, jotka olivat päässeet jonkinlaiseen täydellisyyteen.¹

Fredenheimista Cainberg saikin itselleen lohduttajan ja puoltajan, koska Cainbergia koskevia merkintöjä tapaa tuon tuostakin hänen päiväkirjassaan 1800-luvun ensimmäisinä vuosina. Fredenheim ajoi myös innokkaasti Cainbergin apuraha-asiaa. Fredenheimin sympatia Cainbergia kohtaan on helposti ymmärrettävää jo maanmiehenäkin, ja vielä paremmin sen käsittää kun tietää, etteivät Sergel ja Fredenheim juuri olleet ystäviä.² Fredenheim näkikin paljon vaivaa suojattinsa vuoksi. Ilmeisesti on suurelta osin hänen ansiotaan, että Cainberg sai matka-apurahan. Fredenheim esitteli kuninkaalle 12. tammikuuta 1802 päivätyssä kirjeessään Cainbergin matka-apurahan saajaksi kahden muun ehdokkaan, nimittäin gravööri Märten Rudolph Helandin ja maisemamaalari Peter Nordqvistin kanssa. Hän vetosi kuninkaan edesmenneen isän, Kustaa III:n, aikana Sergelin ansiosta saavutettuun Ruotsin kuvanveiston kansainvälisestäikin korkeaan tasoon, jota pitäisi edelleenkin ylläpitää, ja jatkoi Cainbergin esittelyllä: *"Professoren och Riddaren Sergels Eleve Eric Cainberg är, som Heland, icke mera ung och uti en grad af kunskap, som gör at han kan begagna sig äfven utrikes resa och at den icke bör länge uppskiutas. Professor Sergel torde bäst få bestämma tiden til början därmed, och jag är öfvertygad at Eder Maj:t icke behöfver befalla honom at utse och til instruction antaga en annan Eleve enligt Kongl. Brefven af den 4. Januarii 1781 och 10. Maji 1791. Om Eder Majestät och kronan förunnar Cainberg Tvåhundra Riksdaler Riksgäldsmynt årligen, utbedja sig enskilde, at tillägga så mycket at han kan uppehålla sig i främmande länder och detta blifver väl nödigt at vara i sex år."*³ Fredenheim kirjoitti myös Porthanille ja järjesti tämän kanssa kiireellisen lisävavustuksen keräämisen Suomesta. Cainberg oli myös itse lähettänyt keräyslistan Suomeen ja ilmeisesti Fredenheim oli avustanut häntä keräyksen järjestämiseksi Tukholmassa. Tähän viittaa hänen mainintansa Porthanille: *"Hän (Cainberg) lienee jo lähettänyt keräyslistan Suomeen, minkä lisäksi hän saanee jotakin kootuksi myös täällä."*⁴ Fredenheim oli

¹ Fredenheim 1800, 8.10. NM.

² Looström 1916, 181.

³ Överintendentämbetet till Kungl. Maj:t 1802 (band 339). RA.

⁴ Fredenheim Porthanille, kirje 5.2.1802. RA.

myös monen vuoden aikana pitänyt Cainbergin nimeä esillä hovissa ja esitellyt tämän ansioita kuninkaalle. Vaikka Cainberg valitteli Sergeliltä saamaansa kohtelua kovaksi vieläpä Porthanillekin¹ ja turvautui Fredenheimin apuun, eivät hänen suhteensa mestariinsa kuitenkaan menneet kokonaan poikki. Välien huononeminen näyttää olleen tilapäistä ja joh--tuneen vain Sergelin liian tiukasta isällisestä holhouksesta. Jo ennen matkalle lähtöä kaikki tuntuu olleen jälleen ennallaan, sillä Sergel kävi kuin isä poikansa puolesta kiittämässä Fredenheimia Cainbergille myönnetystä apurahasta.² Cainberg puolestaan antoi julkisesti hyvin kunnioittavan kuvan opettajastaan, eikä antanut vanhojen riitojen näkyä, kun hän Roomassa tapasi "Erään matkustavan maanmiehen", joka kuvasi hänen käsitystään opettajastaan Stockholms Postenissa 21.12.1803 seuraavasti: *"som han älskar ända till dyrkan och ojämfoligt sätter framför alla moderna Italienska Phidier, äfven utan att undantaga Canova."* Italianmatkan aikana Sergel lienee usein muistanut oppilastaan isällisillä kirjeillä, joista kuitenkin vain yksi on säilynyt.³

¹ Porthan Tengströmille, kirje 9.11.1801. Porthan 1912, 87-88. "Cainberg som arbetar på Sergels verkstad, har i ett bref beklagat sig, att han af Sergel behandlas mycket despotiskt, och ej har att vänta något biträde af honom til erhållande af understöd och upmuntran. Hör oförmärkt därefter, data occasione, och då Fredenheim kan träffas recognoscera huruvida han ej kunde få något af de stipendier som Målare och Bildhuggare Academien plägar gifva goda ämnen, til att få resa utrikes? Haec inter nos. Jag önskade at vi på något sätt kunde förskaffa honom något understöd."

² Fredenheim 1802, 1.2. KB.

³ Sergel Cainbergille, kirje 16.9.1805. KB.

3. Rooman aika

Toukokuun 23. päivänä 1802 Cainberg astui laivaan sekä Sergelin että Fredenheimin monilla neuvoilla varustautuneena lähteäkseen Italiaa kohti.¹ Matka kesti tuona aikana kauan ja vasta syyskuun 16. päivänä hän lähetti kirjeen saapumisestaan Fredenheimille.² Hänen matkareittinsä ei ole tiedossa, mutta tavallisin tie Italiaan kulki Saksan kautta. Genovan nimenomainen maininta Cainbergin saapumispaikkana Fredenheimin päiväkirjassa saattaisi kuitenkin viitata siihen, että hän olisi tullut meritse - ehkä Ranskasta käsin. Mutta Genova oli Cainbergille vain läpikulkupaikka, sillä hänen päämääränään oli Rooma, josta oli tuleva hänen opiskelupaikkansa melkein kahdeksaksi vuodeksi.

Taideakatemiassa oli tuohon aikaan vakiintuneena käytäntönä matkapuraha, jonka kuningas myönsi akatemian suosituksen perusteella lupaille nuorille taiteilijoille, yhdelle kunkin alan edustajalle kerrallaan. Kunkin apurahan suuruus ja pituus harkittiin erikseen, usein ensin kahdeksi vuodeksi, jota voitiin myöhemmin eri anomuksesta jatkaa. Stipendiä maksettiin tietyn suuruisena määrärahana vuosittain.³ Rooma ja Pariisi olivat ajan taidekeskuksista suosituimmat matkakohteet, mutta myöskin muualle, kuten Lontooseen ja Pietariin saatettiin lähteä opintoja jatkamaan.

Yhdeksännentoista vuosisadan alun Roomalla oli merkitystä lähinnä taidekaupunkina ja katolisen kirkon keskuspaikkana. Kaupunki ulottui vain muureihin asti ja niiden ulkopuolella levittäytyi heti maaseutu. Mutta sen ajan Tukholman jälkeen (asukkaita vuonna 1800 n. 75.000)⁴ tuntui varmaankin n. 176.000 asukkaan⁵ Rooma suurkaupungilta. Ja tietenkin kaupungille antoi ainutlaatuista loistokkuutta paavin istuin, joka teki Roomasta katolisen kirkon hovikaupungin.

Kun Cainberg saapui Roomaan, hän oli 31 vuoden ikäinen. Nyt hän luultavasti ensimmäisen kerran joutui itsenäisesti järjestämään työskentelymahdollisuuksiaan, asuntonsa ja muut tärkeät jokapäiväiset asiansa, joista

¹Fredenheim 1802, 23.5. KB.

²Fredenheim 1802, 9.10. KB. "Ankom Cainberg til Genua. Bref där om af den 16.;" Wennervirta on herhaanjohtavasti maininnut päiväkirjan päiväyksen Cainbergin saapumispäiväksi Genovaan. (1943, 53.)

³Looström 1887-1891, 393-394.

⁴Gejvall 1954, 235.

⁵Oppermann 1924, 10.

tähän asti oli aina huolehtinut joku muu. Cainbergin Rooman ajasta säilyneet tiedot ovat vieläkin niukemmat kuin hänen varhaisemmista vaiheistaan. Stockholms Postenissa on 21.12.1803 "Erään matkustavan maanmiehen" matkakuvauks Roomasta, jossa on saatu pieni välähdys Cainbergistakin. Nimimerkki kuvaa Rooman-oloon ja siellä näkemäänsä kertoen muun ohessa:

*Twenne unga svenska Artister, Herrar Kraft och Cainberg woro ibland mina följeslagare. Den förre har under sex års wistande i Paris, der David varit hans mästare, och sedan ett år här i Konsternas fosterland, upphunnit en fullkomlighet i historiemålning, som gör heder åt hans snille och åt vår Swerige; den senare en ärlig och okonstlad yngling, är en wärdig Elev af Sergel, som han älskar ända till dyrkan och ojämförligt sätter framför alla moderna Italienska Phidier, äfven utan att undantaga Canova. Med dem såg jag Michel-Angelos Moses i S.Pietro in Vincoli, Berninis sublima Källa på Piazza Navona, fordom Circus Agonalis och Raphaels Mästerstycken i Vatican. Deras bättre kännedom ledde min osäkra smak genom Museum Pio-Clementinum, och bland Roms och Greklands mästerstycken på Capitolium."*¹

Tässä on myös yksi harvoja kuvauksia Cainbergin persoonasta Sergelin usein varsin kärsimättömien, negatiivisten kuvausten lisäksi. "Ärlig och okonstlad" antavat vaikutelman lähinnä sympaattisesta, mutta ehkä maalaismaisesta nuoresta miehestä.

Cainbergilla oli siis ollut seuranaan vuoden verran 1802-03 Per Krafft nuorempi (1777-1863), joka oli saavuttanut jo ennen Pariisiin lähtöään vuonna 1796 merkittävän aseman muotokuvamaalarina. Ennen kotiin-paluutaan vuonna 1805 hän vietti useamman vuoden Roomassa.² Luultavasti tältä ajalta on peräisin se ainoa muotokuva, joka tiedetään Cainbergista tehdyn. Krafftilla oli vuoden 1806 taideakatemian näyttelyssä öljymaalauksia Cainbergista,³ mutta sen nykyisestä olinpaikasta ei ole tietoa.

¹ Stockholms Posten 1803, 14.12.

²Uggla 1928, 42; Nisser 1957, 400.

³Hultmark 1935, 378.

Mainitusta matkakuvauksesta käy selville, että molemmat nuoret taiteilijat olivat perehtyneet ikuisen kaupungin nähtävyyksiin, mutta sanalakaan ei kosketella kummankaan työskentelyä tai ystäväpiiriä. Cainbergin ja Krafftin lisäksi Roomassa oli noihin aikoihin myös kuvanveistäjä Eric Gustaf Göthe (1779-1838), joka myös oli Sergelin oppilas. Hän tuli Roomaan vuonna 1803 ja viipyi siellä vuoteen 1810 asti.¹ He kaikki olivat olleet osittain samaan aikaan taideakatemiassa ja tuttuja jo niiltä ajoilta, mutta heidän keskinäisestä kanssakäymisestään sen paremmin Tukholmassa kuin Roomassakaan ei ole säilynyt mitään tietoa. Cainberg ei ehkä varsinaisesti kuulunut siihen pohjoismaiseen taiteilijapiiriin, joka oli kokoontunut Thorvaldsenin ympärille, sillä hänen nimeään ei koskaan mainita siihen liittyvissä merkinnöissä. Mutta on kuitenkin todennäköistä, että hän jossakin määrin oli mukana tämän ryhmän edesottamuksissa, sillä silloisen Rooman kokoisessa kaupungissa lähes kaikki taiteilijat varmaan jollakin tapaa tunsivat toisensa. Ainakin Pohjoismaista tulleilla näyttää olleen jonkin verran kanssakäymistä keskenään, uutisten vaihtoa ja kotimaan kuulumisia.²

Cainbergin Rooman aikaisesta työskentelystä ei ole niin ikään säilynyt tietoja. Kolmeen ensimmäiseen vuoteen hän ei lähettänyt taideakatemialle minkäänlaista tietoa itsestään, vaikka hänen olisi säännöllisesti pitänyt tiedottaa opiskelustaan ja töidensä edistymisestä eli apurahansa käytöstä. Vasta syyskuun 9. päivältä 1805 on maininta, että taideakatemia oli saanut Cainbergilta kirjeen. Tämä on kuitenkin kadonnut.³ Ja kun hän ei lähettänyt Roomasta yhtään teosta, taideakatemia vaati häneltä selontekoa käytetyistä apurahoista. Niinpä hän lähetti vuonna 1807 luettelon tekeillä olevista teoksistaan ja niitä koskevat ääriiviivapiirroukset, jotka sitten olivatkin esillä saman vuoden näyttelyssä.⁴ Luettelossa Cainberg mainitsi ja selosti piirroksin selventäen viisi teosta: 1) *Kauneuden jumalattaren pukeutuminen*, 2) *Kreikan prinssi Diomedes*, 3) *Minerva Pacifera*, 4) *Aurora ryöstää Kefaloksen* ja 5) *Jupiter pilailee Junon kanssa*. Aiheet ovat kaikki antiikin mytologiasta ja noudattelevat siten ajan makusuuntausta, joka oli vallalla muidenkin Roomassa työskennelleiden kuvanveistäjien keskuudessa. Sekä kirje että piirroukset ovat hävinneet, mutta näyttelyluettelossa on niistä selostukset. Nämä ovat ainoat tiedot Cainbergin työskentelystä niinä kah-

¹Millroth 1975, 12-13.

²Millroth 1975, 13; Bull 1960, passim.

³Öhman 1905, 26. Öhman ei ollut kirjettä löytänyt, eikä sitä löytynyt tätäkään tutkimusta varten.

⁴Hultmark 1935, 59.

deksana vuotena, jotka hän Roomassa oleskeli. Ei tiedetä sitäkään, työskentelikö hän jonkun mestarin ateljeessa vai oliko hänellä itsellään oma työhuone. Eräässä Sergelin kirjeessä Cainbergille vuodelta 1805 on kehoitus: "*Hälsa oendeligen mycke den habila Cannova hwad gör han som är so Lycklig at få tillbringa sina dagar i Konsternas nuvarande Fadernesland.*"¹ Olisiko tässä ehkä viittaus siihen, että Cainberg olisi aluksi ollut peräti Canovan oppilaana? Ainakin Sergel olettaa, että Cainberg tapaa Canovan. Olettamus ei tunnu mahdottomalta, kun muistaa, että Sergel ja Canova olivat henkilökohtaisia tuttavuuksia ja Sergel varmasti kirjoitti ajan tavan mukaan oppilaalleen suosituskirjeitä matkaan lähettäessä. Tähän viittaisi sekin, että seuraavalle Roomaan lähtevälle oppilaalleen, J.N. Byströmille, Sergel kirjoitti v. 1811 suosituskirjeen, jonka johdosta Canova kävi Byströmin ateljeessa antamassa ohjeitaan.² Cainbergin ja Canovan välisistä kontakteista ei kuitenkaan ole minkäänlaista tietoa, eikä Cainbergin nimeä ole mainittu missään yhteydessä Canovan Possagnossa sijaitsevan museon arkistossa.³ Cainbergiin viittaavia mainintoja ei ole myöskään Canovan julkaistuissa kirjeissä.

Cainbergin lähtiessä matkaan Sergel luotti tämän kykyihin ja odotti hänestä paljon. Sitä osoittaa vielä vuonna 1805 jo edellä mainittu kirje, jossa hän aloittaa isälliseen tapaan "*Min kära Cainberg*" ja jatkaa selvitettyään ensin muutamia käytännön asioita: "*Jag har nu det håpp at en Eleve skall lefva efter mig som kan intyga at jag tänker som en hederlig artist bör göra at hwarken afvund eller lågt intresse (styrst?) mina gärningar. bästa Vän fölg vad du kan af mina råd, at den du inte finner öfverens stämmande med eget instiner bör du förkasta. Det är inte sagt at våra kennslor altid öfverenstämma.*"⁴

Cainbergin elämä Roomassa ei varmaankaan ollut aivan helppoa. Apuraha oli niukka, 200 taaleria stipendiä vuosittain ynnä jonkin verran yksityisiä avustuksia, ja usein hän varmaan joutui näkemään puutetta. Vertailun vuoksi voidaan tarkastella Eric Gustaf Göthen ulkomaanmatkan kustannuksia samoilta ajoilta 1803-1811. Koko tuolta ajalta hän sai kotimaasta 4400 taaleria, joista 4 x 200 taaleria stipendinä ja loput 3600 taaleria

¹Sergel Cainbergille, kirje 16.9.1805. KA.

²Byström Sergelille, kirje 1.5.1811. KB.

³Gipsoteca Canoviana, Possagno, lähettänyt tekijälle vastauksen tiedusteluun 9.9.1981. Siinä kerrotaan, että Cainbergin nimeä ei mainita arkiston kokoelmassa olevissa lähteissä.

⁴Sergel Cainbergille, kirje 16.9.1805. KA.

isältään. Taideakatemian stipendi käsitti siis vain neljä vuotta ja yli kolme vuotta hän eli pelkästään isänsä kustannuksella. Lisäksi hänellä tiedetään olleen muutama tilaustyö, joista hän sai kohtuullisen maksun. Kaikkia näitä tuloja pidettiin vain kohtuulliseen toimeentuloon riittävinä.¹ Kun ajattelee, että Göthe sai joka vuosi isältään yli 550 taaleria ja neljänä vuonna sen lisäksi vielä 200 taaleria taideakatemian stipendiä ja tilapäisesti jonkin verran tilaustöistään, voi kuvitella kuinka niukkaa Cainbergin elämä oli 200 taalerin vuosirahan varassa. Hänen yksityisiltä keräämistään avustuksista ei ole tietoa, mutta ne tuskin saattoivat olla kovin suuria summia. Tosiasiassa hän lienee elänyt jatkuvassa puutteessa ja joutunut ilmeisesti turvautumaan myös toisten apuun ja velkaan. Tähän viittaa sekin, että hänen pesänselvityksessään on mainittu, että hän oli jättänyt *Jupiter ja Tellus* -nimisen veistoksen Roomaan herra Originalille 300 piasterin velan pantiksi.² Tukalaa rahapulaa saattoi myös lisätä jo alkanut epäsäännöllinen elämäntapa.

Vaikka Cainbergin Rooman-ajasta ei ole säilynyt tarkkoja tietoja, voidaan kuitenkin ajatella, että se oli hyvin merkityksellinen ajanjakso hänen elämässään. Se laajensi hänen maailmankuvaansa monella tavalla ja samalla kohensi hänen sivistystasoaan. Hän saattoi tutustua laajalti antiikin taiteeseen, mikä tuona aikana oli erityisen tärkeää. Myös renessanssin ja barokin taidearteet tulivat hänelle tutuiksi, kuten näkyi Erään matkustavan maanmiehen kertomuksesta. Luonnollisesti hän näki ympärillään ajan uutta taidetta ja tiesi varmaankin mitä oli tekeillä esimerkiksi Canovan ateljeessa. Hänellä oli vuosien kuluessa runsaasti aikaa tutustua myös Roomassa oleskeleviin taiteilijoihin ja vaihtaa mielipiteitä heidän kanssaan, vaikka Cainbergia ei tunnetaakaan erityisen seurallisena miehenä. Näiltä osin Rooman aika oli Cainbergille hyväksi, mutta ajalla lienee ollut toisenlaisiakin vaikutuksia.

Viinin runsaus ja halpuus olivat varmaankin jo kotimaassaan juopotteluun taipuvaiselle taiteilijalle suuri houkutus. Siihen oli helppo hukuttaa toimeentulomurheet ja mahdollinen ajoittainen koti-ikäväkin. Siinä on myös todennäköisesti syy siihen, ettei hän toimittanut töitään taideakatemialle niinkuin olisi pitänyt. Cainbergin jälkimaineeseen onkin sitkeästi jäänyt maininta, että hän Roomassa viihtyi paremmin trattorioissa kuin työnsä ääressä.³

¹Millroth 1975, 12-13.

²Erik Cainbergin pesänselvitysluettelo 1.7.1816. TMA.

³Runeberg 1873; Wennervirta 1943, 63.

4. Jälleen Tukholmassa

Erik Cainberg palasi kotimaahansa vuosien 1810-1811 vaihteessa päätellen Sergelin 13. kesäkuuta 1811 päivätyistä suosituskirjelmistä, jossa hän mainitsee, että Cainberg on ollut kuusi kuukautta kotona.¹ Pitkän poissaolon jälkeen hänen oli vaikeaa löytää paikkaansa Tukholman taide-elämässä. Työtilaisuuksia oli vähän ja nuoria taiteilijoita oli valmistunut harvoista tilauksista kilpailemaan. Cainberg näyttää jälleen turvautuneen Sergeliin, vaikka tämä suhtautui häneen usein tyytymättömästi ja viimeisinä Tukholman vuosina alentuvasti, jopa kärsimättömästi. Suuri mestari oli noihin aikoihin jo varsin iäkäs (s. 1740) ja hänellä oli aika ajoin pahoja kihtikohtauksia, jotka tekivät hänet ärtyisäksi ja kärsimättömäksi. Tuntuu siltä kuin Cainberg olisi joskus hänen vaikeimpina aikoinaan saanut toimia eräänlaisena sijaiskäräjänä, johon Sergel purki ärtymistään. Tämä kaikki käy ilmi Sergelin kirjeistä kuvanveistäjä Byströmille, joka oli perinyt Cainbergin paikan mestarin lempioppilana ja taideakatemian Rooman-apurahan saajana.

Akatemian näyttelyluetteloista voi seurata Cainbergin työskentelyä hänen toisena Tukholman kautenaan. Jo pian kotiinpaluunsa jälkeen vuoden 1811 akatemian näyttelyssä hänellä oli esillä suuri reliefi, joka oli tehty taiteilijan oman sommitelman mukaan.² Sergelin kirjeessä Byströmille 14.5.1811 mainitaan teoksen aiheeksi *Svea surevan naisen hahmossa*.³ Aihe on merkittävä ajan romanttisen nationalismin ilmentymänä; sama ilmiö, joka oli jo hieman aikaisemmin Turussa suunnitteilla olleen reliefisarjan idean taustalla. Tästä reliefisarjasta oli parin vuoden päästä tuleva Cainbergin taiteen päätyö.

Ruotsissa olivat kansallisromanttiset ideat noihin aikoihin pinnalla, sillä juuri samana vuonna, 1811, Tukholmassa perustettiin göötiläinen liitto (Götiska förbundet), joka järjesti mm. kuvataiteilijoille kilpailuja pohjoismaisen mytologian aiheista. Vuoden 1817 kilpailu tuotti sittemmin Bengt Erland Fogelbergin (1786-1854) kuuluisat Aasajumalat.⁴ Svea-aihetta käsittelee myös Erik Gustav Göthe aloittamalla monumentaalisen Svea-veistok-

¹ Sergelin suosituskirjelmä liitteenä Cainbergin anomukseen kuninkaalle. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug. - oct. 1812 (band 154). RA.

² Hultmark 1935, 59.

³ Sergel Byströmille, kirje 14.5.1811. KB.

⁴ Odelberg 1983, 39-40.

sensa juuri vuonna 1811.¹ Ilmeisesti juuri Cainbergin Svea-teokseen liittyy Sergelin maininta toisessa, 20.8.1811 päivätyssä kirjeessään Byströmille: "*Mais le publique est entrejement revenue sur son compte et Cainberg apresant la voir publique.*" Kirjeen jatkossa Sergel osoittaa yhä huolehtivansa Cainbergista kertomalla, että ellei hän uhraisi Cainbergille aikaansa tämä olisi hyvin säällittävässä asemassa, koska hänellä ei ole toista, johon turvautua.² Tämä osoittaa samanlaista huolehtivaa empatiaa, kuin saman vuoden maaliskuussa kirjoitettu kirje, niin ikään Byströmille: "*Cainberg est toute a fait delivré par les soins de Wertmüller, de la vérole, et travaille a un grand basrelieffe de plus de 3 aunes de longitude dans mon petit ateiller.*" Myös tässä kirjeessä Sergel sanoo auttavansa tätä miesparkaa, jolla ei ole muita tukijoita.³

Saman vuoden (1811) aikana Cainberg teki tarmokkaimman yrityksensä päästä kohoamaan kieltämättä ankeasta asemastaan Sergelin hyväntahtoisuudesta riippuvaisena eräänlaisena kuvanveistoapulaisena. Kesäkuun 13. päivänä 1811 Cainberg allekirjoitti kuninkaalle osoitetun anomuksen,⁴ jossa hän pyytää, että hänet nimitettäisiin Sergelin seuraajaksi, vaikka tämä ei vielä ollut vetäytynyt eläkkeelle. Cainberg ehdottaa, että hänen tulisi saada Sergelin palkka, työhuone, asunto, sekä eräitä muita etuja. Hän liitti anomukseensa Sergelin erittäin lämpimästi puoltaman lausunnon ja jätti sen hallitsijalle lokakuun 15 päivänä 1811.⁵ Mutta akatemian esimiehen, A. N. Edclcrantzin lausunto ei ollut rohkaiseva ja Cainbergin anomus hylättiin 31.8.1812.⁶ Tappio lienee vaikuttanut häneen hyvin masentavasti. Hänen tarmokkuutensa näyttää tyystin loppuneen ja koko hänen jäljellä oleva elämänsä oli jatkuvaa laskua. Tästä lienee johtunut, että Cainbergin ja Sergelin välit jälleen viilenivät. Vielä edellä mainitusta suosituksesta nimitäin välittyy mielestäni Sergelin lämmin ja isällinen suhtautuminen suojat-

¹ Millroth 1975, 29-30; teos valmistui 1814 ja sijoitettiin nykyiselle paikalleen Rosersbergin linnaan.

² Sergel Byströmille, kirje 20.8.1811. KB.

³ Sergel Byströmille, kirje 26.3.1811. KB. Kysymyksessä on mahdollisesti Johan Gustaf Wertmüller, tunnetun Adolf Ulrik Wertmüllerin veljen poika, joka opiskeli taideakatemiassa muutaman vuoden 1793 lähtien, mutta ryhtyi sittemmin liikemieheksi. Andersson 1967, 632.

⁴ Erik Cainberg till Kungl. Maj:t. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug. - oct. 1812. (band 154). RA.

⁵ Sergelin suositus liitteenä Erik Cainberg till Kungl. Maj:t. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug. - oct. 1812 (band 154). RA.

⁶ A. N. Edelcrantzin lausunto liitteenä Erik Cainberg till Kungl. Maj:t. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug. - Oct. 1812 (band 154). RA.

tiinsa ja näyttää siltä, että heidän välinsä tuolloin olivat varsin hyvät. Sergelin suosituksen lopussa mainitaan: *"På de 6 månader han varit hemma, har jag noga undersökt honom och hos honom funnit hwad man så sällan träffar, ett rent begrepp och kändedom af den goda Antika Skulpturen och lika god smak hwad så kallad Style beträffar. - Hans upförande i förening med en jämn och fast Karakter, har utom hans stora talang tillwunnit sig min aktning och med Werkligt nöje har jag hos honom träffat drift och lätthet i utförandet af att hwad han företager eller honom förelägges."* Kirjoituksesta käy myös ilmi, että Sergel näyttää tuolloin luottaneen Cainbergin luovaan kykyyn ja hänen tulevaisuuteensa kuvanveistäjänä. Seuraavan vuoden kuluessa heidän välinsä näyttävät kuitenkin huonontuneen. Sergel ilmeisesti pettyi odotuksissaan ja on mahdollista, että juuri heidän väliensä kylmeneminen johti Cainbergin elämän lopulliseen alamäkeen. Jonkinlaisena lohdutuksena hänelle lienee ollut se, että hänet vuonna 1812 valittiin taideakatemiaan jäseneksi.¹ Tämä merkitsi sitä, että hänellä oli paikka ja äänivalta akatemian varsinaisten jäsenten joukossa, joiksi voitiin valita korkeintaan viisikymmentä taiteilijaa.

Sergel oli tyytymätön sekä Cainbergin työskentelyyn että käytökseen. Hän tuskittelee Byströmille 24.3.1812 päivätyssä kirjeessä, että Cainberg on joka suhteessa moitittava. Hän on laiska, juopotteleva ja irstas, istuu usein palvelijoiden kanssa juopottelemassa ja pelaamassa korttia. Lopuksi Sergel vielä valittaa, että Cainberg kaiken tämän lisäksi on sietämättömän ylpeä. Samoin hän moittii ankarin sanoin Cainbergin työtä. Noihin aikoihin Sergelillä oli tekeillä Porthanin rintakuva Turun akatemian tilauksesta ja Cainbergin piti suorittaa raskas marmorinhakkuutyö.² Heinäkuun 30. päivänä 1812 Sergel kuvaa tilannetta Byströmille: *"Cainberg ebauge ou avance le Byste de Professeur Porthan, celui de Warendorff n'est finie a beaucoup prir. il vient de fair une malladie tres sevieuse, apres une debauché d'Eaudevie avec Agazzi. Cainberg a craché (le?) sang et sans Wertmüller il servoit dans l'autre monde. c'est un rustre sans sentimente, d'honneur, ne de conduite."*³ Porthanin rintakuvaan Sergel ei ollut lainkaan tyytyväinen, mutta kuitenkin hän vielä 5.12.1812 päivätyssä kirjeessään Byströmille osoittaa harmistumisestaan huolimatta pitkämielisyyttä ja puolueettomuutta kirjoittamalla: *"Je continue encor avec Cainberg et les*

¹ Looström 1887, 532.

² Sergel Byströmille, kirje 24.3.1812. KB.

³ Sergel Byströmille, kirje 30.7.1812. KB.

*bustes, gue j'espair (l'erront?) un jour finient; et je finirrais de l'employer car il negligé mes ouvrages il ne fait pas avec moi ce qu'il peut faire, car il ne lui manque pas une certaine capacité."*¹ Ja muutaman viikon päästä 15.1.1813 päivätyssä kirjeessä hän tiedottaa: "*Cainberg est le meme, mais comme il avoir besoin de mon aidé momentané (epäselvä sana) il est devenue plus docile, juscue a ce qu'il croirra avoir la force de marbre seule."* Jälkikirjoituksessa Sergel vielä mainitsee, että Cainberg tulee pian lähtemään Turkuun lopetettuaan hänen luonaan viimeisen marmorisen rintakuvan, "*que vraisemblablement se ferra sous mes jeux."*² Tämä oli varmaankin Cainbergille nöyryyttävää aikaa. Mutta kuitenkin hän yritti Sergelin antamien töiden ohella toteuttaa myös omia suunnitelmiaan. Vuonna 1812 ei ollut lainkaan akatemian vuosinäyttelyä, mutta vuoden 1813 näyttelyyn Cainberg asetti kaksi teosta: *allegorisen savireliefin kruununprinssi Kaarle Juhana* sekä *rehtori Broocmanin muotokuvan*.³ Arvostelu suhtautui varsin ankarasti Kaarle Juhanaa esittävään korkokuvaan moittien sitä sommittelun hajanaisuudesta ja muutamien yksityiskohtien virheellisyydestä.⁴ Tältäkin suunnalta alkoi epäsuopeus ahdistaa.

Vuonna 1813 Turun akademia päätti hankkia kuvanveistäjän toteuttamaan uuden talonsa koristelutöitä. Vielä kerran Cainberg sai kiittää Sergeliä asiointensa järjestämisestä. Juuri Sergelin suosituksesta professori Gabriel von Bonsdorff ehdotti konsistorille Cainbergin valitsemista tähän tehtävään, vaikka arkkitehti, professori C. C. Gjörwell oli esittänyt tähän työhön kuvanveistäjä E. G. Götheä.⁵ Niin Cainberg sai kutsun ja kirjoitti taideakatemialle 26.3.1813 anomuksen, jossa hän pyytää lupaa tähän matkaan. Anomuksesta käy selvästi ilmi, että matkan tarkoituksena oli nimenomaan arkkitehtuurikoristelun tekeminen. Reliefeistä ei vielä lainkaan ollut puhetta.⁶ Todennäköisesti huhtikuussa 1813 Cainberg pääsi lähtemään Turkuun. Matkalle häntä saattelivat Sergelin menestyksen toivotukset, jotka tosin olivat hieman omahyväiset. Se käy ilmi Sergelin Byströmille 7.5.1813 osoittamassa kirjeessä: "*Cainberg est partir pour Åbo j'espair qu'il y ferra la*

¹ Sergel Byströmille, kirje 5.12.1812. KB.

² Sergel Byströmille, kirje 15.1.1813. KB.

³ Hultmark 1935, 60.

⁴ Journal för Litteraturen och Theatern 1813, n:o 85, 13.4. Vielä epäsuopeampi arvostelu oli Klythiassa samaan aikaan. Katso Wennervirta 1943, 74.

⁵ Sergel Byströmille, kirje 15.1.1813. KB.

⁶ Cainbergin anomus taideakatemian yli-intendentille 26.3.1813. " - ett arbete af architecturiske prydnaders uppsättande och retouchering uti Kejserliga Academies sallon,".

*fortune, il moi promir de changer de conduite dans la maniere de vivre et avant que de partir il moi demande pardon de ne pas m'avoir randue justin comme ami. car il a sut par Mr Poppius qua moi seule il doit son etablissement d'Åbo."*¹ Varmaankin Cainbergista näytti hänelle Turusta tarjottu uuden akatemiatalon koristelutyö otolliselta tilaisuudelta päästä joksikin aikaa eroon kaikesta surkeudesta ja samalla hieman korjata huonoa rahatilannettaan.

¹ Sergel Byströmille, kirje 7.5.1813. KB.

5. Turun aika

Kun Cainberg tuli Turkuun hän oli 42 vuoden ikäinen eikä ollut vielä varsinaisesti saavuttanut vakiintunutta asemaa taiteilijana huolimatta siitä, että hän oli taideakatemian jäsen, nähnyt paljon maailmaa, matkannut halki Euroopan ja opiskellut kahdeksan vuotta Roomassa. Hän oli palannut Roomasta Tukholmaan toivoen, että hänestä tulisi Sergelin manttelin perijä. Mutta tilanne oli hänen poissa ollessaan muuttunut. Tukholmassa oli uusia, nuoria kuvanveistäjiä, eikä hän pystynytäkään enää kilpailemaan heidän kanssaan. Esimerkiksi E. G. Göthe alkoi saada suosiota muotokuvien tekijänä. Kaarle XIII oli tilannut häneltä vuonna 1811 Rosersbergin linnaan sijoitettavan Svean ja kruununprinssi Kaarle Juhana oli osoittanut mielenkiintoa hänen töitään kohtaan ja myös hoviväki suosi häntä muotokuvaajana.¹ J. N. Byström oli sivuuttanut Cainbergin Sergelin suosikkioppilaana; noihin aikoihin hän oli Roomassa opintojaan jatkamassa. Palattuaan Cainberg sai vain toisarvoisia tehtäviä ja joutui avustamaan vanhaa Sergeliä, kuuntelemaan tämän moitteita ja pahantuulen purkauksia.

Kutsu Turkuun oli Cainbergille ilmeisesti varsin tervetullut. Ja tuskin hän oli päässyt uudessa työssään alkua pitemmälle, kun hän huomasi, että tilanne muuttui hänelle vielä edullisemmaksi. Turkuun oli saapunut Pietarista rakennusmestari Shelesnov, joka tarjoutui tekemään edullisesti akatemiatalon stuccotyöt.² Konsistori päättikin elokuun 6. päivänä 1813, että Shelesnov suorittaisi nämä työt Cainbergin valvonnan alaisena. Sen sijaan Cainbergin tehtäväksi annettiin jo aikaisemmin suunnitteilla ollut reliefisarja juhlasalin koristukseksi.³ Nyt hän sai siis koulutustaan vastaavan tehtävän ja ryhtyikin heti työhön. Ensimmäinen reliefi valmistui piispa Tengströmin muistiinpanojen mukaan jo samana vuonna (1813).⁴ Kaikki näytti siis olevan hyvin. Mutta vaikka Cainberg oli luvannut Sergelille Tukholmasta lähtiessään parantaa tapansa ja viettää säännöllistä elämää,⁵ ei hän kuitenkaan pystynyt irrottautumaan vanhoista tottumuksistaan. Epäsäännöllinen elämäntapa jatkui Turussa ja alkoi vaikuttaa hänen työhönsä, eikä hän saanut

¹ Millroth 1975, 29-30, 52-53, 96-97.

² Tengström, 48. HYK.

³ Tengström, 48. HYK.

⁴ Tengström, 51. HYK.

⁵ Sergei Byströmille, kirje 26.3.1813. KB.

koko reliefisarjaa valmiiksi vuoden 1814 kuluessa kuten oli sovittu. Viimeinen korkokuva valmistui vasta vähän ennen hänen kuolemaansa vuonna 1816.¹

Cainbergin elämästä Turussa ei ole säilynyt paljonkaan tietoja. Ainoa pieni välähdyks tuolta ajalta aikalaisten silmin nähtynä on Fredrika Runebergin muistelussa *För sextio år sedan*, joka oli Konstnärsgilletin Concordia -julkaisussa keväällä 1873. Hänen kuvaamansa ajankohta on siis kevät 1813, jolloin Cainberg oli hiljan aloittanut työnsä akatemiatalossa. Fredrika Tengström oli tuolloin kuusivuotias ja hänen kuusi vuosikymmentä myöhemmät muistikuvansa perustuvat pikkutytön näkemykseen. *"Hvart skola vi ställa vår gång - till nya akademiehuset t. ex.? Der kunde vi troligen få se vid sitt arbete Cainberg, Finlands förste bildhuggare, så måste vi ju benämna honom, om än han egentligen var endast gipsare och stuckaturarbetare; ty huru föga högt vi än må skatta hans basreliefer i solennitetssalen, så berättiga de honom dock dertill. Hans lefnadssätt efter hemkomsten från Italien är ej så regleradt, att icke han kanske förefaller oss litet ruskig. Ett besök hos honom torde derföre icke vara just trefligt."*² Tämä pieni muistikuva on mielenkiintoinen paitsi siksi että se on ainoa turkulaisnäkemys piispa Tengströmin muistiinpanojen kommenttien ohella, myös siitä syystä, että se todennäköisesti heijastaa laajemmaltikin aikalaisten mielipiteitä Tukholmasta tulleesta taiteilijasta. Fredrika oli kamreeri Carl Fredrik Tengströmin tytär, joka vietti lapsuutensa ja nuoruutensa Turussa. Hänen setänsä oli piispa Jacob Tengström, joka oli akatemiatalon uudisrakennuskomitean ensimmäisenä puheenjohtajana. Voi siis helposti kuvitella, että pieni Fredrika oli voinut päästä katselemaan Cainbergin työskentelyä ja myös kuullut aikuisten keskustelua tämän toimista. Maininta kipsinvalajasta ja stuccotöistä viittaa niihin tehtäviin, joita varten Cainberg alun perin kutsuttiin Tukholmasta. Tuntuu siltä kuin kirjoittaja ei olisi tiennyt kovin paljoa Cainbergin kuvanveistäjäkoulutuksesta, vaikka hän mainitseekin tämän Italian-matkan. Aikalaisten käsitys reliefisarjan arvosta näkyy tästä kirjoituksesta myös selvästi. Samoin se, että tieto Cainbergin epäsäännöllisistä elämäntavoista oli yleisesti tunnettu.

Ilmeisesti juuri Cainbergin epäsäännölliset elämäntavat heikensivät hänen ennestäänkin heikkoa terveyttään ja edistivät sairautta, joka katkaisi hänen elämänsä varhain, vain 46 vuoden iässä, maaliskuun 31. päivänä

¹ Tengström, 52. HYK.

² Runeberg 1873.

1816.¹ Ei edes hänen kuolemastaan ole säilynyt tarkempaa tietoa, niinkuin ei siihen johtaneen sairauden laadustakaan, vaikka Sergelin maininnat veren sylkemisestä² viittaavatkin keuhkotuberkuloosiin. Åbo Almäna Tidningissä oli 4.4.1816 Cainbergin kuolinilmoitus: "*Kongl. Svenske Statue-Bildhuggaren och Ledamoten af Kongl. Akademien i Stockholm, Eric Cainberg, död den 31. Martii, 46 år gammal.*" Kuolinilmoituksen sinänsä tavanomainen sananmuoto osoittaa, että Cainbergia haluttiin arvostaa kuvanveistäjänä ja akatemian jäsenenä. Hänen hautauksensa tapahtui tavanomaisesti, osaksi Turun akatemian myöntämin varoin (100 ruplaa), osaksi hautajaisista huolehtineen hovishatullimestari Johan Petter Bergin omalla kustannuksella.³ Cainbergin hautapaikasta ei ole säilynyt tietoa jälkipolville.

Cainbergin ajan Turku oli verraten pieni kaupunki. Sen asukasluku vaihteli vuosina 1813-1816 kymmenen tuhannen asukkaan tienoilla.⁴ Maan merkittävimpanä kaupunkina sen elämä oli kuitenkin vilkasta kaikilla aloilla, huolimatta siitä, että pääkaupunki oli vuonna 1812 päätetty siirtää Helsinkiin. Päätös toteutettiin kuitenkin vasta myöhemmin. Sodan päättymisen jälkeen Turkuun sijoitettu sotaväki antoi kaupungille oman leimansa. Akatemian piirissä toiminta oli vireätä. Paitsi rakennustoimet, myös vuosina 1812-1813 perustetut uudet professorin virat⁵ lisäsivät akateemisen elämän toimeliaisuutta. Seuraelämä oli varsin tapahtumarikasta ja korkeitten virkamiesten tiheästi tapahtuvat vierailut antoivat sille tiettyä loistokkuutta.⁶

Taiteiden alalla oli vilkkainta kirjallisuuden piirissä. Tämän ilmentymänä mm. syntyi vuonna 1815 kirjallinen seura, joka tunnetaan nimellä Aura.⁷ Musiikkielämä toimi pääasiassa akatemian musiikinopettaja Karl Wilhelm Salgén ja vierailevien taiteilijoiden varassa, sen jälkeen kun Turun Musikaalinen Seura oli v. 1809 lopettanut toimintansa.⁸ Kuvataiteiden kohdalla tilanne oli varsin heikko. Vakituisesti Turussa oleskeli ainoastaan yksi ammattitaiteilija, akatemian piirustuksen opettaja Johan Erik Hedberg (1767-1823), joka oli v. 1797 tullut Ruotsista ilmeisesti Porthanin

¹ Åbo Almäna Tidning 1916, 4.4.

² Sergel Byströmille, kirje 30.7.1812. KB.

³ Erik Cainbergin pesänselvitysluettelo, 1.7.1816. TMA.

⁴ Rinne 1965, 167.

⁵ Heinricus 1911, 14-15.

⁶ Rinne 1965, 158-162.

⁷ Rinne 1965, 166.

⁸ Aspelin 1942, I, 327.

toimesta.¹ Hän oli koulutuksen saanut taidemaalari, joka oli asettanut töitään esille Tukholman taideakatemian näyttelyihin vuosina 1784-97 ja maalannut muotokuvia ja joitakin alttaritauluja. Hän toimi Turun akatemian piirustusmestarina kuolemaansa asti.² Fredrika Runebergin edellämaituissa muistikuvissa on pieni välähdys myös hänen toiminnastaan: "... *målarkonsten representeras af akademie-ritläraren Hedberg, Stadens välloflige målaremästare och några ungdomar som rita, ja somliga t.o.m. i vattenfärg måla, märkvärdiga landskap eller blommor.*"³ Akatemian ulkopuolinen kuvataideharrastus näyttää olleen melko vähäistä. Vain yhden maalausta harrastaneen nimi tiedetään. Hän oli tykistökapteeni Ervast, joka toimi vähän aikaa tilapäisesti akatemian piirustuksen opettajana⁴ Kolme hänen muotokuvaansaakin tunnetaan.⁵

Tässä ympäristössä Cainberg tuntuu jääneen ulkopuoliseksi ja yksinäiseksi. On hyvin vähän luultavaa, että hänet olisikaan hyväksytty kaupungin otaksuttavasti melko vähälukaiseen ja suljettuun taidetta harrastavaan piiriin. Akatemian piirissäkään hänellä ei näytä olleen mitään henkilökohtaisia kontakteja varsinaisten työasioiden lisäksi. On nähdäkseni todennäköistä, että taiteilijapiirin puuttuessa lähes tyystin, Cainberg vietti elämänsä viimeiset vuodet Turussa melko yksinäisenä ja syrjään vetäytyneenä, etenkin kun hänen tiedetään olleen varsin juro ja epäseurallinen.⁶ Nämä seikat yhdessä taiteilijan sairauden kanssa ovat varmaankin vaikuttaneet hänen silloiseen luovaan työhönsä, akatemiatalon reliefisarjaan.

¹ Aspelin 1942, I, 195.

² Palmér 1957, 70; Pöykkö 1978, 3, 8.

³ Runeberg 1873.

⁴ Aspelin 1942, I, 195; Ervastista ei toistaiseksi tiedetä etunimiä, vain hänen sotilasarvonsa on tunnettu.

⁵ Meinander 1931, 273, 388.

⁶ Byström Sergelille, kirje 28.6.1811. KB.

III KATSAUS CAINBERGIN MUUHUN SÄILYNEESEEN TUOTANTOON

1. Muotokuvat

Erik Cainbergin tuotanto on kokonaisuudessaan varsin suppea ja vain muutamat teokset ovat säilyneet meidän päiviimme asti. Erilaisissa lähteissä on mainintoja kymmenestä muotokuvareliefistä, yhdeksästä reliefisommitelmasta sekä pesänselvityksessä mainituista kruununprinssi Kaarle Juhanan kipsimuotokuvista, joita häneltä jäi 14 kappaletta. Yhden marmoriveistoksen Cainberg oli joutunut jättämään Roomaan velan pantiksi.¹ Näiden lisäksi ovat vielä tämän tutkimuksen keskeisin kohde, Turun akatemiatalon juhlasalin kuusi reliefiä. Kaikista näistä eri yhteyksissä mainituista teoksista on kuitenkin säilynyt varmasti tunnistettavina vain neljä muotokuva-medaljonkia ja Turun akatemiatalon reliefisarja. (Kuvat 1-6.) Koska mahdollisia nuoruudentöitä ei ole voitu dokumentein vahvistaa Cainbergin töiksi, käsittelen ne tässä vasta muotokuvien jälkeen.

Vanhin Cainbergin säilyneistä muotokuvareliefeistä on tähän astisten tietojen mukaan *Mathias Caloniusta* esittävä medaljonkikuva. (Kuva 7.) Muotokuva on signeeraamaton, eikä sen syntyvaiheista ole säilynyt mainintoja. Wennervirta arvelee, että Caloniuksen muotokuva on syntynyt todennäköisesti vuosina 1795-96.² Silloin Calonius hoiti Porthanin Cainbergille tekemää tilausta, joka käsitti *Kustaa IV Aadolfia* esittäviä kipsisiä muotokuvamedaljonkeja.³ Tuntuisi luonnolliselta, että se olisi valmistettu juuri edellä mainittujen vuosien aikana, jolloin kirjeistä päätellen Calonius ja Cainberg olivat varsin usein kanssakäymisissä keskenään.

Caloniuksen muotokuvaa on säilynyt kaksi kappaletta. Toinen on Ateneumin taidemuseon kokoelmissa ja toinen professori Berndt Goden-

¹ Erik Cainbergin pesänselvitysluettelo 1.7.1816. TMA.

² Wennervirta 1943, 42.

³ Porthan Caloniukselle, päiväämätön, mutta 12.10.1795 saapuneeksi merkitty kirje; Porthan Caloniukselle, kirje 26.5.1796; Calonius Porthanille, kirje 8.7.1796; Calonius Porthanille, kirje 14.9.1796; Calonius Porthanille, kirje 1.11.1796; Calonius Porthanille, kirje 7.11.1796; Porthan Caloniukselle, kirje 17.11.1896. Katso Porthan 1886.

hielmillä Helsingissä. Molemmat ovat kipsiin valettuja, Ateneumissa oleva kappale on silattu pronssipatinalla. Reliefin halkaisija on 72 cm.

Yksinkertaisen profiloidun listan ja kevyen helminauhan ympäröimässä pyöreässä kentässä on kuvattu Caloniuksen pää profiilista, kasvot oikealle, matalana reliefinä. Taiteilija on tavoittanut hyvin Caloniuksen jyrkät piirteet, esittänyt ne yksinkertaisen arvokkaasti ilman häiritseviä yksityiskohtia. Keveyttä ja Sergelin esimerkin mukaista ajan hengen leimaa antavat siroasti kaartuvat hiukset. Kuvakokonaisuus on Sergelin samanaikaisiin muotokuvareliefeihin verrattuna melko karu, mutta samalla luonteva ja tasapainoinen. Muotokuvana se vaikuttaa rehelliseltä ja vakuuttavalta.

Toinen Cainbergin säilyneistä muotokuvamedaljongeista esittää hänen sukulaistaan, kirkonrakentaja *Jacob Rijfiä*. (Kuva 8.) Se oli vuonna 1779 Taideakatemian näyttelyssä.¹ Tätäkin medaljonkia on säilynyt kaksi kappaletta. Toinen on Ateneumin taidemuseossa ja toinen Ruotsissa Skellefteån kirkossa.² Molemmat on valettu kipsiin. Reliefin halkaisija on 65 cm.

Rijfin muotokuva on Caloniuksen kuvaan verrattuna eloisampi ja runsaampi yksityiskohdiltaan. Tässäkin itse muotokuva nousee sileältä, pyöreältä kentältä, jota rajaa profiloitu lista. Listan koristelu on runsaampaa kuin Caloniuksen muotokuvassa. Cainberg on kuvannut mallinsa profiilista, kasvot vasemmalle kääntyneinä. Rijf on esitetty hartioita myöten, yllään pystykaulusinen takki ja kaulassaan muodikas huivisolmio. Vaatetuksen yksityiskohdat sekä pitkä, niskaan laskeutuva aaltoileva tukka tekevät muotokuvan eloisaksi. Mutta samalla ne ovat syynä siihen, että muotokuvasta puuttuu yksinkertainen selkeys, joka oli Caloniuksen kuvalle luonteenomaista. Rijfin kasvot on yksilöllisin piirtein kuvattu. Muotokuva on tiukkailmeinen ja uskottavan tuntuinen. Näyttää siltä, että Cainberg on tässä noudattanut koulutuksensa mukaista tekotapaa, mutta ei ole kuitenkaan vielä saavuttanut esim. Sergelille tyypillistä sujuvuutta. Kuvassa on jäljellä kömpelyyttä ja karuutta, joka ehkä kuitenkin on ollut sopusoinnussa mallin luonteenominaisuuksien kanssa. Tästä varmaankin on seurauksena välitön askeettinen luontevuus, joka Rijfin muotokuvassa on merkille pantava. Nämä piirteet eivät vielä vuonna 1779 voi ilmentää Sergeliä nuoremman polven kuvanveiston tyyliyrkimyksiä.

Tukholman Serafimersairaалassa on Cainbergin muotokuva professori *Carl Fredrik von Schultzenheimista*. (Kuva 9.) Kipsisessä medaljonki-

¹ Hultmark 1935, 59.

² Wennervirta 1943, 46.

kuvassa on merkintä "*Cainberg f. 1799*". Teos oli Taideakatemia näyttelyssä v. 1800.¹ Reliefin halkaisija on 64 cm.

Sileätä keskuskenttää ympäröi samanlainen ornamenttinauhoin korostettu profiloitu lista kuin Rijfin kuvassa. Malli on esitetty profiilista, kasvot oikealle. Kuvassa on Caloniuksen muotokuvaan verrattavaa selkeyttä, mutta samalla tekotapa ja tekninen suoritus on huomattavasti kehittyneempää. Tuloksena on tyylikäs ja ajan sergeliläistä makusuuntaa vastaava selkiintynyt muotokuva. Lujapiirteiset kasvot on esitetty luontevasti, kevyesti aaltoileva, niskaan laskeutuva tukka antaa kuvakompositiolle tarvittavaa eloa ja kuvastaa ajan tyyliisuuntausta. Häiritseviä yksityiskohtia ei ole. Medaljonkikentän kompositio on erittäin taitavasti tasapainotettu ja kokonaisvaikutelma on harmoninen.

Cainbergin säilyneistä muotokuvareliefeistä nuorin on vuoden 1812 Taideakatemia näyttelyssä ollut everstiluutnantti *Francis Sheldonin* muotokuva.² (Kuva 10.) Tämäkin on pyöreä, ornamenttinauhojen korostaman profiloituneen listan ympäröimä medaljonki. Itse muotokuva on esitetty profiilista, kasvot oikealle kääntyneinä. Teosta on säilynyt kolme kappaletta, yksi on Tukholmassa Merihallituksessa ja toinen Karlskronan Marinmuseumissa, kolmas on Wennervirran tiedon mukaan ollut N. V. Hagströmin omistuksessa Råsundassa.³ Merihallituksessa oleva kappale on patinoitu ja kehysosaan on maalattu teksti: "*F. Sheldon. Öfverste. Sec. Chef för Flottans Constructions Corps. Riddare. Stat. W. O.*". Reliefin halkaisija on 64 cm. Karlskronassa oleva kappale on tekstin osalta samanlainen, mutta se on valkoinen.

Sheldonin muotokuva edustaa mielestäni tyyllillisesti selvää sergeliläistä kustavilaisuutta, se on Cainbergin säilyneen tuotannon oikeaoppisin työ tässä mielessä. Se on hyvin lähellä Sergelin medaljonki-muotokuvia ja sen tekninen suoritus on korkeaa tasoa. Kasvot on käsitelty yksilöllisesti ja luonnikkaasti, kuten kaikissa muissakin Cainbergin säilyneissä muotokuvissa. Vastapainona selkeille kasvoille on kevyesti hahmotetut, muodinmukaisesti pitkät hiukset. Aaltoileva tukka ja kaulan ympärille poimutettu huivi antavat reliefille elegantin keveän leiman. Medaljongin kuvakentän sommittelu ei Sheldonin muotokuvassa ole kuitenkaan yhtä tasapainoinen ja harmoninen kuin von Schultzenheimia

¹ Hultmark 1935, 59.

² Hultmark 1935, 59.

³ Wennervirta 1943, 50.

esittävässä reliefissä. En yhtyisi varauksettomasti Wennervirran käsitykseen "Parempaa medaljonkikuvaa en tiedä Cainbergin koskaan valmistaneen"¹, vaikka olenkin sitä mieltä, että Sheldonin muotokuva on osoitus hyvästä teknisestä taitamisesta ja huolellisesta mallin luonteen tutkimisesta. On kuitenkin todettava, että näistä muotokuvamedaljongeista näkyy selvä edistyminen sekä teknisessä suoritustavassa että luonteen tulkinnessa.

2. Mahdolliset nuoruudentyöt

Luodon kirkkoa restauroitaessa 1960-luvun alussa kiinnitti töitä valvonut maisteri Aarne Heimala huomionsa saarnatuoliin ja virsitaulujen dekoraatioina oleviin enkelinpääveistoksiin. Hän arveli niiden saattavan olla Cainbergin työtä.² (Kuvat 11 ja 12.) Luodon kirkko rakennettiin vuosina 1785-1786 Jacob Rijfin suunnitelmien mukaan³ ja se valmistui lopullisesti 1788.⁴ Kun tiedetään Cainbergin olleen vuosina 1789-93 kirjoilla Uudssakaarlepyyssä ja asuneen Soklotissa Rijfien luona, voisi olettaa, että hän olisi jo vuoden 1788 aikana tehnyt yksittäiset veistokset Luodon kirkon saarnatuolin lukutelineeseen ja virsitauluihin. Mahdollista on myös, että Cainberg olisi jo tuolloin asunut Soklotissa, mutta kirkonkirjojen siirtäminen olisi syystä tai toisesta jäänyt myöhäisempään ajankohtaan.

Luodon kirkon enkelinpääveistokset ovat muotokieleltään varsin yksinkertaisia, mutta osoittavat kuitenkin tekijältään hyvää muodon tajua ja taitavaa materiaalin käsittelyä. Vastaavanlaisia veistosyksityiskohtia on kirkonsisustuksissa muitakin, mutta mielestäni nämä yksityiskohdiltaan osoittavat taitoa, joka saattaisi viitata tavallista käsityöläismestaria kunnianhimoisempaan tai lahjakkaampaan tekijään. On mielestäni mahdollista, että tekijä tässä tapauksessa on ollut Cainberg.

Tämä yksittäistapaus johti ajattelemaan, että Cainberg on saattanut olla mukana muissakin Rijfien tuon ajan rakennuskohteissa. Kiertokäynti näissä kirkoissa tuotti tulokseksi runsaasti havaintoja erilaisista koristeveistoksista,

¹ Wennervirta 1943, 50.

² Maisteri Aarne Heimalan suullinen tiedonanto.

³ Pettersson 1979, kuvaluettelo, Larsmo.

⁴ Kauneimmat kirkkomme 1970, 188.

jotka saattaisivat tulla kysymykseen Cainbergin töinä. *Kortesjärven* (1792), *Munsalan* (1777-92), *Vöyrin* (1793-94), ja *Ylikiimingin* (1786-88) kirkoissa on koristeveistoksia, joita kenties voi tarkastella Cainbergin mahdollista toimintaa silmälläpitäen. (Kuvat 12-16).

Yleisenä huomiona mainitsisin, että tämän vaiheen saarnatuolit ovat dekoraatioiltaan runsaammat kuin Rijfien myöhemmissä kirkoissa, kuten esim. Lehtimäellä (n. 1791-1800) ja Vimpelissä (1807), joiden saarnatuoleissa on stereotyyppisemmät veistoskoristeet. Kortesjärven, Munsalan, Vöyrin ja Ylikiimingin saarnatuolien koristeena on käytetty runsaasti enkelinpääaihetta, ja niissä on selvästi erotettavissa kahta eri tyyppiä: yksilöllisemmät ja selvästi ajan tyylin mukaiset enkelinpäät kirjateliseen konsoleina ja muodoltaan hiukan kömpelömmät enkelinpäät, joita on veistetty saarnatuolin reunoihin, himmelin katolle ja siroteltu muuallekin, kuten Vöyrissä saarnatuolin taakse seinälle, Munsalassa alttarilaitteen puolipylväiden jalustaan ja Luodossa virsitauluihin.

Kortesjärven kirkon saarnatuolin kirjateliseen konsolissa on erityisen huolellisesti ja taitavasti muotoillut enkelinpäät, joihin jo Heikki Klemetti aikanaan kiinnitti huomiota. Hän mainitsi myös, että ne poikkeavat tyyliältään saman saarnatuolin muista enkelinpäistä ja esitti kysymyksen Cainbergin mahdollisuuksista tekijänä.¹ Sama tilanne on Munsalan ja Vöyrin kirkkojen saarnatuoleissa. Niissä on samalla tavalla lukutelineessä kahden enkelin ryhmät, jotka ovat merkittävän taitavaa työtä. Luodon ja Ylikiimingin saarnatuolien lukutelineissä on yhden enkelin pää - molemmat muotokieleltään varsin selkeitä ja hyvää veistotaitoa osoittavia. Luodossa on myös samaa muotokieltä edustavat yksittäiset enkelinpäät. Samanlaiset yksittäiset enkelinpäät ovat lukutelineen konsolina myös *Pietarsaaren maaseurakunnan* ja *Purmon* kirkkojen saarnatuoleissa, jotka ovat mitä todennäköisimmin peräisin Rijfien Soklotin työpajasta.² Kirjatelineiden enkelinpäissä on taiteellisesti ja tyyllillisesti varsin kunnianhimoinen ote, joka saattaisi viitata nuoren Erik Cainbergin käden jälkeen. Saarnatuoleihin liittyvissä muissa enkelinpäissä on vaihtelevampaa muotokieltä, paikoitellen samanlaista jälkeä kuin tuon ajan kansanmestareiden töissä. Mukana on yksilöllisiä piirteitä, joskus on havaittavissa tiettyä leikkimielisyyttäkin. Tyylin vaihtelevaisuus johtaa ajattelemaan, että näissä veistotöissä olisi ollut mukana joku muukin

¹ Klemetti 1948, 306-308.

² Appelgren 1985, 728.

Soklotin työpajassa työskennellyt veistäjä, vaikka Cainbergillakin saattaisi olla niissä osuutensa.

Näiden koristeveistosten nimeäminen Cainbergin töiksi on hypoteesi, jonka todistamiseksi on olemassa toistaiseksi vain vähän asiatietoa. Tosiasia on, että Cainberg oli kirjoilla Uudessakaarlepyyssä ja asui Rijnien luona Soklotissa 1789-1793.¹ Hänen siellä tekemistään töistä on olemassa vain yksi dokumentti, nimittäin Pietarsaaren maaseurakunnan arkistossa oleva tieto "Betalt till Anders Assoma och Cainberg för 1792 åhras rappning in uti kyrckan 5/21/4."² Tämä osoittaa, että Cainberg todella työskenteli Rijnin kirkonrakennustyömailla, tässä tapauksessa vuonna 1792 Pietarsaaren maaseurakunnan kirkon laajennustyömaalla, jota Jacob Rijn johti v. 1787-1795.³ Tuona vuonna Cainberg oli jo ollut Tukholman taideakatemiassa pari vuotta. Edellä mainittu maksusuoritus on päivätty vuotta myöhemmäksi 3.8.1793. Maksu suoritettiin kesällä, ja todennäköisesti edellisen vuoden työkin oli tehty kesän aikana, kun taideakatemian opetus ei ollut yhtä tiivistä kuin talvella.⁴ Muita Cainbergia koskevia tietoja ei k.o. seurakuntien arkistoista ole löytynyt. On todennäköistä, että nuori taideopiskelija hankki talven opiskelurahoja olemalla kesäisin töissä kotiseudullaan sukulaistensa kirkonrakennustyömailla. Ilmeisesti hän sai osakseen sekalaisia työtehtäviä, kuten rappausta Pietarsaaren maaseurakunnassa, mutta tuntuisi luontevalta, että taidekoulun oppilaalle olisi annettu myös koristeveistosten tekoa, jossa hänen luontaisia taipumuksiaan ja jo saatua oppia olisi voitu käyttää hyväksi.

Cainbergin työn osuus ei välttämättä tullut näkyviin kirkkojen sisustustöiden maksujen yhteydessä, sillä Rijnit ilmeisesti laskuttivat ne kokonaisuuksina. Cainbergin mahdollisesti tekemät yksityiskohdat sisältyivät Soklotin puusepänverstaan työosuuteen. Pietarsaaren maaseurakunnan kirkon rappaustyö oli poikkeuksellinen erillisurakka, jonka Cainberg sai tehtäväkseen ja josta hän sai myös erillisen maksun.

Cainbergin tunnettujen säilyneiden teosten joukossa on siis vain yksi monumentaalityö, *Turun vanhan akatemiatalon reliefisarja*. nämä kuusi reliefiä jäivät Cainbergin lyhyen elämäntyön päätteeksi. Tietävästi hänel-

¹ Wiik 1972, 326.

² Byggnings Bok för Pedersöre Landsförsamlings Moder-Kyrckia 1791-1807, 3.8.1793; Pettersson 1985, 337.

³ Pettersson 1985, 334-336.

⁴ Noihin aikoihin ainoastaan alkeisopetusta antava prinsiippikoulu toimi koko vuoden. Antiikkikoulu kesti toukokuusta elokuuhun. Mallikoulun opetukseen osallistuminen oli varsin vapaata ja anatomian luennot olivat vain lokakuusta maaliskuuhun. Katso Looström 1887-1891, 335-361.

lä ei Tukholman kautenaan ollut yhtään suurempaa tilaustyötä, ja taideakatemian näyttelyihin valmistetut reliefit eivät näytä olleen mittavuudeltaan akatemiatalon reliefeihin verrattavia. Cainbergin Rooman ajan tuotannosta ei ole mitään varmoja tietoja. Akatemiatalon reliefien perusteella on muodostunut jälkipolvien käsitys kuvanveistäjä Erik Cainbergista - säilyneet neljä muotokuvamedaljonkia kun ovat olleet melko tuntemattomia aina vuoteen 1943 asti, jolloin Wennervirta julkaisi Cainbergia koskevan tutkimuksensa. Kirkkojen koristeveistoksista ei tähän mennessä ole ollut muuta tietoa kuin Heikki Klemetin ohimennen esitetyt arvelut.

Kuusi erillistä reliefisommitelmaa käsittävä akatemiatalon sarja ainoana säilyneenä varsinaisena monumentaaliteoksena on tärkein lähtökohta Cainbergin koko tuotannon tutkimiselle.

IV KULTTUURIHISTORIALLISTA JA TAIDEHISTORIALLISTA TAUSTAA

Jo Cainbergin opiskelu- ja Roomassaoloaikana uusklassismi taiteen valtatyylinä oli vakiintunut. Sen syntyyn vaikuttanut kreikkalais-roomalaisen antiikin ihailu oli alkanut eri tavoin voimistua Euroopassa jo 1700-luvun puolivälin tienoilta lähtien ja sen ilmauksia olivat mm. taiteista kiinnostuneiden hallitsijoiden ja ruhtinaiden hankkimat antiikkikokoelmat.¹ Eri suuruisia ja tasoisia antiikkikokoelmia syntyi eri puolille Eurooppaa. Ruotsiin tällainen saatiin vasta vuosisadan loppupuolella, kun Kustaa III hankki oman kokoelmansa suunnittelemaansa Hagan linnaa varten v. 1783-84 Rooman matkansa seurauksena.² Kuninkaan kuoleman jälkeen kokoelma sijoitettiin Tukholman linnaan sitä varten järjestettyyn galleriaan.³ Myös pienempiä yksityiskokoelmia oli kaikkialla; eurooppalaisen herrasmiehen yleissivistykseen kuuluneen "grand tourin" aikana hankittiin usein oma pieni kokoelma kotiin vietäväksi.⁴ Näillä kokoelmilla, joiden taso oli varsin kirjava, oli luonnollisesti suuri vaikutus yleisen antiikin kulttuurin ihailun syntymiseen.

Oma tärkeä osuutensa ajan yleisen makusuunnan kehittämisessä ja leviämässä oli myös useilla näihin aikoihin julkaistuilla teoksilla, jotka esittivät antiikin nähtävyyksiä gravyyreina.⁵ Vuosisadan merkittävin tapahtuma tässä mielessä oli kuitenkin Herculaneumin ja Pompeijin tieteellisten kaivausten alkaminen. Niiden tuloksina ensimmäiset löydöt tehtiin Herculaneumissa jo vuonna 1738 ja Pompeijissa 1748. Näiden kaupunkien kaivaustyöt herättivät laajaa mielenkiintoa ja innostusta. Samalla lisääntyi antiikin ajan kulttuurin ja elintapojen tuntemus. Uusklassismin yleistä taustaa ja syntyä on viime aikoina käsitelty lukuisissa tutkimuksissa ja

¹ Holst 1967, 180-181.

² Antonsson 1958, 20; Brummer 1972, 5-6.

³ Antonsson 1958, 20; Brummer 1972, 7.

⁴ Esimerkiksi Roomassa toimi useita antiikkiesineiden hankkijoita, mm. englantilainen maalari Gavin Hamilton (Hawley 1964, 9) ja italialainen taiteilija Battista Piranesi (Antonson 1958, 13).

⁵ Esim. Montfaucon, "Antiquité expliquée" (1719); Wood, "Ruins of Palmyra" (1753) ja "Ruins of Balbeck" (1757); Le Roy "Les Ruines des plus beaux monuments de la Grece" (1758); Stuart ja Revett, "The Antiquities of Athens" (1768, 1789 ja 1795) sekä Piranesin Italian nähtävyyksiä esittävät gravyyrit. Katso myös Hawley 1964, 9.

yleisesityksissä, joiden ansiosta aikakauden taidehistoriallinen yleiskuva on selkiintynyt ja yleisesti tunnettu. Ajan lukuisista teoreetikoista ja muista vaikuttajista mainittakoon vain siis pari keskeisintä.

Tunnettua on, että erityisesti J. J. Winckelmannilla (1717-1768) oli merkitystä uusklassillisen ajan taidakatemioiden opetukseen sekä uusklassillisen kuvanveiston syntyyn ja kehitykseen. Hän on klassillisuutta ihannoivan aatteen johtava hahmo ja hänen ohjelmanjulistuksensa on v. 1755 ilmestynyt *"Gedanken über die Nahahmung der Griechischen Werke der Malerei und Bildhauerkunst"*. Jo tässä ensimmäisessä teoksessaan hän esittää näkemyksensä taiteesta ja sen päämääristä, kehottaa taiteilijoita ja muita taiteesta kiinnostuneita jättämään rokokoon löysän dekoratiivisuuden ja etsimään ideaalista kauneutta ja plastista eheyttä, joka oli löydettävissä vain antiikin Kreikan taiteesta. Hän halusi tietoisesti muuttaa ajan taiteen suuntaa, projisoida Kreikan antiikin ideamaailman omaan aikaansa.¹ Winckelmannin pääteos *"Geschichte der Kunst des Altertums"* (1764) esittää perusteellisesti tuon ajan tiedot antiikin taiteesta ja sen säilyneistä muistomerkeistä uskollisesti noudattaen hänen jo esikoisteoksessaan julistamia perusaatteita ja -ideoita.

Kreikkalaisen taiteen esikuvallisuus on Winckelmannin johtoteemana. Erikoisesti kuvanveiston arvokkuus korostuu. Paikoitellen kuvaus on suorastaan haltioitunutta, aina mukaansatempaavaa. Hyvänä esimerkkinä voisi olla katkelma Villa Albanin Pallasta käsittelevästä luvusta:

*"Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hilfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so grossen Einheit der Form und des Umrisses, das sie nicht mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erweckt und mit einem Hauche geblasen zu sein scheint."*²

Winckelmannin teoksilla oli ratkaiseva vaikutus koko uusklassillisen taideideologian kehitykseen ja samalla se on urauurtava teos uuden taidehistorian kannalta.

¹ Kultermann 1966, 95-96.

² Winckelmann 1964, 190.

Winckelmannin alkamaa suuntaa voimisti muiden muassa Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) vuonna 1766 julkaistulla teoksellaan *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Näiden molempien teoreetikkojen vaikutus ajan yleisen taidekäsityksen luomiseen on ensiarvoisen tärkeä. Myöhemmin, 1790-luvulla, tuli myös Johan Wolfgang Goethen (1749-1832) Winckelmannin innoittamasta taidefilosofiasta huomattava yleisen ajan hengen hahmottaja. Toisaalta kuitenkin Goethen nuoruuden ajan romaanit vaikuttivat voimakkaasti heräävään romantiikkaan, joka sekä alkoi 1700-luvun puolivälin tienoissa levitä Euroopan taidekeskuksissa varsinkin kirjallisissa piireissä.¹ Kuvataiteiden alalla se vaikutti ensin hitaammin vahvan uusklassillisen tyyliuunnan tähden, joka oli juurtunut voimakkaimmin juuri kuvaamataiteisiin arkkitehtuuri mukaan lukien, ja säilyi niiden johtoaatteena vuosikymmenien ajan. Myöhemmin romanttisen ja uusklassillisen suunnan ideasisällöt ja esitystavat usein lomittuivat keskenään, kunnes romantiikka lopulta pääsi voitolle.

Ruotsissa pääkaupungissa yleiseurooppalaiset aatteet heijastuivat herkästi taide-elämään Kustaa III:n myötävaikutuksella. Tukholman johtava taidefilosofi oli Carl August Ehrensvärd (1745-1800), joka v. 1786 julkaisi Winckelmannin hengen mukaisen teoksen "*De fria konstens filosofi*".² Kustaa III oli kuitenkin Tukholman taide-elämän ehdoton keskushahmo. Hänen ympärillään oli monipuolisesti lahjakkaan C. A. Ehrensvärdin lisäksi runsaasti eteviä taiteilijoita. Heistä maineikkain oli Johan Tobias Sergel. Ehrensvärd, Sergel ja maalari Elias Martin (1739-1818) kolmantena muodostivat kiinteän ystäväpiirin, joka näyttää olleen hyvin merkittävä Ruotsin taiteelle. Carl Gustaf Pilo (1711-1793) vaikutti Tukholmassa monia vuosia uusien taideaatteiden saavuttua sinne, antamalla niiden kuitenkin vaikuttaa omaan vakiintuneeseen näkemykseensä. Kustaa III:n Ruotsiin kutsumalla monipuolisella ranskalaisella taiteilijalla Louis Jean Desprez'illä (1743-1804), joka työskenteli Ruotsissa vuodesta 1784) oli myös keskeinen asema, samoin kuin vuonna 1748 Ruotsiin tulleen koristeveistäjä Adrien Masreliez'n pojalla, maalari Louis Masreliez'illä (1748-1810), joka liittyi läheisesti ystävyksiin Sergel - Ehrensvärd - Martin.³ Näiden taiteilijoiden piirissä seurattiin vireästi Euroopan taidetapahtumia, luettiin uusia alaa koskevia kirjoja, käytiin vilkasta kirjeenvaihtoa

¹ Antal 1966, 26-27.

² Josephson 1963, 232, 234.

³ Göthe 1898, 249, 251.

ulkomaisten taiteilijatovereiden kanssa.¹ Taide-elämä kukoisti Kustaa III:n Tukholmassa, edellämäinittujen taiteilijoiden lisäksi siellä toimi muitakin merkittäviä maalareita ja muutama kuvanveistäjäkin. Tässä yhteydessä voidaan mainita, että myös Cainbergilla oli Sergelin kautta kosketus tähän kaikkeen, tosin sivusta seuraajana.

1. Kuvanveiston tila Euroopassa

Kuvanveiston painopiste oli 1700-luvun lopussa Roomassa. *Rooma* lukuisine antiikin muistomerkkeineen houkutteli erityisesti kuvanveistäjiä, joilla täällä oli ihanteinaan pitämänsä antiikin veistokset aina nähtävillä. Canova saapui Roomaan vuonna 1779² ja hänestä tuli kaupungin keskeisin taiteilijahahmo, jonka maine kantautui pian ympäri Eurooppaa. Osaltaan se lisäsi nuorten taiteilijain halua matkustaa nimenomaan Roomaan, tunnustetun mestarin oppilaaksi. Vuosisadan vaihteen tienoilla kertyi sinne suuri siirtokunta huomattavia taiteilijoita, taiteen tutkijoita ja harrastajia, samoin taideopiskelijoita, Cainberg muiden mukana.

Ranskan, Saksan, Englannin, Tanskan ja Venäjän kuvanveistolla ei ole ollut suoranaista vaikutusta Cainbergin toimintaan. Sen sijaan hänen opettajansa Sergel oli laajalti matkustaneena hyvin perillä Euroopan kuvanveistotaiteen tilanteesta. Reliefisarjan tilaajan, Turun akatemian taiteellisten intentioiden kannalta yleinen tilanne on myös tärkeä, koska se ilmeisesti tunnettiin ja tämä oli osaltaan johtamassa reliefien suunnitteluun.

Ranskan kuvanveiston hallitsevin hahmo tähän aikaan oli Jean-Antoine Houdon (1741-1828), jonka taide vallankumouksesta lähtien noudatteli uutta makusuuntausta. Hawley luonnehtii sitä lähinnä porvarilliseksi realismiksi.³ Mutta vähitellen Canovan vaikutus alkoi näkyä

¹ Esim. Sergel loi matkoillaan (Rooma 1767-78, Pariisi 1778-79, Lontoo 1779, Italia 1783-84) runsaasti tuttavuuksia taiteilijoiden keskuudessa. Hän oli myös useiden eurooppalaisten taideakatemioiden jäsen, katso Göthe 1898, 234. Muistettava on myös hänen läheinen suhteensa Kööpenhaminaan Abildgaardin, josta todistuksena mm. lukuisia kirjeitä, katso Göthe 1900.

² Zeitler 1954, 74.

³ Hawley 1964, 15.

Pariisissakin, ehkä parhaana esimerkkinä Napoleonin suosikkikuvanveistäjä Antoine-Denis Chaudet (1763-1810).

Englannissa uusklassillisuus sai erittäin vahvan jalansijan mm. The Society of Dilettanti -seuran vaikutuksesta. Tästä on esimerkkinä vieläkin elinvoimainen Wedgwood-keramiikka (tehdas perustettiin v.1769), jonka uusklassillisen reliefiomamentiikan luoja oli John Flaxman.¹ Kuvanveistäjät Thomas Banks (1735-1805) ja John Flaxman (1755-1826) olivat roomalaisen uusklassillisuuden kasvatteja.

Saksassa uusklassismi ei kuvanveistossa näytä saavuttaneen sellaista yleistä suosiota kuin esimerkiksi Englannissa. Uusklassillisen kuvanveiston edustajat Saksassa ovat varsin myöhäsyntyisiä ja heidän tyyliinsä on paljon canovalaisesta uusklassisismista poikkeavaa. Mainittakoon Gottfried Schadow (1764-1850) ja Christian Rauch (1777-1857), jotka molemmat olivat opiskelleet myös Roomassa. Sen sijaan uusklassilliselle kuvanveistollekin tärkeämpi nimi on Asmus Carstens (1754-1798), joka oli tanskalaissyntyinen maalari. Hänestä tuli v. 1788 Berliinin taideakatemian opettaja ja vuonna 1792 hän asettui Roomaan.² Hänellä on tärkeä asema paitsi Saksan maalaustaiteessa, myös Englannin ja Pohjoismaiden uusklassillista kuvanveistotaidetta tutkittaessa. Hänen reliefinomaiset piirroskartonkinsa näyttävät olleen esikuvallisia monelle uusklassismin kuvanveistäjälle.

Tanskan kuvanveistotaide oli loistavasti edustettuna uusklassillisuuden aikana ja Kööpenhamina oli Tukholman näköpiiristä katsoen lähin suuri kaupunki,³ jonka taide-elämästä saatiin myös vaikutteita. Thorvaldsen (1770-1844) oli huomiotaherättävä nuori nero, joka Canovan suojeluksessa nopeasti nousi maailmanmaineeseen. Mutta Kööpenhaminassa oli muitakin merkittäviä taiteilijoita, kuten Nicolai Abildgaard (1743-1809), maalari ja arkkitehti, joka Sergelin henkilökohtiasena ystävänä vaikutti hänen kauttaan ruotsalaiseen uusklassisismiin.⁴

Venäjällä uusklassillisuus ilmenee parhaiten arkkitehtuurissa, mutta myös kuvanveiston alalla oli muutama merkille pantava taiteilija.

¹ Irwin 1966, 59.

² Novotny 1960, 25.

³ Oppermann 1924, 10.

⁴ Sergel ihaili syvästi Abildgaardia sekä ihmisenä että taiteilijana ja Abildgaardin mielipiteet taiteesta ovat varmaankin vaikuttaneet Sergeliin. Heillä oli tilaisuuksia ajatusten vaihtoon paitsi kirjeitse myös Sergelin Kööpenhaminan vierailujen aikana, jolloin hän asui Abildgaardin luona, katso Göthe 1898, mm. s.262-3, 266, 282.

Ranskalaisen E. M. Falconet'n vuonna 1782 valmistunut Pietari Suuren ratsastajapatsas¹ oli ensimmäinen merkittävä monumentti Pietarissa, tehty barokkiin vivahtavaan usklassilliseen henkeen. Mutta 1700-luvun lopulla toimi Pietarissa useita muitakin kuvanveistäjiä, kuten F. I. Shubin (1740-1805), M. I. Kozlovski (1752-1802), jonka tuotantoa on mm. Pietarhovin Simson-suihkukaivo,² F. F. Shchederin (1751-1825) ja Ivan Martos (1754-1835), joka teki mm. Aleksanteri I:n kolossaalirintakuvan Turun akatemialle. Näistä kolmen viimeksi mainitun tuotanto on suurimmalta osaltaan puhtaasti canovalaista usklassisismia. Pietarilaisen usklassillisen arkkitehtuurin dekoraationa käytettiin runsaasti veistoskoristelua, joita kaikki edellä mainitut taiteilijat muun ohessa tekivät. Tässä yhteydessä haluan vielä erikseen mainita Mihailovin palatsin eli nykyisen Venäläisen taiteen museon (C. Rossi, 1819-1825)³ ulkoseinissä olevan reliefikoristelun, joka on V. I. Demut-Malinovskin (1779-1846) tuotantoa vuosilta 1823-1825.⁴ Vaikka näillä reliefeillä ei voikaan olla mitään yhteyttä Cainbergin tuotantoon - ne ovat liian myöhäisiäkin - ovat ne silti hyvänä esimerkkinä usklassillisen arkkitehtuurin ja kuvanveiston yhteistuloksesta.

2. Romantiikka

Romantiikka, joka syntyi samoihin aikoihin usklassisismien kanssa, alkoi yhä enemmän voimistua 1800-luvun alkupuoliskolla. Itse asiassa antiikin ihailua ja erityisesti antiikkisaiheista historiamaalausta voidaan hyvällä syyllä pitää myös romantiikkana. Kirjallisuuden piirissä romantiikka ilmeni hieman aikaisemmin kuin kuvataiteissa.⁵ Mutta kohta alkoi

¹ Kovalenskaja 1964, 559.

² Kovalenskaja 1964, 582.

³ Architectura Leningrada 1957, 339.

⁴ Kovalenskaja 1964, 661.

⁵ Macpherson julkaisi Ossianin laulut 1762-63. Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805), Byron (1788-1824), Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821), Chateaubriand (1768-1848), Lamartine (1790-1869), Vigny (1797-1868), Hugo (1802-1885) olivat kaikki romantiikan edustajia, joiden toiminta oli omiaan ohjaamaan ajan yleistä makusuuntaa kohti romantiikkaa. Varsinkin Goethen Nuoren

maalaustaiteessa ja jopa kuvanveistossakin näkyä romantiikan ja romantiikkaa suosivan kirjallisuuden heijastumia.¹ Tietyt kirjalliset ja eksoottiset aiheet alkoivat kiinnostaa taiteilijoita. Kuvanveistossa sen sijaan pysyttiin yleensä melko uskollisena canovalaiselle tyylille ja aiheille. Vain Ranskassa näyttää romantiikka aiheuttaneen entistä dramaattisempia aiheita ja muotoja. Tämän suunnan edustajia olivat mm. Francois Rude (1784-1855), David D'Angers (1788-1856) ja Antoine-Louis Barye (1795-1875), joka erosi uusklassismin edustajista jo materiaalin käytössäkin tehdessään työnsä pääasiassa pronssiin.²

Pohjoismaista alkavaa romantiikkaa sävyttivät erityisesti kansalliset aatteet. Kiinnostus oman kansan muinaisuuteen, varsinkin jumaltaruihin, oli yleensäkin leimaa antavaa tälle aikakaudelle.

Pohjoismaissa liike sai alkunsa Tanskassa, jopa tarkka ajankohta tiedetään. Adam Oelenschlägerin vuonna 1802 sepittämää muinaislöytöjen innoittamaa runoa "Kultaiset sarvet" pidetään uuden tyyli-suunnan alkajana Tanskassa.³ Pian virtaus levisi Ruotsiinkin. Sen innoittamana syntyi heti 1810-luvun alussa kaksi tärkeätä kirjallista seuraa "fosforistit" ja "Göötiläinen liitto".⁴ Seuroilla ja niiden julkaisemilla aikakauslehdillä, Phosphoros ja Iduna, näyttää olleen ratkaiseva merkitys romantiikan leviämiseksi Ruotsissa. Romantiikan heijastuminen oli pian nähtävissä maalaustaiteessa, mainittakoon esim. Carl Johan Fahlcrantz (1774-1861) ja Carl Fredrik von Breda (1759-1818) - myöskin Elias Martinin (1739-1818) Englannin matkan jälkeiset maisemat ovat esimerkkeinä romanttisesta suuntauksesta. Kuvanveistossa romantiikka sai aikaan näyttävät monumentit, Bengt Fogelbergin (1786-1854) jyhkeät jumal-hahmot. Vuonna 1818 hänellä oli göötiläisen liiton julistamassa kilpailussa näytteillä ensimmäiset kipsiluonnokset näitä veistoksia varten.⁵

Turun kulttuurielämä heijasteli eurooppalaisia virtauksia. Winckelmannin kirjoitukset tulivat pian tutuiksi. Vuonna 1802 Porthan

Wertherin kärsimykset (1774) herätti lukijoissaan uudenlaista haikeman romanttista tunnelmaa, joka teoksen maineen mukana levisi pian laajalle (katso Koskimies 1964, III, 146-147). Pohjoismaissa Tanskassa saatiin ensimmäisenä romanttisia vaikutteita. Vuonna 1802 kirjoitti Oehlenschläger (1779-1850) tanskalaisen romantiikan ohjelmarunoon "Kultaiset sarvet" (katso Koskimies 1964, III, 342).

¹ Antal 1966, 20.

² Novotny 1960, 226.

³ Koskimies 1964, III, 342.

⁴ Koskimies 1964, III, 353-355.

⁵ Josephson 1922, 96-98; Odelberg 1983, 40.

esitteli luennoillaan Herculaneeumin kaivauksia.¹ Tiedot mielenkiintoisista uutuuksista ja tärkeistä kulttuuritapauksista saatiin nopeasti sekä Tukholmasta että Kööpenhaminasta, sillä Porthan, Tengström ja monet muut olivat luoneet hyvät henkilökohtaiset kontaktit näihin kaupunkeihin.² Kirjeitä vaihdettiin tiheästi ja vilkkaasti välitettiin myös kirjauutuuksia puolelta toiselle. Vuonna 1770 perustetulla Aurora-seuralla³ oli hyvin tärkeä asema uusien aatteiden Turkuun tuomisessa. Merkille pantavaa on, että romantiikan aatteen johtaviin teoksiin kuuluvan Ossianin laulun (1762-63) ruotsintaminen Aurora-seuran lehteen aloitettiin jo vuonna 1774,⁴ aikaisemmin niihin oli jo tutustuttu erilaisina, mm. ranskalaisina käännösversiona.⁵ Myös suomalaisen kansanrunouden keruussa ja julkaisemisessa Aurora-seuran jäsenet olivat avainasemassa.⁶ Henkinen ilmapiiri 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun Turussa oli siis varsin virkeä. Suomen sodan lopputulos ei vielä pitkään aikaan sanottavasti muuttanut kulttuurivaikutteiden suuntaa, sillä kulttuurikontaktit entiseen emämaahan kulttuuriasioissa säilyivät kiinteinä. Tosin myös Pietarista alettiin saada vaikutteita, sillä varmaankin sellaisten näkyvien hahmojen kuin Jacob Tengströmin ja Armfeltin tiheet käynnit tässä kaupungissa eivät voineet jäädä aivan ilman vaikutusta. Esimerkiksi akatemian Ivan Martosilta tilaama Aleksanteri I:n rintakuva on näiden kontaktien tulosta.⁷

Kuvataiteiden alalla tilanne Turussa ja koko Suomessa oli kuitenkin varsin vaatimaton. Kuten Cainbergin elämäkerran yhteydessä mainittiin, oli vuosisadan vaihteen tienoilla Turussa vain yksi ammattitaiteilija, akatemian piirustuksenopettaja Johan Erik Hedberg (1767-1823), jonka taiteilijankyvyt yleensä mainitaan heikohkoiksi.⁸ Vähänkin arvokkaampaa tai tärkeämpää muotokuvaa tms. tarvittaessa käännyttiin ruotsalaisten taiteilijoiden puoleen. Erikoisen suosittuja noihin aikoihin olivat Per Krafft nuorempi (1777-1863),

¹ Gardberg 1952, 8.

² Tästä on erinomaisena esimerkkinä mm. tunnetun tukholmalaisen kirjasto- ja lehtimiehen C. C. Gjörwellin kirje Tengströmille 20.11.1798 (KB), jossa käsitellään juuri näitä henkilökontakteja, mm. Gjörwellin itsensä ja kööpenhaminalaisen professori Nyerupin, Porthanin, Franzénin sekä Tengströmin keskuudessa. Samassa kirjeessä mainitaan myös Nyerupin uusin teos, jonka kirjoittaja oli saanut tekijältä lahjaksi.

³ Sarajas 1956, 227.

⁴ Sarajas 1956, 233.

⁵ Sarajas 1956, 230.

⁶ Sarajas 1956, 227-228.

⁷ Pöykkö 1971, 108.

⁸ Aspelin 1891, 62; Ervamaa 1989, 52-53.

Lorens Pasch nuorempi (1733-1805), Lucas von Breda nuorempi (1726-1799) ja Carl Fredrik von Breda (1759-1818).¹ Varsinkin Pohjanmaalla oli kirkon käytössä kylläkin lukuisia pääasiassa itseoppineita maalareita kuten Mikael Toppelius (1734-1821). Muualla Suomessa oli paitsi kirkkomalareita, muutamia konterfeijareitakin, mutta syystä tai toisesta Turun taide-elämä oli köyhänlaista. Uudellamaalla oleskeli eräitä etevä konterfeijareita ja muotokuvamaalareita. Nils Schillmark (1745-1804) asui Loviisassa, mutta hänen toiminta-alueensa oli varsin laaja.² Helsingissä ja varsinkin Viaporin upseeriston keskuudessa oli näihin aikoihin suosittu muotokuvien tekijä Emanuel Thelning (1767-1831). Hänen päätyönsä on mittava maalaus Porvoon valtiopäivien avajaisista 1809.³

Erik Cainbergin saapuessa Turkuun keväällä 1813 oli Turussa muita merkittäviä taiteilijoita siis vain Johan Erik Hedberg. Joskaan kuvataiteiden kohdalla tilanne ei ollut erityisen rohkaiseva, oli Turun henkinen elämä muuten vireää ja uusia virtauksia vastaanottavaa, niin kuin on jo mainittu. Etenkin akatemian piirissä vallitsi Porthanin alulle panema kansallinen innostus. Varsinkin hänen seuraajansa kaunopuheisuuden professorina, J. F. Wallenius (1765-1836), oli kiinnostunut kalevalaisista taruista.⁴ Yhtenä osoituksena siitä on, että juuri hän oli pääasiassa laatinut Cainbergille ohjeet akatemiatalon reliefisarjaa varten. Myös Aurora-seuran jäsenenä olleet A. N. Clewberg (1754-1821) ja Jacob Tengström (1755-1832) jatkoivat Porthanin ja hänen aikalaistensa harrastamaa kansanrunouden tutkimista ja kansallisen perinteen vaalimista. Heihin liittyi myös runoilija Frans Michael Franzén (1772-1847).⁵ Elettiin muinaistarustomme herättämässä nationalistisen romantiikan atmosfäärissä, jota luonnollisesti olivat vahvistaneet Porvoon valtiopäivien konkreettiset tulokset.

¹ Wennervirta 1927, 121; Ervamaa 1989a, 54-55; von Bonsdorff 1988, 312-316.

² von Bonsdorff 1988, 312-316; Ervamaa 1989, 51.

³ Wennervirta 1927, 123-124; Ervamaa 1989b, 83.

⁴ Sarajas 1956, 295.

⁵ Sarajas 1956, 297.

V RELIEFIOHJELMAN KEHITTYMINEN JA TOTEUTUMINEN

Piispa Jacob Tengström kuvaa muistiinpanoissaan sattuvasti sitä toiveikasta ja intomielistä tunnelmaa, jonka vallitessa Turun akatemian uutta taloa suunniteltiin: *"kun akatemian toiveilla alkoi olla valoisimmat näkymät ei konsistori halunnut epäröidä ehdottaa sellaista uudis-rakennusta, joka olisi ajan maun ja hallituksen runsaskätisyyden arvoinen".*¹

Akatemian piirissä oli jo 1700-luvun puolivälistä lähtien toivottu uutta rakennusta ja saatu tähän tarkoitukseen kolehtivaroja.² Se oli kuitenkin riittämätön avustus niin suurimittaiseen hankkeeseen. Vasta 1.5.1797 otettiin ensimmäinen konkreettinen askel rakennussuunnitelmissa, kun akatemia sai 20 vuodeksi oikeuden pastoraattitulojen nautintaan vasta perustetun Uudisrakennusrahaston nimissä.³ Vuonna 1799 oli rahastoon kertynyt niin paljon varoja, että 21.7.1798 perustettu Uudisrakennuskomitea⁴ saattoi ryhtyä huoneohjelman laatimiseen. Se toimitettiin ennen vuoden loppua Tukholmaan juuri ulkomaanmatkalta palanneelle arkkitehti C. C. Gjörwellille.⁵ Näiden suunnitelmien mukaan, rakennuspaikkaa näkemättä,⁶ Gjörwell teki niin nopeasti ehdotuksensa, että se voitiin esitellä konsistorille jo 7.2.1800 mahdollisten muutosten tekoa varten.⁷ Pienin muutoksin, jotka koskivat mm. kirjaston sijoitusta,⁸ Gjörwell laati lopulliset piirustukset, jotka olivat konsistorin käsiteltävinä jo saman vuoden syyskuun 25 päivänä.⁹ Tässä yhteydessä arkkitehti viimein tuli tutustumaan tilanteeseen paikan päällä.¹⁰ Rakennustyöt saatiin alulle aikaisin keväällä 1801¹¹, ja juhlallinen peruskiven muuraus toimitettiin 24.7.1802.¹²

¹ Tengström, 9. HYK.

² Tengström, 1-3. HYK.

³ Tengström, 16. HYK.

⁴ Tengström, 16. HYK.

⁵ Tengström, 17. HYK.

⁶ Tengström, 17. HYK.

⁷ Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat 7.3.1800, pykälä 3. HYA.

⁸ Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat 7.3.1800, pykälä 3. HYA.

⁹ Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat 25.9.1800, pykälä 4. HYA.

¹⁰ Gjörwellin kirje akatemian kanslerille C. A. Wachtmeisterille 25.9.1800. HYA.

¹¹ Tengström, 16. HYK.

¹² Åbo Tidning 1802, n:o 60, 31.7.

1. Akatemiatalon juhlasalin koristelu

Akatemiatalon suunnitteluvaiheista ovat säilyneet konsistorin pöytäkirjoihin merkityt seikat ja lähteneiden kirjeiden konsepteissa olevat tiedot, sekä piispa Tengströmin muistiinpanoissa oleva selostus uuden akatemiatalon rakennusvaiheista. Varsinaiset asiakirjat, uudisrakennuskomitean pöytäkirjat, kirjeenvaihto ja tilit ovat kadonneet, todennäköisesti tuhoutuneet Turun palossa. Koska Tengström ei puutu tarkemmin mainitsemaansa konsistorin laatimaan huoneohjelmaan, emme tiedä sen sisältöä emmekä siihen liittyneistä mahdollisista muista toivomuksista ja vaatimuksista. Konsistorin pöytäkirjassa 7.3.1800 mainitaan Gjörwellin ehdotuksen käsittelyn yhteydessä aivan ylimalkaisesti pari toivomusta huonejärjestyksen muuttamisesta (mm. kirjasto),¹ mutta varsinainen käsittelypöytäkirja se ei ole, vaan valmistavat lausunnot on laadittu uudisrakennuskomiteassa. Niin muodoin emme voi saada tarkempia tietoja Gjörwellille annetuista ohjeista.

Kuitenkin olen löytänyt Tukholman kuninkaallisesta kirjastosta yhden irrallisen Porthanin Gjörwellille kirjoittaman kirjeen vuodelta 1800, jossa annetaan arkkitehdille ohjeita tilaratkaisun muuttamiseksi. Siinä on kaikkiaan kymmenen eri huonetiloa - juhlasalista arestihuoneeseen ja palokalustusuojaan - käsittelevää toivomusta ja lisäysehdotusta. Muunmuassa juhlasaliin pyydetään suunnittelemaan lehteri "för musiken som vid våra Solenniteter skal vara med".²

Todennäköisesti arkkitehdille on tähdennetty edustavuuden merkitystä, johon viittaa piispa Tengströmin jo edellä mainittu huomautus "*wärdig tidehwarfvets smak och Regeringens frikostighet*".³ Edustavuus onkin leimaa antava piirre toteutetussa rakennuksessa, joka oli valtakunnan laajin akateeminen rakennushanke tuona aikana.

Akatemiatalo on puhdaslinjaista, ankaran symmetristä uusklassismia. Sen ulkoasu on esimerkki karusta ruotsalaisesta tyyliuuntauksesta. Rakennuksen sydän, juhlasali, on yleisvaikutelmaltaan huomattavasti rikkaampi. (Kuva 17.) Sen pohjakaava on apsikseen päättävä neliö, mutta pylväillä jaettuna leveään keskilaivaan ja kahteen kapeampaan sivulaivaan se antaa pitkänomaisen tilavaikutelman. Keskilaivan katteena on stuccotyöllä

¹ Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat 7.3.1800. HYA.

² Porthanin kirje Gjörwellille 17.4.1800. KB.

³ Tengström, 9. HYK.

rikkaasti koristettu tynnyriholvi. Salia pidetään yleisesti eräänä maamme kauneimmista. Kasimir Lönnbohm-Leino, ja häneen vedoten useat muut, on maininnut sen kuuluvaksi perimätiedon mukaan rakennustöitä valvoneen arkkitehdin Carlo Bassin tuotantoon.¹ Rakennushallituksen arkistossa olevat akatemiatalon juhlasalia koskevat piirustukset, poikittaisleikkaus ja dekoraatiopiirustus, ovat signeeraamattomia, mutta en pidä tätä seikkaa Gjörwellin tekijänmainetta horjuttavana, sillä niiden tekninen suoritus on hyvin saman tapainen kuin k.o. arkistossa olevissa signeerauissa akatemiatalon piirustuksissa. Myöskin Tengströmin maininta Gjörwellin lähettämistä piirustuksista ja malleista juhlasalin stuccotöitä varten² on omiaan lujittamaan olettamusta, että myös juhlasali on Gjörwellin suunnittelema. Minkä vuoksi Gjörwell olisikaan jättänyt rakennuksen merkittävimmän tilan suunnittelemisen jollekulle toiselle? Sen sijaan on mahdollista, että Bassi on joutunut toteuttamaan joitakin myöhemmin ajankohtaisiksi tulleita muutoksia,³ varsinkin vuoden 1809 jälkeen. On todennäköistä, että juuri tällaisista muutostöistä on saanut alkunsa laajalle levinnyt sitkeä perimätieto Bassin juhlasalista.

Erikaisen kaunis on juhlasalin väri- ja materiaalivaikutelma. Seinät ovat punertaviksi marmoroidut ja tilaa rytmittävät tumman ruskeanpunaiset, läheisestä Vartiovuoresta (Wårdberget)⁴ louhitut graniittipylväät ja -pilasterit. Tummahkon alaosan vastapainona palkisto, muhkea tynnyriholvi ja apsiksen kate ovat valkoisen stuccokoristelun peittämät. Erik Cainbergin tekemät sivulaivojen reliefit liittyvät olennaisena osana tähän kokonaisuuteen. Ne on upotettu sivulaivojen sileään tummahkoksi marmoroituun seinään, jossa ne vaaleudellaan keventävät suurta seinäpintaa. Samalla ne myöskin hillitsevät katon ja seinien melko voimakasta värikontrastia liittäen seinän tummimman osan kiinteämmin keskilaivan valkoisuuteen. Reliefien sijoitus ja sen ja salin kokonaisvaikutelman eheys viittaavat selvästi siihen, että arkkitehti on jo alun perin suunnitellut sivulaivojen koristeeksi kuusi korkokuvaa. Tätä tukee myös juhlasalin poikkileikkauspiirustuksessa näkyvä syvennys

¹ Lönnbohm-Leino 1907, 462.

² Tengström, 48. HYK.

³ MM. poikkileikkauspiirustuksessa (Rakennushallituksen arkisto, 12. 14) sivulaivoissa on tynnyriholvi; toteutettu tasainen kasettikatto.

⁴ Tämä teito, jonka mm. Lönnbohm-Leino (s. 420) mainitsee perimätietona, on Tengströmin muistiinpanoissa tosiasiana mainittu sivulla 35.

sivulaivojen seinien yläosassa.¹ (Kuva 18.) Reliefien kuva-aiheet määriteltiin kuitenkin myöhemmin.

Paitsi reliefejä kuului juhlasalin koristamissuunnitelmaan katon ja palkiston runsas stuccokoristelu, jonka yksityiskohtia on hahmoteltu sekä edellä mainittuun poikkileikkauspiirustukseen että erilliseen dekoraatioita käsittelevään piirustukseen.² Poikkileikkauspiirustuksessa on myös näkyvässä apsiksen perälle kevyesti lyijykynällä luonnosteltu kolossaalinen rintakuva suoraviivaisen jalustan päällä.

Kaikki nämä yksityiskohdat, runsas stuccokoristelu, reliefit, marmorointi, kiillotetut graniittipylväät, ovat keinoja mahdollisimman edustavan juhlahuoneen luomiseksi.

Reliefit olivat arkkitehtuuridekoraationa syrjäyttäneet vähitellen vuosien 1755-1775 tienoilla maalauskoristelun Ranskassa.³ Aluksi reliefit noudattelivat vielä rokokoomaalausten muotoja ja olivat useimmiten soikeita tai pyöreitä, mutta muuttuivat vähitellen suorakaiteen muotoisiksi.⁴ Tätä vaihetta edustavat myös akatemiatalon korkokuvat. Aiheina käytettiin yleensä erilaisia asetelmia, nymfejä, amoriineja, mytologisia kohtauksia, akanttisommitelmia. Usein reliefit ryhmiteltiin pylväiden tai pilastereiden väliin, kuten on laita akatemiatalon juhlasalissakin keskilaivasta nähtynä, ja näin syntyi friisimäinen vaikutelma. Runsaasti käytettiin myös leveitä, henkilö-hahmoja kuvaavia friisejä, etenkin pylväsrivien takana. Ranskasta tämä koristelutapa levisi nopeasti uusklassillisen arkkitehtuurin myötä. Esi-merkkejä reliefikoristeisista huonetiloista 1700-luvun lopulta on helppo löytää.⁵ The Society of Dilettantin tutkimusretket Kreikkaan ja myöhemmin

¹ Rakennushallituksen arkisto, 12, 14.

² Rakennushallituksen arkisto, 12.

³ Hautecoeur 1952, 476.

⁴ Hautecoeur 1952, 477.

⁵ A) Maison de M:lle Guimard, Pariisi. 1770. Arkkitehti Ledoux. Ks. Lundberg 1960, 288. B) S. Philippe du Roule, Pariisi. N. 1770. Arkkitehti Chalgrin. Ks. Lundberg 1960, 264. C) Hotel-de-M:me-Thelusson, Pariisi. 1780. Arkkitehti Ledoux. Ks. Lundberg 1960, 292. D) Villa Poggio Imperiale, Firenze. Grand Salon. 1772-75. Arkkit. G. & G. Albertolli. Ks. Meeks 1966, 79. E) Palazzo Reale, Milano. Sala del Buffet. 1776 jälk. Arkkitehti Albertolli. Ks. Meeks 1966, 79. F) Villa Reale Belgioiso, Milano. 1790-93. Arkkitehti Pollack. Ks. Meeks 1966, 25. G) Niederländisches Palais, Berliini. Arkkit. Langhans. Ks. Lundberg 1960, 416. H) Teatterirakennuksen luonnos. N. 1797. Arkkitehti F. Gilly. Ks. Werner 1954, 102. I) Syon House, Middlesex. Halli. 1761-62. Arkkit, R. Adam. Ks. Yarwood 1963, pl.6. J) The Bank of England, Lontoo. N. 1775. Arkkitehti Taylor. Ks. Yarwood 1963, pl. XLV. K) Katariina II:n palatsi, Tsarskoe Selo. Vihreä ruokasali.

niiden tuloksena syntynyt teossarja *The Antiquities of Athens* (1762-1794) teki Parthenonin friisit yleisesti tunnetuiksi, samoin kuin lordi Elgin, jonka toiminnan tuloksena suuri osa friiseistä tuotiin Lontooseen.¹ Friiseillä on täytynyt olla vaikutuksensa relieffifriisien käytön yleistymiseen arkkitehtuurin yhteydessä. Myös Ruotsiin tämä muoti kulkeutui varsin pian, sillä kontaktit varsinkin Ranskaan ja Italiaan olivat 1700-luvun loppupuolella kiinteät. Jo Nicodemus Tessin nuorempi (1654-1728) oli aikanaan korostanut näiden maiden arkkitehtuurin esimerkillisyyttä niin, että Italiassa on parasta tarjottavanaan ulkoarkkitehtuurin alalla, mutta sisädekoraation ollessa kysymyksessä ovat parhaat esimerkit löydettävissä Ranskasta.² Tämä käsitys näyttää olleen vallalla jatkuvasti 1800-luvun alkupuolellakin. Reliefien suunnittelu uuden akatemiatalon juhlasalin koristamiseksi lienee siis tuntunut luontevimmalta ratkaisulta. Tiedossa ei ole kuka reliefejä ehdotti ja milloin. Ehkäpä Gjörwell itse oli saanut tämän idean juuri tekemältään ulkomaanmatkalta.³ Tosin reliefit saivat konsistorin määräämän aiheen takia raskaamman luonteen kuin muualla näyttää olleen tapana. Yleensä käytettiin dekoratiivisempia sommitelmia keveine mytologisine ym. aiheineen.

Akatemiatalon sisustustyöt olivat vuoden 1813 alussa tulleet siihen vaiheeseen, että stuccokoristelun valmistuminen oli ajankohtaista. Silloin tiedusteli konsistori prof. Gabriel von Bonsdorffin välityksellä Tukholmasta tähän tarkoitukseen sopivaa ammattitaitoista henkilöä, jollaista ei Turussa ollut. Sergelin 15.1.1813 päiväystä kirjeestä oppilaalleen Byströmille⁴ käy ilmi, että prof. von Bonsdorff kääntyi Sergelin ehdotuksesta Cainbergin puoleen, vaikka Gjörwell olikin suositellut kuvanveistäjä E. K. Götheä (1779-1838). Ilmeisesti Gjörwell oli tehnyt ehdotuksensa suoraan akatemian varakansleri Armfeltille, koska tämä kirjeessään 1.2.1813 valittaa konsistorin päätöstä hylätä Göthe ja ottaa prof. von Bonsdorffin ehdottama, Sergelin erikoisesti suosittama Cainberg: "...jag mins ej hwad karlen heter, men hos Sergell lär han arbetat".⁵ Kuninkaalliselle taideakatemialle

1780-luku. Arkkitehti Cameron. Ks. Talbot Rice 1963, 167. L) Englantilainen palatsi, Pietarhovi. 1780-81. Arkkit. Quarenghi. Ks. Grimm 1962, 50. M) Ruotsin arkkitehtuurista löytämäni esimerkki on varsin varhainen. Nicodemus Tessin nuoremman kuninkaan linnaa varten tekemät leikkauspiirustukset, jotka Josephson ajoittaa vuosiin 1700-1704. Ks. Stockholms slots historia II, 1940, 70. Eteläsiiven itäinen osa. Ks. Stockholms slots historia II, 1940, pl. 23 ja 26.

¹ St. Clair 1967, 177, 260-261.

² Lundberg 1942, 189.

³ Tengström, 17. HYK. "Nyligen från sina utrikes artistiska resor hemkommen...".

⁴ Sergelin kirje Byströmille 15.1.1813. KB.

⁵ Armfeltin kirje Gjörwellille 1.2.1813. KB.

26.3.1813 lähettämässään anomuksessa Turkuun tehtävää matkaa varten mainitsee Cainberg ottavansa vastaan "*et arbete af architecturiske prydners uppsättande och retouchering uti Kejsarliga Academies sallon*".¹ Cainberg tuli siis Turkuun stuccotöitä varten eikä reliefien tähden, kuten usein näkee mainittavan. Mutta kuten aiemmin on jo mainittu, pian työn aloittamisen jälkeen kaupunkiin saapui Pietarista rakennusmestari Jacov Shelesnov, joka tarjoutui tekemään edullisesti akatemiatalon stuccotyöt.² Konsistori päättikin 6.8.1813, että Shelesnov suorittaisi nämä työt Cainbergin valvonnan alaisena,³ ja Cainberg sai tehtäväkseen jo aiemmin suunnitteilla olleen reliefisarjan toteuttamisen.

2. Hyväksytty reliefiohjelma

Turun akatemian kokokuvaohjelman tarkat syntyvaiheet eivät ole tiedossa, sillä todennäköisesti ajatus lienee alunperin kehittynyt yksityisissä keskustelutilaisuuksissa. Professorit Fr. M. Franzén, J. Fr. Wallenius ja Jac. Tengström kuuluvat säilyneitten tietojen mukaan niihin, jotka vaikuttivat reliefien aihepiirin valintaan, kehittelyyn ja lopulliseen määrittelyyn.⁴ Luultavasti on ollut useita eri ehdotuksia ja vaihtoehtoja, ennenkuin reliefiohjelma on saanut täsmennetyin muotonsa, joka on akatemian konsistorin pöytäkirjassa 13.7.1813 kansleri Gustaf Mauritz Armfeltin allekirjoituksellaan vahvistama.⁵

Lopullisessa konsistorin hyväksymässä ja sittemmin toteutetussa ehdotuksessa on sarjalle annettu nimeksi *Upplýsningens och wettenskapernas fortgång i Finland samt de grundelser som gjort epoken i deras Historia*, ja reliefien aiheiksi on nimetty 1) *Den hedniska kulturen*,

¹ Cainbergin anomus Taideakatemiaalle 26.3.1813. KA.

² Tengström, 48. HYK.

³ Konsistorin pöytäkirjat 1813, 6.8. HVA.

⁴ Tengströmin muistiinpanoihin liitetyn varsinaisen reliefiohjelman lopussa on maininta " - dessa förslag uppgifne af professorerne Franzén och Wallenius - ". Tengströmin osuudesta katson olevan todisteena hänen muistiinpanojensa joukosta löytyneen tätä ohjelmaa koskevan runsaan materiaalin.

⁵ Konsistorin pöytäkirjat 1813, 13.7. HVA.

2) *Christendomens införande*, 3) *Reformationen*, 4) *Åbo Academies inrättning och förseende med privilegier*, 5) *Det nya Academiehusets grundläggning 1802*, 6) *Alexander I besöker Åbo Academie*.
Reliefiohjelma kokonaisuuudessaan on esitetty konsistorin pöytäkirjassa seuraavasti:

Första stycket. Den hedniska culturen.

Wäinämöinen, Finnarnas båda Mercurius och Orpheus, uppfinnare af elden, båten och lyran, alla konsterns Skyddsgud, sitter öfverst på en brant klippa midt i en fors, och spelar på sitt Kandeles (den Finska Lyran). Flera skogsdjur samla sig på stränderna i en lysnande ställning i synnerhet Björnen som reser sig på 2 fötter: äfwen ett Rå i fårsen uppstiger ur wattnet. - Allt detta grundar sig i de gamla Finska Skaldernas föreställningar om Wäinämöinen och om werkan af hans sång. Enligt de samma höra till hans costum ett bälte af Skogsfågels fjädrar och ett ylleswepe hwars skyddande kraft anropades i krig. För öfrigt kunde nedanförlippan på den ena sidan föreställas ett par Finnar som sitta i en wid stranden fästad båt och sjunga en så kallad Runo, på det bekanta wiset med hand i hand och knä mot knä samt på stranden midtemot 2ne andra som sysselsatta att smida en blågbill synas hålla upp för att lysna till sången.

Andra stycket. Christendomens införande.

Eric den helige har upprest korset på Rändämäki: en hög der den första kyrkan i Finland (St Mariae) sedermera blifwit anlagt 1/2 mil ifrån det ställe der Åbo stad är belägen. Konungen synes omgifwen af några Soldater. Twå a tre redan döpta Finnar ligga på knä framförlippan, och wid sidan af dem står en eller 2ne Benedictiner munkar som för dem demonstrera radbandet. En annan Finne döpes af Biskop Henric (i hwars följe Caniker synas) nedanförlippan wid den Förbirinnande ån. En tredje grupp o-omvända finnarn kunde (i fall rummet det tillåter) föreställas på afstånd wäpnade med bågar, spjut och klubbor samt i en hotande ställning.

Tredje Stycket. Reformationen.

Gustaf I som år 1555 i sällskap med sin Son Prins Johan anländt till Åbo besöker jemte honom Dom kyrkan derstädes hwarwid Biskop Agricola till konungen öfwerlemnar de på Finska utkomna (Bibliska Böckerne) inalles 4 Volumer alla i qvartformat. En hop sönderslagna helgonbilder ligger på golvet för att beteckna Catholicismens förstöring.

Fjerde Stycket. Åbo Academies inrättning och förseende med privilegier.

För Drottning Christina wid hwars sida Axel Oxenstjerna befinner sig, uppwisar Pehr Brahe academiens Stiftelse bref och sammanlägger för henne till underskrift (den 19. October 1650) Confirmationen på Academiens Privilegier. På bordet wid hwilket Drottningen sitter står Gustaf Adolphs Bust: derinwid ligger ett hoppwikt papper (Stiftelse brefwet rör Åbo Gymnasium af år 1630) - På ett annat bord i hönet af rummet kunde Regalierne ligga, såsom ämnade at nyttjas wid kröningen dagen derpå.

Femte Stycket. Det nya academie husets grundläggning 1802.

Konstnären behöfwer här endast troget föreställa hwad som verkligen skedde. Kanske kunde han wälja det ögonblick då Drottningen lemnar murslefwn åt Prinsen af Glouchester. För öfrigt torde herr Profesor Gjørwell bäst kunna lemna en teckning af hela scenen.

Sjette Stycket. Alexander I besöker Åbo Academie.

Upplysningens wän och frikostige Befordrare Alexander I inträder under costum af Apollo Musagetes uti en Academiens större Salar, och möter närawid ingången af Christina som i costum af Minerva för honom presenterar Auras Sång Gudinnor. Begge Hufwudpersonernas bilder böra wara verkliga portraiter. På wäggen midt emot synes fyra medailloner, med Religionens, Rättwisans, Läkarekonstens och Filosofiens sinnebilder: ett altare

med sin offerlåga; en vågskål i jernwigt; en Aesculapii staf; en himmelsglob. Wid ena sidan förekomma gruppen af ynglingar (studerande) som helsa sin nya Beherskare.

Upplysningar för artisen.

No. 1 Kandle det äldsta slaget af Finska Lyran, har fem Tagelsträngar, som anslås med fingrar. Wäinämöinen ylleswepe (willavaipa) liknar en stor Schawl, omkastad utan att wikas: Zingskor bära något när en sådan. Om sättet och ställningen hwari Finnarna afsjunga sina Runor upplyser temmeligen Skjöldebrands Voyage Pittoresque Pl. VII som föreställer ett finskt pörte, hwaruti bland annat en dylik exercice passerar.

No. 2. Localen omkring St. Mariae kyrka bör noget observeras; men klart är att både kyrkan och alla deromkring nu stående hus bortlemnas.

No. 3. Den genom Biskop Agricolas försorg på finska utgifna stycken af Bibeln (4 volymer) äro Uusi Testamentti, Stockh. 1551 och 1552. Af Cifferna må antingen den första ensam, eller den första och sidsta synas. Och beslöts att Bestyckt afskrift häraf skulle expedieras för att vid verkställigheten till efterrättelse tjena.¹

Ohjelman lopullisessa suunnittelussa ja loppuun liitettyjen yksityiskohtaisten ohjeiden laatimisessa näyttää suurin vaikutus olleen professori J. Fr. Walleniuksella. Konsistorin pöytäkirjassa mainitaan, että kysymyksessä oleva ohjelma oli "*af Professoren och Riddaren Wallenius förut dels jemkade dels tillökade*".²

¹ Konsistorin pöytäkirjat 1813, 13.7. Pykälä 4. HVA.

² Konsistorin pöytäkirjat 1813, 13.7. Pykälä 4. HVA.

3. Aiempi reliefiohjelma. Hylkäämisen syyt ja seuraukset

Professori Tengström mainitsee akatemian uutta rakennusta koskevissa muistiinpanoissaan, että kun Cainbergille Shelesnovin tulon johdosta jäi aikaa muuhun työhön, annettiin hänelle tehtäväksi muovata ne kuusi reliefiä, joita oli jo vuonna 1807 suunniteltu professori Gjörwellin ja konsistorin toimesta koristamaan akatemian suurta kokous- eli juhlasalia.¹ Samalla Tengström mainitsee, että niillä kaikilla oli yhteinen historiallinen esityskohde, *Upplysningens och wettenskapernas fortgång i Finland* - valistuksen ja tieteiden edistys Suomessa.

Tengströmin muistiinpanoissa on konseptiosan yhteyteen liitetty erilaisella käsialalla kirjoitettu ja ylivedetyillä viivoilla mitätöity reliefiohjelmaehdotus. Onko tämä vain ylimääräinen puhtaaksikirjoitettu kappale jo edellä mainitusta ohjelmasta? Tarkemmin tekstiä tutkittaessa huomaa, että se noudattelee pääpiirteissään konsistorin pöytäkirjassa olevia hyväksytyjä ohjeita. Viidennen reliefin kohdalla on kuitenkin toisenlainen ehdotus kuin myöhemmin toteutettu aihe peruskiven laskemisesta. Kysymyksessä on siis aivan eri suunnitelma. Siitä ei ole mainintaa Öhmanin, Lönnbohm-Leinon eikä Wennervirran kirjoituksissa. Aiemmin pidettiin itsestään selvänä, että toteutettu suunnitelma on ollut ainoa ehdotus. Löytämäni yliviivauksin mitätöity reliefiohjelma johti minut esittämään lisensiaatintyössäni v. 1969 käsityksen, että tämä mahdollisesti Tengströmin mainitsema vuoden 1807 suunnitelma ei ollut edennyt vielä toteuttamisvaiheeseen, kun Suomen sota syttyi. Sodan jälkeen syntynyt uusi tilanne aiheutti sen, että kun korkokuvien toteuttamisen aika tuli, oli reliefiohjelma laadittava uuden poliittisen tilanteen mukaiseksi. Se merkitsi tiettyjen kuva-aiheiden vaihtamista. Tästä johtuvat näiden kahden reliefiohjelman väliset erot.

Mitätöity ehdotelma tuo esille aivan uuden kuvauskohteen. Sen otsakkeeksi on pantu *Gustaf III:s tidehvarf* ja alla olevan ohjeen mukaan sen pitäisi kuvata Kustaa III:n lähtöä Turusta 1790.

"Gustaf III lemnar Finland efter slutad fred 1790. Han seglar af från Åbo Slott på ett fartyg som bär både segrens och fredens teckne. Svensksund läses på en Kanon, vid

¹ Tengström 49. HYK.

hvilken Konungen står, och Wäralä på en pappersrulle i hans hand. Nymphen Aura möter fartyget, likasom hejdande dess fart, och pekar åt ett berg midt emot, der man ser Sånggudinnorne stiga upp, den ena efter den andra. Alla synas kasta en saknande blick efter den bortfarande Konungen. Tre som hunnit framför de öfriga, främst på höjden vid stranden, sträcka efter honom en Lyra och en Lagergrans."

Ohjeeseen kuuluvassa, ylipyhytyssä nootissa annetaan taiteilijalle tätä reliefiä varten ohjeeksi katsoa mallia Skjöldebrandin *Voyage Pittoresque au Cap Nord* -teoksen planšši III:sta. (Kuva 19.) Kuvassa on esitetty Turun linna ja Aurajoen suun maisema taustalla häämöttävine kirkkoineen mereltä katsottuna. Ilmeisesti ohjeen antajat ovat tarkoittaneet, että reliefin tekijän tulisi kuvata näkymä hiukan eri kulmasta, linnan puolelta mereltä käsin, niin että reliefin taustalle jäisivät Skjöldebrandin kuvan oikeassa laidassa näkyvät rantakalliot, joilta runottarien tuli luoda kaipaavia katseitaan.

Tämän varhaisemman ohjelmaehdotelman mukaan tarkoitus oli, että neljä ensimmäistä reliefiä olisivat aiheeltaan samat kuin toteutetutkin, mutta viidentenä olisi Kustaa III:n aikakausi ja sarja päättyisi uuden akatemiatalon peruskiven laskemista kuvaavaan reliefiin. Suomen kuuluessa vielä Ruotsiin oli tietenkin luonnollista, että Kustaa III:n aikakaudella olisi maamme kulttuurihistoriaa kuvaavassa sarjassa itseoikeutettu paikkansa, ja että sarja päättyisi juuri akatemiatalon peruskiven laskutilaisuuden kuvaamiseen. Mutta olosuhteiden muututtua oli otettava huomioon myös uusi hallitsija ja saatava mukaan yksi juuri alkanutta uutta ajanjaksoa kuvaava reliefi. Sopivaksi aiheeksi saatiin Aleksanteri I:n käynti Turun akatemiassa vuonna 1809, jolloin akatemia sai hallitsijalta osakseen monenlaista suopeutta. Tämä korkokuva oli saatava kronologisesti viimeiseksi ja niin oli luovuttava Kustaa III:n aikakauden kuvasta. Se onkin mitätöity yliviivaamalla. Seuraavan reliefin järjestysnumero on niinikään ylipyyhitty ja korjattu viidenneksi. Sivun marginaaliin on alleviivattuna ilmeisesti muistin virkistämiseksi kirjoitettu "*sjette stycket*" muistuttamaan kuudennen aiheen puuttumisesta.

Varmaankin monet eri seikat ovat johtaneet siihen, että juuri Kustaa III:n aikakausi joutui väistymään, kun ohjelmaa oli muutettava. Mahdollisesti ajan historiallinen läheisyys johti jonkinlaiseen vähättelevään arvosteluun, eikä vielä nähty kyllin selvästi Kustaa III:n hallituskauden

elvyttävää vaikutusta kulttuurielämän eri aloilla, vaan muistettiin ainoastaan hänen aikansa poliittiset epäonnistumiset ja talouselämän rappeutuminen. On myös mahdollista, että lopullisen suunnittelutyön aikoina, vuosina 1812-13, vallinnut heräävä kansallisromanttinen ajatustapa aiheutti sen, että ranskalaishenkisen kustavilaisajan katsottiin kaikkein löyhimminkin liittyvän kansallisen kulttuurimme kehitykseen. Mutta tärkein syy lienee se, että Kustaa III oli ollut Aleksanteri I:n vastustaja, joskaan ei aivan henkilökohtaisesti. Tämä seikka oli luonnollisesti pelkästään kohteliaisuusyistä otettava huomioon ja eliminoitava samalla tässä piilevä intrigin mahdollisuus. Se, että nimenomaan Aleksanteri I:n vierailu akatemiaan valittiin uudeksi aiheeksi, johtui varmaankin pääasiassa siitä, että keisaria pidettiin akatemian hyväntekijänä, kun hän vuonna 1811 oli merkittävästi lisännyt akatemian voimavaroja sekä virkoina että määrärahoina.¹ Keisarin kolme vierailua Turussa vuosina 1809, 1812 ja 1819² vaikuttivat keisarin suosion lisääntymiseen myös akatemian piirissä, Aleksanteri I kun oli tunnettu charmistaan, jolla hän valloitti hänen kanssaan henkilökohtaiseen kontaktiin joutuneet. Reliefiohjelman viimeistelijä J. Fr. Wallenius oli myös itse ollut tärkeässä tehtävässä Aleksanterin vuoden 1809 vierailun yhteydessä. Hän piti akatemian edustajana puheen keisarille.³

Reliefiohjelman kehityksen taustalla on ollut muitakin tekijöitä, jotka paljastuivat, kun Allan Ellenius vuonna 1971 julkaisi artikkelin *Nyklassiskt och nationellt*, jossa hän käsittelee Kuninkaallisen Tiedeakatemian arkistosta löytämäänsä materiaalia Turun akatemiatalon reliefiohjelmasta. Vuodesta 1786 lähtien, jolloin Kustaa III oli perustanut Kuninkaallisen Tiedeakatemian, täydelliseltä nimeltään *Kungliga Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien*, oli valtion laitosten lähetettävä mitaleja, inskriptioneja ja muita merkittäviä akatemian alaan kuuluvia suunnitelmia koskevat luonnokset tämän instanssin tarkastettavaksi. Juhlasalin koristeluohjelma oli kokonaisuudessaan jätetty tarkastettavaksi vuonna 1807. Reliefiohjelma oli juuri edellä mainitun ohjelmakonseptin mukainen ja sisälsi Kustaa III:n aikakauden ja päättyi peruskiven laskemiseen. Asiaan perehtynyt lautakunta, johon kuuluivat Gudmund Jöran Adlerbeth, Schering Rosenhane nuorempi, Louis Masreliez ja Jonas Hallenberg käsitteli ohjelmaa kokouksessaan 16.9.1807.⁴ Kokous päättyi pääasiassa Masreliez'n vaikutuksesta pitämään

¹ von Bonsdorff 1918, 133; Heikel 1940, 322-323.

² Rinne 1965, 154-156.

³ Ahlman 1934, 541.

⁴ Ellenius 1971, 8.

historiallista aiheistoa rakennuksen luonteeseen sopimattomana ja korostamaan allegoristen esitysten paremmuutta yliopistollisessa ympäristössä. Mutta eivät vain tyyllilliset ja esteettiset seikat olleet arvostelun kohteina, vaan myös suomalaisuuden korostaminen aiheutti kritiikkiä. Jonas Hallenberg esitti lausunnossaan mm. että tällainen provinsiaalisuuden korostus olisi yhtä mauton kuin jos Upsalan yliopiston juhlatiloissa olisi Uplannin maakuntaa esitteleviä kuvia ja tunnuslauseita.¹ Masreliez esitti lausuntonsa yhteydessä konkreettisia ehdotuksia, joita voitaisiin käyttää reliefien aiheina, mm. tiedekuntien allegorioita.² Pöytäkirjassa on myös mainittu, että maaherra Rosenstein oli vastaanottanut Masreliez'n laatimat uudet ehdotukset toimitettavaksi Turun akatemian tietoon jatkokäsittelyä varten.³ Mutta reliefiohjelman käsittely sekä tiedeakatemiassa että Turun akatemiassa jäi tässä vaiheessa tähän. Suomen sota alkoi helmikuussa seuraavana vuonna ja Turun akatemiassa tilanne muuttui tyystin. Sodan jälkeen ei Tukholman kuninkaallisen tiedeakatemian lausuntoja tarvittu, eikä tiedossa ole, tuliko sen laatima lausunto perille lainkaan, sillä akatemian konsistorin pöytäkirjoissa ei ole merkintää sen saapumisesta ja käsittelystä.

Reliefisarjan kokonaisuus on jonkinverran kärsinyt ohjelmanmuutoksesta. Olisi kieltämättä ollut johdonmukaisempaa päättää sarja akatemiatalon peruskiven laskemiseen kuin Aleksanteri I:n akatemiassa vierailuun.

On mielenkiintoista havaita, että kokonaissuunnitelma on olennaisesti muuttunut tämän yhden reliefivaihdoksen johdosta. Perusideana oli eräänlainen hallitsijakronologia. Ensimmäisinä juhlasaliin sisään astuttaessa esittäytyisi vasemmalla puolella pakanallinen kulttuuri Väinämöinen hallitsevana hahmonaan ja sitä vastapäätä kristinuskon tulo 1100-luvulla Eerik kuninkaan ja Henrik piispan johdolla. Peremmälle käytäessä siirryttäisiin vasemmalla puolella 1500-luvulle, Kustaa Vaasan aikaan ja oikealla puolen 1600-luvulle, Kristiina-kuningattaren hallituskaudelle. Lähinnä katederia olisi vasemmalla puolella ollut Kustaa III:n aikakausi ja oikealla Kustaa IV Adolfin ajalta uuden akatemiatalon peruskiven laskemista esittävä reliefi. Kerronnan piti lopulta huipentua hallitsevan kuninkaan, Kustaa IV Aadolfin, jättiläiskokoiseen rintakuvaan absidin keskellä katederin takana. Tästäkin aiemmin tuntemattomasta yksityiskohdasta on maininta puheena olleen

¹ Ellenius 1971, 13.

² Ellenius 1971, 11.

³ Ellenius 1971, 13.

mitätöidyn reliefiohjelman alussa¹ samoin kuin Kuninkaalliselle tiede-akatemialle jätetyssä vuoden 1807 ehdotuksessa.

Ohjelman laatijat näyttävät tarkoituksellisesti suunnitelleen reliefiaiheet niin, että ulko- ja sisäkuvat oli ryhmitetty symmetrisesti. Siis sisään tultaessa ensin molemmilla puolilla ulkokuvat, *Pakanallinen kulttuuri* ja *Kristinuskon tulo*, keskellä kummatkin reliefit sisäkuvia, *Uskonpuhdistus* ja *Turun akatemian perustaminen*. Viimeisen reliefiparin piti jälleen olla ulkokuvia, Kustaa III:n aikakausi ja Akatemiatalon peruskiven laskeminen. Jäntevästi etenevän kerronnan rytmi on kuitenkin särkynyt uutta ohjelmaa noudatettaessa. Neljä ensimmäistä reliefiä seuraa alkuperäistä suunnitelmaa, mutta katederia lähinnä olevat korkokuvat on muutettu. Peruskiven laskemis -reliefi on siirtynyt ovelta katsoen vasemmalle puolelle Kustaa III:n aikakautta esittävän ehdotuksen paikalle ja sitä vastapäätä on kuva Aleksanteri I:n vierailusta Turun akatemiassa vuonna 1809. Muutos aiheuttaa tasapainottomuutta myös sisä- ja ulkokuvien symmetrisessä vaihtelussa. Lähinnä katederia on toteutettuna ulkona tapahtuvaa peruskiven laskemista kuvaavaa reliefiä vastapäätä sisäkuva Aleksanteri I:n vierailusta. Sen sijaan hallitsijakronologiaan liittyvä sijoitusjärjestys on säilynyt; se noudattaa hierarkista arvojärjestystä. Hallitsijapatsaasta katsoen ensimmäiseksi oikealla (lähinnä ovea) on vanhin aihe Väinämöisen soitto, sitä seuraava on vasemmalla puolella jne.

Katederin taakse tarkoitettun rintakuvan suunnitelmia muutettiin myös uuden reliefiohjelman mukaan. Akatemia tilasi tätä tarkoitusta varten venäläiseltä kuvanveistäjältä, Ivan Martosilta, Aleksanteri I:n jättiläiskokoisen rintakuvan 6800 ruplan hinnasta, ja se valmistui vuonna 1814.² Rintakuva siirrettiin myöhemmin Turun palon jälkeen Helsinkiin, jossa se sijoitettiin arkkitehti C. L. Engelin suunnittelemaalle paikalle uuden yliopistorakennuksen juhlasaliin.³ Nykyään veistos on Helsingin ylio-

¹ Tengström, liite. HYK; Ellenius 1971, 6. Rakennushallituksen arkistossa olevaan poikkileikkauspiirustukseen (12,14) on lyijykynällä hahmoteltu myös kolossaalinen rintakuva suoraviivaisen, korkean jalustan päälle. Katso kuva 18.

² Tengström, 53. HYK. Muistiinpano todistaa, että ko. rintakuva varta vasten hankittiin, eikä sitä saatu lahjaksi keisariperheeltä, kuten on arveltu (ks. esim. Hintze 1927, 6.). Reliefiohjelman muutoksen valossa tilauksella on myös looginen motiivi. Ks. myös Pöykkö 1971, 108-109.

³ Konsistorin pöytäkirjat 1829, 15.4. Pykälä 5. HYA. Aleksanteri I:n rintakuvan merkitys Engelin suunnitelmissa ja patsaan siirtoon liittyvät seikat käyvät ilmi seuraavasta: Herr Rector tillkännagaf, det, Intendenten och Ridd. C. L. Engel, på derom, af Herr Rector, enligt Consistorii beslut, skedd, förfrågan, ansett den Bronze Buste af Högstsalig Hans Majestät Kejsar Alexander, som Universitetet ännu

piston kirjaston puistikossa. Muutakin Turun akatemiasta siirrettyä irtaimistoa käytettiin hyväksi Helsingin yliopiston päärakennusta rakennettaessa. Jopa akatemian juhlasalin ovetkin tuotiin Helsinkiin.¹ Tätä taustaa vasten tuntuu oudolta, että Cainbergin reliefit jätettiin paikalleen. Nehän olisi myös voitu irrottaa ja kuljettaa uuteen yliopiston päärakennukseen. Näyttää kuitenkin siltä, ettei reliefien siirrosta tehty minkäänlaista ehdotusta. Korkokuvien taiteellista arvoa pidettiin ehkä vähäisenä.

Kustaa III:n aikakautta kuvaavan reliefiaiheen hylkäämistuomio oli ehkä onneksi taiteilijalle, sillä sitä koskevan monimutkaisen ohjeen toteuttaminen olisi ehkä saattanut muodostua ylivoimaiseksi Cainbergin sommittelukyvyille. Toisaalta on mahdollista, että hän olisi paneutunut juuri tähän työhön suuremmalla innolla ja tuntenut sen paremmin omakseen. Hänhän oli itse kustavilaisen hengen kasvatti ja varmaankin opettajansa Sergelin tavoin kuninkaan ihailija. On myös muistettava, että Cainbergilla oli konkreettinenkin kosketuskohta kuninkaan henkilöön, sillä hän auttoi opettajaansa Kustaa III:n pronssipatsaan valamisessa, kuten hän itse mainitsee v. 1811 laaditussa anomuksessaan tulla Sergelin seuraajaksi.² Mutta Kustaa III:ta esittävä reliefisuunnitelma jäi toteuttamatta ja on varsin todennäköistä, ettei Cainberg edes tiennyt varhaisemman ehdotuksen olemassaolosta, sillä sen suunnittelu oli tapahtunut jo ennen hänen Turkuun tuloansa, hänen vielä ollessa Roomassa. Eivätkä ehdotuksen laatijat olleet varmaankaan ajatelleet ohjelmansa toteuttajaksi nuorta, Roomassa olevaa Cainbergia. Todennäköisesti he toivoivat saavansa itse Sergelin suorittamaan reliefityön. Hän oli tuona aikana (1807) ainoa kuvanveistäjä, jota saattoi ajatella tämän laatuiseen tehtävään, sillä lähinnä kysymykseen tuleva taiteilija, Cainbergin opiskelutoveri E. G. Göthe (1779-1838) oli vielä liian nuori ja tuntematon.

äger qvarstående uti solennitets salen i f. d. universitets byggnaden i Åbo, böra utan fara tillsvicare stå derstedes orörd intill dess, att platts dertill uti det nya Universitets Huset här hinner bli beredt, hade Intendenten Engel i afseende på Bustens framtida uppställande härstädes önskat erhålla uppgift å dess storlek äfven som å piedestalens längd och bredd, hvilken altså kommer att meddelas."

¹ Konsistorin pöytäkirjat 1830, 17.7. Pykälä 2. HYA.

² Eric Cainberg till Kungl. Maj:t. Aug. - Oct. 1812, band 154. RA.

4. Reliefien toteutus

Myöhemmin laaditun uuden ohjelman mukaan toteutetut reliefit on sijoitettu juhlasalin seinälle siten, että ne ovat aikajärjestyksessä vuorotellen kummallakin sivuseinällä, alkaen ovelta katsottuna vasemmalta. Siis vasemmalla seinällä on ovelta päin lukien *Väänämöisen soitto*, *Uskonpuhdistus* ja *Uuden akatemiatalon peruskiven laskeminen v. 1802* ja oikealla puolen niin ikään ovelta katederille päin *Kristinuskon tulo Suomeen*, *Turun akatemian perustaminen ja varustaminen privilegeilla* sekä *Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa v. 1809*.

Korkokuvien koko on noin 130 x 283 cm ja ne on asetettu seinän syvennyksiin ajan tavan mukaisesti ilman kehystä tai muita arkkitehtonisia lisiä. Reliefien alareuna on 265 cm korkeudella lattiasta. Alun perin ne oli ilmeisesti kuitenkin aiottu sijoittaa korkeammalle, sillä salin poikkileikkauspiirustuksessa¹ (kuva 18) ne on siirretty lyijykynällä päälle piirtämällä n. 80 cm alkuperäistä korkeutta matalammalle, nykyiselle korkeudelleen. korkeutta on muutettu todennäköisesti siksi, että ylhäältä keskilaivan holvin ikkunoista tuleva valo paremmin lankeaisi reliefeihin. Nykyiselläänkin ne sijaitsevat tarpeeksi ylhäällä antaakseen ikäänkuin friisinomaisen vaikutelman, jota vielä vahvistaa kertova aihe. Samalla huonetilan yhtenäisyys korostuu alapuolelle jäävän laajan ehjän seinäpinnan rauhallisuuden ansiosta.

Piispa Tengströmin muistiinpanoissa ja konsistorin pöytäkirjassa käytetään näiden reliefien yhteydessä matalaa korkokuvaa tarkoittavaa määritettä basrelief. Tarkasteltaessa lähemmin näitä korkokuvia havaitsee kuitenkin, että henkilöt ovat usein varsin plastisia, joskus päät ja käsivarret ovat kokonaan irti kuvataustasta. Ja mitatessa huomaa, että reliefien syvyys ylittää useissa kohdin 20 cm ja on muutamassa kohdassa jopa 25 cm, kuten esimerkiksi peruskivenlaskemisreliefissä. Suuri reliefin syvyys johtunee siitä, että Cainberg on ottanut huomioon melko korkealla sijaitsevien reliefien etäisyyden alhaalla olevasta katsojasta ja muovannut hahmonsä katsomisestäisyydestä johtuen selvästi näkyviksi.

Korkokuvissa esiintyvä verraten korkea tekotapa eroaa huomattavasti Cainbergin opettajan, Sergelin, reliefien tyylistä ja lähentää häntä Rooman ajan esikuviin, Canovaan ja Thorvaldseniin, voimakkaammin viimeksi mainittuun. Korkeuserot eivät kuitenkaan vaikuta niin suurilta reliefejä

¹ Rakennushallituksen arkisto, 12, 14. VA.

paikan päällä tarkasteltaessa, sillä pylväitten varjostamien matalien sivulai-vojen valaistus on jonkin verran hämärä, niin että syvyysvaikutelma vähentyy. Vasta voimakas kohdevalaistus tuo esiin korkeuseroista johtuvat jyrkät varjot.

Cainbergin reliefit ovat kipsiin valetut, eikä asiakirjoissa mainita oliko mahdollisesti tarkoitus hakkauttaa ne myöhemmin marmoriin. Päinvastoin Tengström nimenomaan mainitsee sopimuksesta kertoessaan, että Cainberg sai jokaisesta kipsiin valetun reliefin viimeistelystä 30 pankkoruplaa,¹ joka merkinnee sitä, ettei konsistorin suunnitelmiin ole kuulunutkaan marmori-hakkuu. Varsinaisen valutyön suoritti pietarilainen Jakov Shelesnov,² joka oli määrätty Cainbergin valvonnassa suorittamaan kaikki juhlasalissa tarvittava koristelu- ja stuccotyö.

Piispa Tengström mainitsee, että ensimmäinen korkokuva valmistui jo syksyllä vuonna 1813.³ Mutta Cainberg itse on signeeraukseensa Väinämöisen soitto -relieffissä merkinnyt vuosiluvun 1814. Tengström ei mainitse nimeltä ensimmäisenä valmistunutta korkokuvaa, mutta tuntuisi luonnolliselta, että reliefit olisi tehty konsistorin ohjeiden mukaisessa järjestyksessä. Ehkä työn viimeistely siirtyi vuoden 1814 puolelle ja näin selittyy signeerauksen ja Tengströmin mainitseman valmistumisvuoden ero. Tengströmin muistiinpanoissa kerrotaan myös, että ensimmäisen työn valmistuttua tehtiin Cainbergin kanssa 23.10.1813 sopimus, jonka mukaan hän valmistaisi loput viisi reliefiä vuoden 1814 kuluessa. On myöskin mahdollista, että Cainberg teki konsistorille näytetyön, kuten Matti Klinge on asian tulkinnut,⁴ ja että sen perusteella hänelle myönnettiin koko reliefisarjan tekeminen. Pöytäkirjan sanamuodosta käy kuitenkin ilmi, että ensimmäisen työn aihe oli yksi sarjan kuudesta aiheesta. Jos kysymyksessä oli juuri sarjan ensimmäinen reliefi, Väinämöisen soitto, olisi mahdollista, että Cainberg olisi sopimuksen tekemisen jälkeen viimeistellyt työnsä ja signeerannut sen vasta myöhemmin. Sarjan viiden muun reliefin tekemisestä hän saisi maksuksi 300 pankkoruplaa kappaleelta sekä 30 pankkoruplaa jokaisen kipsiin valetun reliefin viimeistelystä sekä vapaan huoneen lämpöineen työn ajaksi ja matkarahat Tukholmaan työn päätyttyä.⁵ Reliefien valmistumisaika venyi kuitenkin niin, että Tengström mainitsee viimeisen

¹ Tengström, 51. HYK.

² Tengström, 51. HYK.

³ Tengström, 51. HYK.

⁴ Klinge-Knapas-Leikola-Strömberg 1989, 218.

⁵ Tengström, 51. HYK.

korkokuvan tulleen valmiiksi "*på sätt och wis*" vasta vähän ennen Cainbergin kuolemaa (31.3.1816).¹

Cainbergin työskentelytavoista ei ole säilynyt tietoa. Korkokuvasarjaa tarkasteltaessa näkee kuitenkin viitteitä siitä, että hän on laatinut jonkinlaisen kokonaisluonnoksen ennen työhön ryhtymistä. Neljän ensimmäisen reliefin kohdalla on havaittavissa sommittelun yhtäläisyyttä vastakkain olevissa kuvissa. *Väinämöisen soitto* ja *Kristinuskon tulo Suomeen* -reliefien keskuskompositiossa on kummassakin U:n muotoinen kuvio, jonka keskeltä nousevat ensin mainitussa kuvassa taustan puut ja toisessa risti. Seuraavassa kuvaparissa *Uskonpuhdistus* sekä *Turun akatemian perustaminen ja varustaminen privilegeillä* on sommittelun kannalta tärkeät korokkeet ja pöydät asetettu niin, että ne kuvien vastakkaisilla laidoilla tasapainottavat toisiaan. Myös *Uskonpuhdistus* -korkokuvan taustan holvi-kaaret ja *Turun akatemian perustaminen ja varustaminen privilegeillä* -reliefin taustaverhon laskostus vastaavat rytmiltään toisiaan. Viimeisessä kuvaparissa on vaikeampaa osoittaa tämän kaltaisia yhteisiä kompositioita, mutta ne ovat muutenkin sommittelultaan muista poikkeavassa asemassa. *Peruskiven laskemis* -reliefissä Cainberg on todennäköisesti saanut ulkopuolista apua, kuten myöhemmin käy ilmi. Sarjan viimeisessä korkokuvassa ovat useat eri tekijät, joista lisää myöhemmin, mahdollisesti aiheuttaneet alkuperäisen sommittelun muuttumisen toteuttamisvaiheessa. Kuitenkin niissä on yhteistä se, että kompositio rakentuu kummassakin keskellä olevan pystyn suorakaiteen varaan. *Peruskiven laskemis* -reliefissä tämä muodostuu muurattavasta peruskivestä ja sen takana seisovasta kuninkaasta; korkokuvassa *Aleksanteri I vieraillee Turun akatemiassa* on keskeinen suorakaide suurempi muodostuen ovesta ja Aleksanterista. Jos taas tarkastellaan rinnakkaisia korkokuvia, ei samanlaista yhtenäistä sommittelua havaita. Joitakin yleisiä sommitteluperiaatteita Cainberg näyttää kuitenkin noudattaneen kaikissa korkokuvissa. Esimerkiksi jokaisen reliefin äärimmäisten hahmojen katse on suunnattu kuvan keskustaan päin. Myös toisarvoisia henkilöryhmiä kuvatessaan Cainberg näyttää pyrkineen sommittelussaan tietynlaiseen eloisuuteen esittämällä nämä keskustelemassa keskenään kuten esimerkiksi reliefissä *Uskonpuhdistus*, *Uuden akatemitalon peruskiven laskeminen* ja *Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa*. Sen sijaan ohjelman laatijoiden yhteissuunnitelma on varsin selvästi näkyvissä. Vanhemman, toteuttamatta jääneen ehdotuksen mukaan olisi,

¹ Tengström, 52. HVK.

kuten jo mainittiin, kummallakin seinällä ollut keskellä interiöörikuva ja molemmilla puolilla ulkokuvat. Myöhemmän ohjelman mukaan toteutetussa sarjassa tämä idea on nähtävissä vain ovesta katsoen vasemmalla seinällä, jossa ovat *Väinämöisen soitto*, *Uskonpuhdistus* ja *Uuden akatemiatalon peruskiven laskeminen*.

Akatemiatalon reliefisarja, joka oli jäävä Erik Cainbergin tuotannon päätyöksi, on luotu taiteilijan elämän viimeisinä, laskukauden leimaamina vuosina. Tämä on selvästi nähtävissä korkokuvia yksityiskohtaisemmin tarkasteltaessa. Uuden innostavan tehtävän aloittaminen yhtä hyvin kuin sairauden aiheuttama voimien heikkeneminen ja mielenkiinnon väsyminen heijastuu reliefisarjan eri vaiheista.

Omat rajoituksensa vapaalle luomistyölle asettivat konsistorin reliefiohjelmaa seuranneet varsin yksityiskohtaiset ohjeet,¹ joissa määrätään tarkalleen, mitä kussakin korkokuvassa tuli esittää ja millä tavalla. Kaikki nämä seikat ovat aiheuttaneet sen, että Cainbergin reliefisarja on taiteelliselta tasoltaan verraten epätasainen.

¹ Konsistorin pöytäkirjat 1813, 13.7. HYA; Tengström, 49-51. HYK.

VI TURUN AKATEMIATALON RELIEFIT

Pakanallinen kulttuuri. Väinämöisen soitto

*Sittek wanha Wäinämöinen
 Istuxen itek ripahan,
 Otti soiton sormillehen,
 Käänsi käyrän polvillehen,
 Kantelen kätensä alle.
 Soitti wanha Wäinämöinen,
 Wasta ilo ilolle käwi,
 Soitto soitolle tajusi.
 Ei sitä metsässä ollut,
 Jalan neljän juoksewata,
 Koivin koikkelehtamata,
 Jok ej tullut kuulemahan,
 Tehessä Isän iloa,
 Wäinämöisen soitellessa:
 Karhukin aidalle kawahti,
 Soitettua Wäinämöisen.
 Ej sitä metsässä ollut,
 Kahen sijwen suikawata,
 Jok ej tullut tuiskuttain,
 Ej sitä meressä ollut, Ewän kuuden kulkewata,
 Kahexan waeltawata,
 Jok ei tullut kuulemahan.
 Itekin wein (weden) Emäntä,
 Rinnoin ruoholle rojahti,
 Wetäy wesi kiwelle,
 Wahtallehen waiwoaxen.¹*

¹ Ganander 1960, 104; Stjernschantz 1909, 6. Maininta Mythologia Fennicasta akatemiatalon reliefien todennäköisenä lähtökohtana.

Tämä katkelma *Väinämöisen soitto* -runosta, joka on vuonna 1789 (toinen painos 1822, kolmas 1960) painetussa Gananderin *Mythologia Fennicassa* muodostaa taustan Cainbergin samanaiheiselle reliefille. (Kuva 1.) Juuri *Mythologia Fennicasta* on reliefiohjelman luoja professori Wallenius näyttää ammentaneen tietonsa Väinämöis-aiheesta, koska tämä kirjanen oli tuolloin ainoa käytettävissä oleva kansanrunouttamme koskeva hakemisto yksityisten keruukokoelmien ohella. Tähän asti julkaistussa taidehistoriallisessa tutkimuksessa *Mythologia Fennican* merkitys taustatekijänä on kuitenkin saanut varsin vähän huomiota osakseen,¹ vaikka se on ensiarvoisen tärkeä itse suoritusta tarkasteltaessa. Syy varsinaiseen aiheen valintaan ja idean syntyyn on kuitenkin tuon ajan hengessä.

1. Väinämöisen soitto -aiheen lähtökohtia

1800-luvun alulle oli leimaa-antavaa voimakas romanttinen virtaus, joka johdatti kirjailijat ja taiteilijat etsimään aiheensa kaukaisista maista ja menneisyydestä. Mutta ei vain menneisyys yleensä, vaan erityisesti oman kansan historia ja vaiheet alkoivat kiinnostaa. Ruotsissa romanttinen kansallistunne johti vuonna 1811 Göttiläisen liiton perustamiseen Tukholmassa ja se puolestaan kuvanveistossa vuosikymmentä myöhemmin Fogelbergin jumalien sarjan syntymiseen.

Suomessa oli Ruotsista irrottautuminen ja autonomiseksi suuriruhtinaskunnaksi tuleminen vahvistanut voimakkaasti kansallistunnetta. Mutta kiinnostus vanhoihin kansantaruihimme oli herätetty jo aikaisemmin, Porthanin ja Gananderin aikoihin. Siitä lähtien tärkeimmät runojemme sankarit Väinämöinen, Joukahainen, Lemminkäinen ja muut olivat nimeltä tuttuja ja mainintoja heistä esiintyi kirjallisuudessa tuon tuostakin. Kasvava kiinnostus kansanrunouden keräilyyn ja tutkimukseen oli 1800-luvun ensi

¹ Jukka Ervamaa on selvittänyt näitä seikkoja vuonna 1967 R. W. Ekmanin Kalevala-aiheista taidetta käsittelevässä pro gradu -työssään ja vuonna 1981 R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin kalevalaista taidetta käsittelevässä väitöskirjassaan. Itse olen perehtynyt Gananderin vaikutukseen Kalevala-aiheiseen taiteeseen liseniaatintyössäni vuonna 1969.

vuosikymmenille ominaista. Tästä ovat merkinä mm. Carl Henrik Aspin, Jaakko Juteinin, Zachris Topelius vanhemman ja P. J. Alopeuksen keräämät runot sekä C. A. Gottlundin v. 1816 alkanut toiminta.¹ Yleistä ajan henkeä kuvastaa myös akatemian professoreiden kiinnostus vanhoihin sankaritarinoidemme, mikä saikin heidät määräämään uusien korkokuvien ensimmäiseksi aiheeksi Väinämöisen soiton. Tämän idean toteuttajana Erik Cainbergille tuli ikään kuin vahingossa kunniakas tehtävä ensimmäisenä suomalaisena taiteilijana antaa kuvallinen muoto kansanrunoutemme sankarihahmolle.

Cainberg ei joutunut aloittamaan tätä outoa tehtävää aivan ilman evästyttä. Paitsi konsistorin laatimia ohjeita, on Cainbergilla varmaankin ollut tilaisuus Gananderin *Mythologia Fennica* avulla tutustua tarkemmin aiheeseen. Tuntuuhan luonnolliselta, että professori Wallenius, joka pääasiassa on laatinut lopullisen ohjelman,² olisi yksityiskohdista neuvoteltaessa antanut vihjeen tämän kirjasen käyttökelpoisuudesta.³ Kalevalainen aihepiiri näyttää kuitenkin olleen taiteilijalle outo. Jos Cainberg vielä oli ruotsinkielinen, mikä on todennäköistä, olivat myös Väinämöinen ja häneen liittyvät ideataustat hänelle vieraita, samoin kuin koko romanttinen aatemaailma. Cainberg oli vanhan koulun miehiä, uusklassismin edustaja. Näin on ymmärrettävää, että hänen Väinämöisen soitostaan tuli muodoltaan uusklassillinen taideteos, joka kuitenkin samalla on kansallisesti värittyneen romantiikan edustaja. Tästä johtuvat reliefin epäjohdonmukaisuudet. Aatteellista ristiriitaa on syventänyt myös se, että Cainberg oli pitkäaikaisen poissaolonsa johdosta luultavasti jonkin verran vieraantunut kotimaastaan, vaikka toisaalta on viitteitä myös siihen, että hän kaikesta huolimatta piti itseään nimenomaan suomalaisena.⁴

¹ Sarajas 1956, 306-307.

² Konsistorin pöytäkirjat 1813, 13.7. Pykälä 4. HYA.

³ *Mythologia Fennica* on tietosanakirjamainen hakemisto mitä erilaisimmista kansanrunouttamme koskevista aiheista. Ganander on käyttänyt runsasti runositaatteja ja on usein antanut rinnalle ruotsinkielisen käännöksen, kuten juuri Väinämöisen soitto -runoonkin, joten tämä käsikirja on ollut kaikin puolin käyttökelpoinen lähde teos todennäköisesti ruotsinkieliselle Cainbergille, jonka mahdollinen suomenkielen taito oli jo ehkä taantunut.

⁴ Esimerkiksi poisjääminen uskollisuuden valasta hallitsijalle, Kustaa IV Aadolffille 19.11.1810. Katso Öhman 1905, 31. Tällä seikalla ei mielestäni ole Öhmanin mainitsemää merkitystä, sillä on todennäköistä, että Cainberg ei tuona ajankohtana ollut vielä saapunut Roomasta Tukholmaan.

2. Sommittelu

Aiheensa ja aate- ja taidehistoriallisen asemansa vuoksi Väinämöisen soitto on sarjan mielenkiintoisin, joskaan se ei ehkä ole sitä puhtaasti taiteellisenä suorituksena. Taiteellisen tason heikkous ei varmaankaan johdu Cainbergin mielenkiinnon puutteesta. Tämän korkokuvan hän ilmeisesti on tehnyt ensimmäisenä, joten uuden tehtävän synnyttämä luonnollinen innostus on ollut vielä parhaimmillaan. Väsähtäminen tai kyllästyminen ei ole voinut olla taiteellisten heikkouksien syynä, kuten on varmaankin asian laita joissakin sarjan myöhäisemmissä teoksissa. Jonkinlaisena arvonnannon merkinä voi myös pitää sitä, että Cainberg on merkinnyt juuri tähän reliefiin signeerausensa, *E. C. 1814*. Kömpelyyden ja tietyn epävarmuuden syynä ovat aivan ilmeisesti olleet Walleniuksen antamat yksityiskohtaiset ohjeet, joista hän ei ole uskaltanut poiketa aiheen outouden vuoksi. *Väinämöisen soitossa* on tarkemmin kuin muissa korkokuvissa noudatettu annettuja viitteitä. Niistä on poikettu ainoastaan kerran: toivotuista useista metsäneläimistä on toteutettu ainoastaan kahdella jalalla seisova karhu. Silmiin pistävintä on sommittelun hajanaisuus ja eräänlainen satunnaisuuden tuntu. Yksityiskohtien suunnittelu ja taustatekijöitten selvittely on ilmeisesti vanginnut niin täydellisesti Cainbergin ajatukset, että kokonaisuus on päässyt hajoamaan ja varsinaiset kompositiokysymykset jääneet toisarvoisiksi.

Kun Väinämöisen soittoa tarkastelee lähemmin, huomaa, kuinka Cainberg on useita kertoja joutunut pysähtymään hänelle ennestään vieraan kysymyksen eteen. Monissa ratkaisuihin onkin jäänyt kovan yrittämisen jälki näkyviin. Myös itse keskushahmossa on monta seikkaa jäänyt avoimeksi, vaikka professori Wallenius onkin juuri tällä kohdalla monisanaisin. Mutta v. 1813 ei Väinämöis-ikonografia ollut vielä hahmottunut. Kansanrunoja oli tosin kerätty ja tutkittu jo 1770-luvulta lähtien Porthanin, Lencqvistin ja muidenkin toimesta,¹ mutta koossa oli vasta satunnaisia sirpaleita, joista oli vaikeaa muodostaa tarkkaa kuvaa tarujemme sankarin ulkonaisesta hahmosta. Gananderin *Mythologia Fennica* oli ensimmäinen laajempi tutkimus tältä alalta ja sekin tietomäärältään melko vaatimaton, vaikkakin omana aikanaan merkittävä saavutus vasta aloitetulla tutkimussaralla.²

¹ Sarajas 1956, 237.

² Aikaisemmat julkaisut: H. G. Porthan, *Dissertatio de Poesi Fennica*, I-V, 1766-78. C. E. Lencqvist, *De Superstitione veterum Fennorum theoretica et practica*, 1782.

3. Väinämöinen

Cainberg on kuvannut Väinämöisensä parrakkaana, pitkähiuksisena ja ryhdikkäänä. Mitään erikoista vanhuuden merkkiä hänessä ei ole, kuten taas on laita myöhemmissä kuvissa, vaikka Mythologia Fennicassa useasti toistuukin säe *waka wanha Väinämöinen*. Cainbergin Väinämöisen parran ja pitkien hapsien voidaan kuitenkin katsoa edustavan vanhuutta ja arvokkuutta. Ilmeisesti Väinämöinen kuviteltiin jo tuolloin parrakkaaksi. Väinämöisen parrasta ei ole mainintaa Mythologia Fennican runonäytteissä ja kuitenkin Cainberg on antanut sankarilleen muhkean parran kuten muutkin Väinämöisen kuvaajat hänen jälkeensä Borupista ja Ekmanista lähtien. Nykyään olisi melkein pä mahdotonta kuvitella parratonta Väinämöistä!

Väinämöinen istuu aivan Walleniuksen ohjeiden mukaan villavaipassa, sulkavyöllä vyötettynä kuohujen keskellä kivellä kannel polvillaan. Hänen päänsä on keskittyneisyyttä kuvastavassa asennossa, katse ylös luotuna, sormien näppäillessä kanteleesta lumoavia säveliä. On luonnollista että Cainbergille on Väinämöisen kuvahahmon luojana¹ jokainen yksityiskohta ollut ongelma. Väinämöisen ruumiinrakenteella hän on todennäköisesti pyrkinyt kuvaamaan uljasta sankarityyppiä, suoraryhtistä ja leveäharteista, vaikka onkin huomautettava, että voimakkaat olkapäät on maneerinomainen piirre hänen reliefihahmoissaan.

Väinämöisen kasvojen patriarkaalisuudessa näyttää olevan muistumia Rooman museoiden runoilijoiden ja filosofien muotokuvista. Varsinkin parran hieman raskas muotoilu tuo mieleen antiikin aikaiset veistokset. Esimerkiksi Erään matkustavan maanmiehen mainitsemissa Vatikaanin ja Capitolinon museoissa² on runsaasti kreikkalaisten merkkimiesten muotokuvia, joissa on kuvattu juuri tämän tyyppisiä partoja. Näistä voisi hyvin esikuviksi sopivina mainita mm. Vatikaanin museossa olevat *Antistheneen* ja *Homeroksen* muotokuvat,³ Capitolinon museossa ns. *Capitolinon kyynikko*, *Epikouros* ja kaksi *Homeroksen* muotokuvaa.⁴ Myös Termi-

¹ Cainbergia aikaisemmin tosin on ollut G. Merkelin kuparipiirros "Waina-Möinen, Orpheus der Finnen" teoksessa Die Vorzeit Lieflands I. Berlin 1807. Katso Väisänen 1925, 210.

² Stockholms Posten 1803, 21.12.

³ Richter 1984, 88, 141.

⁴ Richter 1984, 12, 117, 145-146.

museossa on useita parrakkaita muotokuvia, kuten *Aristoteles* ja *Sokrates*,¹ jotka olisivat saattaneet olla esikuvina Väinämöisen parran muodolle. (Kuvat 20-26).

Väinämöisen erityisasemaa mytologisena hahmona korostaa se, että juuri kasvojen ja parran osalta mainitut antiikin muotokuvat lienevät olleet esikuvallisia. Reliefisarjan muiden henkilöiden parrat ovat tyypiltään erilaiset. Cainbergista lähtien parta on kuulunut Väinämöisen ikonografiaan siitakin huolimatta, että esim. *Mythologia Fennicassa* esiintyy Väinämöisen yhteydessä viittauksia Orfeukseen ja Apolloniin,² jotka traditio esittää aina parrattomina nuorukaisina.

On todennäköistä, että Cainbergin luodessa Väinämöishahmoaan hänen mieleensä on noussut erilaisia muistikuvia tähän tarkoitukseen sopivista lähtökohdista. Josephson mainitsee Fogelbergin jumalhahmoja käsittelevässä artikkelissaan eräänä mahdollisena Odenin lähtökohtana Michelangelon *Mooseksen* (San Pietro in Vincoli, Rooma).³ (Kuva 27). Myös Cainbergin Väinämöisen patriarkaalisessa olemuksessa näyttää olevan muistumia tästä vaikuttavasta teoksesta. Mainittiinhan jo aikaisemmin siteratussa Stockholms Postenin Erään matkustavan maanmiehen matkakuvausessakin erityisesti Michelangelon *Mooses* Cainbergin ja Krafftin esitleminä nähtävyyksinä.⁴ Cainbergin Väinämöinen on huomattavasti levollisemmin kuvattu kuin Michelangelon energinen *Mooses*, mutta asennon ja hahmon yleispiirteissä on jonkinverran vaikeasti määriteltävää yhtäläisyyttä, joka voi olla useamman vuoden takaisen muistikuvan heijastumaa.

Kristillinen ikonografia saattaisi olla yhtenä lähtökohtana sekä Väinämöisen että koko reliefikuvan sommittelun kohdalla. Varsin samalla tavalla on usein esitetty vuorisaarnaa. Vuorisaarnakuvituksissa Jeesus on tavallisimmin kuvattu sommitelman keskushahmona istumassa muita ylempänä paadella ja kuulijat on ryhmitetty hänen ympärilleen.⁵ Periaatteessa sommittelu on siis sama kuin Väinämöisen soitossa, vaikka suoranaista kuvallista lähtökohtaa ei ehkä olekaan osoitettavissa.

¹ Richter 1984, 99, 202.

² Esim. Väisänen 1925, 208 ja Ganander 1960, 103.

³ Josephson 1922, 107.

⁴ Stockholms Posten 1803, 21.12. Utdrag af ett bref från en resande Landsman. Katso s. 27.

⁵ Lexikon der christlichen Ikonographie 1968, I, 270-271; Réau 1957, II, 318-320; Merian 1963, 204.

Todennäköisesti kysymyksessä eivät olekaan suorat kuvalähtökohdat vaan pikemminkin kristillinen traditio, joka on ollut ehkä jo akatemiassa opittuna taustatekijänä Cainbergin reliefin sommittelussa. On myöskin merkille pantavaa, että Cainbergin Väinämöisessä on runsaasti yhteisiä piirteitä traditionaalisen Jeesus-hahmon kanssa. Samoja piirteitä - samoista lähtökohdista - käytti hiukan myöhemmin Thorvaldsen tunnetussa *Vor Frue -kirkon Kristus-hahmossaan* (1821).

Cainbergin Väinämöistyyppi on nähdäkseni, tosin tietyin rajoituksin, ollut suuntaa antava myöhemmille Väinämöisesityksille.

Väinämöisen kädet ovat siroasti kanteleen kielillä ja oikeassa soittoasennossa.¹ Varmaankin kanteleensoittotekniikka on saanut Cainbergin tekemään lisäkyselyjä ja ilmeisesti hän on saanut opastusta asiaa tuntevalta, koskapa hän on A. O. Väisäsen mukaan onnistunut kanteleensa teossa varsin hyvin. Väisäsen mukaan soitin olisi vain pitänyt kääntää toisin päin niin, että pisin kieli olisi ollut soittajaa lähinnä kuten hänen mielestään ehdoton käytäntö vaati.² Mutta päinvastaistakin tapaa lienee käytetty.

Väinämöisen vaatetus on tuonut myös monta pulmaa eteen. Millainen on *villa vaipa / ylle svepe*, jonka Wallenius mainitsee Väinämöisen asuksi? Cainberg on kuvannut sen paksuhkosta materiaalista valmistetuksi antiikkissävyiseksi kauhtanaksi, joka jää rinnalta avoimeksi melkein vyötäröön asti. Vaatteen löysyys on sidottu vyöllä ja harteilta laskeutuu lyhyet viittamaiset liepeet. Cainberg on pannut mielikuvituksensa kovalle koetukselle, kun hän on mielessään muovannut metsälinnun höyhenistä tehtyä vyötä. Tuloksena Väinämöisen uumaa kiertää vyö, joka muistuttaa lähinnä laakeriseppelettä eikä lainkaan sulilla koristettua šamaanin vyötä, johon Gananderin tekstissä on ilmeisesti viittaus.³ Vaipan laskostuksessa Cainberg on ollut omalla alallaan, sillä taitava drapeeraus oli eräs niistä

¹ Väisänen 1925, 197.

² Väisänen 1925, 197.

³ Hans bälte var beprydt med fjädrar och plumer. Hans synes varit bevingad som Mercurius, och klädd som en American i dun, som ses af efterföljande Runa, där Maria anmodas att nappa en vingfjäder af Väinämöises skärp, att smörja med:

Siwalla simainen siipi
Wyöltä wanhan Väinämöisen,

(Ryck en honingsfull vinge
ifrån den gamla Väinämöises bälte / midja /).

Ganander 1960, 101. Katso myös Haavio 1950, 278, jossa viittaus em. säkeeseen ja samanisiin.

päämääristä, joihin usklassillinen kuvanveistokoulutus pyrki. Väinämöisen kaavun draperia ei ole taiteilijan parhaita, vaan kuivahkoa ja kaavamaisen tuntuista, vaikka esimerkiksi ylemmältä polvelta laskeutuvat poimut ovat varsin joustavasti ja herkästi muovatut. Vaatekappaleen yläosan poimut ovat oudon summittaisesti asetettuja. Tähän on ilmeisesti syynä Cainbergille vaikeuksia tuottanut käsien asento, joka on aiheuttanut oikean käsivarren ja kyynärpään virheellisyyden.

Cainberg ei ole tehnyt Väinämöisellelleen päähinettä. Vain runsas tukka kehystää hänen päätään. Myöhempiin Väinämöiskuviin kuuluu yleensä ristikkäissaumoilla varustettu kalotti, jota nykyään näkee usein nimitettävän väinämöislakiksi. Tämän tyyppinen päähine on kuvattu saman reliefin runonlaulajahahmoilla. Ilmeisesti tälläisen päähineen katsottiin olevan erityisen suomalainen. Siitä on olemassa varsin mielenkiintoinen esimerkki myöhemmältä ajalta, 1800-luvun puolivälistä. Kun ruotsalainen J. Z. Blackstadius (1816-1898) maalasi vuonna 1851 huomiota herättäneen teoksensa *Väinämöinen sitoo kielet kanteleeseensa*, hän kuvasi Väinämöiselle langoista neulotun ns. moralaismyssyn, joka on kivellä hänen vierellään. Kun sitten samoin ruotsalaissyntyinen, mutta jo pidempään Suomessa toiminut J. E. Lindh (1793-1865) teki Blackstadiusen maalauksesta kopion, hän vaihtoi Väinämöisen päähineen ristisaumaiseen patalakkiin. Muutoin Lindhin kopio on uskollinen esikuvalleen. Tuntuu siltä, että lakin vaihdoksella oli selvä tarkoitus, jonka aikalaiset ymmärsivät. Käsittääkseni ruotsalainen yksityiskohta vaihdettiin tarkoituksella suomalaiseen.

Jalkinekysymyksen on varmasti askarruttanut Cainbergia. Runonlaulajilla Skjöldebrandin savupirttikuvassa,¹ (Kuva 28) josta Wallenius kehotti katsomaan mallia, on jalassaan paulapieksut. Sellaiset olivat varmaankin jo poissa käytöstä Turussa ja sen lähiympäristössä.² Todennäköisesti ne olivat Cainbergille tutut lapsuuden ajoilta. Ilmeisesti juuri tämän tyyppiset jalkineet pelkistettyinä ovat Väinämöisen jalkojen verhona. Cainbergin kuvaama pieksu on matalahko paulaton kippurakärkinen nahkajalkine, jossa ei näy minkäänlaisia saumoja. Onko tämä tehty luonnosta saadun esikuvan vai Skjöldebrandin piirroksen mukaan, on vaikea sanoa ylimalkaisen muotoilun vuoksi.

¹ Skjöldebrand 1802, pl. VIII.

² Sirelius 1915, 232. Tässä mainitaan esimerkiksi, että ko. jalkineet olivat v. 1847 harvinaisia Satakunnan alueella.

Kokonaisuutena Väinämöinen on varsin harmoninen ja hänessä on oikein ilmennetty harras laulaja, joka itsekin saattaisi tenhoutua laulustaan kuten runolaina *Mythologia Fennicasta* sen ilmaisee:

*Itestänni Väinämöisen
Wedet juoksi silmistähän,
Kaseammat karpaloita
Pyyliämmät pyyn munia.¹*

Konsistorin ohjeiden maininta Väinämöisestä suomalaisten Merkuriuksena ja Orfeuksena ei ole Cainbergilta saanut osakseen kovin suurta huomiota, sillä pääpaino on selvästi kansallisten piirteiden puolella. Kuitenkin voidaan muutamia yhtäläisyyksiä Väinämöisen ja Orfeuksen välillä mainita tässä yhteydessä. Sen sijaan Merkuriukseen viittaaminen tuntuu oudolta, sillä hänet roomalainen mytologia tunsi ainoastaan kauppiaiden ja kaupankäynnin suojelijana. Viittaus Apolloniin Merkuriuksen sijasta olisi ollut osuvampi. Olihan Väinämöinen mainittu kaikkien taiteilijoiden suojelijana Gananderin *Mythologia Fennicassa*.² Konsistorin ohjeissa viitataan samoihin Väinämöisen saavutuksiin, jotka Ganander mainitsee suomalaisen Apollonin yhteydessä, nimittäin tulen, veneen ja kanteleen keksiminen. Mahdollisesti Merkurius on tullut ohjeisiin erehdyksessä Apollonin sijasta.

Viittaus Orfeukseen käsittää lumoavan laulun taidon, joka oli yhteistä kummallekin sankarihahmolle. Tosin Orfeus useimmiten on kuvattu nuorena, mutta silloin kun hänet kuvataan Euridiken kuoleman jälkeen vaeltamassa vuorilla laulamassa metsän eläimille ja puille, hänet on esitetty vanhana ja parrakkaana.³ Cainbergin Väinämöisesitys kivellä istuvine hahmoineen vastaa ulkoiselta olemukseltaan näitä Orfeus-kuvauksia. Kuuntelevat luonnon hahmot, karhu ja veden henki, ovat nekin sopusoinnussa Orfeus-myytin kanssa. Puilla ei tässä reliefissä ole yhtä suurta osuutta kuin vastaavissa Orfeus-kuvissa, mutta karhun taakse on taustaan hahmoteltu pari nuorta puuta, jotka ovat taipuneet laulajaan päin ikäänkuin kuuntelevina. Näihin yksityiskohtiin Orfeus-myytti on saattanut olla vaikuttamassa, vaikka päämääränä oli tietenkin suomalaisten tarujen sankarin kuvaaminen.

¹ Ganander 1960, 105.

² Ganander 1960, 103.

³ Emblemata 1967, palsta 1609.

Cainbergin Väinämöinen on melko vaatimaton, vaikka hänen hahmossaan on tiettyä arvokkuutta ja monumentaalisuutta. Hänessä ei ole suuria eleitä eikä komeata sotisopaa niin kuin joissakin myöhemmissä esityksissä. Tällä sympaattisella Väinämöishahmolla on ehdottoman hallitseva asema reliefin sommittelussa, ei ehkä niinkään puhtaasti taiteellisen sommittelun ja rytmin tuloksena kuin toiminnan keskuksena. Cainberg on antanut kaiken reliefin vasemmalla puolella tapahtuvan liikkeen suuntautua oikealle, missä se pysähtyy Väinämöiseen. Väinämöisestä oikealle jäävät runonlaulajat, joiden liikkeellä ei ole erityistä suuntaa.

4. Runonlaulajat

Reliefin oikeaan laitaan Cainberg on sijoittanut rantaan kiinnitetyn veneen, jossa runonlaulajien piti Walleniuksen ohjeiden mukaan istua. Ehkäpä Cainberg ei pystynyt oikein arvioimaan käytettävissä olevaa tilaa, koska veneestä on tullut aivan liian pieni henkilöhahmoihin nähden. Epäsuhta on silmiin pistävä ja se onkin yksi niistä virheistä, jotka usein on vedetty esiin myöhemmän ajan arvosteluissa. Itse laulajat, kaksi nuorukaista, ovat oivallinen näyte siitä, kuinka voimakkaina Cainbergissa elivät uusklassillisuuden ihanteet. Hänellehän oli annettu lähtökohdaksi Skjöldebrandin teoksen samaa aihetta käsittelevä gravyyri. (Kuva 28.) Tässä savupirtin interiööriä esittävässä kuvassa runolaulajat istuvat käsi kädessä rahilla, etualalla oikeassa reunassa. Laulajien ryhmän sommittelu näyttää vaikuttaneen Cainbergin reliefin kompositioon. Mutta tämä yksityiskohta ei ole ainoa kuvasiirtymä, vaan keskellä istuvan vuoleskelevan miehen voidaan katsoa vastaavan Väinämöistä, ruokakupilla olevan koiran karhua ja uunillekin löytyy vastine reliefin vasemmasta laidasta, ahjosta. Skjöldebrandin kuvassa vallitsee voimakas romanttinen salaperäisyys tulen kajon leikkiessä hämärässä istuvissa hahmoissa ja uunista nousevissa paksuissa savukiehkuroissa. Yksityiskohdissa on pyritty realistiseen, voisi sanoa puolitieteelliseen tarkkuuteen. Mutta mitään sen paremmin romantiikkaan kuin realismiinkaan viittavaa ei ole Cainbergin runolaulajissa. Ja kuitenkin on varmaa, että hän on tutkinut kuvaa niinkuin oli kehoitettu, päästäkseen perille runonlaulanta-asennosta. Cainbergin runolaulajien kädet

ovat täsmälleen samassa asennossa kuin Skjöldebrandin kirjassa. Myös laulajien kauhtanan malli on todennäköisesti tästä lähteestä peräisin, vaikka Cainberg onkin jättänyt pois hulmuavat liepeet ja hihojen runsaat poimut. Samanlaiset saumalliset patalakit sekä niskaan valuvat kiharaiset hiukset ovat molemmilla pareilla. Juuri tässä ryhmässä tulee erinomaisesti esille Cainbergin tyyli-ihanne, klassillinen ylevä yksinkertaisuus. Runonlaulajien kohdalla hän on onnistunut verraten hyvin pyrkimyksessään, vaikka lähtökohtana onkin sellainen romanttis-realistinen kuva kuin Skjöldebrandin teoksen savupirttigravyyri. Siitä huolimatta myös tässä ryhmässä on joitakin osaamattomuus- tai välinpitämättömyysvirheitä, kuten esimerkiksi oikeanpuoleisen laulajan oikean olkavarren luonnoton asento, puhumattakaan jo edellä mainitusta veneen pienuudesta.

5. Veden haltia

Lähinnä Väinämöistä reliefin vasemmalla puolella on veden haltia laulajan jalkojen juuressa.

*Itekin wein (weden) Emäntä
rinnoin ruoholle rojahti,
Wetäy wesi kiwelle,
Wahtallehen waiwoaxen.¹*

Cainberg on nähnyt veden haltiansa, "wein Emännän", pyrstöjalkaisena merenneitona, joka rantakiveen nojaten kuuntelee haltioituneena maagista soittoa ikään kuin käsillään myötäillen musiikkia. Hänen alaston vartalonsa on uusklassismin ideaalihahmon tapaan muovattu, hartiat ja kädet ovat sopusuhtaiset, hänen vasemman kätensä etusormi on koholla eräänlaisessa kuuntelua korostavassa huomioasennossa, joka näyttää olevan varsin tavallinen esimerkiksi Canovalla ja Thorvaldsenilla. Kaula on ehkä hiukan liian pitkä ja ilmeetön. Tarkkaavaisesti ylöspäinkääntyneet kasvot ovat vahvasti antiikkissävyiset voimakkaaine leukoineen ja suorine nenineen.

¹ Genander 1969, 105.

Merenneidon yläosa on varsin uskottava. Alastonkuvia hän oli tehnyt ennenkin, mutta kun hän ryhtyi muovaamaan merenneidon pyrstöä, olikin edessä aivan uusi ratkaisu, eikä tulos olekaan enää niin luonteva kuin vartalon yläosassa. Cainberg on päätenyt kaksijakoiseen pyrstöön, jonka lonkerot hän on kietonut toistensa ympärille. Cainbergilla näyttää väikkyneen mielessä Rooman barokkisuihkukaivojen nereidien mahtaville voluutoille kiertyvät pyrstöt.¹ Tulos ei kuitenkaan ole kovin mahtava, itse pyrstöt ovat raajoiksi liian ohuet ja voimattomien lonkeroiden näköiset. Vieläkin huonommin on käynyt, kun hän on yrittänyt ympätä pyrstöosan neidon yläruumiiseen. Lantion ja alaraajojen suhde on täysin mahdoton; lantio on seisovassa asennossa, kun taas pyrstö on istuvassa. Myöskin alaraajojen asento olisi vaatinut lantion kiertymistä ja perspektiivistä lyhennystä. Virhettä peittäääkseen Cainberg on pannut aallot loiskimaan neidon reisien yli.

6. Karhu

Metsän eläimiä edustaa yksinään kahdelle jalalle soittoa kuuntelemaan noussut karhu. Cainbergin näkemys karhusta on hyvin omalaatuinen, suuripäinen, kiharaturkkinen otus. Eläimen koko anatominen toteutus näyttää olleen ylivoimainen tehtävä Cainbergin tiedoille ja taidoille, vieläpä hän on määritellyt sen seisomisasennonkin väärin. Mutta karhu oli tehtävä, koska konsistori ohjeissaan sitä toivoi ja ilmeisesti taiteilija yritti parhaansa. Kuitenkin on olemassa mahdollisuus, että Cainbergille on neuvottu tähän pulmaan avuksi karhunkaatoa esittävä kuva Acerbin teoksesta *Travels through Sweden, Finland and Lapland*. (Kuva 29.) Tämän teoksen käyttäminen apuneuvona on ollut mahdollista, sillä se oli ilmestynyt yleistä mielenkiintoa herättäen samoihin aikoihin kuin Skjöldebrandin teos, eli englantilainen laitos v. 1802, saksan ja ranskan kielinen vuoteen 1804 mennessä. Karhun asento ja sijainti kompositiossa viittaavat tällaisen lähtökohdan mahdollisuuteen. Myös Acerbin teoksen kuvassa karhun takana

¹ Erikoisesti on tässä mainittava Berninin suihkukaivot Piazza Navonalla, joihin Eräs matkustava maanmies mainitsee tutustuneensa Krafftin ja Cainbergin opastuksella. Katso mainittua sitaattia (s.19), Stockholms Posten 1803, 21.12.

näkyvät oksat ja dekoratiivinen juurakko muistuttavat Cainbergin reliefin taustan puun oksistoa.

7. Sepät

Aivan reliefin vasemmassa laidassa on seppiä luonteva ryhmä. He ovat pysähtyneet alasimen ääreen kuuntelemaan Väinämöisen laulua. Heidät olisi pitänyt esittää takomassa auraa, mutta tätä viitettä ei ole suoranaisesti toteutettu. Olisi ikonografisesti houkuttelevaa tulkita ryhmä seppä Ilmariseksi apulaisensa kanssa, mutta ennenkaikkea on kuitenkin pidettävä mielessä, että Cainbergille annetussa ohjeessa ei mainita nimeltä Ilmarista. *Mythologia Fennicasta* Cainberg on tosin voinut saada tietoja Ilmarisen merkityksestä kalevalaisessa tarustossa ja myös viitteitä tämän kuvaamiseksi suomalaisena Jupiterina tai Vulcanuksena.¹ Katsoisin kuitenkin, ettei näiden seppiä kuvaukseen liity piirteitä, jotka puoltaisivat tulkintaa Ilmarisesta.

Molemmat sepät ovat rotevaharteisia nuoria miehiä. Heidän kasvonsa ovat uusklassiseen tapaan ilmeettömät ja silkoiset ilman erikoisia persoonallisia piirteitä, mutta niistä voi tulkita levollista tarkkaavaisuutta. Myös päiden ja kaulain asennot ovat vaihtelevat ja kauniit. Heidän kätensä ovat samoin onnistuneesti muovatut, ne ovat luontevissa asennoissa, lukuunottamatta pihtejä pitelevää kättä. Mutta varsinkin rinnalla lepäävässä kädessä on liike tavattu kauniisti. Hyvällä tahdolla voi käsien kohdalla havaita jonkinlaista pyrkimystä rytmiiinkin. Jalkojen käsittely on kuitenkin jäänyt vähemmälle. Sääret peittyvät melkein kokonaan pitkien nahkaesiliinojen alle ja vain nilkat ja jalkaterät ovat näkyvissä. Jalkateristä on tullut surkastuneen näköiset, hädin tuskin omistajansa kämmenen kokoiset. Cainbergilla on täytynyt olla tilaisuus tarkastella seppiä työnsä äärellä, sillä niin luontevilta näyttävät heidän asentonsa ja vaatepartensa. Asiantuntemusta osoittaa sekin, että hän on kuvannut tähän pajan työyksikön, sepän ja päällelyöjän sekä valinnut heille oikeat työkalut ja työasennot. Vasemmanpuoleinen mies vasaroinen ja pihteinen on seppä, oikeanpuoleinen leka kädessään on päällelyöjä. Rintalapullinen nahkaesiliina oli sepän tärkein

¹ Ganander 1960, 19-20.

työvaate silloin, kuten viime aikoihin asti maalaispajoissa. Kummallakin miehellä on yksinkertainen pitkähihainen ja avaralla pääntiellä varustettu paita, jonka hihat päällelyöjä on kääriänyt ylös. Sepällä on päässään kannainen tai langasta kudottu myssy, päällelyöjällä taas kalotti, joka kuvaa ehkä vanhan lierikon kupua. Työkalut, vasara, pihdit ja leka on kuvattu varsin käyttökelpoisiksi. Alasinkin on saanut oikean muodon, mutta sen alla oleva klassillissävyinen pylvääntynkä näyttää epävarmalta tarkoitukseensa, tavallisesti siihen pajoissa varattiin tukeva puupölkky. Vielä Cainberg on halunnut saada kuvaansa mahtumaan ahjon, ja niinpä aivan reliefin vasemmalla laidassa, osaksi seinäsyvennyksen varjossa, on pieni tulisija, joka näyttää muodoltaan hiukan oudolta. Sen sijainti vasemmalla laidalla saattaisi viitata Skjöldebrandin kuvan vaikutukseen tässäkin kohdassa. Cainbergin ahjossa on puoleen reiteen ulottuva rapattu alaosa, jonka päällä on hiillos ja pieniä lepattavia liekkejä; sen takana kohoaa pienistä tiilistä tehty laite, joka mahdollisesti kuvaa savupiippua. Lukuisista yksityiskohdista näkyy, että Cainberg on pyrkinyt ahjossaan mahdollisimman suureen todenmukaisuuteen, vaikka kenties ahtaus on aiheuttanut sen tyypistetyt muodot. Tarkasti hän on raaputellut pienten tiilien välisten urien ristikköä ja vieläpä kovertanut ahjon alaosaan syvennyksen, joka kuvannee kulmatolppien väliin ahjon alle jäänyttä tyhjää tilaa, jota käytettiin kaikenlaisen pikkutavaran säilytyspaikkana.

8. Ympäristön kuvaus

Ympäristön kuvauksessa Cainberg on tyytynyt välttämättömimpään. Reliefiohjelmassa ehdotettu koski kuohuu Väinämöisen laulukiven ympärillä kiharaisia hiuksia muistuttavana ja veneen vierestä putoava könkämä näyttää lähinnä divaanin reunalta. Veden kuohun kuvaamisessa hän on osin epäonnistunut, vaikka aikaisemmista töistä säilyneiden tietojen mukaan tämä ei luultavasti ollut ensimmäinen kerta, kun Cainberg kuvasi tätä elementtiä. Yleensä vesi ei kuulunut uusklassillisen kuvanveiston lempiaiheisiin, kuten oli esimerkiksi barokin laita. Kuvallisen esimerkin Cainberg on tässä tapauksessa voinut saada selatessaan Skjöldebrandin teosta, esimerkiksi sen monia Kuusamon koskia kuvaavia plansseja. Hän ei myöskään tässä ensi

kertaa kuvannut metsää ja puita, vaikka työn tulos sellaisiin päätelmiin houkuttelisikin. Säilyneestä kuvauksesta päätellen on Cainbergin Tukholman taideakatemian vuoden 1811 näyttelyssä olleessa *surevaa Sveaa* kuvavassa reliefissä mahdollisesti ollut saman tyyppisiä pyrkimyksiä maiseman hahmottamisessa. Näyttelyn luettelossa teos on mainittu suurena reliefinä oman komposition mukaan,¹ mutta Sergel kuvaa aiheen kirjeessään Byströmille.² Teos on hävinnyt, eikä siitä ole säilynyt arvosteluja. Aiheena oli Sergelin kirjeen mukaan surevan naisen hahmossa oleva Svea, joka on langennut polvilleen lohduttavasti kätensä ojentaneen sankarin eteen. Svea tukee kansakunnan suojelusenkeli. Tämän keskusryhmän toisella puolella on neljän säädyn edustajat attribuutteineen ja toisella puolella veden haltia, jota Sergel nimittää tritoniksi, nojaamassa rantakalliolla olevaan uurnaan; kallio on kuusten ympäröimä, mikä antaa maisemalle paikallisleiman. Maiseman hahmotuksessa on ilmeisesti ollut yhtymäkohtia Väinämöisen soitto -reliefin kanssa ja molemmissa on veden haltia ja vettä. Kenties yhtäläisyyksiä olisi enemmänkin, jos mahdollisuuksia vertailuun olisi. Mutta Svea -reliefistä on jäljellä vain kuvaus Sergelin kirjeessä.

Väinämöisen soitossa Cainberg on viitteellisesti esittänyt pari kolme puuta metsäisen mielikuvan saamiseksi. Wennervirta määrittelee puut kuusi- ja koivuiksi.³ Väite saattaa olla oikea kuusiin nähden, vaikka Cainbergin fantasiapuiden luonnon esikuvien tunnistaminen sekä tässä reliefissä että *Kristinuskon tulossa* on vaikeaa, *Väinämöisen soitossa* melkein mahdotonta. Cainberg on pikemminkin tavoitellut jonkinlaista koristeellista pintavaikutelmaa taivuttelemalla hennot rungot täyttämään Väinämöisen ja karhun välistä tyhjää alaa. Siroilta vaikuttava yksityiskohta on ilmeisesti hyvin vastannut Cainbergin tarkoitusta, mutta samalla sillä on ollut sivuvaikutus runolaulajien yläpuolella olevaan tasaiseen pintaan, jonka sileys näin korostuu ja saa ilmeisesti juuri tästä syystä ilmeettömyytensä. Autiutta korostaa signeeraus, vaikka toisaalta voi olla niinkin, että tyhjä tila on tarkoitettu korostamaan signeerausta.

¹ Hultmark 1935, 59.

² Sergel Byströmille, kirje 14.5.1811. KB.

³ Wennervirta 1943, 89.

Kristinuskon tulo Suomeen

Juhlasalin ovelta katsottuna oikealla puolen ensimmäisenä, on Väinämöisen soittoa vastapäätä kristinuskon tuloa Suomeen esittävä reliefi. (Kuva 2.) Ohjelman mukaan sen tuli esittää Henrik-piispaa ja Eerik Pyhää seurueineen kastamassa suomalaisia Röntämälle pystytetyn ristin juurella.

Toteutukseltaan reliefi on ehjin ja eloisin akatemiatalon korkokuvista. Sen sommittelu on luotu varsin itsenäisesti konsistorin ohjeista huolimatta. On merkille pantavaa, että tässä ei ole juuri lainkaan Cainbergille tyypillisiä virheitä yksittäisissä henkilöhahmoissa, kuten alaraajojen lyhyyttä ja liian voimakkaita hartioita, joita esiintyy tuon tuostakin muissa reliefeissä. Henkilöt on muovattu sopusuhtaisiksi ja asennot tavattu luontevasti.

1. Sommittelu

Sommittelun Cainberg on ratkaissut hiukan yllättävästi. Keskelle hän on asettanut suuren ristin ja valinnut keskushenkilöksi ristin oikealle puolelle rukousnauhaa sormeilevan munkin. Toiseksi keskushahmoksi nousee Eerik-kuningas. Henrik-piispa on ahdettu silmiinpistävän pieneen tilaan vasempaan laitaan ja hänen kanssaan kilpailee tärkeysjärjestyksestä oikeaan reunaan sijoitettu munkkia uhkaava pakana. Muun osan reliefin henkilöistä muodostavat kolme polvistunutta, vasta kastettua suomalaista ja kaksi sotilasta kuninkaan henkivartiostosta. Syvyyttä ja rytmiä Cainberg on tavoitellut asettamalla henkilönsä eri tasoihin, kuninkaan muita korkeammalle ja sotilaat limittäin kuninkaan taakse. Myös polvistuneet, juuri kastetut suomalaiset on ryhmitetty tätä tarkoitusta varten. Cainberg on onnistunut varsin hyvin pyrkimyksissään. Reliefin sommittelu on tasapainoinen, liike kulkee joustavasti usealta eri taholta munkkiin ja hänen kauttaan ristiin sekä toisaalta taas piispaan ja kastetoimitukseen. Reliefistä voi tavoittaa erittäin kauniin rytmin, joka nousee vasemmasta alakulmasta piispan kaavun draperiaa myöten sotilaihin ja kuninkaaseen, laskeutuu polvistuneissa hahmoissa noustakseen jälleen munkin puvun jänteinä laskoksina ja kohotettuna

sorinena kuvan ideakeskukseen, ristiin. Metsästä ryntäävässä pakanassa rytmi kääntyy takaisin keskustaan.

Reliefin rytmiä luovilla tekijöillä on myös selvä kerronnallinen motiivi. Ilmeisesti Cainberg on kuninkuutta korostaakseen ja myös tehostaakseen sankarihahmonsa asemaa kuvannut kuninkaan henkivartijoihin muita ylemmäksi. Samoin myös polvistuneille suomalaisille on kerronnallinen perustelunsa.

On aiheellista tarkastella lähemmin, kuinka paljon Cainberg on toteutuksessaan poikennut konsistorin antamista ohjeista. Ympäristöä koskevan Walleniuksen erikoishuomautuksen, jossa kehoitetaan tarkkaan kuvaamaan Maarian kirkon seutua jättämällä kuitenkin pois ympäröivät rakennukset, näyttää Cainberg sivuuttaneen kokonaan. Korkeintaan kuninkaan alla olevan kumpareen saattaisi ajatella esittävän viitteellisesti Rantämäkeä. Ohjeiden mukaisesti näemme kuninkaan parin sotilaan saattamana, ristin juureen polvistuneena pari vasta kastettua suomalaista, joille munkki (vaihtoehtona ohjeissa kaksi munkkia) näyttää rukousnauhaa, ja sitten vielä piispa Henrik par'aikaa kastamassa yhtä pakanaa. Mutta Cainberg on jättänyt piispansa kokonaan ilman saattojoukkoa, ohjeiden ehdottamia kaniikkeja. Missään ei myöskään näy virtaavaa jokea, jonka äärellä piispan piti kastetta toimittaa. Vielä ohjeissa ehdotetaan kuvattavaksi, jos tilaa on, ryhmä pakanallisia suomalaisia, jotka uhkaavat keihäin ja nuolin kristinuskon lähettäjiä. Tähän ideaan Cainberg onkin tarttunut ja kuvannut oikeaan reunaan hyökkäävän näköisen miehen, joka koiransa kanssa näyttää ryntäävän munkin kimppuun.

Cainberg on suurinpiirtein toteuttanut konsistorin laatiman ohjelman, mutta kuitenkin hänen reliefinsä eroaa useissa kohdin siitä käsityksestä, jonka saa ohjetta lukiessa. Tämä johtuu ennenkaikkea siitä, että Cainberg on tehnyt radikaalin henkilövaihdon: hän on vaihtanut piispan ja munkin paikat keskenään. Miksi Cainberg on tehnyt tällaisen muutoksen? Kun katselee kuvaa, näyttäisi kastetta toimittavan piispa Henrikin paikka itseoi-keutetusti olevan kuvan keskustassa, munkin kohdalla. Onko Cainberg tällä tavoin pyrkinyt ilmaisemaan jotakin tiettyä ideaa? Hän on korostanut silmiinpistävästi ristiä. Jo sen sijoittaminen aivan keskelle tuntuu hiukan odottamattomalta pitkän koulutuksen läpi käyneeltä taiteilijalta aikana, jonka reliefi-ihanteeseen ei kuulunut tavanomaisin symmetria. Eihän Cainberg ole tässä reliefissä muutenkaan pyrkinyt symmetriseen kompositioon. Ristiä on vielä korostettu polvistuneitten suomalaisten hahmoilla ja ennenkaikkea munkin osoittavalla sormella. Tuntuu kuin Cainberg olisi halunnut läheisesti

yhdistää ristin ja munkin. On kuin hän asettamalla vaatimattoman munkin keskeiselle paikalle, suorastaan piispan tilalle, olisi halunnut sanoa, että pääasiana tässä on itse kristinuskon tulo, eikä sillä ollut niin suurta merkitystä oliko tuoja piispa vai vaatimaton munkki. Vaatimattomista maalaisoloista lähteneelle taiteilijalle olisi tällainen tulkinta ehkä voinut tulla mieleen. Kokonaan eri asia kuitenkin on, saattoiko Cainbergista olla julistajaksi. Väinämöisen soitto ja Kristinuskon tulo Suomeen -reliefit osoittavat sellaista voimaa ja vireyttä, että pitäisin täysin mahdollisena tällaistakin tulkintaa.

Myös ristin muotoilu on merkittävä. Cainberg ei ole kuvannut tavanomaista veistetystä puusta tehtyä ristiä, vaan kuvan risti on pantu kokoon pyöreästä puusta. Tällä yksityiskohdalla on luultavasti tarkoitus osoittaa, että kysymyksessä on eräänlainen leiriristi, joka on tilapäisesti pystytetty kastetoimituksen ajaksi.

2. Cainbergin reliefiä varhaisempi esitys Kristinuskon tulosta Suomeen

Cainbergin *Kristinuskon tulo Suomeen* -reliefin varhaisempia kuvallisia edeltäjiä on tiedossa vain yksi. Nousiaisten *Pyhän Henrikin sarkofagin* kuvasarjassa on aihetta käsittelevä kohta. (Kuva 30.) Herää kysymys, onko Cainberg mahdollisesti nähnyt kaiverrukset tai onko hän muuten saanut niistä vaikutteita. Kun ottaa huomioon matkan lyhyden, ei ole mahdotonta kuvitella, että Cainberg olisi tehnyt Nousiaisten matkan ennen työhön ryhtymistään. Toisena mahdollisuutena on, että hänelle olisi esitetty kuvia sarkofagista. Tuohon aikaan oli jo Nousiaisten sarkofagin kuvasarjasta olemassa kuparipiirroksia. Turun akatemiassa on täytynyt olla sarja näitä kuparipiirroksia, jotka siis olisivat hävinneet Turun palossa. Ainoat piirroksista Suomessa säilyneet kappaleet ovat Kansallismuseossa.¹ Koko kuparipiirroksisarjan teettämisisidean takana oli nimittäin ollut akatemian

¹ Hirn 1940, 47. Piirrosta on säilynyt kolme osittain epätäydellistä sarjaa, joiden nykyisinä säilytyspaikkoina ovat Suomen Kansallismuseo sekä Kungliga Biblioteket ja Kungliga Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien Tukholmassa.

professori Algot Scarin (1684-1771).¹ Scarinin toimesta Laurentius Alstrin (1719-1775) teki vuosina 1737-38 sarkofagin kuvalaatoista piirroksia,² joiden mukaan Jacob Wendelius v. 1741 teki kolme kuparipiirrosta ja Olof Rehn v. 1758 kaiversi kaksi piirrosta lisää.³ Tuntuisi todennäköiseltä, että Cainbergia olisi neuvottu katsomaan tätä kuparipiirrossarjaa ja tutustumaan *Pyhän Henrikin legendaan*, vaikka konsistorin reliefiohjelmassa ei ole asiasta mainintaa. Olihan hänelle osoitettu Väinämöisen soiton yhteydessä esikuvaksi Skjöldebrandin kirja. Kuitenkaan ei Nousiaisten sarkofagin mahdollinen käyttö esikuvana ole mitenkään helposti havaittavissa Cainbergin toteutuksessa. Päinvastoin muutamat seikat reliefissä saattaisivat viitata siihen, ettei taiteilija olisi tuntenut Nousiaisten sarkofagin kaiverruksia; nimittäin Henrik-piispan vaateparsa, hiippa ja parta, joista tarkemmin myöhemmin. Ei myöskään kertovien aineiden käsittelyssä ole mitään sarkofagin kuviin viittaavaa. Sen sijaan idea ristin sijoittamisesta aivan reliefin keskelle saattaisi olla peräisin Nousiaisten sarkofagin kaiverruksesta, jossa esitetään kristinuskon tuloa Suomeen. Tässä kuvassa on nimittäin ylhäällä sotilippujen joukossa melkein keskiviivalla risti, tosin varsin pienikokoinen, mutta kuitenkin kompositiossa selvästi näkyvä. Myöskin Lallin esittäminen saattaisi viitata tämän esikuvan mahdollisuuteen, kuten myöhemmin käy ilmi.

3. Henrik-piispa

Yksittäisten hahmojen lähempi tarkastelu on luontevinta aloittaa vasemmalta laidalta järjestyksessä, piispa ensimmäisenä. Henrik-piispa toimittaa kastetta ja on juuri kaatamassa pienellä astialla vettä eteensä polvistuneen nuoren miehen päähän. Kulho on piispan koholla olevassa vasemmassa kädessä mutta käden ja astian väärästä asennosta johtuen vesi todellisessa tilanteessa valuisi piispan hihaa myöten ja kastaisi piispan itsensä. Myös vasenkätisyys on hiukan hämmästyttävää, mutta saattaa

¹ Hirn 1940, 49.

² Hirn 1940, 50-51.

³ Hirn 1940, 60.

johtua sommittelusta. Tilanne on kuitenkin selvä, vaikka teknillinen suoritus on taiteilijalta hieman epäonnistunut. Piispan oikea käsi on rauhallisesti taivutettu ikään kuin siunaavaan asentoon, mutta kämmenpuoli on ylöspäin. Muutenkin piispan asento on kauniisti tavoitettu: paino lepää vasemmalla jalalla, oikea jalka on taivutettu eteenpäin lepoasentoon, vartalon yläosa on lievästi kiertynyt, koska vasen käsi on nostettu ylös. Pää on hieman alas taivutettu siten, että piispa katsoo polvistuneeseen kastettavaan. Mittasuhteet ovat sopusuhtaiset, asento harmoninen ja oikein tavattu. Korkealle kohotettu vesiastiaa pitelevä käsi ja siitä johtuva vartalon ja jalkojen asento tuo mieleen Thorvaldsenin Brahe-Trolleborgin kirkon kastemaljan reliefin, joka kuvaa Kristuksen kastetta. (Kuva 31.) Johannes Kastajan ja Cainbergin piispan asennon yhtäläisyydestä, samoin vesiastian muodon samanlaisuudesta voisi tehdä sen päätelmän, että Cainberg on saattanut nähdä Roomassa valmistuneen (v. 1805-07)¹ kastemaljan ja asento olisi muistin kätköistä pulpahtanut esiin piispa Henrikiä muovattaessa.

Henrik-piispan vaatetus on yksinkertaistettu ja tyyllitelty. Alinna näyttää olevan eräänlainen alba, jossa on poikkeuksellisen kapeat ranteisiin ulottuvat hihat. Sen päällä on polvien yläpuolelle ulottuva suippohelmainen kasukka ja päällimmäisenä hupullinen vaippa, paenula, joka edessä peittää vain hartiat ja rinnan, mutta laskeutuu takana viittamaisesti. Päässä piispalla on pyöreästi suippeneva hiippa.² Minkäänlaista kirjailua Cainberg ei ole esittänyt sen paremmin hiipassa kuin kasukassakaan, jotka kuitenkin aina ovat olleet tavalla tai toisella koristeltuja. (Kuva 32.) Tässäkin tulevat selvästi näkyviin taiteilijan uusklassilliset tyyli-ihanteet.³ Joskin koristelu on jätetty pois, on Cainberg kuitenkin esittänyt selvät materiaalierot. Alba on ohuehkoa pehmeästi laskeutuvaa kangasta, jonka Cainberg on kauniisti poimuttanut helmasta säärien linjaa korostaen. Vaikka tässä voi havaita hieman keinotekoista tehon tavoittelua, on suoritus joustavaa ja taitavaa. Yhtä sulavasti ei ole tehty hihojen rypytystä, jossa näkyy epäjohdonmukaisuutta. Alban pehmeitten laskosten päällä on kova ja sileä kasukka. Päällimmäinen vaippa on jälleen pehmeää kangasta, mutta laskostuu huomattavasti raskaammin kuin alba, ja on siis paksumpaa materiaalia.

¹ Thorvaldsen's Museum 1961, 74.

² Yleensä Suomessa piispan hiipat on keskiajalta lähtien kuvattu terävästi suippeneviksi, mm. P. Henrikin sarkofagi, Urjalan kirkon alttarikaapin P. Hemming ja P. Henrik, Taivassalon alttarikaapin P. Henrik samoin kuin P. Henrik Sääksmäen ja Brädön alttarikaapeissa.

³ Vertauskohtana mm. Nousiaisten sarkofagin piispan asun loistava filigraaninen koristeellisuus.

Cainbergin Henrik-piispassa on eräs outo, traditiosta poikkeava piirre. Hänet on esitetty parrakkaana. Useimmiten tämä pyhimys kuvataan parrattomana, ja niinpä keskiaikaisissa esityksissä onkin tavattavissa vain pari poikkeusta.¹ On hyvin todennäköistä, että Cainbergin tarkoituksena on parrakkuudella vain korostaa piispan arvokkuutta ja ikää. Se näyttää olevan Cainbergille ainoa keino vanhentaa henkilöitään, kuten esim. Väinämöistä, Kustaa Vaasaa, Agricola, Oxenstiernaa. Pehmeästi lainehtien laskeutuu piispan parta viitan kaulaan laskostetulle hupulle, aivan eri tyyppisenä kuin edellisen korkokuvan Väinämöisen arkaaisen jyrä parta. Cainberg on antanut myös kiharaisten hiusten näkyä otsalla hiipan alta. Tämä on kuitenkin vastoin hiipan käyttötapoja, eikä myöskään vastaa yleistä kuvallista esitystä. Hiippa painetaan otsalta niin alas, että hiusraja peittyy ja hiukset jäävät näkyviin ainoastaan korvallisilta.² Tämä näyttää olleen myös yleinen kuvaamistapa niin Suomessa kuin muuallakin aina keskiajalta saakka. Cainbergin poikkeaminen yleisestä käytännöstä on mielestäni vain oivallinen näyte hänen toteuttamastaan ajan tyyli-ihanteesta ja ajan yleisestä makusuunnasta. Ajan hiusmuoti oli Ranskan vallankumouksesta lähtien vaatinut sekä miehillä että naisilla otsalle valuvia kiharoita.³ Tätä makusuuntausta näyttää kestäneen 1820-luvun lopulle, kunnes vähitellen sileästi taakse kammattuja hiuksia suosiva muoti alkoi päästä vallalle.⁴ Makusuuntaus on näkyvissä selvästi myös Cainbergin opettajan, Sergelin, samoin kuin Thorvaldsenin ja Canovan muotokuvatuotannossa.⁵

¹ Isonkyrön alttarikaappiin maalattu P. Henrikin legenda, jossa pyhimys on kuvattu parrallisena. Katso Rinne 1932, 233 ja kuva 110. Myös Brädön alttarikaappin P. Henrik -veistos on parrallinen. Tämä saattaa olla ulkomaalaista työtä ja näin vaikutteiltaan vieras. Katso Rinne 1932, 232.

² Norris 1950, 103, 105.

³ Wilcox 1948 a, 229, 231.

⁴ Wilcox 1948 a, 263.

⁵ Katso Sergelin kohdalla esim. Göthe 1921; Thorvaldsen esim. Sass 1963; Canova esim. Praz-Pavanello 1976.

4. Kastettavat suomalaishahmot

Cainbergin käsitys suomalaisuudesta ja suomalaisista on usein ollut puheen aiheena häntä koskevassa kirjallisuudessa, ja häntä moititaan ankarin sanoin epäsuomalaisista henkilöistä. Wennervirtakin toteaa tämän reliefin kohdalla valittaen: "On syytä muistuttaa, ettei tässä kuvassa ilmene ainoastaan - en sano suomalaista, vaan yleensä pohjoismaista piirrettä."¹ Tämä johtunee kuitenkin myöhempien aikakausien erilaisesta käsityksestä kansallisuuksien ulkonäön- ja luonteenpiirteistä. Cainbergin mielikuvia on varmaan-kin muokannut Carl August Ehrensvärdin esittämät luonnehdinnat pohjoisista ja eteläisistä rotupiirteistä, joita tämä kuvasi värikkäästi teoksessaan *Resa till Italien*. Tämän teoksen mukaan pohjoisen ihmiset ovat sekä ulkomuodoltaan että mieleltään varsin karuja.² Suomalaisuus samoin kuin pohjoismaalaisuus yleensä on niin vaikeasti määriteltävä käsite, että sen pohtiminen tarkemmin tässä yhteydessä ei liene tarkoituksenmukaista.

Aikaisempi teos, jossa on käytetty samaa aihetta suomalaisten kastamisesta on jo edellä mainittu sarja kaiveruksia P. Henrikin sarkofagissa. (Kuva 31.) Kuvat on valmistettu Flanderissa,³ niinpä siinä suomalaisten talonpoikien ja porvareitten sijasta kastetaankin keskieuropalaisia ritareita, joista suomalaisuuden korostus on kaukana. Cainberg puolestaan on kuvannut pakanansa täysin usklassillisia ihanteita vastaavasti ja sopusointuun oman tyylinsä ja koulutuksensa kanssa. Usklassiseen taiteeseen kuului idealisointi, eikä Cainberg olisi voinutkaan kuvata suomalaisiaan muutoin kuin antikisoivina ideaalityypeinä. Kasvoiltaan kaikki neljä pakanaa ovat melko ilmeettömiä ja vailla yksilöllisiä piirteitä, ei edes oikeassa laidassa olevan miehen hyökkäysaikeita voisi aavistaa kasvoista ellei asento ilmaisisi sitä. Olemukseltaan ja vaatetukseltaan he muistuttavat klassistisessa kuvataiteessa suosittuja Arkadian paimenia. Heillä kaikilla on yllään eräänlainen mekko, jonka laajuus on koottu vyöllä poimuille. Cainberg näyttää korostaneen heidän yksilöllisyyttään vain vaatetuksella, muovaamalla jokaiselle hiukan erikoisen puvun. Piispan eteen polvistuneella on yllään varsin lyhyt ja kapea paita, jonka pitkät hihat on kääritty ylös. Ristin juurelle polvistuneista toisella on suunnilleen polviin asti

¹ Wennervirta 1943, 88.

² Ehrensvärd 1969, 86-90, 102-106.

³ Riska 1987, 262.

ulottuva lyhythihainen mekko, jonka hän kuitenkin kastetta varten on puoliksi riisunut yläruumiistaan, kun taas toisella on puoleen sääreen ulottuvat leveälahkeiset housut ja niitten päällä runsaasti poimutettu, vyöllä koottu paita, joka pääntiensä ja hihojensa muodossa eroaa kokonaan muista Cainbergin kuvaamista vaatemaleista. Draperioiden ja asentojen kohdalla taiteilija on onnistunut melko hyvin. Varsinkin molemmat munkin eteen polvistuneet miehet on muotoiltu kauniisti. Taiteilija on asentojen avulla tavoittanut herkästi vasemmanpuoleisen nuorukaisen mietiskelevän ihmettyksen ja oikeanpuoleisen innokkaan kuuntelun ja oppimisen halun. Käsien ja jalkojen asennoissa Cainberg on ilmeisen tietoisesti pyrkinyt välttämään täysin samankaltaisia liikkeitä ja onkin aikaansaanut varsin eloisaa vaihtelua esimerkiksi ristin juureen polvistuneiden nuorukaisten hahmoissa. Näiden kahden miehen kohdalla on jälleen pantava merkille taiteilijan luonteva draperioiden käsittelytaito. Yhtä hyvin kuin muiden pakanain kuvaamisessa ei Cainberg ole onnistunut äärimmäisenä oikealla olevassa suomalais-hahmossa. Konsistorin ohjeiden "*hotande ställning*" on kylläkin onnistuttu luomaan, mutta vasemman polven ja nilkan asento on virheellinen ja mekon laskostuksessa on epäjohdonmukaista rypytystä. Jalkojen virheellisyys ihmetyttää, kun vertaa sitä piispa Henrikin ja munkin jalkoihin, joissa on melkein sama asento kuvattu oikein. Toisaalta virheellisyydet saattavat kuvastaa vastaan hangoittelevaa asennetta, mikä olisi sopusoinnussa kerronnan kanssa.

5. Onko munkkia uhkaava pakana Lalli?

Tähän muista erillään olevaan suomalaishahmoon yhdistetään usein piispan murhaajan, Lallin, henkilöllisyys. Varsin outoa onkin, ettei konsistorin ohjeissa annettu viittausta tähän mahdollisuuteen.

"En tredje grupp omvända finnar kunde (i fall rummet det tillåter) föreställas på afstånd väpnade med bågar, spjut och klubbor samt i hotande ställning."

Näin määrittelee aiheen konsistorin antama ohje, mutta siitä huolimatta Hj. Öhman nimittää hyökkäävää pakanaa varauksetta Lalliksi¹ ja siihen yhtyy myös Wennervirta, tosin varustaen Lallin nimen kysymysmerkillä.² Reliefiä katsellessa tämä olettaus vaikuttaa kuitenkin varsin luontevalta. Mutta onko mahdollista todistaa, että Cainberg itse oli tarkoittanut kyseisen henkilön Lalliksi? Tätä seikkaa tarkastellessa kiintyy huomio ensinnä miehen aseistukseen. Hänellä on kädessään juuri kirves, jota ei lainkaan mainita konsistorin ohjeissa, ja joka legendan mukaan oli Lallin aseena hänen murhatessaan Henrik-piispan Köyliönjärven jäällä. Kirves olikin Lallin tunnusmerkki keskiaikaisessa taiteessa. Mutta minkälaiset mahdollisuudet Cainbergilla oli tuntea Lallin tarinaa? On todennäköistä, että hän oli kuullut Pyhän Henrikin legenda kerrottavan jo lapsuutensa aikana Alavetelissä,³ ja reliefiä tehdessään hänellä oli mahdollisuus verestää muistiin Gananderin *Mythologia Fennica* avulla. Ganander kertoo hakusanan St. Hinrik kohdalla tarinan päätapahtumat mainiten Lallin nimeltä, mutta jättää tarkemmin nimeämättä murha-aseen. Lalli on mukana omana hakusanaan, jossa mainitaan hänet surmatyön tekijäksi, mutta asetta ei erikseen mainita.⁴ Cainbergin tieto siitä, että Lallin ase oli juuri kirves saattoi yksinkertaisesti olla ns. yleistietoutta taikka peräisin jostakin varhaisemmasta Henrik-piispan kuvasta, joissa useimmiten esitetään Lalli kirveineen pyhimyksen jaloissa. Erikoisen aiheellista on ottaa huomioon, että Cainberg on saattanut tutustua jo mainittuun Nousiaisten sarkofagia kuvaavaan kuparipiirrossarjaan. Samaa kohtausta esittävässä sarkofagin kaiverruksessa Lallin aseena on huomiota herättävän suuri ja komea kirves. (Kuva 33.) Ehkä juuri tämän esikuvan johdattamana Cainberg on tarkoituksellisesti valinnut aseeksi kirveen. Tuntuu luonnottomalta ajatella, että Cainberg olisi ilman syytä vaihtanut ohjeessa mainitut jousen, keihään ja nuijan kirveeseen, joka ei kuulunut varsinaisiin taisteluseisiin. Mielestäni kirveen olemassaolo uhkaavasti käyttäytyvän hahmon yhteydessä on tarpeeksi vakuuttava todistus siitä, että Cainberg on halunnut tässä henkilössä kuvata Lallia. Entä ovatko hahmon muut yksityiskohdat sopuinnussa tämän päätelmän kanssa?

¹ Öhman 1905, 36.

² Wennervirta 1943, 86.

³ Pyhän Henrikin kuvia on ollut ainakin Munsalan ja Väyryn kirkoissa, joten legenda on tunnettu niillä seuduilla, siis varsin lähellä Alaveteliä. Katso Rinne 1932, 233.

⁴ Ganander 1960, 16, 47.

Legendan mukaan Lalli kuului ylhäisöön,¹ mutta Cainbergin hahmossa ei ole mitään siihen viittavaa, ja todennäköisesti hän ei ole tuntenutkaan tätä yksityiskohtaa. Mutta toisaalta Cainbergin Lallihahmo on yhtäpitävä Gananderin *Mythologia Fennican* kanssa, jossa Lallia sanotaan talonpojaksi, joskin merkittäväksi suomalaiseksi.² Talonpojaksi tämäkin henkilö luontuu suuremmitta ristiriidoitta. Taiteilija on kuvannut Lallinsa samalla tavalla kuin kolme muutakin suomalaista mekkoon puettuna ja avo-jaloin. Vain päähine erottaa hänen vaatetuksensa muista. Lallin päähän on asetettu samanlainen kaistoista tehty patalakki kuin Väinämöisen soitto -reliefissä on runonlaulajilla, siis Skjöldebrandin *Voyage Pittoresque'in* mallin mukaan. Pähine saattaisi olla merkinä kastamattomuudesta, kun ajatellaan, että sama lakkityyppi esiintyy Väinämöisen soitossa, joka kuvasi juuri pakanuuden aikaa. Cainbergin mielikuvitus on vielä luonut Lallin kintereillä haukkuvan koiran, joka kuono koholla myöskin on uhkaamassa munkkia. Ainoa ristiriita Lalli-teoriassa on se, että oletettu Lalli on hyökkäämässä munkin eikä piispan kimppuun. Jos voisi ajatella, että edellä esitetty "Cainberg julistajana" -kuvitelma olisi mahdollinen, saattaisi tässä olla jälleen yksi sen ilmenemismuodoista: Lalli taistelee koko uskonnollista maailmankatsomusta ja kirkollista systeemiä vastaan. Mutta todennäköisemmältä vaikuttaisi mahdollisuus, että Cainberg on saanut Lalli-ideansa työn kuluessa, eikä enää halunnut tai voinut aloittaa uutta ryhmittelyä.

6. Eerik-kuningas

Eerik-kuningas seisoo nojaten pitkään sauvaan, joka kuvaa mahdollisesti keihästä, paino oikealla jalalla, vasen jalka Cainbergille tyypillisessä lepoasennossa. Vartalo ja samoin pää on hieman kääntynyt vasemmalle, oikea käsi on puuskassa lanteilla vasemman pitäessä kiinni sauvasta. Koko

¹ Lallen förbannar hwar och en,
som deras apostel dodsman
gjorde; i Saris bodde han,
war en owärdig frälsesman.

Katso Joh. Messenii Rimkrönika om Finland. Historiallinen arkisto 1912, 34.

²Ganander 1960,16, 47.

asento on huolellisesti tutkittu ja suhteet kauniit. Erikoisen osuvasti on tavattu sauvaa pitelevän käden ote, samoin pään lievästi kallistunut, sivulle kääntynyt asento. Jaloissa Cainberg on onnistunut kuvaamaan varsin kauniisti painon aiheuttaman lihasten liikkeen, kun taas lepäävä jalka on silkoisesti ja mielikuvituksettomasti hahmoteltu. Saattaisivatko tässä Eerik-kuninkaan veistokuvassa näkyä vain kirjallisista lähteistä tiedetyt Rooman aikaiset Diomedes-harjoitelmat? Harvinaisen perusteellisesti tulkitut yksityiskohdat voisivat viitata siihen - toinen selitys olisi se, että Cainbergilla olisi Turussa ollut mahdollisuus käyttää elävää mallia.

Eerik-kuningas on aikaisemmin usein kuvattu kruunupäisenä ritarihaarniskaan puettuna. Näin on esimerkiksi Pyhän Henrikin sarkofagin kuvalaattojen kohtauksessa, jossa Henrik ja Eerik laivoissaan saapuvat Suomen rannikolle. Cainberg on kuvannut Eerik-kuninkaan antiikin sotilaiden hahmoon. Se on heijastusta uusklassillisesta aatemaailmasta, eikä suinkaan taiteilijan erikoislaatuinen keksintö. Cainberg oli joutunut jälleen luomaan uuden hahmon, jossa antiikin henki tuntuu voimakkaana, vaikka suoranaisia esikuvia ei voidakaan osoittaa. Luultavasti Eerik-kuninkaassa esiintyvät ideat ovat Cainbergin Roomassa oleskelun satoa. On olemassa aiemmin mainittu kirjallinen viittaus siihen, että Cainberg tutki myös museoiden kokoelmia ikuisessa kaupungissa ollessaan.¹

Paitsi museoiden antiikkikokoelmia, on myös otettava huomioon ajankohtainen taide ja silloiset viimeiset uutuuudet, kun lähemme tarkastelemaan tämän sankarihahmon taustaa. Vuonna 1803 tuli Thorvaldsenista yhtäkkiä päivän nimi Roomassa *Jason* -veistoksensa ansiosta (kuva 34) ja taiteen ystävät riensivät ihastelemaan uutta puheenaihetta.² Saksalainen, paljon Roomassa oleskellut taidekriitikko ja -teoreetikko C. L. Fernow (1763-1808) kuvaa vuonna 1806 tätä innostusta seuraavasti:

*"welche eine allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen bis dahin völlig unbekanten Künstler erregte und selbst Canova's erklärten Bewunderer das Bekenntnis abdrag, dass dieser Jason eines der vorzüglichsten Werke der neueren Kunst sei."*³

¹ Stockholms Posten 1803, 21.12.

² Rosenberg 1896, 18.

³ Fernow 1806, 20.

Tuntuu luonnolliselta, että myös Cainberg olisi nähnyt *Jasonin*, sillä varmaankin pohjoismaisilla taiteilijoilla oli jonkinlaista kontaktia, vaikka he eivät ehkä kuuluneetkaan samaan ystäväpiiriin. Tämä on sitäkin todennäköisempää, kun ottaa huomioon silloisen Rooman suhteellisen pienen koon (n. 176 000 asukasta).¹

Jason ei kuitenkaan ollut ensimmäinen tämän tyyppinen veistos, jonka kanssa Cainberg joutui tekemisiin. Jo 1770-luvun alussa oli Sergel luonut modernin klassillisen sankarihahmon *Diomedeksellaan*,² (kuva 35) vaikka vasta Thorvaldsenin tähden nousun mukana se tuli muotiin, josta kai selvimpänä esimerkkinä Canovan *Napoleon* (v. 1810). (Kuva 36.) Samana vuonna syntyi myös Thorvaldsenin *Mars ja Amor*. (Kuva 37.) On säilynyt kirjallisia tietoja siitä, että myös Cainberg innostui Roomassa tästä aiheesta. Hän luonnosteli ehkäpä Sergelin innoittamana veistosta, jolla oli nimenä *Kreikan prinssi Diomedes*.³ Mahdollisten vaikutteiden antajien joukossa on mainittava myös *Sergelin Kustaa III:n* suuri pronssipatsas, (kuva 38) jonka hahmossa hämöttää *Apollo di Belvedere*. Cainberg oli nimittäin avustajana sen lopullisessa valmistamisessa⁴ ja näin luonnollisesti tunsu sen ongelmat läheisesti. Eerik-kuninkaan hahmossa onkin nähtävissä tiettyä samankaltaisuutta Kustaa III:n patsaan kanssa. Tätä taustaa vasten ei Turun akatemian reliefien Eerik-kuningas vaikutakaan enää irralliselta hahmolta korkokuvien muiden henkilöiden joukossa. Uusklassillisen sankarihahmon kehittymistä seurattaessa paljastuu pieni yksityiskohta, joka kuvastanee taideolojamme 1800-luvun alussa. Kun Roomassa ja Tukholmassakin esitettiin näissä veistoksissa ihmisruumis alastomana, jopa Napoleonin patsaassakin, on Cainberg pukenut Eerikinsä antikisoivaan sotisopaan. Pääasiallisena syynä tähän tietenkin on kokonaisvaikutelma, joka vaatii historiallisten seikkojen ja tradition johdosta puettuina esitettyjen kirkollisten henkilöiden rinnalle myös vaetetun kuninkaan, mutta ilmeisesti taiteilija on joutunut myös ottamaan huomioon paikallisen ajattelutavan ja ennakkoluulot.

Kuninkaan vaatetus on varmaankin luotu muistinvaraisesti; kenties Cainbergin mielessä on sitä suunnitella väikkynyt jokin komea roomalaisen keisarin patsas. Eerikin vaatetuksen pääosan muodostaa traditi-

¹ Oppermann 1924, 10.

² Brising 1921, 260.

³ Hultmark 1935, 59.

⁴ Eric Cainberg till Kungl. Maj:t. Statskontoret till Kungl. Maj:t. Aug. - Oct. 1812, band 154. RA.

onaalisen roomalaisen sotapäällikön asu: nahkahaarniska lyhyine helmoi-
neen, viitta ja kypärä. Yksityiskohdissa näkyy pelkistämistä ja muunte-
lemista, jotka täytynee lukea muistivirheisiin kuuluviksi. Nahkahaarniska on
monista keisarinkuvista tuttuun tapaan muovattu vatsan pohjan kaarretta
seuraavaksi, mutta Cainberg on jättänyt sen koristelemattomaksi, hän on
ainoastaan tehnyt pinnan karheaksi pienin pistein nähtävästi materiaalitunnun
aikaansaamiseksi. Haarniskan alta laskeutuu hieman ylimalkaisesti poimu-
tettu helmaosa, joka antiikin esikuvissa kuitenkin useimmiten on laskostettu.
Puvun pitkät hihat ovat Cainbergin omaa keksintöä, vaikka nahkahaarniskan
kanssa aikanaan käytettiin kylmissä olosuhteissa pitkähihaista alus-
pukua.¹ Samoin taiteilijan oman hengen tuotetta on olkapäille levittyvä
suuri, suomullinen kaulus ja oudolta vaikuttava röyhelö kaulan ympärillä.
Harteilla kuninkaalla on paludamentumia, roomalaisen kenraalin viittaa
vastaava vaatekappale, joka on kiinnitetty soljella vasemmalle olkapäälle,
kun se roomalaisaikaan kiinnitettiin aina oikealle.² Merkillepantavaa on, että
Sergelin Kustaa III:lla on samanlainen viitta, joka on kiinnitetty samoin kuin
Eerik-kuninkaallakin. Jälleen on Cainberg päässyt näyttämään taitonsa
drapeerauksessa. Kuninkaan oikealta olkapäältä putoavat raskaat poimut,
jotka on koottu lanteilla käteen, josta ne laskeutuvat komeana rykelmänä
alas. Vasemmanpuolein drapeeraus on taaempänä ja keveästi taustasta
erottuvaksi hahmoteltu. Myös pituudeltaan viitta vastaa roomalaista
paludamentumia. Eerik-kuninkaan kiharoiden ympäröimissä kasvoissa on
enemmän ilmettä kuin korkokuvan muilla henkilöillä, joille on yleensä
leimaa-antavaa ilmeetön levollisuus. Niitä voisi luonnehtia tarmokkaiksi,
mikä ilme on saatu syntymään suupielen ja nenänvieren välisellä viivalla.
Päässä on roomalainen harjakypärä. On merkille pantavaa, että se on saman-
lainen kuin Thorvaldsenin *Jasonilla*. Vain harjan muodossa on eroa,
Jasonilla on kaksijakoinen, Eerikillä yksijakoinen harjakoriste. Jos
vertaamme Eerikiä Sergelin *Diomedekseen*, huomaamme, että kuninkaalla on
täysin erilainen kypärä päässään. Näyttää siltä että Cainberg on seurannut
uudempaa muotisuuntausta Thorvaldsenin mukaan, kun taas vanhempi
uusklassismin edustaja Sergel ja samoin Canovakin näyttävät suosivan
massiivisempaa korinttilaista kypärätyyppiä. Jaloissa on puoleen sääreen

¹ Thiel 1960, 22-24.

² Wilcox 1948 a, 21; Thiel 1960, 26.

ulottuvat nauhoitetut saappaat, jollaisia Roomassa käytettiin sota-asun yhteydessä.¹ Samanlaiset jalkineet ovat myös Sergelin Kustaa III:n jalassa.

Edellä olen tehnyt joitakin yksityiskohtien vertailuja Cainbergin Eerik-kuninkaan ja Sergelin Kustaa III:n välillä. Vain yksityiskohdissa se onkin mahdollista, sillä näissä kahdessa kuningashahmossa on tyyppiero. Sergel on luonut kuninkaastaan jonkinlaisen jumalihmisen, ja apollonhahmoiseksi sitä näkee usein nimitettävänkin. Cainbergin Eerik-kuningas taas on sankarihahmo, Sergelin Diomedeksen ja Thorvaldsenin Jasonin sukua. Vaikka nämä molemmat onkin esitetty tarmokkaassa liikkeessä ja Cainbergin kuningas lepoasennossa, on perussävy niissä kuitenkin samanlainen. Eerikissäkin tapaa levollisesta asennosta huolimatta saman energisen tarmokkuuden, joka hallitsee Diomedesta ja Jasonia.

7. Kuninkaan henkivartiosotilaat

Molemmat henkivartiosotilaat ovat ylimalkaisemmin käsiteltyjä. He seisovat kuninkaansa takana vierekkäin niin, että toinen peittyy melkein kokonaan näkyvistä. Silmiinpistäväntä tässä kolmen hengen ryhmässä on jalkojen samanlaisena toistuva asento: paino oikealla, vasen levossa suoraan sivulle koukistettuna. Tästä johtuu muita henkilöitä ylempänä olevan kuningasryhmän takova rytmi. Muuten on kuitenkin kompositioon saatu eloisaa vaihtelua, jopa epätavallisen runsaasti. Syvyysvaikutelma on tavattu hyvin, samoin päiden asennolla on saatu aikaan vaikuttava kontrastiliike. Ryhmä tuo mieleen *Trajanuksen pylvään* sotilasjoukkoja kuvaavat kohdat, joissa henkilöt on usein ryhmitetty samalla tavalla limittäin vain vähiä yksityiskohtien vaihteluja käyttäen. On selvää, että Cainberg on hyvin tuntenut Trajanuksen pylvään.

Sotilaita vaatettaessaan Cainberg on luultavasti joutunut turvautumaan oman aikansa esikuviin, sillä heidän pukunsa muistuttavat selvästi Kustaa III:n aikana uudistettua laivaston univormua.² Vaatetuksen peruskappaleet, lyhyt vyöllä varustettu nuttu, jossa on kaksi leveätä, kovaa pystylaskosta

¹ Thiel 1960, 27.

² Nikula 1933, 210; Gripenberg 1966, 128-129 sekä kuva 66.

edessä ja pitkät hihat, ovat laivaston univormun mukaiset. Myös puoleen reiteen ylettyvät säärystimet ovat samasta univormusta peräisin. Harteilla on lyhyt viitta, joka lienee Cainbergin oma keksintö antikisoivan vaikutelman aikaansaamiseksi. Kypärän muoto on myös vailla todellista esikuvaa. Miekka ja keihäs ovat sotilaallisina tunnusmerkkeinä. Kasvot on käsitelty varsin suurpiirteisesti ja varsinkin leuan tienoo on raskaasti ja kömpelösti muovattu.

8. Munkki

Munkin keskeinen hahmo on kaikissa arvosteluissa saanut osakseen täyden hyväksymisen Eerik-kuninkaan suorituksen ohella. Hj. Öhman luonnehtii sitä seuraavasti: *"En ungdomlig helgontyp af mycken finhet och behag"*,¹ ja Wennervirta on näkevinään siinä gotiikkaan verrattavaa sulavuutta.² Varsin helposti tämän hahmon voikin yhdistää gotiikkaan, sillä niin voimakkaana siinä on nähtävissä ylöspäin kurottuva liike. Tämä ei kuitenkaan periaatteessa ole sopusoinnussa uusklassillisen käsityksen kanssa, jonka mukaan keskiajan taide oli barbaarista ja suorastaan kauhistuttavaa. Mutta munkki on kiitettävä, yleispätevä suoritus myös uusklassismin kannalta katsoen. Asento on sulava ja levollinen, drapeeraus taitavasti hahmotettu, tosin kasvoista puuttuu ihanteena pidetty puhdas jalomuotoisuus. Päinvastoin kasvot näyttävät melko raskaspiirteisiltä leveine otsineen ja voimakkaine nenineen, mitä vielä korostavat alaspäin taipuvat kiharat ja paksu kaula. Levollinen rauhallisuus on kuitenkin vallitseva piirre. Voimakkuudestaan huolimatta pää vaikuttaa hiukan liian pieneltä runsailla poimuilla korostettuihin hartioihin nähden. Samoin runsas vertikaalinen poimutus aiheuttaa venytyksen vaikutelman, vaikka Cainberg onkin saanut suhteet itse asiassa melko oikeiksi.

Konsistorin ohjeissa munkki määritellään kuuluvaksi benediktiiniläisiin ja benediktiiniläismunkiksi häntä nimitetäänkin Cainbergin reliefejä sivuavassa kirjallisuudessa. Tällä kategoriolla ei kuitenkaan ole muuta pe-

¹ Öhman 1905, 36.

² Wennervirta 1943, 89.

rustelua, kuin että Cainbergille oli annettu tehtäväksi juuri benediktiiniläisveljen kuvaaminen. Taiteilija ei kuitenkaan ole välittänyt ottaa selkoa eri munkkikuntien vaateparresta, sillä tässä kuvattu kaapu ei ole minkään suuren veljeskunnan käyttämän kaltainen. Vaikka se eroaakin virallisista kaavuista, on siihen silti saatu munkinkaavulle luonteenomaisia piirteitä niin, ettei väärinkäsityksen mahdollisuutta ole. Munkin asun muodostaa pitkä, suora vyöllä koottu kaapu ja hupullinen viitta, siis munkin vaatetuksen perusosat,¹ mutta yksityiskohdissa ne poikkeavat oikeista esikuvista. Hallitsevimmat yksityiskohdat ovat kaksi ylhäältä alas asti ulottuvaa leveätä liperimäistä laskosta, joissa on mahdollisesti vaikutteita arkkipiispan tunnusmerkistä, palliumista. Laskokset tehostavat erittäin kauniisti ylöspäin suuntautuvaa liikettä. Ilmeisesti Cainberg on ne tehnytkin pelkästään taiteellisia tarkoituksia varten. Vastaavanlaisia laskoksia ei ole minkään veljeskunnan kaavussa, ja on vaikea kuvitellakin näitä oudosti irrallaan vyön päällä sojottavia laskoksia kankaasta toteutettuina. Hihat ovat myöskin liian kapeat, eivätkä käännetyt hihansuut sen paremmin lisää taiteellista tehoa kuin vastaa todellisuuttakaan. Takaa näkyvä viitan pitkä selkäkappale ei ole aivan oikeaoppinen, mutta sen kauniita poimuja taiteilija on voinut käyttää hyväkseen veistoksellisissa pyrkimyksissään. Viitan lyhyellä etuliepeellä ja harteille laskostetulla hupulla on hillitsevä vaikutus hahmon hallitsevaan, voimakkaaseen vertikaalisuuteen. Outoa on, että Cainberg on jättänyt munkin tonsuurin pois. Roomalaiskatolisen kirkon munkin tunnuksena tällä pitäisi olla Pyhän Pietarin tonsuuri, eli päälaki paljaaksi ajeltuna, erotuksena ortodoksisesta ja kelttiläisestä tonsuurista.² Tämän poisjättäminen ei varmaankaan johtunut tietämättömyydestä, sillä Roomassa oleskelunsa aikana häneltä ei ole voinut jäädä huomaamatta tämä erikoisuus. Tästä osoituksena on sekin, että myöhemmin käsiteltävässä *Uskonpuhdistus*-reliefissä rikutulla pyhimyspatsaalla on selvästi näkyvä tonsuuri. Mutta ehkäpä se ei ole muistunut Cainbergin mieleen juuri silloin, taikka kenties taiteilijaa ei syystä tai toisesta ole miellyttänyt paljas päälaki tämän hahmon yhteydessä.

Munkin asento on Cainbergille epätavallisen taitavasti kuvattu. Vastaavaa ei löydy yhdessäkään muista reliefeistä, jopa Eerik-kuninkaassa on kauneusvirheenä hänen vasen jalkansa. Asento on hetkellinen, mutta samalla kuitenkin rauhallisesti paikallaan pysyvä. Paino on voimakkaasti

¹ Norris 1950, 8.

² Norris 1950, 180.

oikealla jalalla, vasen jalka on ojennettu takaviistoon melkein pä kuin kysymyksessä olisi askeleen otto. On kuin Cainberg olisi jalan voimakkaalla polkaisulla tehostanut käden ylöspäin kohoavaa liikettä. Vartalo on taipunut, samoin on pää hiukan sivulle ja eteenpäin käännetty niin, että kokonaisvaikutelma on kaunis s-kaari. Ei siis ole turhaa puhua hahmon goottilaisuudesta, vaikka varmastikaan goottilainen vaikutelma ei ollut taiteilijan tavoitteena. Ehkä häntä ovat kiinnostaneet samat liikeprobleemat kuin oppisäänsä Sergeliä *Kustaa III* : n patsasta luodessa. Cainberghan oli, niinkuin mainittiin, tässä suurtyössä mestarinsa apulaisena ja joutui siis seuraamaan idean kehitystä sekä siihen liittyviä ongelmia. Sillä nimenomaan munkin hahmon nousuliike osoittaa tiettyä sukulaisuutta Sergelin *Kustaa III*:n rytmiiikan kanssa. (Kuva 38.) Mitään konkreettista yhtäläisyyttä ei silti voida osoittaa, vain tunnelmassa ja ehkä myös liikkeen ylös sekä eteenpäin pyrkivässä, mutta kuitenkin rauhallisesti paikallaan pysyvässä muodossa on jotakin samaa, jota on vaikea analysoida. Vaikutelma on niin voimakas, ettei se voi olla sattumanvarainen. On oikeastaan luonnollista, että *Kustaa III*:n patsaan antamat vaikutelmat ovat jääneet Cainbergin alitajuntaan näinä viitenätoista vuotena, jotka olivat kuluneet tapahtumarikkaina *Kustaa III*:n patsaan valamisen (1799)¹ ja Cainbergin reliefin syntymisen välillä. Rooman matka uusine vaikutelmineen jäi etualalle ja vanhemmasta muistikuvasta jäi tunnistettavaksi vain joustava liike. Munkin käsien asento on luonteva ja johdonmukaiselta tuntuva.

Konsistorin ohjelman mukaan munkin tuli esitellä rukousnauhaa. Hänen vasen kätensä onkin kohotettu niin, että se voisi pidellä nauhaa, jota ei kuitenkaan ole tehty näkyväksi. Oikean käden asento on huomattavasti korostetumpi ja on koko reliefissä eräs hallitsevimpia yksityiskohtia. On tulkinnallinen seikka onko käsi tarkoitettu osoittamaan ristiä vai onko se vain spontaaninen puhetta myötäilevä liike. Sormien jännitetty asento olisi kyläkin normaaleissa olosuhteissa selvästi osoittava, sillä myötäily on vapaampaa, mutta tuon ajan kuvataiteissa on huomattavissa tämän tapaisen käsien asennon runsasta käyttöä eräänlaisena huomiomerkinä ja opettavana eleenä.²

Hyvin onnistuneesti Cainberg on myös tavoittanut liikkeen ja asennon draperioissa. Ne myötäilevät joustavasti, epäjohdonmukaista laskostusta ei

¹ Josephson 1956, 420.

² Esimerkiksi: Canova, "Usko", katso Meyer 1898, 85; Thorvaldsen "Paavali", katso Rosenberg 1896, 68; Thorvaldsen "Maximilian I", katso Rosenberg 1896, 80; David, "Sokrateen kuolema", katso Rosenthal s.a., 30.

tapaa, ja vain vasemman lantion ja polven kohdalla voi havaita hieman keinotekoiselta tuntuvia poimuja. Erittäin tehokas on jo edellä mainittu leveä kaksoislaskos edessä sekä sitä vahvistavat takaa näkyvät viitan pystyt poimut. Erikoisen herkkä drapeeraus laskeutuu vyön alta munkin oikeata säärtä myöten jalkaterälle, jossa se muodostaa pari pientä poimua. Myös rinnalle taivutetun käden hihassa on huomattavan luonteva laskostus.

9. Ympäristön kuvaus

Ympäristön kuvaamisessa Cainberg on tyytynyt vain laakeata kiveä muistuttavaan kumpareeseen ja oikealla olevaan puuhun. Hän on jättänyt pois kaikki konsistorin ohjeitten suosittamat Rantämäen paikallismääritelyt, mikä on varmaankin pelkästään eduksi koko kuvalle. Oikeassa laidassa oleva puu kuuluu epämääräisyydessään samaan heimoon kuin Väinämöisen soiton puuryhmä. Saattaisi kuitenkin olla mahdollista tunnistaa puu pihlajaksi. Kysymyksessä on joka tapauksessa lehtipuu ja pääteparinen lehtimuoto viittaa pihlajaan. Se on ainoa Suomessa yleisesti tunnettu puu, jossa on pääteparilliset lehdet. Pihlajan symboliset tulkintamahdollisuudet ovat erittäin houkuttelevat. Lalli ja "pyhä puu pihlaja" olisi kiitollinen yhdistelmä kuvaamaan sitä epätoivoista kamppailua, jota pakanallinen Lalli käy puolustaessaan uhrilehtoansa voitokkaasti etenevää kristinuskoa vastaan. Mutta yhtä mahdollista on, ettei Cainberg tullut hankkineeksi kaikkia tarvittavia tietoja pakanallisesta kulttuuristamme, jotta hän olisi voinut luoda tämän tapaisia ideayhtymiä. Hänellä on silti voinut olla mielessään lapsuusajalta jokin pihlajan pyhyttä kuvaavista sanonnoista, jotka ovat vieläkin melko yleisiä. Mutta onko hän huomannut tietoisesti käyttää sitä symbolina kristinuskon Suomeen tulon yhteydessä? Huomattava on myöskin, ettei ainoassa Cainbergille mahdollisessa hakuteoksessa, *Mythologia Fennicassa*, puhuta mitään pihlajasta ja sen erikoisasemasta kansan uskomuksissa.

Wennervirta on tutkimuksessaan tuonut julki myös mielipiteensä Cainbergin reliefien taiteellisesta arvojärjestyksestä. Hän pitää parhaana viidettä korkokuvaa, joka esittää uuden akatemiatalon peruskiven laske-

mista.¹ Sommittelunsa kiinteydessä ja johdonmukaisuudessa se epäilemättä onkin muiden yläpuolella. Mutta koska on aihetta epäillä - kuten myöhemmin käy ilmi - ettei kaikki tässä reliefissä ole Cainbergin omaa ja että apu on todennäköisesti saatu juuri komposition kohdalla, ei siihen voida panna pääpainoa arvostelussa. Sommittelun eloisuudellaan, rytmillään ja liikkeellään sekä yksityisten hahmojensa Cainbergille poikkeuksellisen huolellisella toteutuksellaan Kristinuskon tulo Suomeen -reliefi ylittää sen selvästi ja korvaa mielestäni näin sen etumatkan, jonka peruskivenlaskemiskuva on saanut keskitetyimmän sommittelunsa avulla. Tässä korkokuvassa saattaa nähdä välähdyksen sen Cainbergin työstä, josta Sergel aikanaan odotti niin paljon ja joka suurin toivein lähetettiin Roomaan.

¹ Wennervirta 1943, 87.

Uskonpuhdistus

Mikael Agricolan työ on tärkeä merkkipyylväs kulttuurissamme. Niinpä Turun akatemian konsistori antoikin uuden juhlasalin kolmannen reliefin aiheeksi sen kohtauksen Agricolan historiasta, jolloin tämä luovuttaa tunnetut suomennustyönsä tulokset Turussa vierailevalle kuninkaalle. (Kuva 3.) Paitsi Kustaa Vaasaa ja Agricola, tuli kuvassa esittää myös prinssi Juhana sekä lattialle särjettyjä pyhimyksenkuvia. Cainberg on kuitenkin lisännyt henkilömäärää kolmella, vasemmalla on kaksi pyhimyksen patsaan jäänteitä ihmettelevää nuorta miestä ja aivan oikeassa laidassa kirjoja pitelevä piispaa avustava henkilö.

1. Sommittelu

Kompositiossa ei ole enää samaa johdonmukaisuutta ja eloisuutta, joka oli nähtävissä *Kristinuskon tulossa*. Ryhmittely on kömpelämpää ja paino on joutunut liikaa oikealle. Cainberg on koettanut saada vaihtelua aikaan käyttämällä kuninkaan istuimen alla koroketta, joka näyttää olleen varhaisemmassakin taiteessa usein käytetty keino tärkeiden keskushenkilöiden, erikoisesti juuri hallitsijoiden arvon korostamiseksi. Sama funktio on pöydällä, johon kuninkaan ja Agricolan välinen toiminta suuntautuu. Kieltämättä jalallaan korokkeeseen nojaavan Juhana-prinssin asento antaa luontevaa eloa kuvalle, mutta kuninkaan pään voimakkaalla taaksepäin kääntämisellä on aivan päinvastainen vaikutus. Liike tuntuu keinotekoiselta ja kangistaa muuten luontevasti istuvan hahmon. Mahdollisesti tämä onkin vieras idea, joka on lainattu muualta ja on jäänyt hieman keskeneräiseen muotoon, mutta jättäkäämme sen tarkastelu myöhempään ja palatkaamme yleiskuvaan.

Reliefin harmonisin osa on äärimmäisenä oikealla, Mikael Agricolan ja hänen takanaan seisovan avustajan hahmot. Heissä on näkyvissä samaa herkkyyttä ja sulavuutta kuin esimerkiksi Kristinuskon tulo Suomeen -reliefin parhaissa hahmoissa, mutta samalla kummankin hartioissa ja jalkojen asennossa sekä draperioissa on kömpelyyttä, joka häiritsee muuten harmonista ryhmää. Heikoimman osan reliefissä muodostavat vasemmalla olevat

nuorukaiset. Kokonaiskomposition kannalta heidän asemansa on harkittu tasapainottamaan oikealle liukuvaa painoa. Myös kerronnalliselta ajatukseltaan heidän olemassaolonsa on motivoitua, mutta toteutukseltaan ryhmä on karkeahkoa työtä. Henkilöiden hahmottelun heikkous ei varmaankaan johdu osaamattomuudesta, kuten ehkä joskus (esim. *Väinämöisen soiton* karhu) Cainbergin työssä saattaa olla asian laita. Tällä kertaa näyttää kysymyksessä olevan välinpitämättömyydestä tai kiireestä johtuva huolimattomuus, sillä työn varsinainen tekninen toteutus on huomattavan ylimalkaista. Samanlaista välinpitämättömyyttä osoittaa myös ympäristön hahmottaminen. Konsistorin ohjeissa mainitaan, että teosten luovutus tapahtui Turun tuomiokirkossa ja ilmeisesti toivottiin, että ympäristö tulisi kuvassa jotenkin näkyviin. Mutta Cainberg on tyytynyt kaikkein helpoimpaan ratkaisuun, hän on uurtanut taustaan pilastereita ja niiden väliin kaaria, jotka hän on ruuduttanut todennäköisesti takorautaisia kuorin aitoja merkitsemään. Liian helpolta vaikuttava keino, jollaista ei odottaisi koulutetulta taiteilijalta. Myös pöytää, tuolia ja lattiakoroketta peittävien kankaitten poimutus on varsin ylimalkaista ja luultavasti tehty vanhan rutiinin varassa ilman suurempia tutkimisia. Varsinkin poikittain kulkevat laskokset ovat ilmeettämiä.

2. Henkilöhahmojen puvut

Puvuissa Cainberg on siirtynyt pois klassisoivasta tyylistä, ja vain Agricolalla ja hänen nuorella avustajallaan on poimuttuvat kaavut, kun taas muille henkilöille hän on tehnyt oman aikansa muodin mukaiset asut. Kuninkaan, Juhana-prinssin ja molempien nuorukaisten pukujen esikuvana on aivan ilmeisesti Kustaa III:n v. 1778 voimaan saattama ns. svenska dräkten, (kuva 39) jossa oli mukana historisoivia piirteitä. Siihen kuuluu pitkähäkki, helmasta levenevä takki, jossa on yksirivinen tiheä napitus ja leveät kalvosimet, viitta, kireät polvihousut ja solkikengät. Cainberg on yhdistänyt molemmat käytetyt kaulustyyppit, alas kääntyvän pitsisellä irtokauluksella varustetun kauluksen ja pystykauluksen kanssa käytetyn huivin röyhelöineen. Hän on jättänyt pois takin olkalistat, mutta ripustanut Juhana-prinssin ja toisen nuorukaisen kupeelle miekan, kuten ajan tapa

aatelismieheltä vaati.¹ Kuninkaan pukuun hän on vielä liittänyt leveän poimutetun vyön, joka alun perin kuuluikin tähän asuun, mutta jäi vähitellen pois käytöstä. Mikael Agricolalla on papilliselta vaikuttava kauhtana, samaa laskoksilla varustettua tyyppiä kuin edellisen reliefin munkilla, joskaan drapeerauksessa ei ole samaa jänteveyttä ja voimaa. Mutta nyt Cainberg on liittänyt siihen molemmilta olkapäiltä kiinnitetyn pitkän viitan ja oudolta vaikuttavan laajan, pyöreän irtokauluksen röyhelöineen. Kirjoja pitelevällä avustajalla on samanlainen kaapu, mutta taiteilija on vetänyt viitan etukautta käsivarrelle ja saanut näin aikaan poikittaisdrapeerauksen, joka ei kuitenkaan ole aivan loppuun saakka tutkittu, mutta kehystää kuitenkin kauniisti käsiä ja antaa kuvalle vaihtelua. Samaan päämäärään Cainberg on pyrkinyt antamalla Agricolan tarttua viittansa liepeeseen. Näin aikaansaadut poikittaispoimut ovat kuitenkin kömpelön näköiset eivätkä pysty jatkamaan nuoren avustajan viitan laskosten aloittamaa liikettä.

3. Kustaa Vaasa

Keskeiseksi henkilöahmoksi Cainberg on valinnut kuningas Kustaa Vaasan, jonka hän on asettanut istumaan tuolille korokkeen päälle historiamaalauksen vanhan tradition mukaan.² Kuninkaan taaksepäinkääntyvä asento on mielenkiintoinen ja Cainbergin säilyneiden töiden joukossa ainutlaatuinen. Kuningas istuu poikaansa, Juhana-prinssiin, päin ja on kääntynyt kyynänpäätä pöytään tukien katsomaan olkansa ylitse Agricolan esittelemää teosta. Tällainen voimakas kontrapostoasettelu tuntuu hiukan vieraalta Cainbergin yleensä melko yksinkertaisissa asentoaiheissa. Taiteilija

¹ Bergman 1938, 169.

² Traditio, jonka mukaan hallitsijan istuin sijoitetaan korokkeelle ulottuu varhaisille ajoille. Hajanaisina esimerkkeinä voidaan mainita mm. Mattheus Merian, Mooses ja Aaron faaraon edessä (ks. Merian 1965, 62), Salomonin tuomio (ks. Merian 1965, 120), Saaban kuningatar Salomonin edessä (ks. Merian 1965, 123), Ester Ahasveruksen edessä (ks. Merian 1965, 150), Jesajan näky (ks. Merian 1965, 153), Dirck Bouts, Keisari Otton tuomio (ks. Musper 1961, kuva 216), Kustaa Vaasan reformaatiotaulut (ks. Tuulse 1958, pl. II ja III), Nicolas Poussin, Salomonin tuomio (ks. Blunt 1967, pl. 199), Ester Ahasveruksen edessä (ks. Blunt 1967, pl. 227), Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon I valtaistuimellaan (ks. Rosenblum 1967, pl. 7).

olisi varmaan vaivattomasti löytänyt yksinkertaisempiakin asetelmia, jotka kenties olisivat vaikuttaneet luontevammilta kuin tämä, jonka keinotekoisuus on silmiin pistävä. Mahdollisesti taiteilija onkin saanut suunnitelmaansa virikkeitä muualta, vaikka sitä onkin vaikea määritellä tarkemmin. On muistettava, että Roomassa oleskelunsa aikana hänellä oli tilaisuus tutkia sikäläisiä taidekokoelmia, joista tämä sommitelma saattaisi olla muistuma. Mahdollisuuksien rajoissa on, että Cainberg olisi saanut ideansa Thorvaldsenilta, joka v. 1804 muovasi Roomassa heti suurta huomiota herättäneen reliefinsä *Briseis viedään pois Akhilleuksen luota*.¹ (Kuva 40.) Kustaa-kuninkaan ja Akhilleuksen asennoissa on kieltämättä jotakin samaa, ja vielä enemmän yhtäläisyyttä on kuninkaalla englantilaisen Flaxmanin samaa aihetta käsittelevän piirroksen sankarin kanssa. (Kuva 41.) Se puolestaan on vaikuttanut voimakkaasti Thorvaldsenin työhön.² Tämän mahdollisuuden puolesta puhuu ainoastaan tietty samanlaisuus asennon kontrapostossa, vaikka Cainbergin kuninkaan asento on aiheesta johtuen huomattavasti levollisempi kuin Thorvaldsenin *Akhilleuksen* tuskainen epätoivon ilmaus. Thorvaldsenin reliefi syntyi v. 1804 ja Flaxmanin piirros 1793. On kylläkin mahdollista, että Cainberg saattoi nähdä Thorvaldsenin teoksen, varsinkin kun se oli herättänyt melkoista huomiota, mutta olisiko hänelle jäänyt siitä niin voimakasta mielikuvaa, että hän olisi voinut tietoisesti käyttää sitä hyväkseen näin paljon myöhemmin? Luonnollisesti Cainbergin mahdollisuudet kosketukseen tämän tapaisen kontrapostoidean kanssa eivät rajoitu vain Thorvaldsenin vaikutukseen; hänellähän on ollut lukuisia tilaisuuksia näiden seikkojen pohtimiseen aina taideakatemia ajalta lähtien. Pikeminkin on hyvä panna tässä merkille, että Cainberg joutui tällaisten kontrapostoideiden kanssa tekemisiin Roomasta palattuaan, sillä Brisengin mukaan Sergelin *Mars ja Venus* (kuva 42) valmistui marmoriseen muotoonsa vasta v. 1812,³ joten se todennäköisesti on ollut työn alla Cainbergin palattua Tukholmaan. Näin hän on saattanut läheltä seurata työn viimeisiä vaiheita, kenties olla avustajanakin, sillä Sergel käytti noihin aikoihin Cainbergin apua marmorin hakkuussa.⁴ Ehkäpä Marsin pään uljas sivulle kääntynyt asento ja vartalon joustava kontraposto ovat muutaman vuoden kuluttua nousseet Cainbergin mieleen vaikuttaen majesteettisen rauhalliseen Kustaa Vaasan hahmoon. Levollisuus onkin nautittavinta Cainbergin kunin-

¹Oppermann 1924, II, 54; Birkedal Hartmann 1977, 138, 161.

²Oppermann 1924, II, 53; Birkedal Hartmann 1977, 163; Flaxman 1979, 192.

³Brising 1914, 107.

⁴Sergel Byströmille, kirje 14.5.1811. KB.

gashahmossa ja kieltämättä taiteilija on onnistunut antamaan hänelle myös tiettyä majesteettista ilmettä. Istuva asento on luontevasti tavattu, hartia- ja pään asento on kuitenkin väkinäinen. Vaikutelma näyttää johtuvan suurimmalta osalta liian rotevista hartioista. Korkeaotsaiset kasvot ovat levolliset, mutta ilmeettömät. Arvokkuuden vaikutelmaa lisää alas rinnalle lainehtiva ohut parta. Kasvojen piirteet viittaavat jonkin verran Kustaa Vaasan tunnetuihin muotokuvaan. Vasemman käden Cainberg on pannut pitelemään viitan lievettä ja joko huomaamattaan tai ideaansa ihastuneena muovannut sen melkein täsmälleen samaan asentoon kuin Agricolankin vasemman käden. Tämä käsivarsien yhtäläinen diagonaalilinja antaa omituisen nykivän liikevaikutelman, jota kummallakin puolella on vielä säestämässä samanlaiset viistot viivat kuninkaan oikeassa ja nuoren avustajan vasemmassa käsivarressa.

4. Juhana

Mikael Agricolan ja Juhana-prinssin hahmot ovat luontevimmin hahmotetut. Nuori prinssi seisoo isäänsä päin kumartuneena, vasen jalka korokkeen päälle nostettuna käden levätessä kevyesti koukistetulla polvella. Vasen käsi on viety lanteelle ja vasen jalka on suoristunut kantamaan painoa. Koko asento kuvastaa levollisen keskittyntä tarkkaavaisuutta, samoin voisi ehkä kasvoista tavoittaa mielenkiintoa osoittavan ilmeen, tosin sangen heikosti nyanssoituna. Suu on hiukan raollaan ikään kuin hän olisi parhaillaan lausumassa jonkin huomautuksen kuninkaan ja Agricolan väliseen keskusteluun. Myöskin Agricolan hiukan kohotetusta pään asennosta saat- taisi olettaa, että hänen katseensa on suunnattu Juhanaan. Näin olisi siis käynnissä keskustelu nuoren prinssin ja piispa Agricolan välillä uudesta esillä olevasta käännöksestä, jota kuningas par'aikaa tarkastelee. Juhanan koko asento on harmoninen, se kuvastaa paitsi tarkkaavaisuutta, myös nuorukaisen jäntevää huolettomuutta. Varsinaisessa suorituksessa Cainberg on jälleen hiukan epäonnistunut hartia- ja muovaamisessa, prinssin vasen olkapää pullistuu ulos varsinaisesta hartialinjasta. Sen sijaan hänen oikean kätensä asento on tavoitettu kauniisti olkapäästä lähtien. Jalat ovat ehkä jonkin verran liian lyhyet yläruumiiseen verrattuna, mutta eivät kovin

häiritsevästi, koska niiden asento on kuitenkin varsin luontevasti ja oikein tavoitettu. Juhanan leveähköissä kasvopiirteissä ei mielestäni ole samaa näköä kuin hänestä säilyneissä muotokuvissa.

5. Mikael Agricola

Piispa Agricolan hahmo on selkeä ja melkein virheetön, joskin yleissävyltään kuivahko. Kenties kuivakkuus johtuu suorasta kauhtanasta, johon Cainberg on piispansa pukeut. Se laskeutuu sileästi ylhäältä alas, edessä on pari voimatonta laskosta. Kaavun alta ei pääse vartalon muoto eikä asento esiin, hiukan eloa hahmolle antaa ainoastaan käteen puristetun viitan kevyt poimutus. Sen sijaan pää ja kasvot ovat ilmeikkäämmät kuin useimmiten on laita Cainbergin henkilöillä. Agricolalle on muovattu voimakkaasti kaartuva nenä, Cainbergilla tavallisen suoran ja leveän nenän sijasta. Piispan tarmokkaaksi muovailun suun pielissä karehtii selvä hymy. Se on aivan poikkeuksellista sekä Cainbergille että yleensä ottaen koko hänen aikansa taidekäsitykselle, joka vaatii taiteelta ja varsinkin kuvanveistolta ennen kaikkea ylevyyttä. Mutta nähtävästi Sergelin, usein ilmeen tekotavan puolesta varsin vaikeiden muotokuvien esimerkki on vaikuttanut. Sergelin taiteessa, erityisesti hänen muotokuvareliefeissään, on näkyvissä rokokoon vaikutusta. Olisi mahdollista ajatella, että Cainbergin Agricolassa olisi tätä kautta kaukainen heijastuma rokokoon muotokuvaihanteesta. Kysymys ei kuitenkaan voi olla varsinaisesta muotokuvapiirteestä, sillä Cainbergilla tuskin on voinut olla mitään konkreettista lähtökohtaa. Tietävästi yhtään Agricolan muotokuvaa ei ole säilynyt. Agricolan hymy on joka tapauksessa kipsiin valettu tosiasia, olipa taiteilijan tarkoitus tai lähtökohta sitten ollut mikä tahansa. Piispallista arvokkuutta tehostamaan Cainberg on muovannut Agricolalle kiharaisen huuli- ja leukaparran, joka on lyhyempi ja paksumpi kuin Kustaa Vaasan ohut parta. Hiukset ovat melko lyhyet, alas otsalle ja ohimoille laskeutuvat. Päälaki on sileä, mikä lienee tulkittava kalotiksi, jollainen kuului Agricolan aikaiseen papilliseen asuun.¹ Tonsuurista ei tässä voine olla kysymys, koska se on katolinen tunnusmerkki, olletikin kun se

¹ Wilcox 1948 b, 27.

tulee korostetusti esiin reliefin särjetyssä pyhimyksen kuvassa, jolla on selvästi näkyvä tonsuuri. Cainberg ei tosin aina ollut kovin tarkka historiallisen todenmukaisuuden suhteen kuten on jo aikaisemmin käynyt ilmi, ja mikä näkyy tässäkin reliefissä esimerkiksi piispan vaatetuksessa.

Sommitelmallisesti piispan sijainti on oudohko. Olisihan luonnollista, että hänet olisi teoksiaan esittelevänä asetettu kuninkaan eteen, siis prinssin paikalle ja tämä taas olisi seisomassa isänsä takana, jolloin he voisivat yhdessä tutustua Agricolan kirjoituksiin. Vaikuttaa siltä, että Cainbergin sommitteluidean takana olisi ulkopuolinen virike. Toistaiseksi en ole kuitenkaan löytänyt lähtökohdaksi sopivaa teosta. On myös mahdollista, että sommitelma on Cainbergin oma keksintö, jolla hän on halunnut saada liikettä ja vaihtelevaa rytmikkyyttä relieffiinsä.

6. Kirjoja pitelevä nuori avustaja

Kirjoja pitelevän nuoren avustajan hahmo on sekoitus herkkyyttä ja kömpelyyttä. Kasvot ovat jyrkätekoiset, mutta sielukkaat, kädet ovat siroasti ja sulavasti muovatut, mutta kuitenkin ne tarkemmin katsoen ovat suhteettoman suuret ja hänen vasemman käsivartensa perspektiivilyhenyksessäänkin on virhe. Hartiat ovat leveät ja rotevat. Hän seisoo paino vasemmalla jalalla ja oikea jalka on levossa Cainbergin vakioasentoon koukistuneena. Henkilö on aina selitetty nuoreksi naiseksi, näin häntä nimittää sekä Öhman, Lönnbohm-Leino, että Wennervirta. Mutta kun ottaa huomioon voimakkaan ja epänaissellisen ruumiinrakenteen ja vaatetuksen, joka on samanlainen kuin Agricolalla, tulee siihen johtopäätökseen, että taiteilija on tässä kuvannut mieshenkilöä. Kysymyksessä täytyy olla joku piispan nuori apulainen. Kasvojen piirteissä on pehmeyttä, jota voisi ehkä pitää naisellisena piirteenä samoin kuin hiuslaitettakin. Mutta kun vertaa tätä hahmoa Cainbergin muissa reliefeissä kuvaamiin naisiin, kuten esim. peruskiven laskemis -reliefissä, huomaa selvästi tyyppieron tämän ja taiteilijan naishahmojen välillä; naishahmot ovat huomattavasti sirommin ja pehmeämmin muovattuja. Pienistä virheistä ja kömpelyydestä huolimatta nuorukaishahmossa on hiljaista, henkevää kauneutta, jota ei kovin usein Cainbergin tuotannosta tapaa.

Nuorukaisella on sylissään neljä kirjaa, kvarttokokoisina kuten konsistorin ehdotuksessa mainitaan, ja hän näyttää tarkastelevan kansien nimikkeitä ikään kuin valiten seuraavaksi ojennettavaa teosta. Reliefi-ohjelman taiteilijalle tarkoitettussa lisäohjeissa mainitaan Agricolan käännös neliosaiseksi ja luetellaan ne nimeltä sekä kehoitetaan merkitsemään ainakin kaksi nimeä näkyville. Cainberg on kuitenkin jättänyt viimeisen kehotuksen omaan arvoonsa, mutta sen sijaan hän on ottanut lukumäärän huomioon. Tosin Agricola itse esittelee kuninkaalle viidettä teosta. On hyödytöntä arvailla, mikä Agricolan monista julkaisuista tässä saattaisi olla esitettävänä, sillä mahtoikohan taiteilija itsekään pysähtyä sitä tarkemmin pohtimaan.

7. Kahden nuorukaisen hahmot

Särjetystä pyhimyksen patsaasta keskustelevat nuoret miehet reliefin vasemmassa reunassa on muovattu ilmeisesti täytehahmoiksi ja niinpä heistä selvästi näkyikin ylimalkainen käsittelytapa. Molemmat nuorukaiset seisovat tuossa jo tutussa asennossa, toisella jalalla paino, toinen jalka levossa polvi sivulle koukistettuna. Molempien alaraajat ovat suhteettoman lyhyet ja olkapääät ovat kovin rotevat. Kasvot ovat miellyttävästi, mutta ilmeettömästi hahmotetut, ja varsinkin oikeanpuoleisen nuorukaisen pään asento vaikuttaa väkinäiseltä. Käsien asennoissa ja viittojen poimutuksessa näkyy selvästi pyrkimys vaihtelevuuteen, mutta viimeistelemätön työ on vähentänyt tätä vaikutusta.

8. Rikottu pyhimyksen patsas

Oman huomionsa vaatii osakseen myös maassa lojuva pyhimyspatsas. Sillä on melko keskeinen asema sommittelussa, ja kerronnallisessa mielessä sillä on vieläkin huomattavampi arvo. Konsistorin ohjeissa kehoitettiin esittämään joukko rikottuja pyhimyksen kuvia, mutta Cainberg on kuvannut

vain yhden. Pyhimys on ollut kaapuun puettu munkki, jonka irti lohjennutta päätä koristaa tonsuuri. Patsaan pohja ja pyhimyksen jalkaterät ovat jääneet vielä jalustalle. Näistä yksityiskohdista ei voi päätellä minkä pyhimyksen patsaasta saattaisi olla kysymys. Ilmeisesti Cainberg on syventynyt särjetyn patsaan ongelmaan varsin perusteellisesti, koska hän on huomannut sellaisenkin pikku seikan, että on asettanut patsaan pohjalaatan vinosti jalustan päälle, ikään kuin töytäisyn jäljiltä.

Uskonpuhdistusreliefiä koskevat konsistorin ohjeet eivät ole niin yksityiskohtaiset kuin edellisten korkokuvien kohdalla. Siinä annetaan aihe: piispa Agricola luovuttaa kääntämänsä teokset Turun tuomiokirkossa Kustaa Vaasalle Juhana-prinssin läsnäollessa. Tarkemmat ohjeet koskevat vain käännoesteosten määrää ja nimiä, jotka ovat: *Uusi Testamentti, Davidin Psaltari, Weisut ja Ennustoxet Mosesen laista ja Prophetista*. Kirjojen painovuosi ja -paikka on tarkasti mainittu. Näiden yksityiskohtien lisäksi mainitaan vain joukko rikottujen pyhimysten kuvia. Cainberg on siis tällä kertaa saanut luoda sommitelmansa hyvin vapaasti ja tulos onkin sitten arvosteltavissa kokonaan Cainbergin omana toteutuksena ilman tiukkojen ohjeiden häiritsevää vaikutusta. Huomattavin kompositiokeksintö on kuninkaan kontrapostoasento, joka hallitsee reliefin oikean puoleista ryhmää. Tämä neljän hengen ryhmä onkin yhtenäinen ja kiinteä kokonaisuus ja tasoltaan huomattavasti korkeammalla kuin vasemman puoleinen kahden nuorukaisen ryhmä. Pääsommitelmassa on jälleen näkyvissä jotakin, mikä osoittaa, että Cainbergissa on ollut tiettyjä toiveita herättävää lahjakkuutta. Vaikka emme saatakaan havaita erikoista rytmiä, on ryhmässä kuitenkin eloisuutta ja vaihtelua sekä lukuisia pieniä ilahduttavia asentokeksintöjä. Suorituksessa on kuitenkin useissa kohdin ylimalkaisuutta, eikä kaikkia ideoita ole jaksettu saattaa viimeistelyyn muotoon.

Turun akatemian perustaminen

Akatemian oman historian kannalta tällä korkokuvalla on erityisen merkittävä asema relievisarjassa. Cainberg on neljänteen reliefiinsä valinnut samoja kompositioaiheita kuin edellisessä Uskonpuhdistus-kuvassa. Nytkin hän on valinnut sommittelun perustaksi korokkeen ja sillä istuvan henkilön, Kristiina-kuningattaren. (Kuva 4.) Samoin pöytä ja kolmen henkilön asetelma ovat tuttuja ennestään.

1. Kristiina-kuningatar

Keskushahmo on kuningatar, jolle Pietari Brahe esittää allekirjoitet- tavat asiakirjat. Hän istuu puolittain katsojaan päin kääntyneenä, kasvot profiilissa, vasen käsi ojennettuna pöydälle oikean levätessä sylissä. Kunin- gattaren kasvopiirteet eivät vastaa aikalaisten hänestä tekemiä lukuisia muotokuvia. Reliefin Kristiina edustaa uusklassillisen kaunottaren ihanne- tyyppiä ja noudattaa ajan muotivirtausta, jonka mukaan naismuotokuvat tehtiin usein kokovartalokuviksi istuvassa asennossa. Cainbergin Roomassa oleskelun aikana tämä tyyppi oli suuresti suosiossa ja seurapiirikaunottaret teettivät itsestään tällaisia muotokuvia. Canova valmisti näitä useampiakin, kuuluisimpia lienee vuonna 1805 Roomassa valmistunut *Napoleonin äidin muotokuva*.¹ (Kuva 43.) Muita saman tyyppin edustajia ovat mm. *Maria Luisa*, 1811 ja *Elisa Bonaparte*, 1818.² Myös Thorvaldsen on tehnyt useita sommitelmia tästä teemasta, *Istuva nainen*,³ (kuva 44) *Kreivitär Osterman*, 1815.⁴ Varsinkin Canovan *Napoleonin äidin* muotokuvassa on yhtä- läisyyksiä Kristiina-kuningattaren kanssa. Asennon yleisluonne on sama, vaikkakin Cainbergin kuningattarelta puuttuu sitä majesteettista rauhaa, joka on leimaa antavaa Napoleonin äidille. Kuningatar Kristiinan asento on huomattavasti pystympi, ikäänkuin mielenkiinnosta hiukan eteenpäin kumar-

¹ Meyer 1898, 54.

² Meyer 1898, 79.

³ Thorvaldsen's Museum 1961, 86.

⁴ Thorvaldsen's Museum 1961, 60.

tunut. Vasemman käden asennossa on eroa, mutta pään ja kaulan asennoissa on sama yleisvaikutus. Myös jalkojen asento on sama. Kummallakin naisella on yhtäläinen vaatetus. Päässä on kaareva diademi, joka jättää hiukset otsalta näkyviin, vartalon verhona on antiikin kitionin tapainen lenkki ja harteilla laskostettu pitkä huivi. Cainbergin työn laatu on vaatimattomampaa ja draperian käsittely köyhempää kuin Canovan teoksessa. Siitä huolimatta on yhtäläisyyden vaikutelma niin voimakas, että tuntuu todennäköiseltä, että Cainbergin mielessä väikkyi Rooman ajan muistona tämä Napoleonin äidin muotokuva. Varmaankin se valmistumisaikanaan v. 1805 herätti huomiota Rooman taiteilijapiireissä kuten useat muutkin Canovan työt. Cainberg on onnistunut saamaan kuningattarensa jonkin verran majesteettista rauhallisuutta ja ylevyyttä, joskin myös ylimalkaiselta vaikuttava yleispätevyys ja uusklassilliselle kuvanveistolle usein ominainen kalseahko ideaalikauneus tuntuvat voimakkaina tässä hahmossa.

2. Pietari Brahe

Pietari Brahe on myöskin korokkeella ja seisoo vastapäätä kuningatarta pöydän toisella puolella esitellen privilegejä käsittelevää asiakirjaa hänelle. Pietari Brahe levittää asiakirjaa molemmiin käsiin pöydälle, hänen vartalonsa on hieman eteenpäin taivutettu ja oikean olkapään - itseasiassa väärä - eteenpäin työntynyt asento antaa hänen olemukselleen kunnioittavan ja alamaisen sävyn. Vaikutelmaa lisää vielä vasemman jalan koukistunut asento. Kasvojen käsittely on huoliteltua. Suora nenä ja kauniisti kaartuvat kulmat antavat kasvoille hienostuneen leiman. Cainberg on tehnyt Pietari Brahelle pienen, suipon leukaparran ja lyhyet, suorat viikset. Tämä on sopusoinnussa aikalaisten tekemien muotokuvien kanssa, joissa Pietari Brahe on esitetty samalla tavalla suippopartaisena viiksiniekkana.¹ Tämä viittaa siihen, että Cainbergilla on todennäköisesti ollut jonkinlainen käsitys kuvattavan ulkomuodosta, vaikka hän ei varmaan tässäkään pyrkinyt varsinaisen muotokuvan luomiseen. Cainbergilla on ollut myös mahdollisuuksia nähdä Pietari Brahen muotokuvia, useitakin. Turun akatemia omisti

¹ Meinander 1931, mm. kuvat 38 ja 42.

öljymaalauksen, joka tuhoutui myöhemmin Turun palossa (1827) eikä siitä ole säilynyt tarkempia tietoja.¹ Ristiinan kirkossa on meidän päiviimme asti säilynyt maalaus,² joka edustaa aivan Cainbergin kuvaamaa tyyppiä, samoin useat Pietari Brahen kunniaksi lyödyt mitalit - kuten esimerkiksi kaksi 1640-luvulta säilynyttä mitalia.³ (Kuva 45.) Näyttää siltä, että Cainberg on keskittynyt huolellisesti luomaan yksilöllisiä piirteitä Pietari Brahelle, jolla oli merkittävä asema Turun akatemian perustamishankkeissa.

Pietari Brahen vaatetuksena on edestä napitettu, reiteen asti ulottuva takki, jossa on korkea, alas käännetty kaulus. Hihansuissa on sileät käännteet. Selkään on kiinnitetty lyhyt viitta, joka on kietaistu vyön alle ja muodostaa vyötärölle poikittaisdraperian. Jalassa hänellä on polvihousut, joiden lahkeiden suussa on kevyet röyhelöt. Rinnan ylitse kulkee leveä hihna, joka on tarkoitettu miekan ripustamiseen, miekka jää kuitenkin viitan alle. Kysymyksessä on jälleen hiukan muunneltuna Kustaa III:n kansallispuuku, jota Cainberg käytti *Uskonpuhdistus* -reliefissäkin.

3. Axel Oxenstierna

Kuningattaren takana seisova Axel Oxenstierna on saanut jonkin verran luontevamman asennon kuin Pietari Brahe. Hän katselee tapahtumaa alhaalla seisten, vasen jalka korokkeen portaalle nostettuna. Vasen käsi lepää kuningattaren selkänojalla ikäänkuin holhoojahallituksen symbolina, oikea käsi on puuskassa lanteilla. Cainberg on pukunut Axel Oxenstiernan Pietari Brahen tapaan epähistoriallisesti Kustaa III:n aikaiseen kansallispukuun. (Kuva 39.) Yksityiskohdissa taiteilija on hiukan muuttanut pukutyyppejä. Juuri näissä detaljeissa voi havaita yhtäläisyyttä Sergelin Oxenstierna-hahmoon Kustaa II Aadolfin patsaan jalustaryhmässä *Axel Oxenstierna ja Historia*, (kuva 46) jonka kipsinen mittaluonnos valmistui jo kesällä 1789,⁴ vaikka pronssiin valamisen sai odottaa vuoteen 1906.⁵

¹ Meinander 1931, 47.

² Meinander 1931, kuva 38.

³ Nordmann 1904, kuvat 54 ja 55.

⁴ Göthe 1898, 147.

⁵ Göthe 1921, 50.

Oxenstiernalla on samaan tapaan kuin Brahella suuri alaskäännetty kaulus ja housunlahkeissa polven kohdalla röyhelö Sergelin esimerkin tapaan ja vastoin normaalin kansallispuvun yleistä mallia.¹ Mutta eivät ainoastaan puvun yksityiskohdat puhu Sergelin vaikutteiden puolesta, vaan myös Oxenstiernan parta on samanlainen molempien taiteilijoiden työssä. Cainberg on muovannut Oxenstiernan parran kiharaisena rinnalle laskeutuvaksi ja koko leuan peittäväksi, samoin hänelle on annettu myös suupielissä kihartuvat viikset kuten Sergelinkin Oxenstiernalla. Kun tätä vertaa Pietari Brahen partaan, osoittautuu tyyppi aivan toiseksi.

4. Kustaa II Aadolfin muotokuva

Neljännän henkilökysymyksen eteen taiteilija on joutunut, kun reliefissä piti konsistorin määräyksen mukaan riippua Kustaa II Aadolfin medaljonkikuva pöydän yläpuolella. Cainberg ei kuvannut Kustaa II Aadolfia ensimmäistä kertaa, sillä hänellä oli vuonna 1798 ollut näytteillä Tukholmassa reliefi *Kuningas Kustaa II Aadolf Johan Banérin seurassa*.² Teoksesta ei ole säilynyt muuta kuin maininta näyttelyluettelossa, joten ei tiedetä, miten Cainberg oli käsitellyt aihettaan ja kuvannut kuninkaan. Nyt käsiteltävänä olevassa medaljonkikuvassa Kustaa II Aadolf on kuvattu profiilista kasvot vasemmalle käännettynä. Hänellä on pieni suippo parta, viikset ja niitten yllä voimakaspiirteinen, hiukan kyömy nenä. Otsa kaartuu taaksepäin, hiukset valuvat niskasta suiposti harteille ja päässä on laakeriseppele. Itse medaljonki on sileä ilman tekstiä ja kehystä.

Wennervirta toteaa Cainberg-tutkielmassaan yskantaan, että Kustaa II Aadolfin medaljonkikuva ei ole näköinen,³ mutta tuomio vaikuttaa liian ankaralta ja on jätetty perustelematta. On syytä kysyä, mihin perustuu puhe historiallisen henkilön näköisyydestä? Henkilön eläessä tehdyt muotokuva-maalaukset ja -veistokset, jotka ovat ainoita mahdollisia vertailukohteita, eivät voi antaa täysin totuudellista kuvaa esitettävästään. Nehän ovat

¹ Bergman 1938, 158.

² Hultmark 1935, 59.

³ Wennervirta 1943, 90.

riippuvaisia taiteilijan subjektiivisesta näkemyksestä ja teknisestä taidosta sekä ajan ihanteista. Yksi muotokuva ei ole riittävä perusta henkilön ulkonäön määrittelyyn. Mutta jos käytettävissä on useita muotokuvia, kuten on laita Kustaa II Aadolfin kohdalla, voimme vertailemalla saada hahmotetuksi mallin tärkeimmät piirteet. Kaikissa aikalaisten tekemissä kuninkaan muotokuvissa, joita on mahdollista verrata, on yhteisenä piirteenä korkea taaksepäin kaartuva otsa ja voimakas, hiukan kyömy nenä. Suuta ja leukaa peittää ajanmukainen suippoparta ja melko suuret ja kärjistään hiukan ylöspäin kääntyvät viikset.

Cainbergilla on hyvinkin ollut mahdollisuuksia tutustua Kustaa II Aadolfin muotokuviiin ja hänen medaljonkikuvassaan ovat selvästi näkyvissä kuninkaan tyypillisimmät piirteet. Mistä Cainberg on saanut tarpeelliset tiedot tai onko mahdollisesti löydettävissä tarpeeksi läheinen esikuva? Lähinnä on tietysti hänen opettajansa tuotanto. Sergelin töiden joukossa onkin useita Kustaa II Aadolfin patsaita, kolme eri versiota samasta tyylistä,¹ (kuva 47) sekä ratsastajapatsaaseen liittyvät työt. Myös näissä esiintyvät Kustaa II Aadolfille tunnusmerkilliset, aiemmin mainitut piirteet, samat, jotka ovat myös Cainbergin medaljonkikuvassa. Entä onko olemassa todisteita siitä, että Cainberg on saattanut pitää Sergelin veistosta esikuvanaan? Sergel on signeerannut kolmesta kuningasveistoksestaan kaksi vuonna 1782 ja yhden 1791,² joten viimeksi mainittu versio on mitä todennäköisimmin ollut työn alla Cainbergin aloittaessa opintonsa vuonna 1790 Sergelin ateljeessa. Luultavaa on, että ainakin kipsistä versiota (nykyään Nationalmuseumissa n:o 609) säilytettiin taiteilijan työhuoneessa, jolloin se olisi ollut oppilaidenkin tarkasteltavissa. Sergelin ja Cainbergin kuningaskuvissa on havaittavissa myös aivan konkreettisia yhtäläisyyksiä, jotka selvästi viittaavat siihen, että Cainberg on aihetta ajatellessaan saanut muistikuvan opettajansa tekemästä veistoksesta. Molemmat ovat seppelöineet kuvattavansa ja tästä johtuu, että kummassakin kuningaskuvassa muodostuu seppeleen solmiamisnauhioista palmikkoa muistuttava laite. Myös viikset ovat samanlaiset, vaikka ne poikkeavatkin huomattavasti kuninkaan aikalaisten tekemien muotokuvien viiksistä, jotka aina ovat suuremmat ja peittävät suun piirteet näkyvistä. Sekä Sergelin että Cainbergin tekemissä kuvissa sen sijaan on luja suu näkyvissä. Cainbergin pieni kipsinen medaljonkikuva on selvä, joskin etäinen heijastuma Sergelin *Kustaa II Aadolfin*

¹ Göthe 1921, 75.

² Göthe 1921, 75.

marmoripatsaasta, mutta eipä Cainbergin muotokuva suuremman sommitelman pienenä yksityiskohtana edellyttänytkään huolellisempaa tutkimusta ja toteutusta.

5. Ympäristön kuvaaminen

Ympäristön kuvaamiseen Cainberg ei ole paneutunut kovinkaan huolellisesti. Reliefissä olevat kaksi pöytää ja kaksi tuolia on toteutettu mahdollisimman yksinkertaisesti, jopa karkeasti ja peitetty ylimalkaisesti laskostetuilla liinoilla ja verhoilla. Vasemmalla laidalla olevalle pöydälle on asetettu historiallisista maalauksista tuttuun tapaan kuninkaallisen vallan merkit,¹ joista mahtava ja todennäköisesti mittasuhteiltaan liian suuri kruunu herättää huomiota hieman yksityiskohtaisemmalla toteutuksellaan. Taustaa elävöittääkseen Cainberg on drapeerannut seinälle verhon, jonka hän on koonnut suurille solmuille. Yksi solmuista on ilmeisesti epähuomiossa tai huolimattomuutta sattunut kruunaamaan Oxenstiernan päätä. Seinäverhosommitelmaa Cainberg käyttää tässä tietävästi ainoan kerran. Ja tuntuu siltä kuin ajatus ei olisikaan Cainbergin oma, varsinkin kun tiedetään, että Sergel käytti samanlaista draperiaa reliefissään *Kylvystä nouseva nymfi*. (Kuva 48.) Seikka tulee merkitykselliseksi kun tiedämme, että Cainberg on voinut olla auttamassa Sergeliä teoksen valmistamisessa. *Kylvystä nouseva nymfi* -reliefiä ei ole ajoitettu aivan tarkkaan, mutta Ragnar Josephsonin mukaan kipsinen luonnos on vuodelta 1793.² Marmorin hakkaamisen ajankohta sitä vastoin on epävarmempi. Josephson tietää Gjörwellin maininneen eräässä kirjeessään, että reliefi olisi valmiiksi marmorin hakattuna v. 1796, mutta hän itse on sitä mieltä, että marmorityö aloitettiin ennen vuotta 1796 ja hakattiin kokonaan valmiiksi vasta myöhemmin.³ Kirjeessään 24.3.1812 Sergel mainitsee Byströmille, että Cainberg työskentelee hänen luonaan ja auttaa häntä marmorin hakkuussa, vaikka hänen marmorinkäsittelynsä onkin vanhan mestarin mielestä kovaa ja karkeaa.⁴ On mah-

¹ Ellenius 1966, 52-54.

² Josephson 1956, II, 462.

³ Josephson 1956, II, 460.

⁴ Sergel Byströmille, kirje 24.3.1812. KB.

dollista, että Cainberg olisi tehnyt marmorityön myös tähän reliefiin, vaikka sitä ei erikseen mainitakaan. Tähän viittaisi ehkä Brisingin lausunto "*den glatta marmorbehandlingen*".¹ Brising myös ajoittaa tämän reliefin kyseistä seikka ajatellen sopivasti, tosin väljästi vuosille 1804-12.² Merkille pantava seikka on sekin, että tämä on tiettävästi ainoa marmorityö, jonka Sergel on tehnyt omalla kustannuksellaan.³ Sen vuoksi näyttäisi uskottavalta, että hän sen hakkaamiseen käytti halvinta saatavilla olevaa ammattitaitoista apuvoimaa - hänestä taloudellisesti riippuvaista Cainbergia. Reliefin epätavallisen heikko marmorityö saattaisi tietenkin johtua myös vanhan mestarin omasta väsymyksestä. Joka tapauksessa on kuitenkin varmaa, että Cainbergilla on ollut tilaisuus tarkastella teosta, sillä Sergel säilytti reliefiään ateljeessaan kuolemaansa saakka. Se oli hänen jälkeläistensä hallussa vielä 1950-luvulla.⁴ Cainbergin seinäverhopoimutukset ovat hiukan korostetummat kuin Sergelin taustaan haihtuvat verhot. Ne ovat myös tekotavaltaan kovemmat ja hiukan summittaisemmat, mutta kummassakin reliefissä ne ovat sommitelmallisesti vain dekoraationomaisia taustan hahmottajia.

Draperian käsittely tässä reliefissä on kauttaaltaan ylimalkaista. Cainberg ei ole välittänyt käyttää drapeeraustaitoaan, joka näkyy esimerkiksi *Kristinusko tulee Suomeen* -reliefissä. Ilmeisesti aihe ei ole jaksanut kiinnostaa häntä antamaan parastaan.

Henkilöiden sommittelu on verraten kiinteä ja yksityisissä hahmoissakin on saavutettu melkoista tasapainoa ja harmoniaa, mutta huonekalujen epämääräinen asettelu ja äsken mainitut huolimattomasti hahmotetut poimutukset vaikuttavat epäedullisesti koko reliefin yleisvaikutelmaan. Tästä lopputuloksesta huolimatta Cainberg itse on ilmeisesti pitänyt korkokuvaa tärkeänä, koska hän on merkinnyt siihen signeerausensa koko nimellä ja vuosiluvulla 1814. Se on sijoitettu oikeassa alanurkassa olevaan sileään pintaan. Sarjan toinen signeeraushan on Väinämöisen soitto -reliefissä vain nimikirjaimina E. C., vuosiluku on sama, 1814.

¹ Brising 1914, 156.

² Brising 1914, 156.

³ Josephson 1956, II, 460.

⁴ Josephson 1956, II, 460.

Peruskiven muuraaminen

Viidettä korkokuvaa koskevat konsistorin ohjeet ovat varsin suppeat, vaikka tämänkin reliefin aihe on akatemian historian kannalta tärkeä. (Kuva 5.) Mutta tarkempia ohjeita varten Cainbergille annettiinkin neuvo kääntyä arkkitehti Gjörwellin puoleen, joka voisi tilaisuudessa läsnä olleena antaa hyvän kuvauksen tapahtumasta. Haluttiin siis saada reportaasinomainen kuva juhlallisesta peruskiven muuraamisesta. Wennervirta ei pidä mahdottona sitäkään, että Cainberg olisi voinut saada tilaisuutta koskevan piirroksen tai jonkinlaisen luonnoksen käytettäväkseen.¹ Tämä saattaa olla mahdollista, kun ottaa huomioon, että pyydetty tiedot saapuivat Cainbergille mitä todennäköisimmin kirjeitse, koska Gjörwell oleskeli tuolloin Ruotsissa. Olisi luonnollista, että Gjörwell olisi liittänyt vastauskirjeeseensä pienen skissin, jonka pohjalta Cainberg olisi voinut kuvata ko. tilaisuuden. Tähän mahdollisuuteen viittaavat useat seikat reliefissä.

1. Sommittelu

Sommitelmaltaan reliefi on Cainbergin muista korkokuvista poikkeava. Se on kokonaiskompositioltaan symmetrisempi ja henkilöitten ryhmittely on tiiviimpää kuin muissa reliefeissä. Figuurit erottuvat taustasta erikorkuisina, etummaisesta puoliplastillisina, taaimmat vain heikosti kohoavina. Näin taiteilija on onnistunut luomaan varsin hyvän syvyysvaikutelman. Myös liike on eloisampaa kuin muissa reliefeissä.

Taiteilija on luonut välähdyksenomaisen tilannekuvan. Hän on toteuttanut konsistorin ehdotuksen esittämällä sitä hetkeä, jolloin kuningatar Fredrika Dorotea juuri ojentaa hopeista muurauslastaa Gloucesterin prinsille, johon keskellä seisova mieshahmokin on suunnannut katseensa. Myös piispan ja laastivatia pitelevän rehtorin huomio on kohdistunut keskeiseen tapahtumaan, kun taas kummallakin sivulla olevat hahmoparit on esitetty toi-

¹ Wennervirta 1943, 87.

siinsa kääntyneinä ja heidän kohdallaan varsinaisen tapahtuman vaikutus laimenee.

Tässä reliefissä on ainoan kerran Cainbergin tuotannossa nähtävissä pyrkimystä jonkinlaisten geometrinen sommitteluperiaatteiden toteuttamiseen. Kolmen keskushenkilön hahmotelussa on selvää pyrkimystä kolmiosommitteluun, joskaan sitä ei ole toteutettu aivan ankaran geometrisesti. Tasasivuisen kolmion kannan muodostavat ojennetut käsivarret ja kärki on keskushenkilön silmän kohdalla. Kolmio ei kylläkään saa katsojaa täysin vakuuttuneeksi siitä, että Cainberg olisi tätä varten tarkemmin tutkinut uusklassillisia sommitteluperiaatteita. Pikemminkin tuntuisi siltä kuin nimenomaan tämä kolmiohahmotus olisi Cainbergille vierasta ja siis todennäköisesti juuri Gjörwelliltä peräisin. Gjörwell saattoikin olla Cainbergia kiinnostuneempi sommittelugeometrian teorioista jo koulutuksensakin puolesta. Cainbergin teoreettinen koulutus näyttää olleen suhteellisen pinnallista, se perustui antiikin taiteen tuotteiden esimerkillisyyden tarkkailemiseen. Kolmion oikean kyljen epämääräisyys ja oikean kantakulman tarkan kiinnekohdan puuttuminen voisi viitata myös siihen, että Gjörwellin oletetussa skississä olisi ollut jonkinlainen kolmiosommitelma. Sen merkitys olisi kuitenkin jäänyt Cainbergilta syvempää huomiota vaille, jolloin hän on varomattomasti muuttanut kuningattaren asentoa rikkoen näin sommitelman. Mahdollinen muutos ei ole kuitenkaan särkenyt koko kompositiota, eikä kolmioasetelman ehdoton paremmuuskaan tule tässä tapauksessa vakuuttavasti esille.

Draperiakäsittely on tässä reliefissä kauttaaltaan jonkin verran huolellisemmin hahmoteltua kuin kahdessa viimeksi käsitellyssä korkokuvassa. Erikoisen poimujen leikin Cainberg on saanut aikaan kuningattaren, piispan ja tämän takana seisovan naisen viittojen ja pukujen laskostuksessa. Neljä peräkkäistä vaakasuoraan pyöreästi nousevaa poimuryhmää alkaen äärimmäisenä oikealla olevan naisen hameen poimuista. Välissä on aina pystysuora laskosryhmä. Vasenta puolta taas hallitsevat horisontaaliset viivat miesten takinliepeiden suorissa reunoissa. Ojennetut kädet vievät liikettä pehmeästi kohti keskustaa.

Sommitelma perustuu voimakkaalle symmetrialle. Keskelle on asetettu toiminnan kohde, muurattava peruskivi, samoin muita ylempänä seisova henkilö. Keskustan kummallakin puolella on viisi henkilöä, joista symmetrisesti keskeltä ensimmäinen ja kolmas hahmo on varsin veistoksenomaisesti muovattu. Neljäs ja viides henkilö on esitetty matalampina korkokuvina, kummallakin puolella toinen henkilö erottuu aivan matalana taus-

tasta. Keskeissomitelmaa Cainberg on vielä korostanut baldakiininomaisella verhoasetelmalla, joka ilmeisesti kuvaa kutsuvieraskatosta.

2. Historiallisten tapahtumien kulku

Cainbergin tehtävänä oli myös tärkeimpien läsnä olleiden henkilöiden esittäminen. Kuvauksen tapahtumien kulusta ja mukana olleista henkilöistä Cainberg on voinut saada joltakin mukana olleista turkulaisista tai yhtä hyvin Gjørwelliltä. Nyt liki kaksi vuosisataa myöhemmin, lienee viisainta tutkia ajan sanomalehden selostusta akateemisesta juhlahetkestä 24.7.1802. Heinäkuun 31. päivän Åbo Tidningissä on tarkka kuvaus tapahtumasta.¹ Peruskiven muurauksen aloitti kuningas Kustaa IV Aadolf. Hän luovutti kauhan kuningatar Fredrika Dorotealle, jonka jälkeen vuorossa oli Gloucesterin prinssi Wilhelm Fredrik. Seuraavina olivat kuningattaren hovirouvat, kreivittäret Frölich ja Gyldenstolpe, kreivi Klingspor, amiraali Cronstedt, paroni Bonde, kommodori Hallenborg, piispa Gadolin ja muurauksen päättäjä kommodori Aminoff.

3. Keskeinen ryhmä

Keskushahmona on siis kuningas Kustaa IV Aadolf, kuten kaikki vanhemmat lähteet selittävätkin, eikä suinkaan Kustaa Mauri Armfelt, jota Wennervirta ehdottaa.² Armfelt ei ollut puheena olevana aikana lainkaan Suomessa, vaan terveyttään hoitamassa Spa'ssa,³ ja näin arvelu osoittautuu perusteettomaksi. Lähinnä kuningasta ovat kuningatar Fredrika Dorotea ja Gloucesterin prinssi Wilhelm Fredrik, jolle kuningatar on ojentamassa

¹ Åbo Tidning 1802, n:o 60, 31.7.

² Wennervirta 1943, 87.

³ von Bonsdorff 1931, II, 55.

muuraukauhaa. Kuningas on asetettu seisomaan korokkeelle hiukan muita ylempäs. Hänet on kuvattu varsin nuoren näköiseksi, sillä hänhän oli tuolloin vain 24-vuotias. Kasvoissa on tiettyä muotokuvamaisuuttakin, ne ovat kapeat, nenä on suora ja suu korostetun pehmeä. Samat piirteet ovat näkyvissä kuninkaasta tehdyissä muotokuvissakin. Muotokuvamaisuus selittyy sillä, että Cainberg oli tehnyt Porthanin tilauksesta vuonna 1795 kaksitoista kappaletta ja vuonna 1796 24 kappaletta pieniä kipsisiä, nuoren kuninkaan medaljonkikuvia.¹

Ensimmäisen reliefiohjelman ollessa lausunnolla tämä kuva-aihe sai Tukholman kuninkaallisen tiedeakatemian asiantuntijoilta erittäin ankaran arvostelun ajankohtaisuutensa vuoksi. Sen katsottiin olevan sopimaton akateemiseen ympäristöön. Erityisesti pidettiin sopimattomana esittää kuninkaallisia henkilöitä puuhailemassa laastikauhan parissa. Masreliez piti mauttomana kuningasparin ja muiden henkilöiden esittämistä aikakauden puuissa. Soveliaampaa hänen mielestään olisi ollut esittää kuningas Heros pacifique -hahmoisena.² Toteutetussa reliefissä ei ole näkyvissä näiden arvostelujen vaikutusta - saattaa olla mahdollista, etteivät ne koskaan tulleetkaan Turun akatemian tietoon. Kuitenkin kuninkaan arvo on otettu sommittelussa huomioon asettamalla hänet muita korkeammalle niin, että hänen päänsä on koko muun seurueen päiden yläpuolella.

Kuningatar Fredrika Dorotea on kuvattu myös varsin nuoreksi. Hänen piirteissään on merkille pantavan tarmokas leuka ja pieni suora nenä, mutta varsinaista muotokuvamaisuutta ei mielestäni ole näkyvissä.

Gloucesterin prinssi Wilhelm Fredrik, Gloucesterin ja Edinburgin herttua, joka tuolloin oli 26-vuotias, on myös esitetty nuoren näköisenä. Hänen kasvoilleen on leimaa antava korkea otsa ja voimakaspiirteinen leuka.

¹ Porthanin kirje Schulténille 8.10.1795, Schulténin kirje Porthanille 18.10.1795, Porthan 1948, 22.23; Porthanin kirje Caloniukselle, päivämätön, merkitty saapuneeksi 12.10.1795, Caloniuksen kirje Porthanille 8.7.1796, 14.9.1796 ja 1.10.1796, Calonius 1902.

² Ellenius 1971, 11.

4. Piispan henkilökysymys

Kuningattaren takana seisoo piispalliseen asuun pukeutunut mieshenkilö, jota Wennervirta nimittää arkkipiispa Tengströmiksi.¹ Wennervirta on ilmeisesti katsonut tätä henkilökysymystä oman aikansa näkökulmasta, ottamatta asiasta paremmin selkoa. Tengström tuli Turun piispaksi vasta vuonna 1803 edellisen piispan, Jakob Gadolinin, vuoden 1802 lopulla tapahtuneen kuoleman jälkeen. Sitä paitsi Suomessa on ollut arkkipiispoja vasta vuodesta 1817 lähtien. Piispa Gadolin eli vielä peruskiven muurauksen aikaan ja Åbo Tidningin selostuksesta nähdään, että hän oli tilaisuudessa läsnä. Mutta Cainbergin tehdessä vuosina 1813-16 näitä reliefejä oli Tengström Turun piispana ja hyvin näkyvä hahmo kaupungin elämässä. Hän kuului myös uuden akatemiatalon rakennustoimikuntaan, vaikka ei tuohon aikaan enää puheenjohtajana. Näin ollen ei tietenkään ole mahdotonta, että taiteilijalla oli mielessään juuri Tengströmin hahmo. Gadolin oli Cainbergille aivan vieras, jo historiallinen henkilö. Tässä yhteydessä piispan on kuitenkin katsottava esittävän Gadolinia, nimenomaan siksi, että hän oli tilaisuudessa läsnä. Kasvonpiirteiltään tämä hahmo ei vastaa sen paremmin Tengströmin kuin Gadolininkaan tunnettuja muotokuvia.

5. Akatemian rehtorin henkilökysymys

Prinssi Wilhelm Fredrikistä vasemmalle seisoo laastivatia pitelevä mies, joka Tengströmin muistiinpanojen mukaan on akatemian silloinen rehtori. Peruskiven laskemisen aikoina akatemian rehtorina oli professori Karl Niklas Hellenius.²

Edellä mainitut viisi henkilöä muodostavat reliefin sommitelmallisesti ja kerronnallisesti tärkeimmän osan. Sivuilla seisovat neljä henkilöä sekä

¹ Wennervirta 1943, 87.

² Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat 1802, 24.7. HYA.

taustassa olevat kaksi hahmoa ovat saaneet vähemmän huomiota osakseen ja samalla myös ylimalkaisemman käsittelyn. Mutta ehkäpä Cainbergin taiteen herkintä ilmenemismuotoa edustaa vasemmalla oleva keskenään keskusteleva pari. Heidän koko olemuksessaan on herkkyyttä, jollaista ei löydä monistakaan Cainbergin henkilöahmoista.

6. Keskeisten hahmojen vaatetus

Keskeisiä henkilöitä lähemmin tarkasteltaessa kiinnittää huomiota niiden edustavuus. Cainberg on aivan ilmeisesti ollut varsin tietoinen esitettävien henkilöiden arvosta ja asemasta, ja on suhtautunut niihin kunnioittavasti.

Kuninkaan puku edustaa vielä traditionaalista Kustaa III:n aikaista kansallispukua, (kuva 39) joka oli säilytetty hovipukuna Ekolsundin univormussa.¹ Hän on miehistä ainoa, jolla on hovipuku, muut ovat pukeutuneet ajanmukaisiin lievetakkeihin. Hänen rinnassaan on suuri, tunnistamaton kunniamerkki, johon kuuluu rinnan yli kulkeva nauha, olkapäältä laskeutuu kevyesti poimutettu viitta. Myös Gloucesterin prinssillä on rinnassaan kunniamerkki, joka muodoltaan poikkeaa kuninkaan kunniamerkistä. Hänellä on myös rinnan yli kulkeva nauha.

Piispan puku lipereineen ja maahan asti ulottuvine takkeineen on asianmukainen, vaikka viitta estää näkemästä yksityiskohtia tarkemmin. Hänellä on myös rinnassaan suuri tähden muotoinen kunniamerkki ja toinen pienempi on kaulassa nauhan varassa. Miesten housuissa on kahta mallia; kuninkaalla ja molemmilla äärimmäisillä miehillä on pitkät ihonmyötäiset housut, prinssillä ja rehtorilla on polvihousut, rehtorin jaloissa on nauhakengät, muilla herroilla saappaat. Äärimmäisinä olevilla miehillä on kädessään lierihatut.

Naisten puvut ovat varsin ylimalkaisesti kuvatut, ilman erikoispiirteitä. Korotettu vyötärölinja² ja obligatorinen hartiahuivi³ ovat ainoat viitteet

¹ Bergman 1938, 82.

² Wilcox 1948 a, 238.

³ Wilcox 1948 a, 240.

vallitsevaan muotiin. Kuningattaren pukuun taiteilija on lisännyt kaulaukkoa kiertävän poimutetun reunuksen, joka ei kuitenkaan voi kuvata hovipuvun määräämää pitsiröyhelöä.¹ Arvomerkiksi Cainberg on antanut kuningattarelle diadeemin, joka on samaa tyyppiä kuin kuningatar Kristiinalla edellisessä reliefissä. Hiuslaitteet ovat sekä miehillä että naisilla ajanmukaiset, vaikkakin naisten kampaukset ovat hiukan epämääräiset. Kaikissa on kuitenkin näkyvillä ajan muodin mukainen sykerö. Cainberg on perehtynyt ilmeisen huolellisesti ulkoisiin seikkoihin, mutta itse henkilöt ovat jääneet ilmeettömiksi. Kaikki ovat tavallaan yleispäteviä kasvoiltaan, kaavamaisen nuoria ja siloisen kauniita usklassillisen kuvanveiston ideaalien tapaan. Kuninkaan ja piispan kasvopiirteissä saattaa nähdä persoonallisemman otteen.

Vaikka peruskiven muuraamisreliefi sommittelultaan onkin muita kiinteämpi, puuttuu kuitenkin yksityisistä henkilöhahmoista hartaus, joka tulee esiin usein edellisissä reliefeissä. Vasemmalla sivulla keskusteleavassa nuorena parissakin on herkästä tunnelmasta huolimatta ylimalkaista silkoisuutta, erikoisesti draperian käsittelyn yksityiskohdissa, joka antaa ryhmälle hieman välinpitämättömän leiman. Mutta on kuitenkin merkille pantavaa, että Cainberg on muovannut keskushenkilöt suhteiltaan ja asennoiltaan huolellisemmin kuin tavallisesti. Siitä johtuu, että reliefissä ei ole ensi silmäyksellä mitään erityisen häiritsevää, kuten esimerkiksi *Väänämöisen soitto* -reliefin kömpelö karhu tai *Uskonpuhdistuksen* leveäharteiset ja lyhytjalkaiset nuorukaishahmot. Tämä seikka on ollut tärkeä taiteilijan kannalta, sillä ilmeisesti kaikki tässä kuvatut henkilöt olivat vielä elossa reliefin valmistumisen aikana. Cainberg varmaankin tiesi, että arvosteleva yleisö tuntisi erikoisen suurta mielenkiintoa juuri tätä teosta kohtaan ja tarkastelisi kriittisemmin sen henkilöhahmoja kuin muiden korkokuvien. Todennäköisesti juuri kritiikin pelko sai Cainbergin suhtautumaan tähän reliefiin ehkä vakavammin kuin muihin akatemiatalon korkokuviin. Mutta samalla kun hän on pitänyt huolta oikeista mittasuhteista, koettanut saada asennot mahdollisimman luonteviksi ja tehdä esitettävistä arvohenkilöistä mahdollisimman edustavia, on työhön tullut tiettyä teennäisyyttä.

¹ Bergman 1938, 87.

Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa

Cainbergin reliefisarjan viimeinen korkokuva esittää Aleksanteri I:n vierailua Turun akatemiassa huhtikuun toisena päivänä 1809. (Kuva 6.) Siinä taitelija on varsin mekaanisesti toteuttanut konsistorin ehdotuksen ilman omintakeisia sommitteluideoita tai kerronnallisia lisiä. Reliefin yleinen heikkous tuntuu oudolta, kun ottaa huomioon sen merkityksen esim. poliittiselta ja akatemian hyvinvoinnin kannalta.

Hallitsija on kuvattu juuri keskellä olevasta ovesta sisään astuneena. Hän on pysähtynyt tervehtimään kuningatar Kristiinaa, joka Pallas Athenen asussa esittelee hänelle Auran runottaren. Oven toisella puolella seisoo neljän opiskelijan ryhmä. Seinällä oven kahden puolen ovat neljän tieteen symbolit medaljongeissa. Vain yhdessä kohdassa Cainberg on poikennut konsistorin ohjeista. Niiden mukaan Auran runottaria olisi pitänyt esittää useampia. Piispa Tengström mainitsee laiminlyönnin hieman moittivasti:

*"...borde vara alla 9 sånggudinnorna i en grupp, men detta stycke är, mera än något af de öfriga, ofullbordadt och starkt sagdt alldeles misslyckad, efven i den omständigheten att ingendera huvudpersonen är, hvad de dock begge borde vara, verkliga porträtter."*¹

Lausunnosta käy siis ilmi, että ainakin Tengströmin mielestä päähenkilöt olisi pitänyt esittää muotokuvina. Se ei tehtävän antajien mielestä ollut varmaankaan kohtuuton pyyntö, vaikka näyttääkin siltä, että Cainbergista tämä olisi tuntunut tarpeettomalta.

Tavanomainen näköisyys ilman tiettyä idealisointia ei kuulunut uusklassisen kuvanveiston ihanteisiin. Aleksanterin kuvasta saattaa kuitenkin löytää piirteitä, jotka voisi tulkita muotokuvaamispyrkimyksiksi. Pieni pää verrattuna koko vartaloon ja kasvojen pyöreys ovat piirteitä, jotka ovat tyypillisiä jokaiselle Aleksanteri I:n muotokuvulle.² Toisaalta nämä ovat

¹ Tengströmin muistiinpanoihin lisätty varsinainen reliefiohjelma, II sivu. HYK.

² Esimerkiksi Turun akatemian juhlasaliin sijoitettu, Ivan Martosin v. 1814 valmistama Aleksanteri I:n rintakuva (joka on nyt Helsingin yliopiston kirjaston puistikossa), Emanuel Thelningin maalaus Porvoon valtiopäivistä v. 1809 ja F. Gérardin maalaus vuodelta 1815 Helsingin yliopiston muotokuvakokoelmassa.

myös Cainbergin tuotannolle tunnusmerkillisiä, maneerinomaisia piirteitä, joita esiintyy useimmissa hänen reliefihahmoissaan.

1. Sommittelu

Tengströmin esittämä aikalaisen käsitys reliefin kehnoudesta vahvistuu jokaisessa uudessa arvioinnissa huipentuen Wennervirran lausuntoon:

*"Huonoin, kerrassaan mahdoton sommittelun puolesta, on Aleksanteri I:n vierailua Turun akatemiassa kuvaava reliefi tylysästi vierekkäin ryhmiteltyine henkilöineen."*¹

Musertavat arvoinnit eivät ole täysin aiheettomia. Sommittelu rakentuu oudosti keskustassa olevan oven kahdelle puolelle siten, että kaikki kolme keskushahmoa on asetettu reliefin vasemmalle puolelle ja kuvan oikealle puolelle, melko kapealle alalle, taiteilija on asettanut hallitsijaa tervehtimään tulleet neljä ylioppilasta. Oven vasemman puoliskon peilin vasen profiililista on sommiteltu kutakuinkin kuvan keskiviivalle. Tämällinen tarkkuus puuttuu tästä yksityiskohdasta, joten sen sommitelmallista merkitystä ei voitane kovin painokkaasti korostaa. Keskushahmon, Aleksanterin, huomio kiintyy kokonaan vasemman puolen merkittäviin naishahmoihin ja näin syntyy epäsuhta kuvapuoliskojen tasapainoon. Tämä sommitteluerehdys ei kuitenkaan ole Cainbergin ainoa. Vuoden 1812 taideakatemian näyttelyssä hänellä oli reliefi, joka esitti kruununprinssi Kaarle Juhanaa ja maanviljelystä, kauppaa sekä vapaita tieteitä ja taiteita. Se sai arvostelijoilta moitteita siitä, että sommittelu jakautui kahteen irralliseen ryhmään. Aikakauslehti Klytiassa mainitaan v. 1813, että päähenkilön huomio kohdistuu kokonaan tieteeseen ja taiteeseen, jättäen kaupan ja maanviljelyksen kokonaan huomiotta.² Journal för Litteraturen och Theatern -lehdessä arvostellaan tehtävänasettelua kokonaisuudessaan

¹ Wennervirta 1943, 90.

² Wennervirta 1943, 75.

seuraavasti: *"Ideen (kaksi ryhmää) redan flera gången varit nyttjad och äfven nu finnes begagnad af Hr. Westin."*¹

Tilanne oli mainitussa reliefissä ilmeisesti melkein samanlainen kuin nyt käsiteltävässä korkokuvassa. Cainberg on siis varsin kirpeästi arvostelusta huolimatta toistanut virheensä. On ilmeistä, että hänen terveydentilansa oli noihin aikoihin ratkaisevasti huonontunut ja että siitä johtunut väsymys aiheutti tällaista piittaamattomuutta.

Väsymys ja välinpitämättömyys ovat leimaa-antavia koko viimeiselle reliefille. Ympäristöä Cainberg ei ole vaivautunut kuvaamaan muuten, kuin keskustaa hallitsevalla ovella ja neljän tieteen symbolikuvilla. Uusklassillista tyyppiä oleva peiliovi sijaitsee reliefin keskustasta oikealle niin, että pähahmoille on jäänyt runsaammin tilaa kuin oikeaan laitaan ryhmitetyille ylioppilaille. Tähän ratkaisuun ovat luonnollisesti vaikuttaneet myös sommitelmalliset lähtökohdat. Cainberg on varmaankin tietoisesti karttanut oven asettamista keskelle. Oven kahden puolen on neljä medaljonkia, jotka konsistorin ohjeiden mukaan esittävät uskonnon, oikeuden, lääketieteen ja filosofian symboleja: uhrialttaria, vaakaa, Asklepioksen sauvaa ja ohjeessa mainittua "taivaankantta", jonka taiteilija on esittänyt traditionaalisesti niin, että maa on litteänä kahden taivaankaaren ympäröimänä. Kaikki medaljongit on tehty mahdollisimman yksinkertaisesti ja vaikutelmaksi jää, että ne on pyritty tekemään mahdollisimman vähällä vaivalla.

2. Aleksanteri-Apollon

Päähuomio kiintyy Aleksanteri-Apolloniin ja Kristiina-Minervaan, joka esittelee ujon näköistä Auran runotarta. Aleksanteri on puettu Apollon kitharodoreksen poimutettuun hihattomaan kitoniin, jonka vyö on sidottu korkealle rinnan päälle. Harteilla on soljilla kiinnitetty viitta.² Cainbergin oma lisäys Apollon kitharodoroksen vaatekertaan on eräänlainen pitkähihainen ihokas. Vaatetus on ilmeisen yhtäläinen kuin Kustaa III:n antiikkikokoelmien Apollon Kitharodoksella. (Kuva 49.) Sekä Apollonin että

¹ Journal för Litteraturen och Theatern 1813, 13.4.

² Brisning 1911, 41.

Auran runottaren lyyran muoto niin ikään näyttää viittaavan tämän esikuvan mahdollisuuteen. Se nimittäin poikkeaa jonkin verran ajan kuvaesityksissä tavallisesti näkyvistä lyyrasoittimista ja muistuttaa merkille pantavasti Kustaa III:n Apollon Kitharodoksen huomattavan komeaa kitharaa.

Onko Cainbergilla ollut mahdollisuutta tutkia kyseistä Apollon-patsasta? Kun Kustaa III tuotti Italiasta suuren kokoelman antiikin kuvapatsaita, ne herättivät laajalti huomiota, ja kun ne asetettiin yleisön nähtäville linnassa, riitti niille jatkuvasti ihailevia katsojia. Vuonna 1796 kuningas antoi akatemian oppilaille tilaisuuden kaikkina päivinä, vain kokoelmien hoitajalle ilmoittautumalla, tutkia kuninkaallista taidemuseota¹ ja tutustua näin Pariisista hankittujen akatemian omien kipsikokoelmien lisäksi aitoihin antiikin veistoksiin. Cainbergilla oli siis ainakin opiskeluaikansa lopulla mahdollisuus tutustua perusteellisesti tähän kokoelmaan. On mitä todennäköisintä, että Cainberg käytti tilaisuutta hyväkseen, ja teki myös piirroksia ja luonnoksia antiikin veistosten mukaan. Kyseenalaista kuitenkin on, oliko hänellä mukanaan mahdollisia piirroksia Turkuun muuttaessaan, vai toimiko hän muistikuvien perusteella. Pesänselvitysluettelossa ei mainita mitään piirroksiin viittaavaa, mutta ei ole mahdotonta, että luonnosvihkoja on pidetty liian vähäarvoisina luetteloitavaksi ja ehkä ne myös hävitettiin välittömästi.

Korkokuvassa toisenkin henkilön hahmotus viittaa Kustaa III:n antiikkikokoelmaan, nimittäin Kristiina-Minervan, johon palaan myöhemmin. Tuntuu oudolta, että vain sarjan tässä reliefissä on selvästi tunnistettavat esikuvat juuri Kustaa III:n antiikkikokoelmasta. Mahdollisuus samanlaisiin muistumiin olisi ollut muissakin korkokuvissa, erityisesti *Kristinuskon tulo Suomeen* -reliefissä Eerik-kuninkaan kohdalla. On harkittava myös sitä mahdollisuutta, että Cainberg olisi käynyt Tukholmassa juuri ennen viimeisen reliefin aloittamista. Koska hän jo silloin tunsu konsistorin ehdotuksen ja hänellä itselläänkin oli jo varmaan hahmottumassa näkemys reliefistä, hän olisi saattanut käydä linnan antiikkikokoelmassa verestämässä muistiaan ja tekemässä samalla jonkin pikaisen luonnoksen muistinsa tueksi. Esimerkiksi Sergelin hautajaiset maaliskuun alussa vuonna 1814 olisivat saattaneet antaa sysäyksen matkaan. Tukholman matkustaminen näyttää olleen vielä hyvin tavallista Turussa tuona aikana, vaikka Tukholma ei enää

¹ Looström 1887-91, 376.

ollutkaan Suomen pääkaupunki. Laivayhteys oli vilkas,¹ eikä Ahvenanmeren ylitys liene taloudellisestikaan ollut mahdotonta. Ja kun tietää, että Cainbergin vähäiset ystävät ja koko hänen elämänsä parhaiden vuosien muistot liittyivät Tukholmaan, tuntuu luonnolliselta, että hän olisi koettanut päästä käymään siellä kolmisen vuotta kestäneen Turussa oleskelunsa aikana. Mutta aika on hävittänyt kaikki mahdolliset tiedot Cainbergin yksityiselämästä Turussa, samoin kuin todisteet mahdollisesta matkasta.

3. Kristiina-Minerva

Edellä mainittiin, että myös Kristiina-Minervan esikuva löytyy Tukholmasta, Kustaa III:n antiikkikokoelmasta. Tässä tapauksessa vaikutteet ovat vielä ilmeisemmin näkyvissä. Kristiina-Minervan asentoa voidaan pitää antiikkikokoelman *Pallas Athenen* asennon peilikuvana, ainoastaan taivutettu käsivarsi on Kristiina-Minervalla lähempänä vartaloa. (Kuva 50.) Myös vaatetusta vertaillessa tulee samankaltaisuus esille. Kummallakin on yllään pitkä doorilainen peplos ja sen päällä nyörillä vyötäisille kurottu hihaton apotypygmia. Paljaat käsivarret ovat Cainbergin töissä harvinaiset ja esiintyvät vain Kristinuskon tulo Suomeen -reliefissä sekä *Väinämöisen soitto* -reliefin merenneidolla, ja näin ollen on tämäkin yhtäläisyys merkille pantava. Pallas Athenen kaulalla on upea vaaralta suojaava aigis, johon on kuvattu käärmeitä ja rinnalla gorgonin pää. Myös Kristiina-Minervalla on kaulalla leveä kaulus, jossa ei ole näkyvissä tarkempia yksityiskohtia, mutta joka kuitenkin voitaneen tulkita pelkistetyksi aigikseksi, Pallas Athene-Minervan sotisovan tärkeäksi osaksi. Kypärä on molemmilla samanlainen, korinttilainen. Pari eroavaisuuttakin on havaittavissa. Cainberg on lisännyt Kristiina-Minervalle tämän oikealta olkapäältä laskeutuvan viitan. Myös tukkalaitteessa on eroa: Kristiina-Minervalla on pitkät niskaan valuvat kiharat, kun taas Pallas Athenella on klassillinen lyhyt kampa. Erot ovat kuitenkin vähäiset asennon ja puvun yhtäläisyyksien rinnalla. Vertailtaessa ei voi tulla

¹ Suomen sodan jälkeen, kun postin kuljetus järjestettiin uudelleen, Turun ja Tukholman välillä kulki postilaiva kaksi kertaa viikossa. Ks. Tommila 1960, 78. Tämän lisäksi reitillä liikennöi myös muita laivoja, jotka kuljettivat matkustajia. Ks. Tommila 1960, 80.

muuhun tulokseen, kuin että Kustaa III:n antiikkikokoelmien Pallas Athene on ollut Cainbergille konkreettisenä esikuvana, mutta epäselväksi jää, missä vaiheessa ja millä tavalla hän on tehnyt luonnokset Pallas Athenestä. Onko hänellä ollut piirustuksia akatemian ajalta mukanaan, vai onko hän mahdollisella Tukholman matkallaan käynyt antiikkikokoelmissa luonnosvihko mukanaan? Mahdollista on myös, että hän on saanut kirjeitse jonkinlaisen hahmopiirroksen joltakin tukholmalaiselta tuttavaltaan, taikka voinut verestää muistiaan Turussa jonkin piirroksen tai vastaavan kuvan avulla. Joka tapauksessa yhtäläisyys on niin suuri, että tuntuu kuin se ei voisi rakentua pelkän muistikuvan varaan. Muistikuvaakaan ei silti voi kokonaan jättää pois laskuista.

4. Auran runotar

Auran runotar seisoo aivan Kristiina-Minervan vieressä pitäen kädessään samanlaista kitharaa kuin Aleksanteri-Apollon. Soitin viittaa muodoltaan vieläkin selvemmin Kustaa III:n antiikkikokoelmien Apollon Kitharodokseen kuin Aleksanteri-Apollonin pienempi kithara. Vaatetukseltaan Auran runotar on lähinnä Cainbergin aikalainen. Hänellä on yllään pitkähihainen suora mekko, joka on poimutettu vyön avulla. Oikealta olkapäältä laskeutuu viitta, joka on vedetty eteen ja nostettu vyön alle. Hiukset on sidottu nauhan avulla pääläelle ajan muodin mukaiseksi kampaukseksi. Auran runottaret on konsistorin ohjeissa mainittu monikossa ja Tengströmin muistiinpanojen mukaan runottaria piti esittää yhdeksän kappaletta,¹ mutta taiteilija on toteuttanut vain yhden.

Vain yhden runottaren esittämisellä saattaa olla oma merkityksensä. Aimo Reitala on nimittäin osoittanut, että Auran runotar varsinkin Ruotsissa on ollut koko Suomen henkilöitymä, vaikka täällä tämä seikka ei enää olekaan laajemmin tiedossa.² Turun akatemian piirissa pidettiin Auraa erityisesti arvossa varsinkin 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alkupuolella. Aura on esitetty nuoren naisen hahmoisena mm. Porthanin vuonna 1782

¹ Tengströmin muistiinpanoihin lisätty varsinainen reliefiohjelma, II sivu. HYK.

² Reitala 1983, 25.

pitämän muistopuheen painetun version, Henrik Hasselin muisto -viikkosen, otsikkokuvassa ja Aleksanteri I:n vuonna 1811 vahvistaman akatemian uuden menosäännön muistoksi 1813 lyötetyn mitalin takasivulla.¹ Näissä yhteyksissä Aura on selvästi esitetty akatemian ja turkulaisten omana muusana, mutta kirjallisuudessa Auran henkilöitymä sai laajemman merkityksen, varsinkin Ruotsissa. Ruotsalaisten omaksuma Auran merkitys koko Suomen henkilöitymänä on näkyvissä myös Ruotsiin siirtyneiden suomalaisten kirjoituksissa, kuten Reitala osoittaa Franzénin ja Arwidsonin kohdalla olevan asian laita.²

Tätä laajempaa tulkintaa Auran henkilöitymästä voidaan käsittääkseni soveltaa tässä Cainbergin reliefissä, vaikka tietenkin on ymmärrettävä, että akatemiassa haluttiin ensi sijassa nähdä Aura sen omana hengettärenä. Mielestäni se seikka, että runottaria on esitetty vain yksi, mainittujen useiden sijasta, saattaisi viitata siihen, että tälle oli tarkoitus antaa tavallista enemmän merkitystä ei vain runollisena allegoriana, vaan nimen omaan tiettyjen instituutioiden henkilöitymänä. Yhdistettynä kahden eri valtakauden hallitsijahahmoihin, Kristiinaan ja Aleksanteriin, on mielestäni mahdollista tulkita Aura tässä yhteydessä sekä akatemian personifikaationa että koko maata edustavana Suomi-neitona. Olihan sekä akatemia että koko Suomi juuri luovutettu Ruotsilta Venäjälle - Kristiinalta Aleksanterille.

On vaikea arvioida onko vain yhden runottaren toteuttaminen ja sen merkityssisällön muuttaminen tällä tavalla Cainbergin oma idea, vai onko akatemian piirissä havaittu tämä mahdollisuus esittää hienovarainen allegoria poliittisen vallan vaihtumisesta sen jälkeen, kun reliefiohjelma oli jo virallisesti hyväksytty. Tuntuisi luonnolliselta, että Cainbergille olisi Tukholmassa syntynyt Ruotsissa vallinneen käsityksen mukainen kuva Aurasta koko Suomen personifikaationa. Sen mukaan hän olisi esittänyt vain yhden Auran runottaren antaen sille täten syvällisen allegorisen merkityksen, mitä ei välttämättä ole konsistorin ohjeiden määrittelemässä useiden runottarien ryhmässä. Tätä ajatusta tukee mielestäni edellä mainittu Tengströmin muistiinpanojen maininta, että mukana on vain yksi runotar yhdeksän sijasta. Tengström ei näytä kiinnittävän lainkaan huomiota personifikaatioajatukseen, vaan pelkästään romanttiseen näkymään Aleksanterin vierailusta antiikin yhdeksän muusan läsnäollessa. Ehkäpä Auran hahmo Suomen personifikaationa ei ollut Tengströmille lainkaan tuttu. Näin on mahdollista tulla

¹ Reitala 1983, 26-27.

² Reitala 1983, 29.

siihen johtopäätökseen, että juuri Cainberg on Auran hahmossa antanut reliefille uutta ideologista sisältöä.

Kuningattaren ja runottaren muodostama ryhmä on rauhallinen ja kaunis huolimatta hiukan liian tiiviistä vierekkäinasettelusta ja Auran jonkin verran tasapainottomasta asennosta. Draperian käsittely on onnistuneinta juuri naishahmojen kohdalla, vaikka se niissäkin on vaisun tuntuista.

5. Ylioppilaiden ryhmä

Oven oikealla puolella seisoo ryhmä nuoria ylioppilaita, joiden muovaaminen on tehty varmaankin kiireesti ja ennen kaikkea välinpitämättömästi. Heitä on neljä ja he keskustelevat parittain keskenään päät jyrkästi sivulle kääntyneinä, samalla tavalla kuin Uskonpuhdistus-reliefin nuorukaiset. Jalkojen ja käsien asennot ovat ikävän kaavamaiset. Puku on kaikilla samanlainen ajan tavan mukaan, sillä ylioppilaat käyttivät univormuja.¹ Pukuun kuuluu pitkä, kaksirivinen lievetakki, jonka alla on pystykauluksinen paita solmiohuiveineen. Jalassa on ihonmyötäiset housut ja saappaat. Ryhmä on sommittelussa vasemmalla puolella olevan pääryhmän vastapainona ja tiiviinä ryhmittelynä täyttää siinä mielessä tehtävänsä. Varsinaisena suorituksena se ei kuitenkaan ole tekijälleen kunniaksi ja todistaa ilmeisesti vain Cainbergin sairaudesta johtunutta kyllästymistä ja väsymystä. Siitä on todistuksena myös reliefin teknisessä suorituksessa näkyvä huolimattomuus: pinta on ikävän epätasainen ja mm. oven kohdalla huomattavasti aaltoileva. Saattaa olla mahdollista, että taiteilijalta on jäänyt varsinainen viimeistelytyö sairauden takia kesken tai jopa kokonaan suorittamatta, ja että Tengströmin huomautus viimeisen reliefin valmistumisesta "*på sätt och wis*"² viittaisi juuri tähän viimeistelemättömyyteen. Viimeistelytyö on myös voinut jäädä kipsinvalaja Shelesnovin huoleksi.

¹ Konsistorin pöytäkirjat 1817, 12.9. pykälä 9. HYA. Kohta koskee keisarin 21.5.1817 hyväksymää akatemian opettajien, virkamiesten ja ylioppilaiden univormujen uudistamista.

² Tengström, 52. HYK.

Huolimatta siitä, että viimeisen reliefin toteutus on tietyllä tavalla keskeneräinen, on sen kerronnassa ajankohtaista vertauskuvallisuutta. Aleksanteri I kohtaa Auran runottaren, ei vain akatemian ja turkulaisten vaan koko Suomen edustajan, jonka Kristiina-kuningatar esitellessään entisenä holhoojana luovuttaa uuden hallitsijan suojelukseseen. Kysymyksessä on historiallisen siirtymäkauden - vallanvaihdon - kuvaus.

VII TURUN AKATEMIATALON RELIEFIEN ASEMA

Erik Cainbergin ja akatemiatalon reliefisarjan merkitystä maamme taiteelle on varsin vaikeata määritellä. Hänen Turun aikansa kesti vain kolme vuotta ja niiden aikana syntyi tiettävästi ainoastaan tämä kuuden reliefin sarja. Cainbergilla ei ollut Turussa oppilaita, eikä hän liene ollut paljonkaan kanssakäymisissä turkulaisten kanssa.

Cainbergilla ei siis ole voinut olla suoranaista vaikutusta taiteeseemme oppilaiden ja työnsä jatkajien muodossa. Muutenkin maamme kuvanveistotaiteessa oli melkein yhtä vaisu kausi Cainbergin jälkeen kuin oli häntä ennenkin. Cainbergin *Väinämöisen soitto* -reliefin asema ensimmäisenä suomalaisena kalevala-aiheisena teoksena on kuitenkin merkittävä. Kuten jo Väinämöisen soitto -reliefiä käsittelevässä luvussa olen tuonut ilmi, katson, että Cainberg loi konsistorin yleisen ohjelman ja professori Walleniuksen erikoisohjeiden mukaan Väinämöis-hahmon, joka on ulkonaiselta olemukseltaan ollut esikuvallinen useille sen jälkeisille Kalevalan kuvaajille. Blackstadiuksen, Ekmanin ja jopa Borupinkin Väinämöisissä tapaamme piirteitä, jotka saattaisivat olla peräisin Cainbergin Väinämöisestä. Mainittujen taiteilijoiden välityksellä Väinämöis-ikonografia periytyy meidän ajallemme asti. Helsingin yliopiston vestibyyllissä paikkansa saanut v. 1866 valmistunut Sjöstrandin Väinämöisen laulu -friisi tuntuu saaneen kuvallisia vaikutteita Cainbergin reliefistä. Mielestäni on vaikea uskoa, että pelkästään yhteinen kirjallinen lähtökohta, Gananderin *Mythologia Fennica*, olisi Cainbergin ja Sjöstrandin Väinämöisten yhtäläisyyksien takana, kuten Jukka Ervamaa väitöskirjassaan arvelee.¹

Turun akatemiatalon reliefisarjan aikaansaaminen oli ajalleen huomattava kulttuurisaavutus. Se on merkittävä muussakin mielessä kuin taideteoksena. Jo se, että akatemia päätti hankkia juhlasalin koristamiseksi tämänlaatuisen monumentaalityön, oli maamme oloissa ainutlaatuista. Eritäin huomattava merkitys oli myös sarjan ohjelmaidealla. Siinä on luotu synteesi ajan - erityisesti akatemian piirissä - vallitsevista aatteista. Kansallisen identiteetin korostus on selvästi esillä. Haluttiin esittää suomalaisen kulttuurin ja sivistyselämän pitkä traditio omaleimaisesta pakanallisesta kulttuurista lähtien. Ideoiden takaa kuultavat 1700-luvun lopun ja 1800-

¹ Ervamaa 1981, 138.

luvun alun heränneet itsenäisyysajatukset ja pyrkimys kansallisen identiteetin esilletuomiseen. Suomalaisuuden korostukset huomattiin myös Tukholman Kuninkaallisessa tiedeakatemiassa, kun vuoden 1807 reliefiohjelma oli siellä tarkastettavana. Tällaisia provinsiaalisina pidettyjä pyrkimyksiä pidettiin siellä sopimattomina,¹ eikä varmaankaan pelkästään taiteen kannalta. Kun reliefisarja toteutettiin, oli poliittinen tilanne muuttunut ja autonomian ajan toiveikas alku antoi uutta pontta nationalististen ideoitten esittämiselle.

Reliefien syntymääjan mielipiteitä Cainbergin uurastuksen tuloksista ei ole juuri puettu kirjalliseen muotoon. Sanomalehdet eivät meillä vielä silloin puuttuneet tuon laatuisiin seikkoihin; varsinainen taidearvostelu ei vielä täällä ollut syntyntykään. Satunnaisia mahdollisia aikalaisten kirje- tai päiväkirjamerkintöjä en ole toistaiseksi löytänyt muita, kuin ainoastaan piispa Tengströmin henkilökohtaisen mielipiteen asiasta. Ohimennen tulee hänen muistiinpanoissaan esille myös Armfeltin asenne. Tengström nimittäin mainitsee, että ensimmäisen reliefin valmistuttua akatemian varakansleri Armfelt kävi Turussa ja piti reliefiä tilausta vastaavana.²

Tengström puolestaan ei ollut kokonaistulokseen tyytyväinen. Kerrottuaan viimeisen reliefin valmistumisesta joten kuten juuri ennen taiteilijan kuolemaa, hän esittää samalla käsityksensä koko sarjasta:

*"men den röjer dock liksom de fleste öfrige, tydliga spår af antingen obekymmersammhet, eller och oförmögenhet, att åstadkomma något bättre."*³

Jatkossa hän selittelee tilanteen kehittymistä tähän tulokseen:

*"För Consistorium Acad. är det emellertid en tillfredsställelse, att omtänksamt hafva sökt begagna den utvägen, som want för Consistorium; i herved afseenden tillgängelige ehuruwål verkställigheten ej swara emot hwad man haft skäl att både önska och hoppas."*⁴

Cainbergin reliefisarja ei ollut esillä myöskään silloin, kun yliopisto muutettiin Turusta Helsinkiin vuonna 1828. Kun Engel suunnitteli uutta

¹ Ellenius 1971, 13.

² " - för ändamålet god kändes"; katso Tengström, 51. HYK.

³ Tengström, 52. HYK.

⁴ Tengström, 52. HYK.

yliopistoaan hän halusi siihen vanhasta akatemiarakennuksesta mm. juhlasalin ovet ja kateederin sekä Ivan Martosin tekemän Aleksanteri I:n kolossaalirintakuvan. Näiden mittauksia varten hän kävi varta vasten Turussa tutustumassa tilanteeseen.¹ Silloin hän tietenkin näki myös reliefit, mutta niistä ei tässä yhteydessä ole mitään mainintaa. Engel ei mainitse niistä myöskään kirjeissään. Kipsisten reliefien irrotus ja siirto olisi ilmeisesti ollut vaikea tehtävä, vaikkakaan ei mahdoton. Tärkein syy siihen, että korkokuvat jäivät Turkuun, on siis todennäköisesti ollut niitä kohtaan tunnettu vähäinen arvostus. Kysymys on nimenomaan ollut taiteellisesta arvosta, sillä sarjan perusidea, valistuksen ja tieteiden edistymisen Suomessa, tunnettiin merkittäväksi vielä Helsingissäkin. Kun yliopisto avattiin Helsingissä 1.10.1828, oli rehtori Daniel Myrénin juhlapuheen aiheena nimenomaan kansallisen sivistyksen kehitys Suomessa.²

1800-luvun loppupuolella luotiin taidehistoriallisessa kirjallisuudessaamme vakiintunut käsitys Cainbergin reliefeistä. Rafael Hertzberg mainitsee Cainbergin vuonna 1883, pitäen häntä kuvanveistäjänä verrattavissa maalareihin Gallenius, Toppelius, Westzynthius, Granberg ja Wacklin, joita hän luonnehtii seuraavasti:

*"Naturligtvis kunna dessa och andra landsbygdens konstnärer ej göra anspråk på någon högre konstnärlighet, men att de motsvarat sin publiks anspråklösa fordringar är säkert, emedan de ej eljest hade kunnat lefva af sin konst."*³

Eliel Aspelinilla oli mielipiteensä takana ilmeisesti laajempi tietomäärä kuin Hertzbergilla ja sen mukaan hänen käsityksensä reliefisarjasta on monipuolisempi, muttei silti juuri myönteisempi:

"Näiden marmorista veistettyjen kuvateosten sommitus ilmaisee enimmältään kekseliäisyyden puutetta ja kömpelyyttä. Liikunnot ovat kankeita, muodonsuoritus sulotonta ja maneerinomaista kuivan n.s. keisari-(empire-)tyylin tapaan. Nähtävästi oli tehtävä liian vaikea Cainbergille, varsinkin kun hän ei ollut tottunut

¹ Pöykkö 1972, 34, 73-74, 76-77, 193-196.

² Heikel 1940, 392.

³ Hertzberg 1883, VII.

panemaan tarpeellista huolta työhönsä. Omituista on katsella tässä esiintyvää ensimmäistä yritystä veistokuvassa käsitellä kansallisista kertomalauluista otettua aihetta.”¹

Sama sävy jatkuu tämänkin vuosisadan kirjoituksissa. Kirjallisuudessa näkyvä käsitys ei kuitenkaan ole aivan yksimielinen, vailla poikkeaviakin mielipiteitä. Kuten jo aikaisemmin olen maininnut, Lönnbohm-Leino, joka Bassia koskevassa artikkelissaan Ajassa vuonna 1907 sivusi myös Cainbergia, oli nähtävästi viehättynyt taiteilijan traagisesta elämäntarinasta siinä määrin, että hän kirjoitti Cainbergista murhenäytelmää.² Lisäksi hän suunnitteli v. 1908 myös Cainbergin reliefin jäljennösten näytteille asettamista Ateneumissa Laureuksen töitä esittelevän näyttelyn yhteydessä:

”...kun Helsinkiläisiä tietysti löytyy paljo, jotka eivät ole alkuperäisiä basrelieveja koskaan nähneet ja epäilemättä mielellänsä ne näkisivät, ja kun Ateneumin kokoelmiin ynnä Yliopiston veistosaliin niinkään sellaiset jäljennökset kohtakin vasta luultavasti lunastettaisiin, niin olisi tällainen teko sitä suotavampi.”³

Ehdotus ei juuri saanut kannatusta. Prof. Tikkanen oli ilmoittanut voitavansa mahdollisesti lunastaa Yliopiston veistokuvakokoelman vähäisten tilojen ja varojen vuoksi korkeintaan yhden jäljennöksen.⁴ Myöskään Ateneumin varat eivät olleet kovin runsaat ja Lönnbohm-Leino sanookin ottavansa vaikka henkilökohtaisen vekselin voidakseen työskennellä Turussa kopiaamiseen tarvittavan ajan. Taideyhdistyksen kieltäytyi lunastamasta itselleen näitä jäljennöksiä ja vielä Walter Runebergkin asettui vastustamaan kopioiden tekemistä, sanoen sen vahingoittavan alkuperäisteoksia.⁵ Ilmeisesti näihin vastuksiin kaatui Lönnbohm-Leinon idea tuoda Cainbergin työt helsinkiläisten nähtäville, koskapa jäljennöksiä ei tiettävästi koskaan otettu.

Edelleen kuitenkin kirjoitettiin taidehistoriallisia teoksia, joissa jatkuu Cainbergin työn melkein täydellinen mitätöinti. Linaan tähän vielä Johan-

¹ Aspelin 1891, 53.

² Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, kirje 9.3.1908. AT.

³ Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, kirje 17.2.1908. AT.

⁴ Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, kirje 9.3.1908. AT.

⁵ Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, kirje 9.3.1908. AT.

nes Öhquistin v. 1912 ilmestyneestä *Suomen taiteen historiasta* muutaman lauseen:

"Epävarmaa on, onko Cainberg itse suorittanut koko työtä, sillä jo kolme vuotta myöhemmin, v. 1816, hän kuoli.

Näiden maneerimaisten empiri-tyylisten

*marmorikohokuvien taiteellinen arvo on vähäinen. Ne ovat jäykkiä, vailla viehättävyyttä. Taidehistoriallisesti ne ovat mieltäkiinnittäviä ensimmäisen suomalaisen kuvanveistäjän suurimpana työnä, varsinkin Väinämöisaihe, se kun on ensimmäinen koe kuvallisesti esittää Kalevalan aiheita."*¹

On merkille pantavaa, että sekä Aspelin että Öhquist puhuvat marmorireliefeistä. Mielestäni se voi olla todistuksena ainoastaan siitä, etteivät he olleet koskaan vaivautuneet tarkemmin katselemaan Cainbergin korkokuvia. Wennervirta kiinnittää enemmän huomiota Cainbergiin teoksessaan *Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän päiviimme* ja teki myöhemmin hänestä erillisen tutkimuksenkin. Hän suhtautuu sekä akatemiatalon reliefeihin että Cainbergin muuhun tuotantoon varsin tasapuolisesti ja karttaa voimakkaita subjektiivisia arviointeja.² Seuraavassa Suomen taiteen yleisesityksessä, Okkosen *Suomen taiteen historiassa* vuodelta 1945 (II painos 1955), tulee taas esiin vanha arvostustraditio, tosin hiukan laimeammassa muodossa.³ Voimme siis päätellä, että ajan kuluessa on lähinnä Wennervirran tutkimuksen ansiosta tapahtunut muutos Cainbergin työn arvostuksessa.

Cainbergin kolmivuotisen Turussa toimimisen jälkeen oli maassamme jälleen toistakymmentä vuotta kestävä kausi, jolloin täällä ei ollut yhtään ammattikuvanveistäjää. Tarvittaessa käännyttiin ulkomaalaisten taiteilijoiden puoleen. Esimerkiksi vuonna 1814 tilattiin pietarilaiselta Ivan Martosilta Aleksanteri I:n kolossaalirintakuva Turun akatemialle⁴ ja 1840-luvulla saksalaisilta F. H. Schievelbeinilta ja A. Wredowilta Helsingin Nikolainkirkon katolla olevat Kristuksen ja apostolien kuvat.⁵ Vuonna 1828 tuli Tukholmasta Helsinkiin onneaan koettamaan kuvanveistäjä Christian Arvid

¹ Öhquist 1912, 216.

² Wennervirta 1927, 251-260.

³ Okkonen 1955, 303-307.

⁴ Tengström, 53. HYK.

⁵ Pöykkö 1971 a, 49-50.

Linning (1781-1843), joka jäi tänne kuolemaansa asti.¹ Pääasiassa hän teki täällä muotokuvia, joista esimerkkinä Kansallismuseossa Georg Uschakoffin rintakuva (1830). Kymmenen vuotta Linningin tulon jälkeen saapui Helsinkiin toinen ruotsalainen kuvanveistäjä, Carl Magnus Mellgren (1806-1886), joka oli tunnettu varsin taitavana mitalitaiteilijana.² Täällä hän teki sinettejä, leimoja ym. Hänen käsialaansa on mm. Suomen ensimmäinen postimerkki vuodelta 1850.³ Hänen veistostuotantaan on Tampereen vanhassa kirkossa. Myös Helsingin yliopiston kirjaston fasadin koristeena olevat reliefit ovat Mellgrenin työtä.⁴

Vasta vuodesta 1856, jolloin ruotsalainen Carl Eneas Sjöstrand (1828-1906) saapui Helsinkiin,⁵ voidaan katsoa Suomen akateemisen kuvanveistotaiteen heränneen uudelleen henkiin. Näin päättyi Cainbergin lyhyttä toimikautta seurannut yli neljäkymmentä vuotta kestänyt melkein täydellinen kuvanveistotaiteessa vallinnut tauko. Sjöstrandin voidaan sanoa tulleen lähes koskemattomalle maaperälle, sillä Cainberghan ei jättänyt jälkeensä mitään elävää traditiota. Oli vain Turun reliefisarja ja muutama vähemmän tunnettu teos. Ja kuitenkin Sjöstrand joutui eräissä mielessä Cainbergin tavoin tulemaan tänne keskelle porthanilaista aatemaailmaa - hänen ensimmäinen työnsä oli Porthanin patsas.⁶ Myös Sjöstrandista tuli kalevalaisten aiheiden tulkitsija.

¹ Liljegren 1957, 572.

² Lagerqvist 1961, 110.

³ Lagerqvist 1961, 111.

⁴ Pettersson 1957, 44; Pettersson 1989, 26.

⁵ Toivanen 1952, 36.

⁶ Toivanen 1952, 11-13.

VIII LOPPUPÄÄTELMÄ

Turun akatemiatalon reliefit ovat osoittautuneet lähemmin tarkasteltaessa monia uusia kysymyksiä herättäviksi ja mielenkiintoisemmiksi kuin ne aikaisemmin on arvioitu.

Reliefisarjaa tarkasteltaessa on silmiin pistävintä suorituksen epätasaisuus. Cainbergin viimeisten elämänvaiheiden valossa se on helppo ymmärtää, vaikkakaan se ei ole puolustettavissa. Kömpelöimmät yksityiskohdat ovat melkein pä uskomattomia koulutetun taiteilijan, vieläpä valtion stipendiaattina Roomaan lähetetyn kuvanveistäjän aikaansaannoksiksi. Paitsi sairaus ja ankeat olosuhteet Turussa, työn laatuun on varmaankin vaikuttanut myös näin laajaan teokseen annettu riittämättömältä tuntuva aika. Sarjanhan piti valmistua vuoden 1814 kuluessa - tosin Cainberg käytti työskentelyynsä kolmisen vuotta.

Cainbergin tuotantoa arvioitaessa on tehty se virhe, että on kiinnitetty huomiota melkein pä pelkästään hänen heikkouksiinsa eikä ole juurikaan huomattu kauniita ja herkkiä, tosin usein vaatimattomiakin yksityiskohtia, joita on kaikissa reliefisarjan kuvissa, jopa viimeisenkin korkokuvan kahden nuoren naisen ryhmässä. Ja kun tarkasteltiin sarjan yleistason häiritsevistä vaikutuksesta vapaana Väinämöisen soitto, Kristinuskon tulo Suomeen ja Akatemiatalon peruskiven laskeminen -reliefejä, huomattiin, että ne heikkouksistaan huolimatta käsittääkseni ylittävät sen tason, jolle ne tavallisesti on luettu kuuluviksi. Esimerkiksi Kristinuskon tulo Suomeen -reliefi on sommittelun eloisuudellaan, rytmillään ja Cainbergille harvinaisella huolellisuudellaan hyvä esimerkki taiteilijan taidosta. Tällä kohdalla voisi antaa ajatuksen askarrella siinä mahdollisuudessa, että jostakin sattuman oikusta Cainbergin tuotannosta olisivat säilyneet vain parhaat työt. Olisi mielenkiintoista tietää, mihin kategoriaan hänet siinä tapauksessa luettaisiin. Mutta akatemiatalon sarja on kokonaisuudessaan säilynyt, ja sen heikoimmat reliefit ovat vaikuttaneet nähdäkseni tarpeettoman voimakkaasti jälkipolvien arvosteluun niin, että usein Cainbergin kaikki muukin tuotanto ohitetaan pelkällä mitätöivällä maininnalla.

Uuden tehtävän aiheuttaman innostuksen ja sairaudesta johtuneen voimien heikkenemisen heijastumia voidaan seurata Cainbergin reliefisarjasta. Väinämöisen soitto on innostanut taiteilijaa varmaankin erikoisesti aiheensa outoudella ja tietyllä ajankohtaisuudella, sillä kiinnostus kansan-

runouttamme kohtaan oli jatkuvasti lisääntymässä. Tuloksen onnistumista ovat vaikeuttaneet ne monet pienet yksityiskohdat, joiden ratkaisuun keskittyminen on hajottanut taiteilijan kokonaisnäkemys ja aiheuttanut sommittelun hajanaisuuden. Kuitenkin tässä korkokuvassa on kauniita yksityiskohtia, kuten patriarkaalin Väinämöis-hahmo ja seppien rauhallisen kaunis ryhmä. Toisessa reliefissä, Kristinuskon tulo Suomeen, Cainberg on voinut vapaammin toteuttaa omia ideoitaan ja tulos on sekä sommittelultaan että yksityiskohdiltaan taitamista osoittava suoritus. Seuraavat kaksi reliefiä Uskonpuhdistus sekä Turun akatemian perustaminen ja varustaminen privilegeilla, ovat suoritukseltaan kaavamaisempia ja kuivempia. Tämä lienee osoituksena mielenkiinnon heikentymisestä ja ehkä jo alkaneesta sairaudesta. Mutta akatemian peruskiven laskemista kuvaava reliefi on taas sekä sommittelultaan että yksityiskohdiltaan huomattavasti korkeammalla tasolla. Tähän ovat kuitenkin todennäköisesti vaikuttaneet ulkopuolelta saadut virikkeet, kuten edeltä on käynyt ilmi. Sarjan viimeinen reliefi on samalla myös heikoin, ja tähän on mitä todennäköisimmin ollut syynä Cainbergin terveyden lopullinen murtuminen. Juuri tämä työ on usein muodostunut kohtalokkaaksi hänen taiteilijan maineelleen. Tengströmin muistiinpanoista saa sen käsityksen, että se valmistui juuri ennen Cainbergin kuolemaa, ja työn melko karkea pintakäsittely saattaisi viitata siihen, että viimeistelytyö jäi taiteilijalta itseltään suorittamatta. Muutoin ei ole olemassa tarkkaa tietoa reliefien valmistumisjärjestyksestä.

Suurin vaikeus on varmaankin ollut Turun akatemian konsistorin laatiman romanttisen reliefiohjelman sovittaminen Cainbergin koulutuksen pohjana olleeseen uusklassilliseen muotokieleeseen. Ennen kaikkea tämä koskee Väinämöisen soitto -reliefiä. Se on aiheuttanut yksityiskohdissa jatkuvaa ristiriitaa. Tyylin murroksen vaikutus on näkyvissä oikeastaan jokaisessa reliefisarjan työssä.

Nyt ensimmäisen kerran tehdyn Cainbergin reliefien varsinaisen analyysin yhteydessä on noussut esiin ennestään tuntemattomiakin seikkoja. Cainbergin vähän tunnetut elämänvaiheet ovat saaneet jonkin verran lisäävalaistusta, kävihän mm. selville, että Cainberg kirjoittautui taideakatemian oppilaaksi viisi vuotta aikaisemmin kuin mitä oli luultu. Myöskin hänen oleskelunsa Rijfien luona Uudenkaarlepyyn Soklotissa on avannut uuden näkökulman hänen toimintaansa ennen Tukholmaan lähtöä ja ilmeisesti vielä taideakatemiassa opiskelun alkuvaiheessakin. Näyttää selvältä, että hän on toiminut puunleikkaajana Rijfien tuon ajan kirkonrakennustöissä ja todennäköisiä esimerkkejäkin on osoitettavissa.

Jo lisensiaatintyöni vaiheessa tuli piispa Tengströmin papereiden joukosta esiin siihen asti tuntematon ohjelmaluonnos, jossa Kustaa III:n aikakaudelle oli suunniteltu oma reliefinsä. Tilanne oli erittäin mielenkiintoinen, onhan ehdolla ollut reliefiaihe korvattu Aleksanteri I:n vierailua esittävällä kuvalla. Aiheenvaihdos johtui luonnollisesti poliittisen tilanteen muuttumisesta. Asiaan saatiin lisävalaistusta Allan Elleniuksen julkaistua Tukholman Kuninkaallisen tiedeakatemian arkistosta löytyneet kommentit ensimmäiseen reliefiohjelmaan. Ohjelmanmuutokseen liittyvän Aleksanteri I:n kolossaalirintakuvan tilausvaiheet selvisivät Tengströmin muistiinpanojen avulla ja arvelut keisariperheen lahjoituksesta kumoutuivat.

Varsinaisissa analyyseissä tuli esiin runsaasti mielenkiintoisia yksityiskohtia. Ensimmäisen reliefin Väinämöis-ikonografia ja Mythologia Fennican osuus sen syntymiseen valottivat Cainbergin Väinämöisen merkitystä myöhemmille Kalevala-aiheisille kuvaesityksille. Oma mielenkiintoinen taustansa löytyi myös runolaulajain ryhmälle, Väinämöisen jalkain juuressa olevalle veden emännälle ja pystyyn kavahtaneelle karhulle.

Kristinuskon tulo Suomeen -reliefissä pääongelman muodosti keskushenkilöiden sijoitus; keskeiselle paikalle asetetun munkin funktio osoittautui varsin moniselitteiseksi. Sen sijaan kuvan oikeassa laidassa olevan uhkaavasti esiintyvän hahmon tulkitseminen Lalliksi tuntuu selvältä. Eerik-kuninkaan esityksessä on näkyvissä muistumia Sergelin Kustaa III:n patsaasta.

Uskonpuhdistusta kuvaavan reliefin henkilöt olivat helposti tulkittavia, vain oikeassa laidassa seisovan kirjoja pitelevän hahmon kohdalla oli laajempi tarkastelu aiheellista. Oman tulkintani mukaan tämä hahmo esittää nuorukaista eikä nuorta naista, kuten aiemmin on selitetty.

Neljäs reliefi kuvaa Turun akatemian perustamiskirjan allekirjoittamista. Pöydän ääressä istuva Kristiina-kuningattaren katson edustavan uusklassilliselle kuvanveistolle tyypillistä naisten kokovartalomuotokuvia. Axel Oxenstiernan hahmossa olen havainnut muistumia Sergelin Kustaa II Aadolfin ratsastajapatsaan jalustan Axel Oxenstiernasta.

Peruskiven laskemisreliefin runsaan henkilögallerian jäljittäminen vaatii tutustumista tilaisuutta koskeviin kirjallisiin selostuksiin. Tässä teoksessa myös sommittelukeinot ovat poikkeuksellisia Cainbergin muuhun tuotantoon varrattuna. Ne antavatkin aiheen pitää todennäköisenä, että taiteilija on saanut kompositiota koskevia ohjeita muualta, todennäköisimmin arkkitehti Gjörwelliltä.

Viimeisen reliefin keskushahmot, Turun akatemiassa vieraileva Aleksanteri I, Kristiina-kuningatar ja Auran runotar ovat ikonografisesti mielenkiintoisia. Aleksanteri on esitetty Apollonin ja Kristiina Pallas Athenen hahmossa, joille kummallekin löytyy esikuva Kustaa III:n antiikkikokoelmista. Auran runotar on käsittääkseni esitetty Suomen personifikaationa.

Erik Cainbergin taiteen taustalla näkyy voimakkaana hänen oppisänsä Sergelin vielä hiukan rokokooävyisen, uusklassisen taiteen vaikutus. Hän oli koko aktiivisen taiteilijanuransa ajan kiinteässä kanssakäymisessä sekä taiteessaan että yksityiselämässään Sergelin kanssa. Sergel oli Cainbergille ehdoton auktoriteetti; nuoremman polven tyyli-ihanteet pääsivät Ruotsissa esiin vasta Cainbergin Rooman-aikoihin ja sen jälkeen. Myös Rooman aika oli merkittävä. Canovan ja Thorvaldsenin uusklassinen tyyli on vaikuttanut vahvasti Cainbergin Tukholmassa omaksumaan muotokieleen.

Tutkimuksen erilliset ja eriarvoiset tulokset antanevat yhdessä lisäpiirteitä niihin melko vähäisiin tietoihin, joita tähän asti on ollut Cainbergin henkilöstä ja hänen tuotannostaan. Ne auttavat osaltaan hahmottamaan entistä tarkemmin Erik Cainbergin ja hänen reliefisarjansa aseman.

Vuosien 1813-1816 taideolojemme taustaa vasten Erik Cainbergin päätyö, Turun akatemiatalon reliefisarja, ei suinkaan näytä taiteellisesti niin toivottomalta kuin miksi se on usein jälkeen päin haluttu leimata. Reliefit edustavat silloisissa oloissamme korkeinta ammattitaitoa. Niillä on oma mielenkiintoinen erikoisasemansa taidehistoriassamme ensimmäisenä profaaniin tilaan tehtynä julkisena taideteoksena. Ne heijastavat myös merkittäväällä tavalla ajan ideoita, erityisesti akateemisissa piireissä, ja niissä näkyy myös tuon ajan poliittisen tilanteen vaikutus. Erityistä painoa niillä on taiteessamme uusklassillisen suunnan edustajina ja uudemman kuvanveiston uranuurtajina.

LÄHDE- JA KIRJALLISUUSLUETTELO

Kirjeet

Lyhennykset

AT= Ateneumin taidemuseo (kirjekokoelmat).

HYA= Helsingin yliopiston arkisto.

KA= Kungliga Akademien för de fria konsterna, Tukholma.

KB= Kungliga Biblioteket, Tukholma.

RA= Riksarkivet, Tukholma.

G. M. Armfelt C. C. Gjörwellille, 1.2.1813. KB.

J. N. Byström J. T. Sergelille, 1.5.1811. KB.

-----J. T. Sergelille, 28.6.1811. KA.

-----J. T. Sergelille, 5.11.1811. KB.

Carl Fredrik Fredenheim Henrik Gagriel porthanille, 5.2.1802. RA.

C. C. Gjörwell C. A. Wachtmeisterille, 25.9.1800. Registratur för åren 1799-1800. HYA.

-----Jac. Tengströmille, 20.11.1798. KB.

Kasimir Leino Kaarlo Haltialle, 17.2.1908. AT.

-----Kaarlo Haltialle, 9.3.1908. AT.

Henrik Gabriel Porthan C. C. Gjörwellille, 17.4.1800. KB.

Johan Tobias Sergel J. N. Byströmille, 26.3.1811. KB.

-----J. N. Byströmille, 14.5.1811. KB.

-----J. N. Byströmille, 25.6.1811. KB.

-----J. N. Byströmille, 20.8.1811. KB.

-----J. N. Byströmille, 24.3.1812. KB.

-----J. N. Byströmille, 30.7.1812. KB.

-----J. N. Byströmille, 5.12.1812. KB.

-----J. N. Byströmille, 15.1.1813. KB.

-----J. N. Byströmille, 7.5.1813. KB.

-----Erik Cainbergille, 16.9.1805. KA.

MUUT PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ALAVETELIN SEURAKUNNAN ARKISTO, ALAVETELI
Kirkonkirjat.

HELSINGIN YLIOPISTON ARKISTO, Helsinki (HYA)
Turun akatemian konsistorin pöytäkirjat, 1800, 1802, 1813, 1817.
Helsingin Keisarillisen Aleksanterin-yliopiston konsistorin
pöytäkirjat, 1829, 1830.

HELSINGIN YLIOPISTON KIRJASTO, Helsinki (HYK)
Jacob Tengströms samling.
Tengström, Jacob, Underrättelse om den akademiska
nybyggnaden i Åbo 1801-1815.

HELSINGIN YLIOPISTON TAIDEHISTORIAN LAITOS, Helsinki
Kaarina Pöykkö, Erik Cainbergin reliefisarja Turun vanhassa
akatemiatalossa. Lisensiaatintyö 1969.

KUNGLIGA AKADEMIEN FÖR DE FRIA KONSTERNA, Tukholma
(KA)
Cainberg, Eric, anomus Turkuun lähtöä varten, 26.3.1813.
Äldre elevmatriklar.

KUNGLIGA BIBLIOTEKET, Tukholma (KB)
Fredenheim, Carl Fredrik, Diarier, 1797, 1798, 1801, 1802.

NATIONALMUSEUM, Tukholma (NA)
Fredenheim, Carl Fredrik, Diarium, 1800.

PIETARSAAREN MAASEURAKUNNAN ARKISTO, Pietarsaari
Byggnings Bok för Pedersöre Landsförsamlings Moder-Kyrckia
1791-1807.

KAARINA PÖYKÖN ARKISTO, Vesanka
Kirjeenvaihto Gipsoteca Canovianan kanssa. Possagno, Italia.

RIKSARKIVET, Tukholma (RA)
Statskontoret till Kungl. Maj:t.
Överintendentämbetet till Kungl. Maj:t.

TURUN MAAKUNTA-ARKISTO, Turku (TMA)
Erik Cainbergin pesänselvitysluettelo, 1.7.1816.

VALTIONARKISTO, Helsinki (VA)

Neder Vetil, Födda, Vigda, Döda 1754-1855 (Kopio).

Suomen Sukututkimusseuran kokoelmat - Genealogiska
Samfundets i Finland Samlingar.

PIIRUSTUKSET

RAKENNUSHALLITUKSEN ARKISTO, VALTIONARKISTO, Helsinki
(VA)

C. C. Gjörwell, Turun akatemiatalon piirustuksia.

12.14. Juhlasalin poikkileikkauspiirustus.

12. Dekoraatiopiirustus.

SUULLISTEN TIETOJEN ANTAJAT

Anttila, Veikko, apul. professori, k.1990.

Heimala, Aarne, fil. maisteri, k. 1966.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

ACERBI, JOSEPH, 1802. Travels through Sweden, Finland and Lapland
to the North Cape in the Years 1798 and 1799. London.

A. G. (AXEL HAARTMAN), 1914. Akademihuset. Åbo Underrättelser.
I, 10.5.1914. II, 17.5.1914.

AHLMAN, ERIK, 1934. Juhana Fredrik Wallenius. Kansallinen
elämäkerrasto. V. Porvoo.

- AHRENBERG, J., 1882. Kalevala sångernas inflytande på den finska konsten. Elias Lönnrot. Ett minnesblad, 9.4.1882. Helsingfors.
- ANDERSSON, KNUT, 1967. Johan Gustaf Werthmüller, Svenskt konstnärslexikon V. Sallinen - Övrabymästaren. Malmö.
- ANTAL, FREDERIK, 1966. Classicism and Romanticism with other Studies in Art History. London.
- ANTONSSON, OSCAR, 1958. Gustaf III:s antikmuseum. Antik konst. En konstabok från Nationalmuseum redigerad av Oscar Antonsson. Stockholm.
- APPELGREN, KARI, 1985. Om den skulpterade och målade inredningen i svenska Österbottens kyrkor. Svenska Österbottens historia, V. Vasa.
- ARHITEKTURA LENINGRADA, 1957. Leningrad / Moskva.
- ASPELIN, J. R. , 1942. Opuscula Aspeliana. Kirjoitelmia kulttuurihistoriamme varhaistaipaleelta J. R. Aspelinin satavuotispäiväksi 1.VIII 1942 julk. Suomen Muinaismuistoyhdistys. Toim. Ella Kivikoski. I-II. Helsinki.
- ASPELIN, ELIEL, 1891. Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään. Helsinki.
- BERGMAN, EVA, 1938. Nationella dräkten. En studie kring Gustav III:s dräktreform. Stockholm.
- BIRKEDAL, HARTMANN, JÖRGEN, 1977. Zu Thorvaldsens Rezeption der nordischen Kunst in Rom um 1770-1800. Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit. Museen der Stadt Köln.
- BLUNT, ANTHONY, 1967. Nicolas Poussin. New York.
- VON BONSDORFF, BENGT, 1988. Kuvataide 1600- ja 1700-luvuilla. Ars Suomen taide 2. Keuruu.
- VON BONSDORFF, CARL, 1918. Opinioner och stämningar i Finland 1808-1814. Helsingfors.

- VON BONSDORFF, CARL, 1931. Gustaf Mauritz Armfelt. Levnadsskildring. II. Helsingfors.
- BRISING, HARALD, 1911. Antik konst i Nationalmuseum. Stockholm.
- 1914. Sergels konst. Stockholm.
- 1921. Antik och nyantik. Stockholm.
- BRUMMER, HANS HENRIK, 1972. The Muse Gallery of Gustavus III. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien. Antikvariskt arkiv 43. Stockholm.
- BRUHN, WOLFGANG - TIELKE, MAX, 1955. A Pictorial History of Costume. New York.
- BULL, FRANCIS, 1960. Nordisk Kunstnerliv i Rom. Oslo.
- CALONIUS, MATHIAS, 1902. Mathias Calonii bref till Henrik Gabriel Porthan. Åren 1793-1800. SSLS 55. Helsingfors.
- CARPELAN, TOR, 1905. Till Erik Cainbergs biografi. Finsk Tidskrift, 1905, II. Helsingfors.
- COSTUMI DEGLI ORDINI RELIGIOSI, 1850. Roma.
- DAHLSTRÖM, SVANTE, 1930. Turun palo. Turku.
- EHRENSVÄRD, CARL AUGUST, 1969. Resa till Italien - Viaggio in Italia. Introduzione di Holger Frykenstedt. Stockholm.
- ELGENSTIERNA, GUSTAF, 1926. Den introducerade svenska adelns ättartavlor. II, af Champman - Fägerstråle. Stockholm.
- ELLENIUS, ALLAN, 1966. Karolinska bildidéer. Acta Universitatis Upsalaensis, Ars Suetica I. Upsala.
- ELLENIUS, ALLAN, 1971. Nyklassiskt och nationellt. Kring Cainbergs reliefer i Åbo forna akademiehus. Åbo stads Historiska museum, Årskrift 34-35, 1970-1971. Åbo.
- EMBLEMATA, 1967. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts. Herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Stuttgart.

- ERVAMAA, JUKKA, 1981. R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 81. Helsinki.
- ERVAMAA, JUKKA, 1989. Porthanin aika. *Ars Suomen taide* 3. Keuruu.
- ERVAMAA, JUKKA, 1989 a. Varhaista romantiikkaa. *Ars Suomen taide* 3. Keuruu.
- ERVAMAA, JUKKA, 1989b. Kuvataide autonomian alkuaajalla. *Ars Suomen taide* 3. Keuruu.
- ESTLANDER, C. G., 1878. *Ur Sergels själshistoria*. Finsk tidskrift, 1878, I. Helsingfors.
- EUROOPPALAISET KUNNIAMERKIT VÄRIKUVINA, 1968. Toim. Poul Ohm Hieronymussen ja Jorgen Lundo. Helsinki / Porvoo.
- FERNOW, C. F., 1806. *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*. Zürich.
- FLAXMAN, JOHN, 1979. John Flaxman. *Mythologie und Industrie. Kunst um 1800*. Hamburger Kunsthalle. Hamburg und München.
- FRANCASTEL, PIERRE, 1964. *Canova dans le néoclassicisme*. *Arte neoclassica atti del convegno 12-14 ottobre 1957*. Civita veneziana studi 17. Venezia / Roma.
- FÅHRAEUS, KLAS, 1899. *Perpetuum immobile. Några betraktelser öfver Svenska och Fria Konsternas Akademier och deras Raison d'Être vid seklets slut*. Stockholm.
- GANANDER, CHRISTFRID, 1960. *Mythologia Fennica*. Turku.
- GARDBERG, C. J., 1952. *Den nyantika stadsbygnadskonsten i Åbo 1800-1880*. Skrifter utgivna av historiska samfundet i Åbo III. Åbo.
- GEJVALL, BIRGIT, 1954. *1800-talets Stockholmsbostad*. Uppsala.
- GRIMM, G. G., 1962. *Quarenghi*. Leningrad.
- GRIPENBERG, OLE, 1966. *Finska krigsmannabeklädnad genom fyra sekler*. Suomalainen sotilaspuvusto. Sotahistoriallisen seuran

julkaisuja 2. Krigshistoriska samfundets publikationer 2.
Helsingfors / Borgå.

GÖTHE, GEORG, 1898. Johan Tobias Sergel. Stockholm.

-----1900. Sergelska Bref. Stockholm.

-----1921. Johan Tobias Sergels skulpturverk. Stockholm.

HAAVIO, MARTTI, 1927. Brakelin "Väinämöinen". Kalevala-seuran vuosikirja 7. Porvoo.

-----1950. Väinämöinen. Helsinki / Porvoo.

HAGFORS, K. J., 1940. Fädernas gård och dess folk. Helsingfors.

HAMBERG, PER GUSTAF, 1952. Hans Biskop. Svenskt konstnärslexikon, I. Abbe - Dahlander. S.184. Malmö.

HAUTECOEUR, LOUIS, 1952. Historie de l'Architecture classique en France. Tome IV, 1750-1792. Paris.

HAWLEY, HENRY, 1964. Neo-classicism. Style and Motif. The Cleveland Museum of Art. New York.

HEIKEL, IVAR A., 1940. Helsingin yliopisto 1640-1940. Helsinki.

HEINRICUS, G., 1911. Skildringar från Åbo akademi 1808-1828. SLS 51. Helsingfors.

HERTZBERG, RAFAEL, 1883. Finska konstnärer. Första samlingen. Helsingfors.

HINTZE, BERTEL, 1927. Helsingfors universitets porträttsamling. Helsingfors.

HIRN, MARTA, 1940. Laurentius Alstrins teckningar av St. Henriks kenotafium i Nousis. Finskt museum XLVI, 1939. Helsingfors.

-----1948. Suomenlinna halki kahden vuosisadan. Suomenlinnan historiaa sanoin ja kuvin. Helsinki / Porvoo.

VON HOLST, NIELS, 1967. Creators, Collectors and Connoisseurs. London.

- HULTMARK, EMIL, 1935. Kungliga Akademies för de fria konsterna utställningar 1794-1887. Förteckning över konstnärer och konstverk. Utgiven med bidrag av Akademien till dess 200-års Jubileum 1935. Stockholm.
- IRWIN, DAVID, 1966. English Neoclassical Art. Studies in Inspiration of Taste. London.
- JONES, HENRY STUART, 1926. The Sculpture of Museo Capitolino. London.
- JOSEPHSON, RAGNAR, 1922. Fogelbergs nordiska gudar. Nationalmuseums Årsbok 1922. Stockholm.
- 1956. Sergels fantasi, I-II. Stockholm.
- 1963. Carl August Ehrensvärd. Stockholm.
- JOURNAL FÖR LITTERATUREN OCH THEATERN, 1813. N:o 85, 13.4. Stockholm.
- JOURNAL FÖR SVENSKA LITTERATUR, 1799, 1801. Stockholm.
- KAUNEIMMAT KIRKKOMME, 1970. Suomalaista kirkkoarkkitehtuuria keskiajalta nykypäivään. Toimittaneet Antero Sinisalo ja Henrik Lilius. 4. uudistettu painos. Jyväskylä.
- KLEMETTI, HEIKKI, 1927. Suomalaisia kirkonrakentajia 1600- ja 1700-luvuilla. Helsinki/Porvoo.
- 1948. Kansan sana taiteessa. Porvoo.
- KLINGE, MATTI - KNAPAS, RAINER - LEIKOLA, ANTO - STRÖMBERG, JOHN, 1989. Keisarillinen Aleksanterin yliopisto 1808-1917. Helsingin yliopisto 1640-1990. Toinen osa. Keuruu.
- KOSKIMIES, RAFAEL, 1964. Maailman kirjallisuus, I-IV. Helsinki/Keuruu.
- KÖVALENSKAJA, N., 1964. Russkij klassitsizm. Moskva.
- KULTERMANN, UDO, 1966. Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Wien / Düsseldorf.

- LAGERQVIST, LARS O., 1961. Carl Magnus Mellgren (1806-1886). Svenskt konstnärslexikon, IV, Lundgren - Sallberg. Ss. Malmö.
- LANGE, JULIUS, 1886. Sergel og Thorvaldsen. Studier i den nordiske klassizismes Fremstilling af Mennesket. Kjobenhavn.
- LEINO, KASIMIR, 1910. Sananen Kalevala-aiheiden tyyleistä kuvaamataiteissa, I. Uusi Suometar 1910, 27.3. Helsinki.
- LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, 1968. I. Freiburg in Breisgau.
- LILJEGREN, EVA, 1957. Christian Arvid Linning (1781-1843). Svenskt konstnärslexikon, III, Hahn - Lundberg. Malmö.
- LINDSTRÖM, AUNE, 1949. Kalevala kuvataiteiden tulkitsemana. Kalevala kansallinen aarre. Helsinki/Porvoo.
- LOOSTRÖM, LUDVIG, 1887-1891. Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735-1835. Stockholm.
- 1916. I svenska konstnärskretser. Stockholm.
- LUNDBERG, ERIK, 1942. Svenska bostad. Stockholm.
- 1960. Arkitekturens formspråk. IX, Vägen till Nutiden 1715-1850. Stockholm.
- LÖNNBOM-LEINO, KASIMIR, 1907. Charles Bassi. Suomen rakennushallituksen ensimmäinen intendentti. I-III. Aika, 1907. Helsinki.
- MEEKS, CARROLL L. V., 1966. Italian Architecture 1750-1914. New Haven.
- MESSENIUS, JOH. , 1912. Joh. Messenii Rimkrönika om Finland. Historiallinen arkisto, XXIII, I,3. Helsinki.
- MEINANDER, K.K., 1931. Porträtt i Finland före 1840-talet, I-II. Helsingfors.
- MERIAN, MATTHEUS, 1965. Die Bilder zur Bibel. Mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Meinhold. Hamburg.

- MILLROTH, THOMAS, 1975. Eric Gustaf Göthe. Kungl. Statybildhuggare och Professor. Stockholm.
- MEYER, ALFRED GOTTHOLD, 1898. Canova. Bielefeld und Leipzig.
- MUSPER, H. TH., 1961. Gotische Malerei nördlich der Alpen. Köln.
- NIEMI, A.R., 1921. Reinhold von Becker Kalevalan kokoonpanijan edelläkävijänä. Kalevalaseuran vuosikirja 1. Helsinki.
- NIKULA, OSCAR, 1933. Svenska skärgårdsflottan. Piirteitä Suomenlinnan historiasta II. Ehrensverd Seura. Helsinki.
- NISSER, WILHELM, 1957. Per Krafft d.y. Svenskt konstnärslexikon III, Hahn - Lundberg. Malmö.
- NORDMANN, PETRUS, 1904. Per Brahe. Helsingfors.
- NORRIS, HERBERT, 1950. Church Vestments. Their Origin and Development. New York.
- NOVOTNY, FRITZ, 1960. Painting and Sculpture in Europe 1780 to 1880. The Pelican History of Art. Harmondsworth.
- NYMAN, THURE, 1952. Eric Cainberg. Svenskt konstnärslexikon I, Abbe - Dahlander. Malmö.
- ODELBERG, MAJ, 1983. Fyra temperament. Bror Marklund, Bengt Erland Fogelberg, Carl Frisendahl, Robert Nilsson. Den konstnärliga utsmyckningen i Statens Historiska Museum. Uddevalla.
- OKKONEN, ONNI, 1928. Kalevalan kuvituksen tyylihistoriaa. Kalevalaseuran vuosikirja 8. Helsinki/Porvoo.
- 1955. Suomen taiteen historia. Helsinki/Porvoo.
- OPPERMANN, TH., 1924. Thorvaldsen. I-II. Kjobenhavn.
- PALMÉR, TORSTEN, 1957. Johan Eric Hedberg. Svenskt konstnärslexikon III. Hahn - Lundberg. Malmö.
- PETTERSSON, LARS, 1961. Eräitä suurvalta-aikaisen taiteemme ilmiöitä. Valvoja 1961, 3.
- 1957. Bibliotheca renovata. Helsingin ylopiston kirjasto. Helsinki.

- 1979. Kirkonrakentajasuku Rijf. Suomen rakennustaiteen museo 28.8.1977. 2. painos. Helsinki.
- 1985. Kyrkor och klockstaplar i svenska Österbotten. Svenska Österbottens historia V. Vasa.
- 1989. Kirjasto. Yliopiston Helsinki. University Architecture in Helsinki. Helsinki.
- PORTHAN, HENRIK GABRIEL, 1886. Henrik Gabriel Porthans bref till Mathias Calonius. 1, Åren 1791-1796. SSSL 1. Helsingfors.
- 1912. Bref från Henrik Gabriel Porthan till samtida. Utgifna af Ernst Lagus. SSSL 38. Helsingfors 1898. II SUPPLEMENTBAND, 1912. SSSL 52. Helsingfors.
- 1948. H.G. Porthan och Nath. Gerh. Schultén. Brevväxling 1784-1804. Utgiven av Eric Holmberg. SSSL. CCCXIX. Helsingfors.
- PRAZ, MARIO - PAVANELLO, GIUSEPPE, 1976. L'Opera completa del Canova. Milano.
- PÖYKKÖ, KAARINA, 1978. Helsingin yliopiston piirustuslaitoksen historiaa kolmelta vuosisadalta. Helsingin yliopiston piirustuslaitos 300 vuotta. Juhlanäyttely yliopiston päärakennuksessa 5.5. - 14.5.1978.
- PÖYKKÖ, KALEVI, 1971. Ivan Martosin Aleksanteri I:n rintakuva ja sen vaiheita. Suomen Museo 1971. Helsinki.
- 1971a. Helsingin tuomiokirkko. Vammala.
- 1972. Das Hauptgebäude der Kaiserlichen Alexander-Universität von Finnland. SMYA 74. Helsinki.
- RANCKEN, J. O. J., 1860. Bidrag till femtioåriga minnet af Döbeln och björne-borgarne i finska kriget 1808 och 1809. Anteckningar af en civil tjänsteman vid Björneborgs regement. Stockholm.
- RÉAU, LOUIS, 1957. Iconographie de l'art crétien. II, Iconographie de la Bible. Paris.
- REITALA, AIMO, 1983. Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet. Keuruu.

- RICHTER, GISELA M. A., 1984. The Portraits of the Greeks. Abridged and revised by R. R. R. Smith. Oxford.
- RINNE, JUHANI, 1932. Pyhä Henrik, piispa ja marttyyri. Suomen kirkko-historiallisen seuran toimituksia, XXXIII. Helsinki.
- RINNE, TOIVO T., 1965. Suomen sodasta kaupungin paloon. Turun seitsemän vuosisataa. Turun historiallisen yhdistyksen Julkaisuja XVIII. Turku.
- RISKA, TOVE, 1987. Keskiajan interiööriin liittyvä esineistö ja taidekäsityö. Hautataide. Ars Suomen taide 1. Helsinki.
- ROSENBERG, ADOLF, 1896. Thorvaldsen. Leipzig.
- ROSENBLUM, ROBERT, 1967. Jean-Auguste-Dominique Ingres. London.
- ROSENTHAL, LÉON, s.a. Louis David. Les Maitres de L'Art. Paris.
- RUNEBERG, FREDRIKA, 1873. För sextio år sedan. Concordia. Konstnärsgillet den 25 mars 1873. Helsingfors.
- SARAJAS, ANNAMARI, 1956. Suomen kansanrunouden tuntemus 1500-1700 -lukujen kirjallisuudessa. Helsinki/Porvoo.
- SASS, ELSE KAI, 1963. Thorvaldsens portraetbuster I-II. Kobenhavn.
----- 1965. Thorvaldsens portraetbuster III. København.
- SIRELIUS, U.T., 1915. Suomen kansanpukujen historia. Helsinki.
- SKJÖLDEBRAND, A.F., 1802. Voyage pittoresque au Cap Nord. Stockholm.
- ST. CLAIR, WILLIAM, 1967. Lord Elgin and the Marbles. London.
- SJERNSCHANTZ, TORSTEN, 1909. Kalevala ja kuvaamataide. Valvoja 1909. Helsinki.
- STOCKHOLMS POSTEN, 1795, 1803. Stockholm.

- STOCKHOLMS SLOTS HISTORIA, 1940. II. Det Thessinska slottet.
Av Ragnar Josephson, John Böttiger, Gunnar Mascoll Silfverstolpe.
Stockholm.
- TALBOT RICE, TAMARA, 1963. A Concise History of Russian Art.
London.
- TALVIKANTA, MARJA-LIISA, 1961. Ossiaanista soittoa. Kalevalaseuran
vuosikirja 41. Helsinki/Porvoo.
- THIEL, ERIKA, 1960. Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von
der Antike bis zur Gegenwart. Berlin.
- THORVALDSEN'S MUSEUM, 1961. Copenhagen.
- TOLVANEN, JOUKO, 1952. Carl Eneas Sjöstrand, Suomen uudemman
kuvan-veistotaiteen uranuurtaja. Helsinki/Porvoo.
- TOMMILA, PÄIVIÖ, 1960. Havaintoja uutisten leviämisenopeudesta ulko-
mailta Suomeen 1800-luvun alkupuolella. Historiallinen aikakaus-
kirja 1960, 58 vsk. Helsinki.
- TUULSE, ARMIN, 1958. Gustav Vasas reformationstaylor. Malmö.
- UGGLA, EVALD E: SON, 1928. Per Krafft d.y. och samtida svenska
porträtt-måleri. Stockholm.
- WENNERVIRTA, L., 1927. Suomen taide esihistoriallisesta ajasta meidän
päiviimme. Helsinki.
- 1935. Erik Cainberg. Kalevalaseuran vuosikirja 15.
Helsinki/Porvoo.
- 1943. Suomen taiteen uranuurtajia eli uusklassillisuudesta roman-
tiikkaan. Helsinki/Porvoo.
- WERNER, BERNHARD, 1954. Theatergebäude I. Berlin.
- WILCOX, R. TURNER, 1948a. The Mode in Costume. New York.
- 1948b. The Mode in Hats and Headdresses. New York.
- WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM, 1964. Geschichte der Kunst des
Alterthums. Vollständige Ausgabe herausgegeben von Wilhelm
Senff. Weimar.

- WIK, WILLIAM, 1972. Bidrag till studiet av släkten Rijfs kyrkobyggarverksamhet. Befryndade Bondesläkten i Österbotten. Vasa.
- VIRRANKOSKI, PENTTI, 1986. Anders Chydenius. Demokraattinen politiikko valistuksen vuosisadalla. Juva.
- WITTKOWER, RUDOLF, 1955. Gian Lorenzo Bernini. London.
- VÄISÄNEN, A.O., 1925. Väinämöisen kannel kuvissa. Kalevalaseuran vuosi-kirja 5. Helsinki/Porvoo.
- YARWOOD, DOREEN, 1963. The Architecture in England. London.
- ZEITLER, RUDOLF, 1954. Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Figura 5. Uppsala.
- 1966. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte 11. Berlin.
- ÅBO ALMÄNNA TIDNING, 1816. N:o 40, 4.4.
- ÅBO TIDNING, 1802. N:o 60, 31.7.
- ÖHMAN, HJ., 1905. Erik Cainberg. Finsk Tidskrift 1905, I. Helsingfors.
- ÖHQUIST, JOHANNES, 1912. Suomen taiteen historia. Helsinki.

ERIK CAINBERG OCH HANS RELIEFSVIT I ÅBO GAMLA AKADEMIHUS

Skulpturens situation var i Finland i början av 1800-talet avsevärt anspråkslösare än den som rådde inom måleriet. Om det förelåg ett behov av verk av större betydelse vände man sig gärna till stockholmskonstnärer, såsom 1811 då Sergel fick beställningen av Porthans porträttbyst. Då biträdde Cainberg Sergel i marmorbearbetningen. Efter att Cainberg kommit till Åbo åstadkom (?) hans låga aktivitet inga mer bestående återverkningar (?) i den finländska skulpturens belägenhet, eftersom han inte hade några elever och hans produktion begränsade sig här till akademihusets sex reliefer.

Erik Cainberg föddes i Nedervetil socken 5.9.1771. Uppenbarligen på hans tidigt upptäckta förmåga att skulptera härbergerades Cainberg hos sin mors kusiner kyrkokbyggarna Jacob och Carl Rijf, hos vilka han sannolikt även arbetade. I deras träverkstad förfärdigades predikstolar och dekorationsdetaljer till inredningarna till deras kyrkor. Att urskilja detaljer i predikstolarnas ornamentering, vilka sannolikt kan attribueras till Cainberg, låter sig göras. I november 1790 skrev Cainberg in sig i Kungl målar- och bildhuggarakademien i Stockholm. I dess matrikel finns han upptagen med nummer 1388 och omnämnd som "bondason ifrån Österbotten".

Cainberg var under sin tid vid Målar- och bildhuggarakademien den enda eleven, som var bördig från Finland. Av tillgängliga uppgifter förefaller det otvetydigt att Jacob Rijf, som själv gått ett år vid Målar- och bildhuggarakademien, var Cainberg behjälplig med inträdet. Cainberg blev omgående elev till Sergel och år 1796 arbetade han i dennes ateljé, vilket framgår av Calonius' brev till Porthan 14.9.1796. För Cainbergs framtida bana mycket betydelsefull blev hans protektor, Carl Fredrik Fredenheim, som 1795 utnämndes till preses för Kungl Målar- och bildhuggarakademien. Fredenheim var av finländskt extraktion. I början av 1797 nämner Fredenheim för första gången Cainberg i sin dagbok, där han även senare gör annotationer om sin protegé.

Medelst Målar- och bildhuggarakademiens utställningskataloger kan man utan svårigheter följa Cainbergs framsteg. 1793 ställde han för första gången ut ett verk. För detta "Modellering efter naturen" belönades upphovsmannen. De 1795 utställda verken förärades han med andra pris, Meyerska medaljen. 1796 bodde Cainberg sannolikt hos Sergel, vilket åtminstone var fallet något senare, enligt Sergels korrespondens. I början av 1798 fick han den högt skattade positionen som agré, sannolikt genom Fredenheims försorg, att döma av att valet inte var enhälligt. Året för valet hade Cainberg två verk med på utställningen, av vilka "Konung Gustaf Adolph med Johan Banér" belönades med guldmedalj, vilket torde ha inverkat på valet till agré.

Något innan dessa tilldragelser, kring åren 1795-96, torde Cainbergs första bevarade verk, porträttet av Mathias Calonius, ha tillkommit. Detta verk har dock inte daterats.

Från åren 1798-99 är uppgifterna om Cainberg ytterst sparsmakade. Av Fredenheims dagboksanteckning i december 1798 framgår Cainbergs fallenhet för ett oregelbundet leverne, vilket sedermera blev problematiskt för honom. Cainberg tycks emellertid ha arbetat med ett relativt flit, eftersom han vid Målar- och bildhuggarakademiens utställning 1799 förevisade flera verk, av vilka ett, porträttmedaljongen över Jacob Rijf har bevarats. För ett annat verk, en narrativ relief, fick han från kritik. Nästa år, 1800, ställde han ut två verk: en relief med mytologiskt motiv och en porträttmedaljong över Karl Fredrik af Schultzenheim, vilken undgått förgängelsen. Porträttet demonstrerar såväl en utveckling av teknisk färdighet som konstnärligt sinne, jämfört med de från tidigare år kända porträtten av Calonius och Rijf. De sistnämnda uppvisar förvisso stringens i formen och fasthet i kompositionen, men totalintrycket uppvisar även en viss otymplighet. Vid 1801 års utställning fick Cainbergs relief med ett sjukt barn som motiv, förvisso välvillig kritik, men vann inte en bevågen gynnare i Sergel. Nästa år ställde Cainberg åter ut två verk. Reliefen med det av konungen uppställda tävlingsämnet har skattat åt förgängelsen, men porträttmedaljongen över Francis Sheldon har bevarats. Reliefen, i sergelsk anda, uppvisar en förfinad stilkänsla och en otvungen teknik och medger hypotesen att man fäste stora förväntningar vid konstnären, då man började utverka ett resestipendium till Rom för honom.

Tydiligen var Cainberg tidvis ekonomiskt mycket beroende av Sergels ekonomiska välvija. Han fungerade som sin läromästares assistent och bistod bl a vid gjutandet i brons av Gustav III:s staty. Till stor del tack vare Fredenheim fick Cainberg resestipendiet till Rom. Han tillskrev t o m Porthan i Åbo för att be denne om att insamla extra bidrag för konstnärens resa. Han höll namnet Cainberg aktuellt vid hovet och presenterade t o m dennes verk för kungen.

Cainberg inledde sin Romresa i maj 1802 och den kom att vara i nästan åtta år. Uppgifterna från denna period är ytterst knapphändiga. I Stockholms Posten fanns 21.12.1803 införd En resande landsmans reseskildring från Rom, som även innefattar en flyktig glimt av Cainberg: *"Twenne unga svenska Artister, Herrar Kraft och Cainberg woro ibland mina följeslagare. Den förre har under sex års wistande i Paris, der David warit hans mästare, och sedan ett år här i Konsternas fosterland, upphunnit en fulkomlighet i historiemålning, som gör heder åt hans snille och åt vår[t?] Swerige; den senare en ärlig och okonstlad yngling, är en wärdig Elev af Sergel, som han älskar ända till dyrkan och ojämförligt sätter framför alla moderna Italienska Phidier, äfven utan att undantaga Canova. Med dem såg jag Michel-Angelos Moses i S. Pietro in Vincoli, Berninis sublima källa på Piazza Navona, ffordom Circus Agonalis och Raphaels Mästerstycken i Vatican. Deras bättre kännedom ledde min osäkra smak genom Museum Pio-Clementinum, och bland Roms och Greklands mästerstycken på Capitolium."*

Om Cainbergs verksamhet i Rom är knappast något känt. Någon regelbunden rapportering till Målar- och bildhuggarakademien förekom inte, inte heller något deltagande i dess utställningar. Då akademien krävde en redogörelse för det brukade stipendiet sände Cainberg 1807 en förteckning över verk under arbete och linearritningar för dem, vilka ställdes ut vid samma års utställning. Såväl teckningarna som brevet har förkommit. I Sergels korrespondens finns en hänvisning till att han skulle ha furnerat sin discipel med ett rekommendationsbrev till Canova, men någon vidare kännedom om Cainbergs eventuella kontakter med Canova föreligger inte.

Stipendiet belöpte sig till blott 200 riksdaler, och en direkt antydning om nöd finns i bouppteckningen över Cainberg, där det framgår att denne i Rom hade lämnat skulpturen "Jupiter och Tellus"

som pant för en skuld på 300 piaster. Cainbergs stipendium löpte ut i slutet av 1808, men han återvände inte till Stockholm förrän vid årsskiftet 1810-1811 att döma av Sergels rekommendationsbrev, daterat 13.6.1811, där han nämner att Cainberg har varit hemma i sex månader. Hur han försörjt sig under den sista tiden i Rom är inte känt.

Från och med 1811 tog Cainberg åter regelbundet del i Målar- och bildhuggarakademiens årliga utställningar och omnämmanden om honom börjar på nytt förkomma i Sergels korrespondens. Efter hemkomsten vidtog Cainberg mått och steg för att upphjälpa sin belägenhet, och bemödade sig om att genom framträdanden på utställningar hålla sig framme. Han supplikerade hos konungen om en pension, som Sergel åtnjöt, och om andra privilegier som tillkom hovskulptören, trots att Sergel fortfarande var i livet och arbetsför. Det saknar inte sina komiska poänger att Cainberg hade bett Sergel om en rekommendation, en rekommendation som var hållen i en mycket positiv anda. Cainbergs anhållan bifölls inte, förmodligen på grund av N A Edclcrantz', som då var intendent för akademien, utlåtande. Han var än en gång tvungen att ty sig till Sergel, som då förefaller att ha intagit en otålig, t o m nedlåtande, attityd gentemot Cainberg

Verk som varit utställda på Målar- och bildhuggarakademien under dessa år har inte bevarats, men det går att bilda sig någotslags uppfattning om dem genom utställningsförteckningarna och tidningsrecensionerna. På 1811 års utställning fanns en rätt stor relief utställd, som föreställde Svea i en sörjande kvinnas gestalt, en historisk allegori med komplicerat innehåll och narration. Sergel nämner i sitt brev till Byström, att tanken var vacker, kompositionen utmärkt och stilen ädel, men tadlar verket för tung drapering och monotoni och finner felaktigheter i framställningen av nakna detaljer, men helheten var enligt hans förmenande genial. Han klandrar Cainberg även för att denne inte studerat antikens skulptur, där kläder och ohöljda kroppsdelar blev förmål för lika ädel framställning. Enligt Sergel vann Cainberg emellertid, vid denna tidpunkt, publikens bevägenhet och vägen till offentlig uppmärksamhet tycktes stå öppen för honom. Samtidigt konstaterar Sergel emellertid att konstnären som stod förutan såväl befattning som uppdrag, hade honom, Sergel, som enda stöd och oavlåtligt hjälp.

Vid 1813 års utställning ställde Cainberg ut två, senare förkomna, verk; ett porträtt av konrektor Broocman samt en relief i lera av Karl Johan. Kritiken var skarp, klagade på kompositionens brist på sammanhang och felaktigheter i detaljerna. Avogheten började bli påträngande, även från detta håll, något som Sergel hade förutspått.

I denna trängda situation erbjöds Cainberg chansen att fara till Åbo, där man var i behov av en skulptör som kunde utföra dekorationerna till det nya akademihuset. På rekommendation av Sergel föreslog professor Gabriel von Bonsdorff för akademins konsistorium att Cainberg skulle väljas för uppdraget, fastän arkitekt C C Gjörwell hade föreslagit skulptör Gustaf Göthe för uppgiften. Cainberg inbjöds av Åbo akademi och anhöll den 26.3.1813 Konstakademien om tillstånd att resa. Av petitionen framgår att syftet med resan var till arkitekturen anknutna dekorationsarbeten. Ännu var inga reliefer på tal.

I april 1813 begav sig Cainberg till Åbo. Han hade knappt hunnit påbörja sitt arbete innan den från Petersburg komna byggmästaren Jakov Shelesnov erbjöd sig att förmånligt utföra de nödvändiga stuccaturen. Akademien uppdrog även detta åt honom - under Cainbergs överinseende.

Cainberg i sin tur anförtroddes uppdraget att utföra de reliefer, vilka tidigare planerats för solennitetssalen. Enligt biskop Jacob Tengströms anteckningar färdigställdes den första reliefen redan samma år. Hela serien förväntades stå färdig under nästa år, 1814, men den sista reliefen slutfördes först kort före Cainbergs död 1816.

Vid dessa tider uppehöll sig i Åbo endast en professionell konstnär, Johan Erik Hedberg. Utövandet av bildkonst, utanför akademien, var mycket ringa. Sannolikt tillbragte Cainberg sina sista år i ensamhet och undandraget, i all synnerhet som han var butter och mindre sällskaplig.

Reliefsviten i Åbo akademis solennitetssal blev Cainbergs magnum opus. Relieferna som fällts in i de mörkrödaktigt marmorerade sidoskeppens väggar, tre på var sida och de ansluter sig integrerat till helheten. De fanns med redan på ritbordsstadiet. Det planerade reliefprogrammet hade insänts till Målar- och bildhuggarakademien för approbation.

Allan Ellenius har i artikeln "Nyklassiskt och nationellt" (1971) publicerat behandlingen av detta program och förskjutningarna i

ämneskretsen. Skrivelsen i ärendet till Åbo akademi ankom p g a Finska kriget aldrig till adressaten eller den blev åtminstone aldrig behandlad i konsistoriet. Till ämne för relieferna hade akademins konsistorium valt "Upplýsningens och wettenskapernas fortgång i Finland samt de grundelser som gjort epoken i deras Historia" i tidens romantiska och nationalitetsidealiserande anda. Då reliefprogrammet åter aktualiserades när solennitetssalen började närma sig ett färdigställande 1813, uppdrog konsistoriet åt professor J Fr Wallenius att bearbeta programmet. I det förslag som lagts fram före kriget hade man nämligen satt Gustav III:s epok i fokus, en hel relief hade ägnats skimret över konung Gustafs dagar, som det nästsista motivet. Sist skulle en relief med läggandet av akademihusets grundsten komma. I den nya, och realiserade, versionen beaktade man härvidlag den nyuppkomna politiska situationen. Gustaf III:s period utelämnades, man satte läggandet av grundstenen i dess ställe, och som sista motiv avbildades Alexander I:s besök i Åbo akademi.

Det nya programmet för reliefen antogs vid akademins konsistoriums sammanträde 13.7.1813, och 6.8 beslöt man att beställa stuccaturarbetet av Shelesnov och Cainberg fick i uppdrag att utföra reliefsviten.

Sviten består av sex separata reliefer, vilkas motiv var: 1) Den hedniska kulturen. Väinämöinen, 2) Christendomens införande, 3) Reformationen, 4) Åbo akademis inrättning och förseendet med privilegier, 5) Det nya academie grundläggning 1802 och 6) Alexander I besöker Åbo Academie. I konsistoriets protokoll finns en detaljerad beskrivning av motivens innehåll och bilagt därtill några praktiska anvisningar till konstnären. Cainberg höll sig noggrant till de givna anvisningarna i sina reliefer. Cainberg har dock rätt väl förmått anpassa de romantiska motiven till sitt eget nyklassiska formspråk.

Grundidén till reliefsviten var ursprungligen ett slags härskar-kronologi. Det första som mötte den i salen inträdande, till vänster, skulle vara den hedniska kulturen med Väinämöinen som den dominerande gestalten och mitt emot kristendomens införande på 1100-talet med kung Erik den Helige. Då man steg längre in, till vänster, togs man in i 1500-talet och Gustav Vasas tid samt, till höger, in i 1600-talet och drottning Kristinas regeringstid. Närmast katedern skulle till höger stå Gustaf III:s epok och till höger Gustav

IV Adolf i färd med att lägga grundstenen till akademihuset. Den kronologiska framställningen skulle nå sin kulmen med den regerande monarkens Gustaf IV Adolfs kolossalbyst mitt i absiden bakom katedern. Synbarligen hade de som stått bakom programmet, bland vilka Frans Mikael Franzén intog en central position, avsiktligt planlagt reliefmotiven så exteriör- och interiörbilderna hade grupperats symmetriskt. Ergo, vid inträdet först på båda sidor två exteriörer, Den hedniska kulturen och Christendomens införande, i mitten båda reliefer i form av interiörer, Reformationen och Åbo academies inrättning medan det sista reliefparet åter borde vara exteriörer, Gustav III:s epok och läggandet av grundstenen till akademihuset. Rytmen i narrationen har emellertid brutits genom att man följt det reviderade programmet. De fyra första relieferna följer det tidigare förslaget, medan de reliefer som står närmast katedern har nya motiv. Relieffen med läggandet av grundstenen har flyttats, från dörren sett, till vänster till den plats där framställningen av Gustav III:s epok skulle ha stått och mittemot står Alexander I:s besök i Åbo akademi 1809 att finna.

Denna förändring förde till en obalans även med avseende på symmetrin med interiörer och exteriörer. Däremot har man bevarat ordningen med anknytning till kungakronologin, vilken följer den av etiketten påbjudna rangordningen. Sett från regentbysten, omedelbart till höger, närmast dörren, finns det kronologiskt äldsta motivet, Väinämöinen, det därpå följande står till vänster, etc. Närmast katedern finns de tre bildmotiv vilka ansluter sig direkt till akademins egen historia. Bakom katedern till absiden beställde akademien Alexander I:s kolossalbyst av ryssen Ivan Martos, vilken stod färdig 1814. Efter Åbo brand flyttades bysten till Helsingfors, där C L Engel placerade den i den nya universitetsbyggnadens solennitetssal.

Av relieferna är två signerade, Väinämöinen och Åbo academies inrättning. Den förra bär initialerna E C och året 1814, den senare E Cainberg 1814. I Tengströms annotationer nämns att sedan den första relieffen färdigställdt uppgjordes ett kontrakt 23.10.1813 med Cainberg om de fem återstående relieferna, att vara färdigställda under 1814. Visserligen utsträcktes deras tillblivelse så mycket, att den sista relieffen blev "på sätt och vis" färdig kort innan Cainbergs frånfälle, enligt Tengström. Gipsgjutningen av relieffen utfördes av ovannämnde Jakov Shelesnov

Svitens enskilda reliefer är ur konstnärlig synvinkel ojämna. Som kompositioner betraktade är läggandet av akademihusets grundsten och Christendomens införande de fastaste; i dem lämnar även detaljernas hantering föga övrigt att önska. Den hedniska kulturens Väinämöinen är intressant som den första bildframställningen av Väinämöinen-gestalten, vilken bryter mark med tanke på senare Väinämöinenikonografi. Uppenbarligen har det främmande i motivet berett konstnären problem, vilket i sin tur fått återverkningar på kompositionen. Reformationen och Åbo academies inrättning och förseendet med privilegier är ur kompositionssynpunkt något stela, i båda fallen har kompositionsproblemet lösts genom att centralgestalten sitter på ett podium. Alexander I:s besök i Åbo akademi är både till komposition och utförande svagaste och torde vara den sist färdigställda, eftersom den ger ett så ofullgånget intryck.

I den egentliga analysen har framkommit en mängd intressanta detaljer. Den första reliefens Väinämöinenikonografi och Christfrid Gannanders *Mythologia Fennicae* andel i dess tillkomst belyser Cainbergs Väinämöinens betydelse för senare bildframställningar ur Kalevalas motivkrets. Som bakgrund för Väinämöinengestaltet har man kunnat skissera drag av grekisk porträttkonst och Michelangelos Moses. Förebilden för runosångargruppen är, i enlighet med Åbo akademis konsistoriums förslag planscherna i Sköldebrands *Voyage pittoresque*. Beträffande vattennymfen vid Väinämöinens fötter rinner mig i hågen minnesbilder av Berninis fontän. Bakom den på bakbenen uppresta björnens spännande posé tycks finnas björnjaktscenen i gravyren i Acerbis verk.

Huvudproblemet med reliefen Christendomens införande i Finland utgjordes av placeringen av centralfigurerna: biskopen har trängts undan till en anspråkslös plats i bildens vänstra kant medan den centrala positionen intogs av en munk, vilken visar sig ha fått en mångtydig funktion. Att tolka den hotfullt uppträdande gestalten i bildens högerkant som Lalli ger sig självt. I framställningen av kung Erik har reminiscenser av Sergels staty över Gustav III.

Personerna i reliefen som framställer reformationen lät sig lätt identifieras: i mitten sitter Gustav Vasa, för vilken Mikael Agricola presenterar sina översättningar till finska, bakom honom står en assisterande ung man. Prins Johan stöder sig på podiet och till vänster betraktar två ynglingar en sönderslagen helgonstaty.

Den fjärde reliefen föreställer Åbo academies inrättning och förseendet med privilegier. Enligt min mening representerar drottning Kristina den för nyklassismen så typiska kvinnogestalter i helfigur. I Axel Oxenstiernafiguren har jag funnit hågkomster av Sergels Axel Oxenstierna vid piedestalen till Gustav II Adolfs ryttarstaty. Gustav II Adolfs medaljongporträtt i bakgrunden uppvisar omisskänliga drag av Sergels porträttframställningar av Gustav II Adolf. Att identifiera personerna i Lägget grundstenen till akademihuset kräver en ingående kännedom av skriftliga relationer av evenemanget. I detta verk har Cainberg tagit till för honom exceptionella kompositionslösningar. De ger grund för att hålla det för sannolikt att konstnären har fått direktiv från annat håll, troligen från arkitekten C C Gjörwell

Den sista reliefens centralgestalter, Alexander I som besöker Åbo akademi, drottning Kristina och Aura sångmö är ikonografiskt intressanta. Alexander framställs som Apollon och Kristina som Pallas Atena, vilka båda har sina förebilder i Gustav III:s antiksamling. Auras sångmö har framställts som en personifikation av Finland.

Bakom Erik Cainbergs konst avspeglar sig starkt hans lärofaders, Sergels, påverkan. Han stod under hela sin aktiva konstnärskarriär i nära kontakt med denne, både som konstnär och som privatperson. Även åren i Rom var av stor betydelse. Canovas och Thorvaldsens nyklassicistiska stil har starkt påverkat det formspråk Cainberg tillägnade sig i Stockholm.

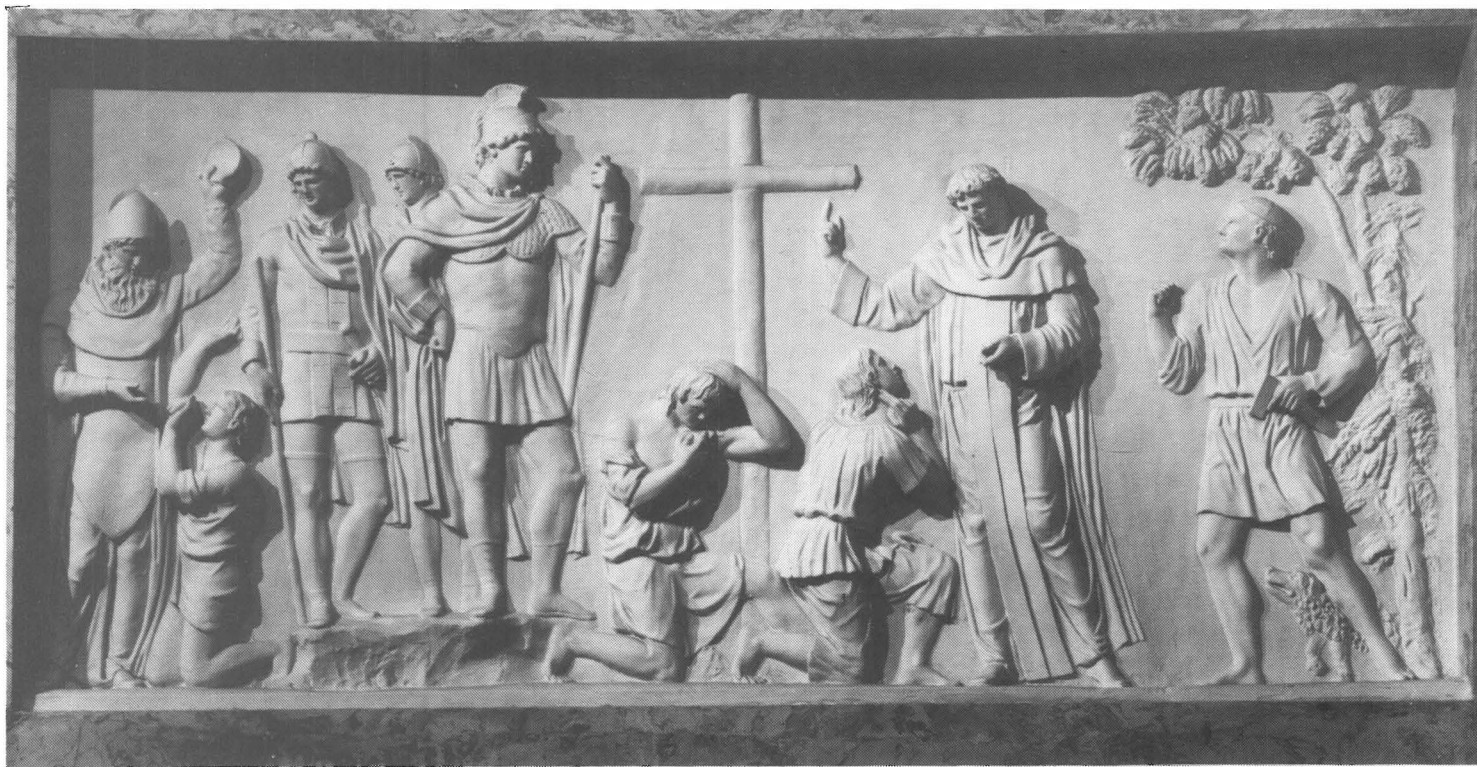
Reliefsviten i akademihuset har tillkommit under Cainbergs sista, av konstnärlig nedgång präglade år. Inspirationen av påbörjandet av det nya uppdraget såväl som krafternas avtagande förorsakad av sjukdom som avtagande intresse avspeglar sig i reliefsvitens olika stadier. Likaså tar motsättningen mellan reliefprogrammets romantiska motivkrets och Cainbergs nyklassicistiska utbildning fysisk form. Trots den ojämna konstnärliga kvaliteten utgör Cainbergs reliefsvit en milstolpe i finländsk skulpturhistoria, kanske det betydelsefullaste uttrycket för nyklassicismen inom skulpturkonsten i Finland.

Översättning: Leif Tengström

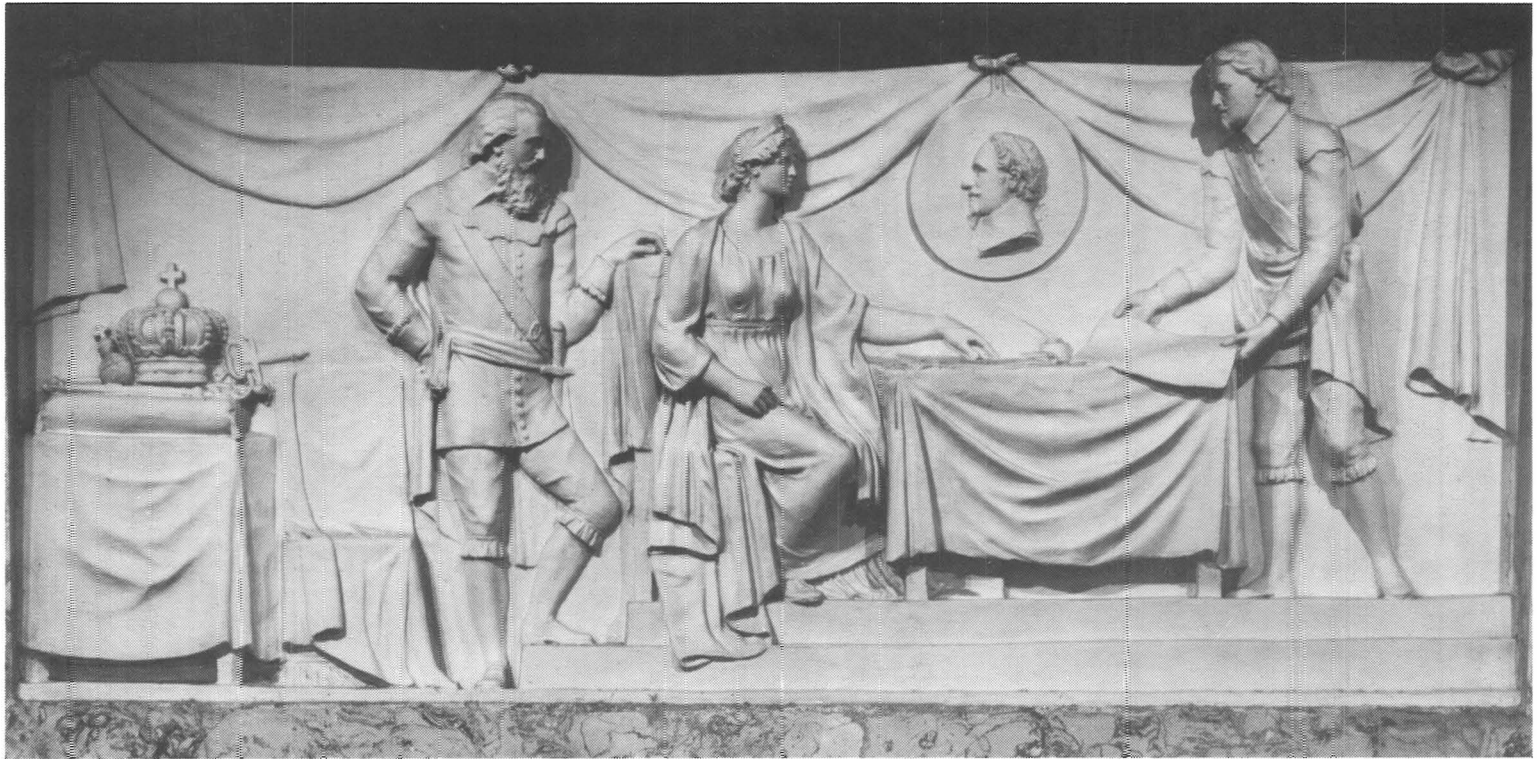
KUVAT



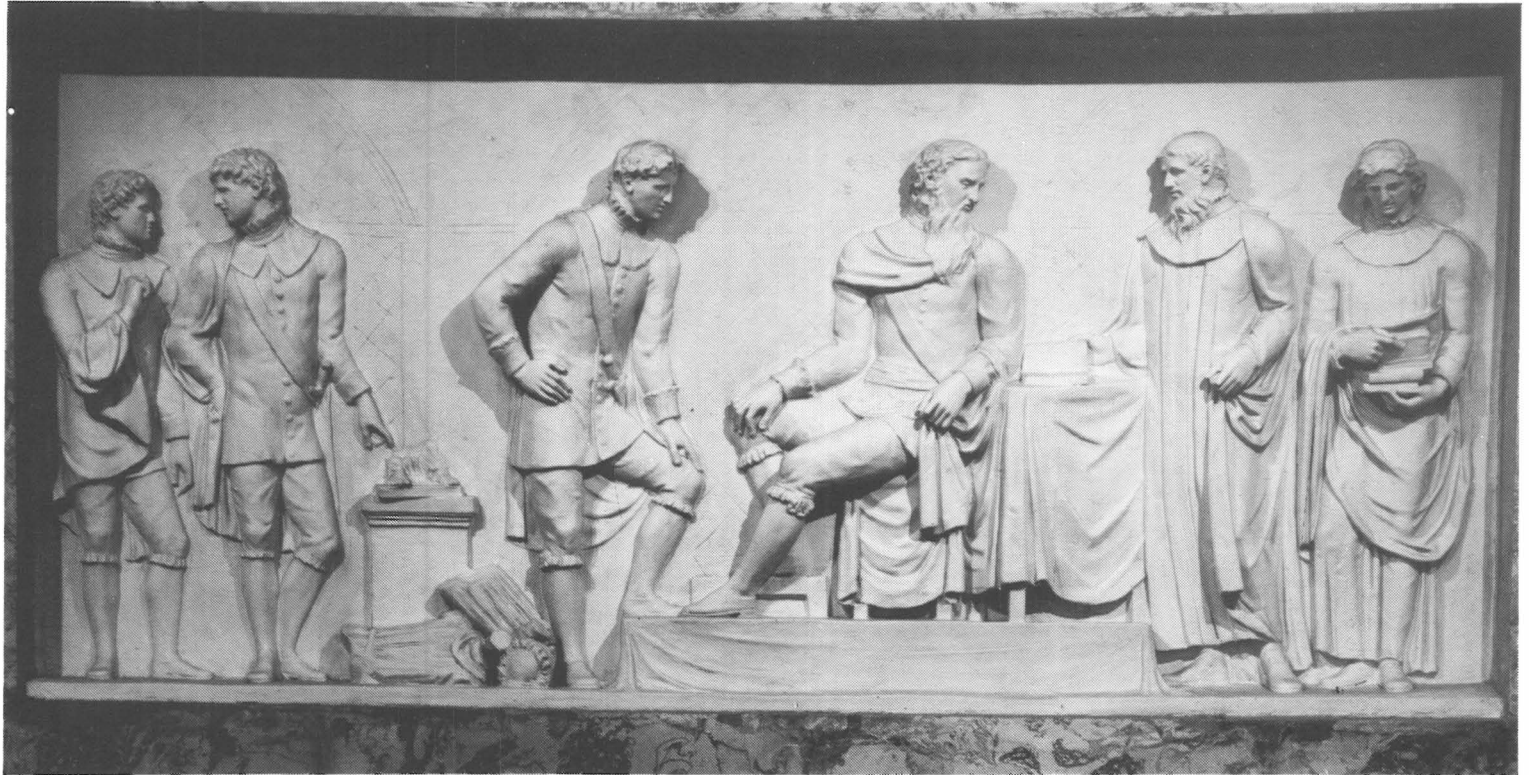
Kuva 1. Erik Cainberg, Paganallinen kulttuuri. Väinämöisen soitto. Reliefi. Turun vanha akatemiatalo. Valok. P.O. Welin



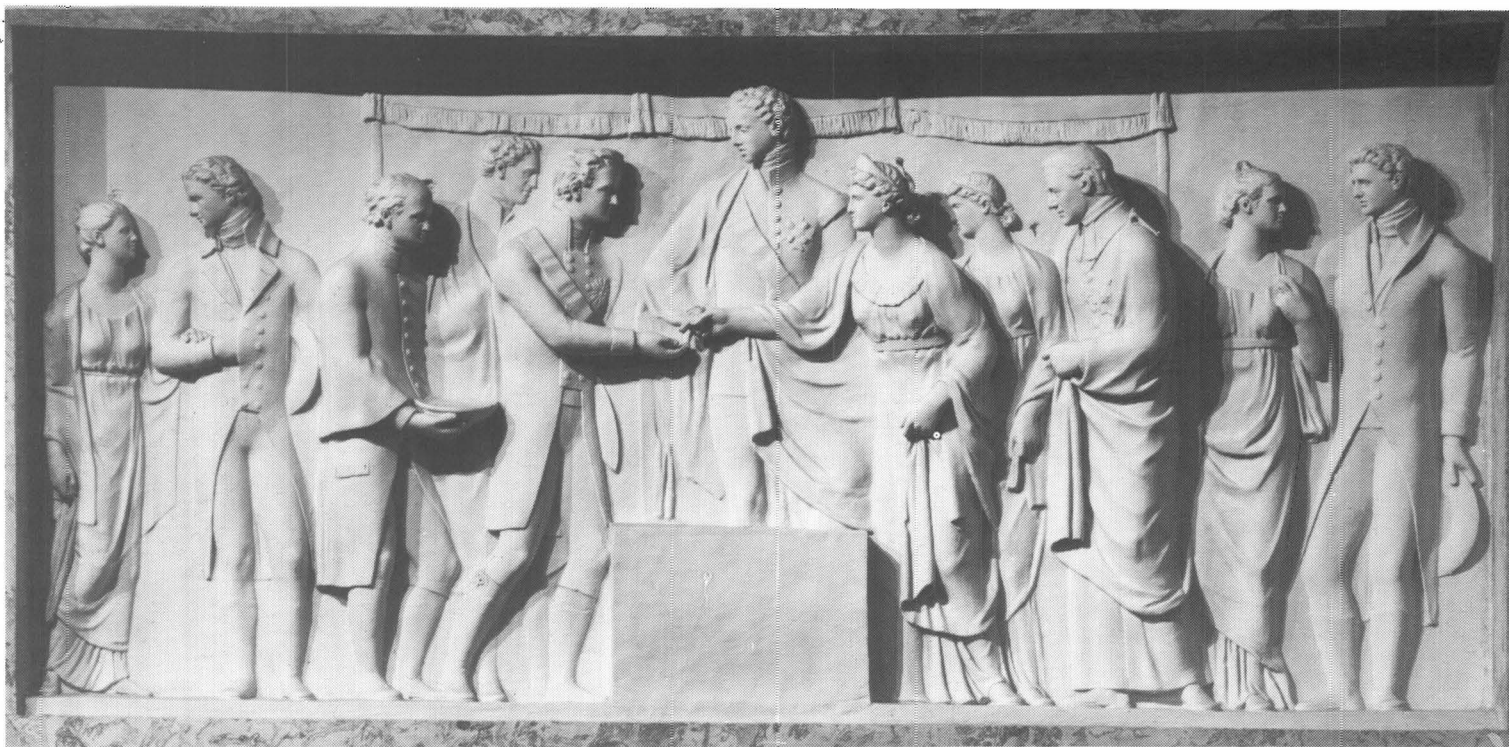
Kuva 2. Erik Cainberg, Kristinuskon tulo Suomeen. Reliëfi. Turun vanha akatemiatalo, Valok. P.O. Welin.



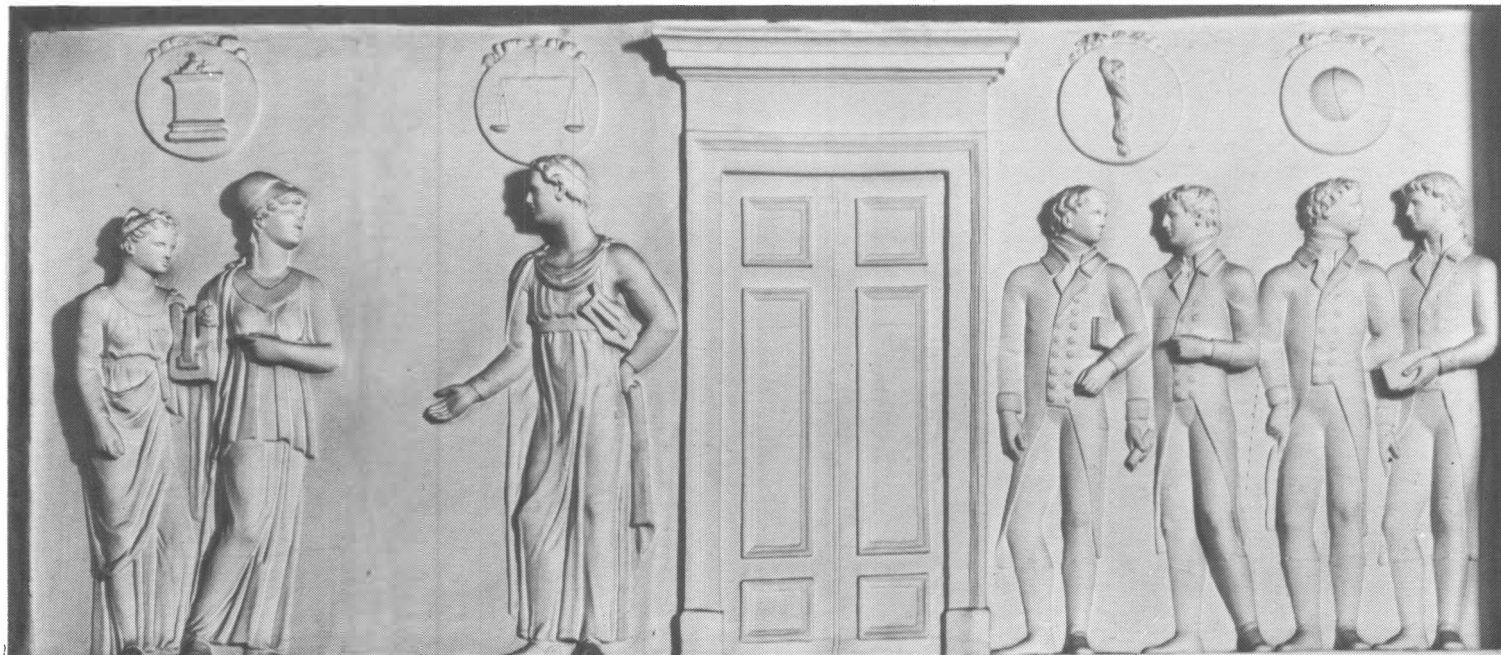
Kuva 3. Erik Cainberg, Uskonpuhdistus. Relieffi. Turun vanha akatemiatalo. Valok. P.O. Welin.



Kuva 4. Erik Cainberg, Turun akatemian perustaminen. Relieffi. Turun vanha akatemiatalo. Valok. P.O. Welin.



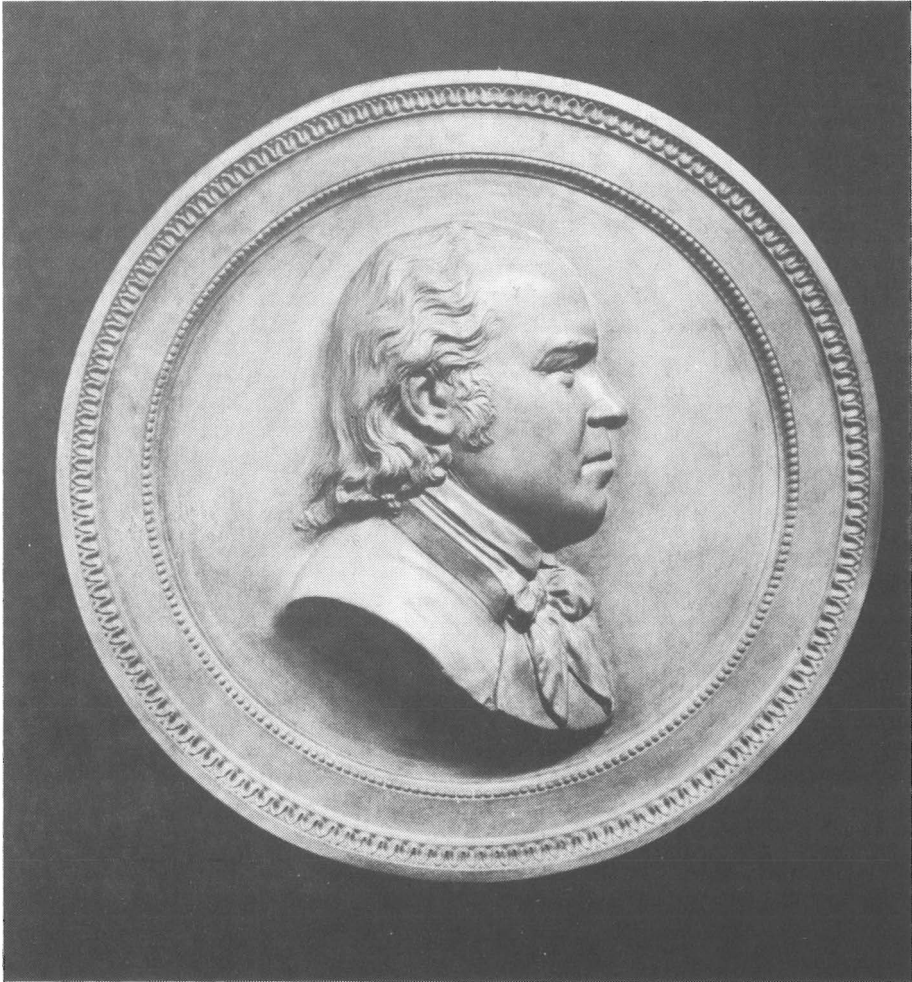
Kuva 5. Erik Cainberg, Uuden akatemiatalon peruskiven laskeminen v. 1802. Relieffi. Turun vanha akatemiatalo. Valok. P.O. Welin.



Kuva 6. Erik Cainberg, Aleksanteri I:n vierailu Turun akatemiassa v. 1809. Reliefi. Turun vanha akatemiatalo. Valok. P.O. Welin.



Kuva 7. Erik Cainberg, Mathias Calonius. Reliefi. Valok. Ateneumin taidemuseo.



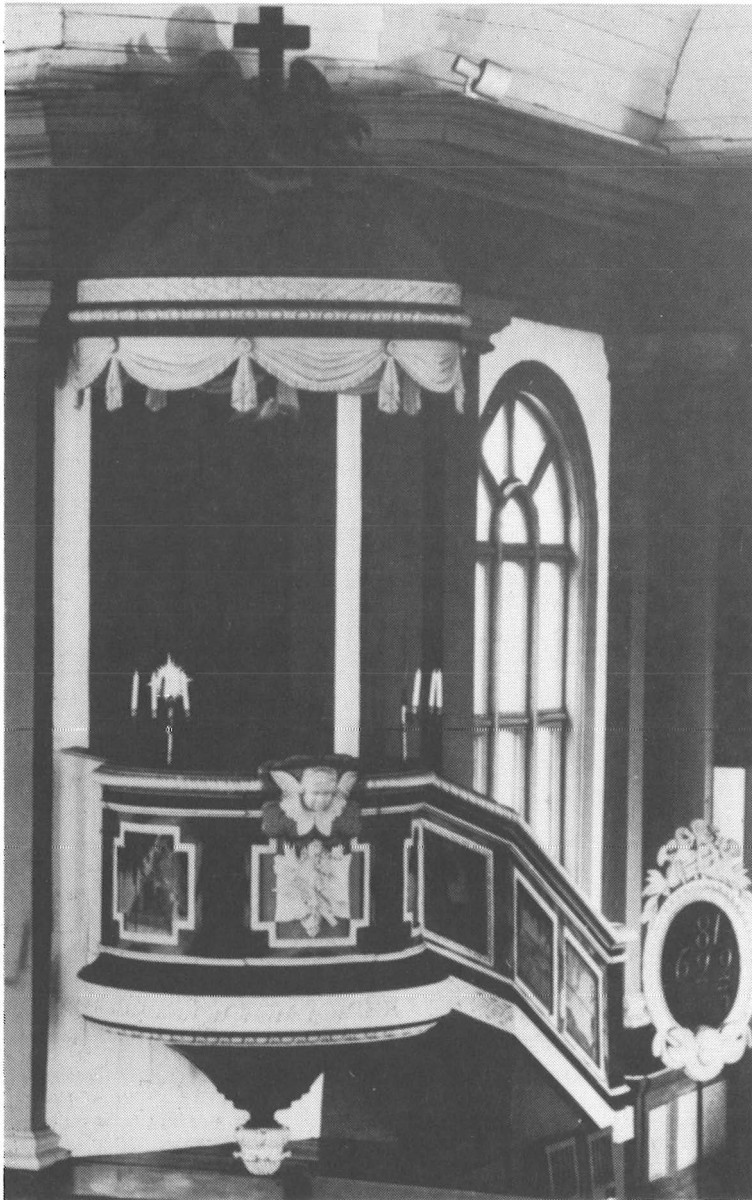
Kuva 8. Erik Cainberg, Jacob Rijf. Reliefi. Valo. Ateneumin taidemuseo.



Kuva 9. Erik Cainberg, Carl Fredrik von Schulzenheim. Reliëfi. Wennervirta 1943, k. 12.



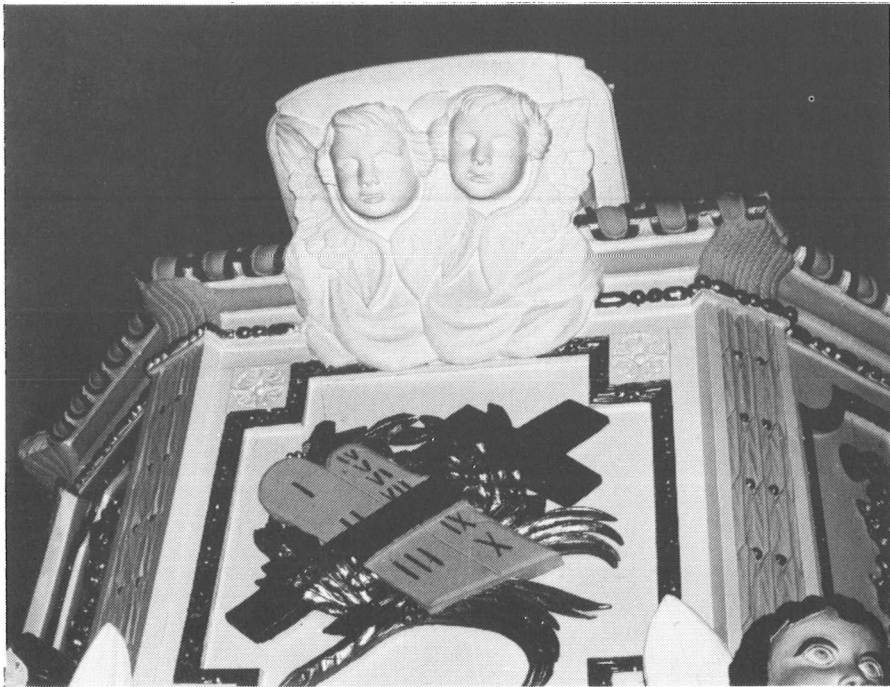
Kuva 10. Erik Cainberg, Francis Sheldon. Reliefi. Wennervirta 9143, k. 13.



Kuva 11. Luodon kirkon saarnatuoli. Valok. A. Heimala.



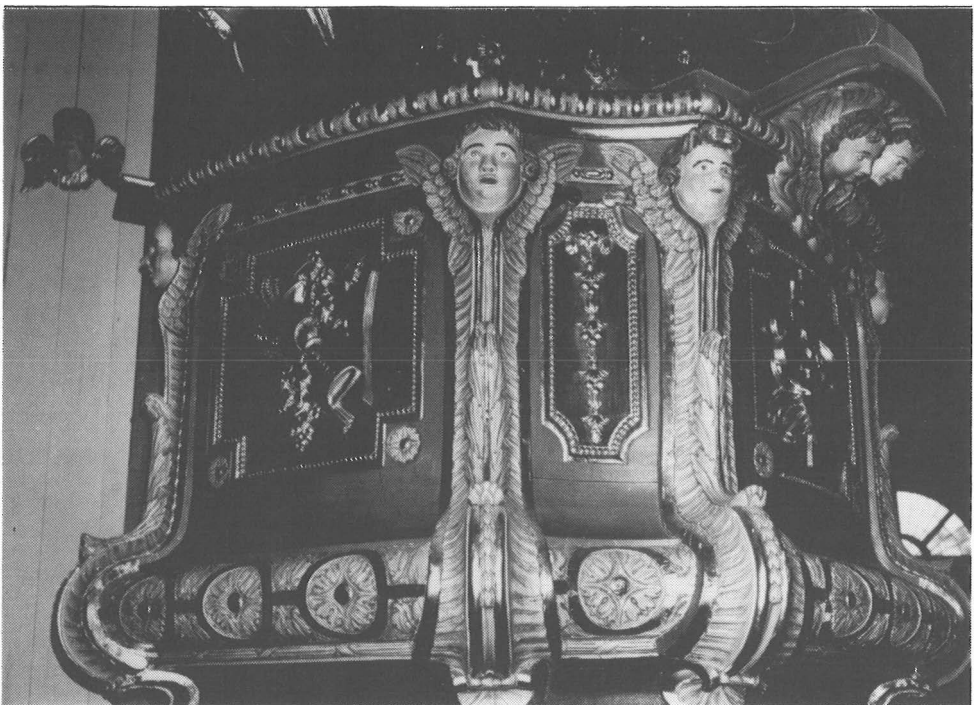
Kuva 12. Kortesjärven kirkon saarnatuolin kirjateline. Valok. ennen v. 1961 korjausta A. Heimala.



Kuva 13. Kortesjärven kirkon saarnatuolin kirjateline. Valok. K. Pöykkö 1982.



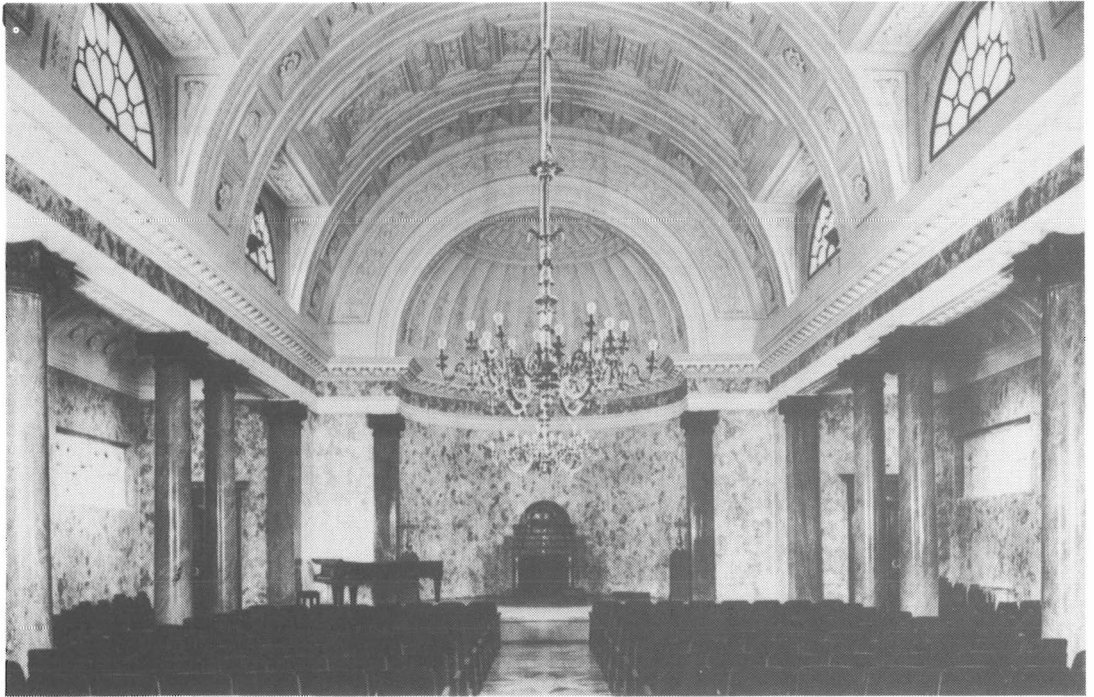
Kuva 14. Munsalan kirkon saarnatuolin veistoksia. Valok. K. Pöykkö 1982.



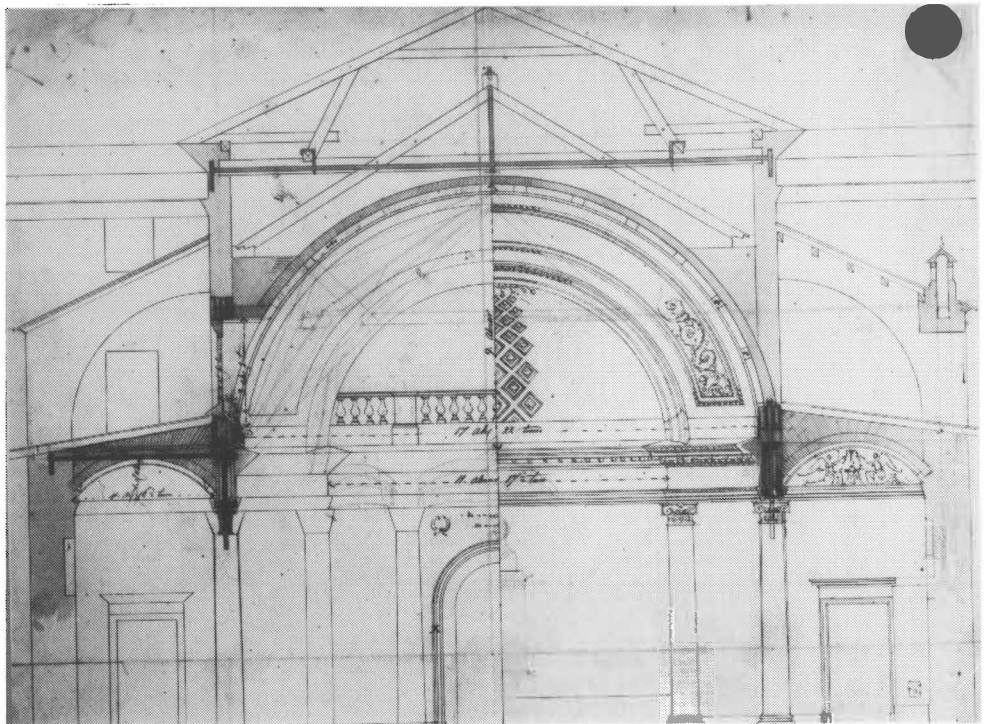
Kuva 15. Vöyrin kirkon saarnatuolin veistoksia. Valok. K. Pöykkö 1982.



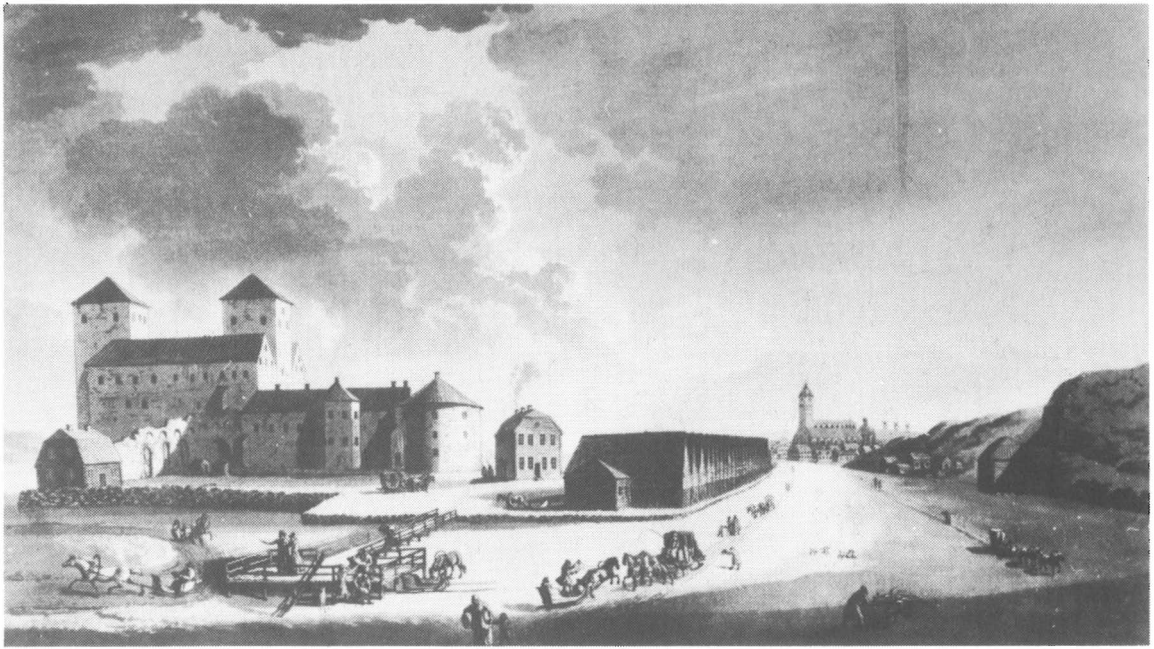
Kuva 16. Ylikimmin kirkon saarnatuoli. Valok. K. Pöykkö 1982.



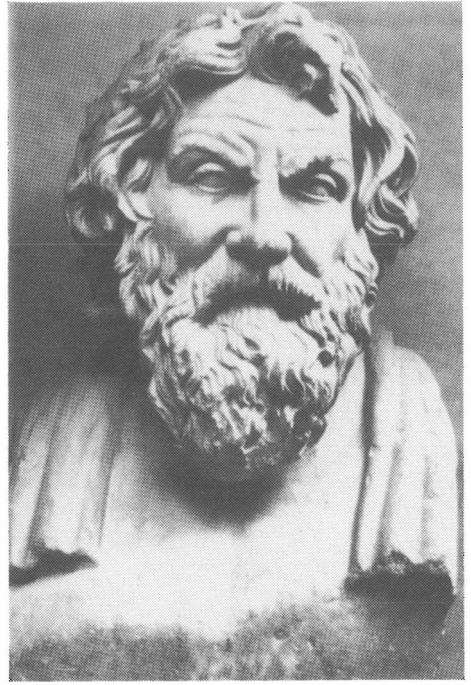
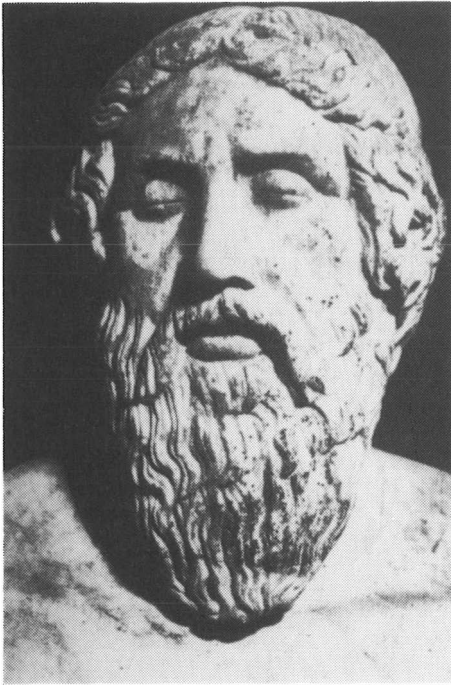
Kuva 17. Turun vanhan akatemiatalon juhlasali. Valok. P.O. Welin.



Kuva 18. C. C. Gjörwell, Turun akatemiatalon juhlasalin poikkileikkauspiirustus. Rakennushallituksen arkisto. VA.



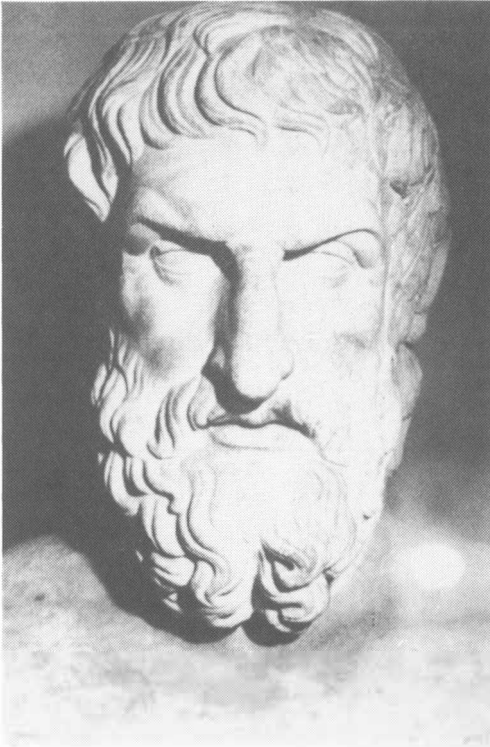
Kuva 19. Planšši III Skjöldebrandin teoksesta Voyage Pittoresque au Cap Nord.



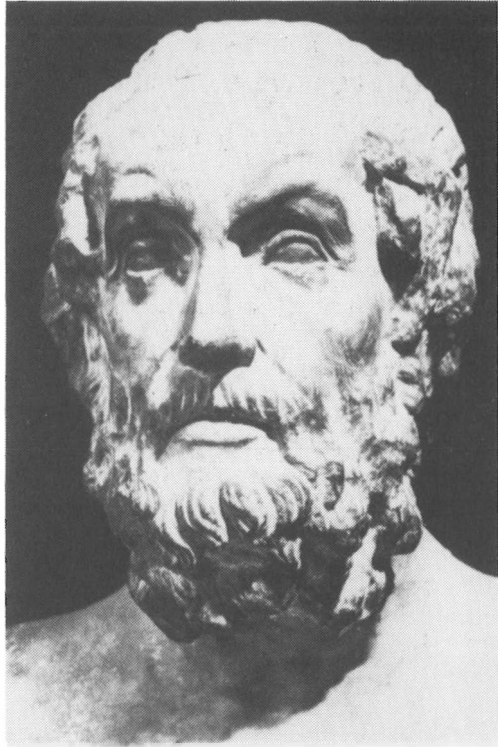
Kuva 20. Homeros. Vatikaanin museo.
Richter 1984, k. 102.

Kuva 21. Antisthenes. Vatikaanin museo.
Richter 1984, k. 51.

Kuva 22. Ns. Capitolinon kyynikko.
Capitolinon museo. Richter
1984, k. 1.



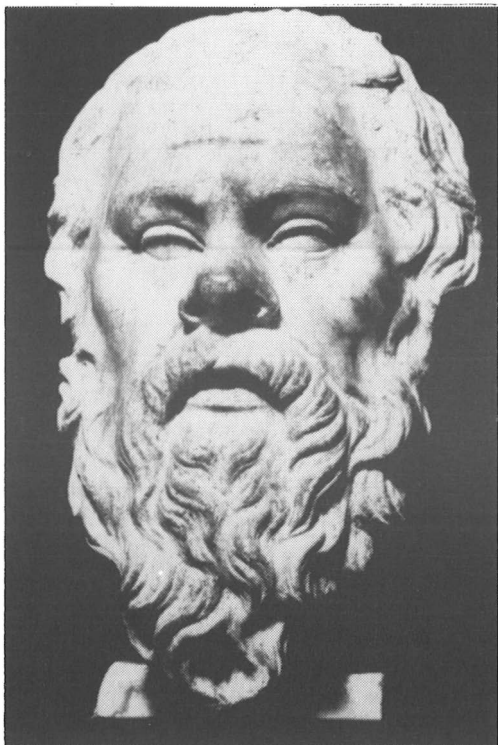
Kuva 23. Epikouros. Capitolinon museo.
Richter 1984, k. 77.



Kuva 24. Homeros. Capitolinon museo.
Richter 1984, k. 107



Kuva 25. Aristoteles. Capitolinon museo.
Richter 1984, k. 63.



Kuva 26. Sokrates. Termi-museo.
Richter 1984, k. 162



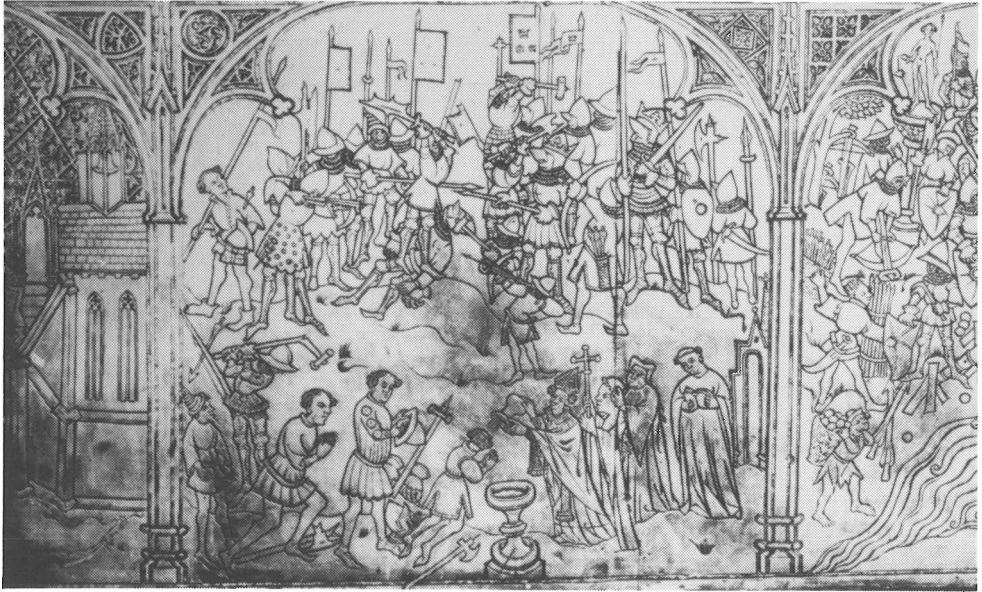
Kuva 27. Michelangelo, Mooses. S. Pietro in Vincoli, Rooma



Kuva 28. Planssi VIII Skjöldebrandin teoksesta Voyage Pittoresque au Cap Nord.



Kuva 29. Karhunkaato Suomessa. Acerbi 1802, s. 287.



Kuva 30. Kristinuskon tulo Suomeen. Kaiverrus P. Henrikin sarkofagista. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen kuva-arkisto.

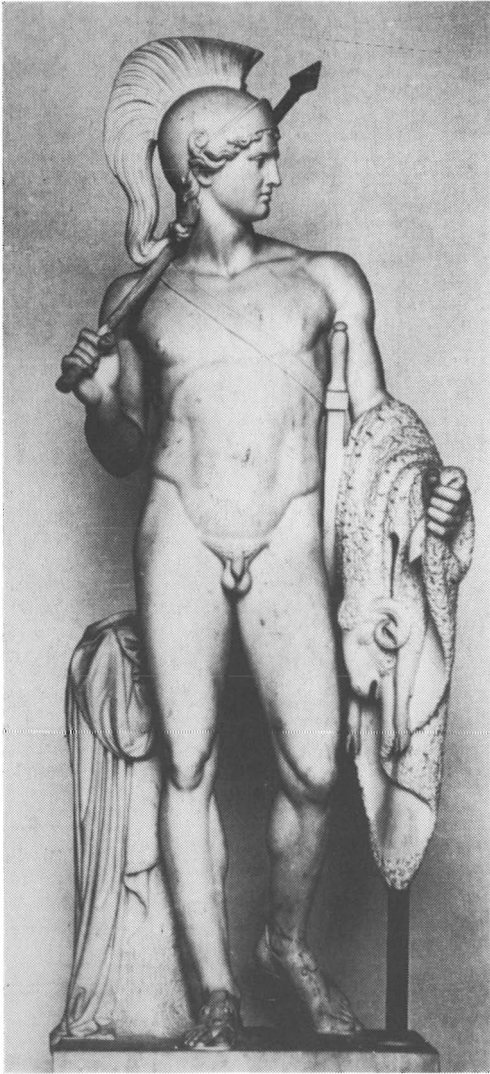
Kuva 31. Bertel Thorvaldsen, Brahe-Trolleborgin kirkon kastemalja. Oppermann 1924, s. 59.



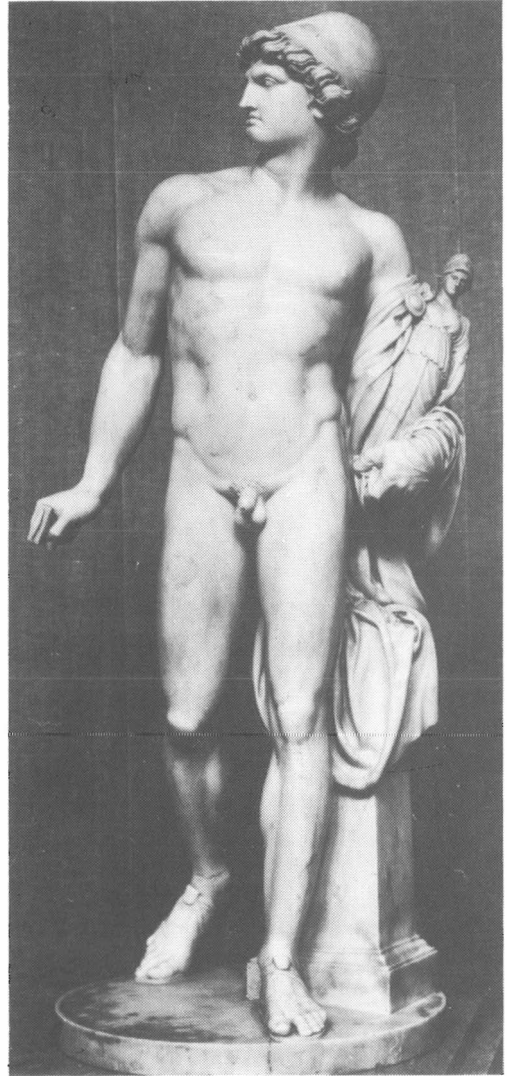
Kuva 32. Pyhä Henrik. Kaiverrus P. Henrikin sarkofagista. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen kuva-arkisto.

Kuva 33. Pyhä Henrik ja Lalli. Kaiverrus P. Henrikin sarkofagista. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen kuva-arkisto.





Kuva 34. Bertel Thorvaldsen, Jason, Thorvaldsenin museo, Kööpenhamina.



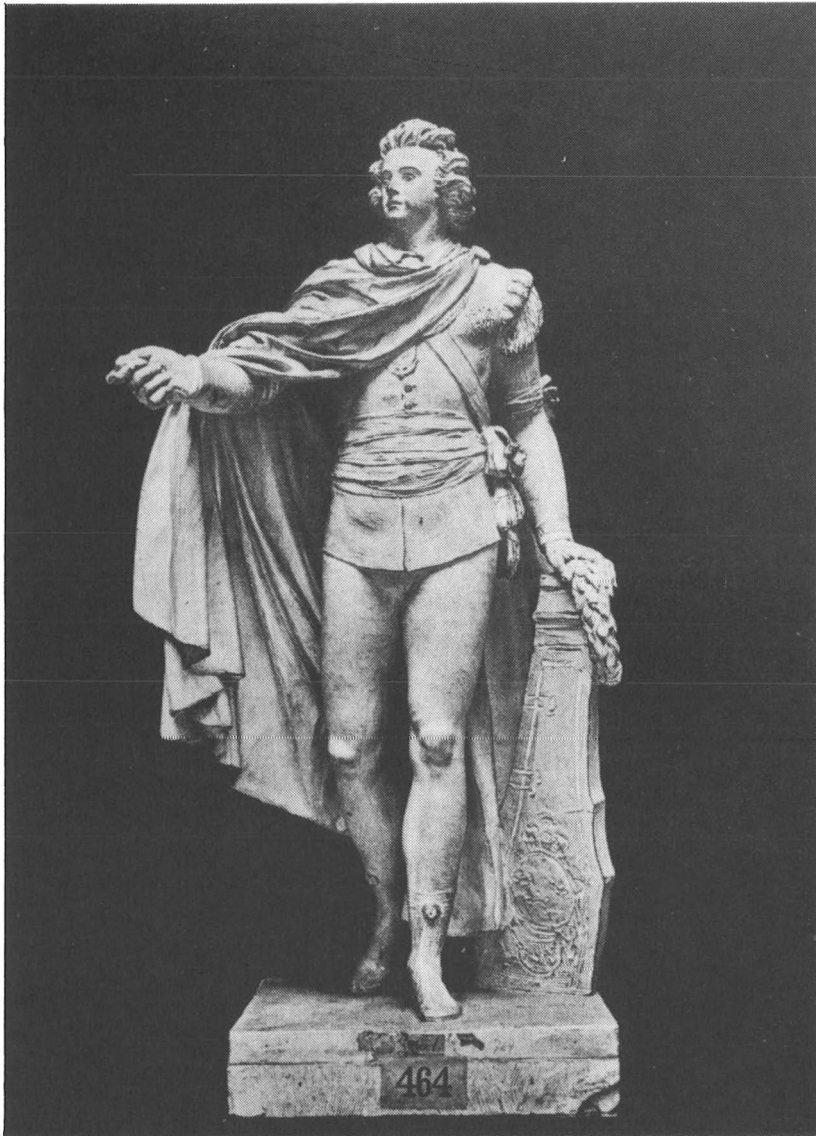
Kuva 35. J.T. Sergel, Diomedes. Nationalmuseum, Tukholma.



Kuva 36. Antonio Canova,
Napoleon. Meyer
1898, k. 31.



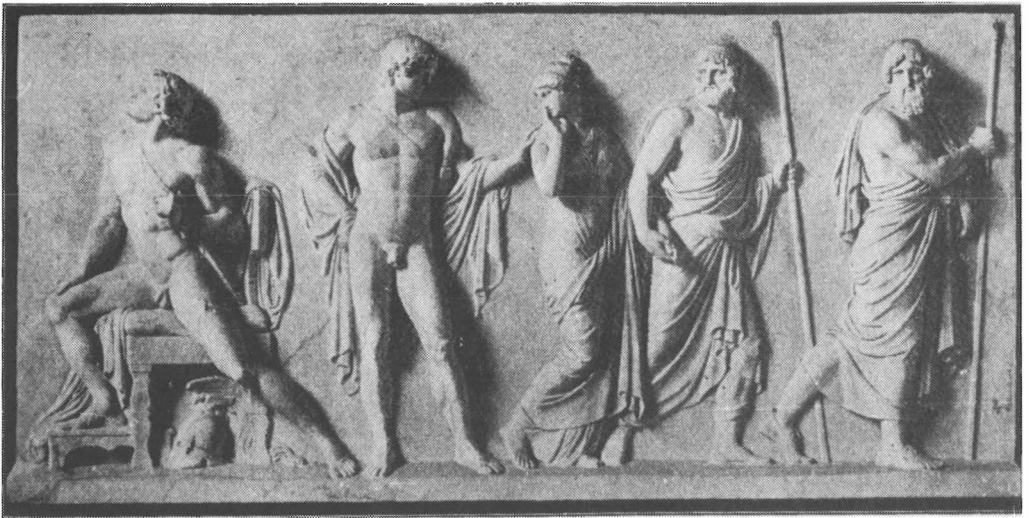
Kuva 37. Bertel Thorvaldsen, Mars ja Amor.
Thorvaldsenin museo, Kööpenhamina.



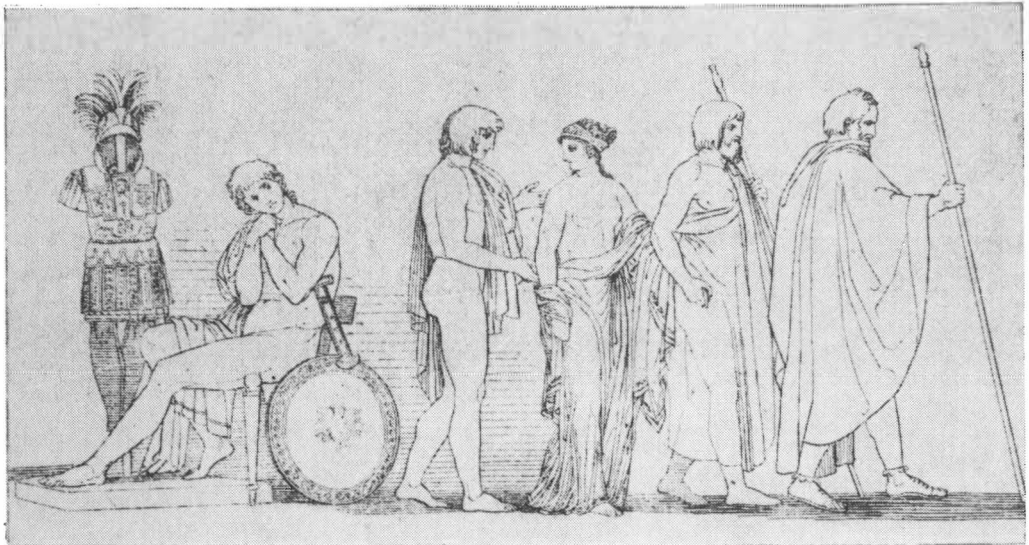
Kuva 38. J.T. Sergel, Kustaa III. Kipsimalli. Göthe 1921, k. 69.



Kuva 39. Nationella dräkten. J.E. Rehnin piirros. Bergman
1938, k. 14.



Kuva 40. Bertel Thorvaldsen, Briseis viedään pois Akhilleuksen luota. Oppermann 1924, s. 53.



Kuva 41. John Flaxman, Briseis viedään pois Akhilleuksen luota. Piirros. Oppermann 1924, s. 52.



Kuva 42. J.T. Sergel, Mars ja Venus. Nationalmuseum, Tukholma.



Kuva 43. Antonio Canova, Napoleonin äiti. Meyer 1898, k. 34.

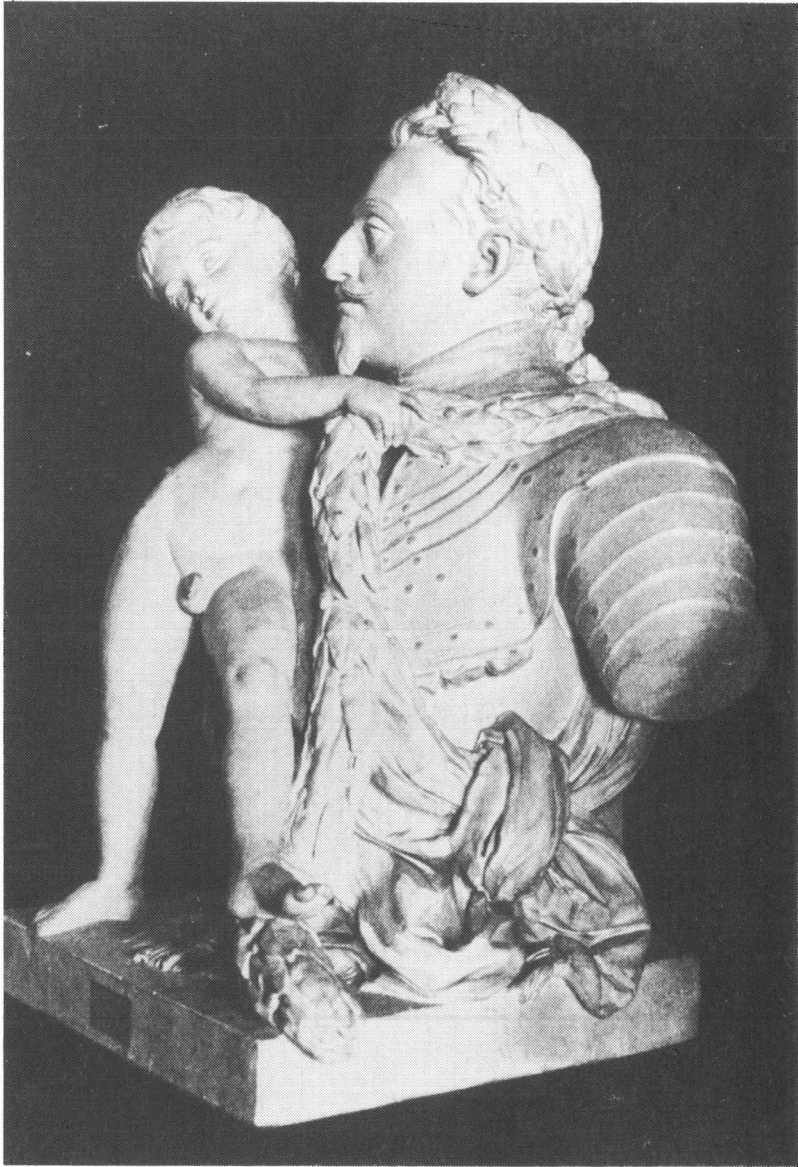
Kuva 44. Bertel Thorvaldsen, Istuva nainen. Luonnos. Thorvaldsenin museo, Kööpenhamina.



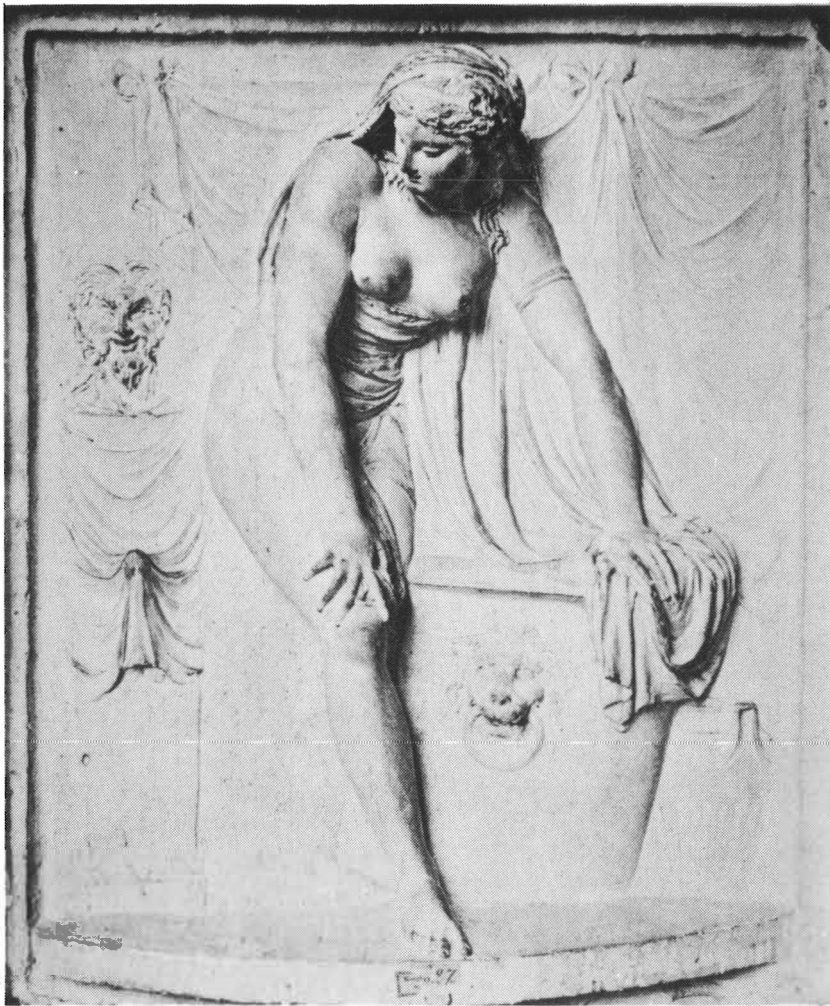
Kuva 45. Pietari Brahen mitalit.
Ylh. Sebastian Dadlerin
kaivertama, Saksassa
1640-luvulla lyöty ja alh.
Joh. Rethen kaivertama,
Saksassa 1664 lyöty.



Kuva 46. J.T. Sergel, Axel Oxenstierna ja Historia. Göthe 1921, k. 41 a.



Kuva 47. J.T. Sergel, Kustaa II Aadolf. Göthe 1921, k. 83.



Kuva 48. J.T. Sergel, Kylvystä nouseva nymfi. Göthe 1921, k. 65.



Kuva 49. Apollon Kitharodos. Kustaa III:n antiikkikokoelmat, Tukholma.



Kuva 50. Pallas Athene. Kustaa III:n antiikkikokoelmat, Tukholma.

HENKILÖHAKEMISTO

- Abildgaard, Nicolai 51, 52.
Adlerbeth, Gudmund Jöran 68.
Agricola, Mikael 64, 65, 96, 110, 111, 112, 114, 115, 116.
Aleksanteri I 64, 67, 68, 133, 134, 139, 141.
Alopaeus, P. J. 78.
Alstrin, Laurentius 94.
Aminoff, J. Fr. 128.
d'Angers, David 54.
Anna Erikintytär (Cainberg) 17.
Armfelt, Gustaf Mauriz 55, 61, 62, 128, 143.
Arwidson, Adolf Ivar 139.
Asp, Carl Henrik 78.
Assoma, Anders 46.
- Balt, Mikael 12, 19.
Banks, Thomas 52.
Barye, Antoine-Louis 54.
Bassi, Carlo (Charles) 13, 59, 145.
Berg, Johan Petter 39.
Bemini, Lorenzo 87.
Biskop, Hans 19.
Blackstadius, J. Z. 83, 142.
von Bonsdorff, Gabriel 35, 61.
Borup, Gotthelf 80, 142.
Brahe, Pehr (Pietari) 64, 119, 120, 121, 122.

von Breda, Carl Fredrik 54, 56.

von Breda, Lucas 56.

Byström, Nicolas 24, 32, 33, 34, 35, 37, 61.

Calonius, Mathias 22, 41.

Canova, Antonio 26, 30, 31, 51, 52, 72, 86, 96, 102, 119, 120, 151.

Carstens, Christian 52.

Chaudet, Antoine-Denis 52.

Chydenius, Anders (Antti) 18, 19.

Clewberg, A. N. 56.

Cronstedt, C. O. 128.

Desprez, Louis Jean 50.

Edelcrantz, A. N. 33.

Eerik-kuningas 91, 100-104.

Ehrensward, Augustin 12.

Ehrensward, Carl August 50, 97.

Ekman, Robert Wilhelm 80, 142.

Elgin, Thomas 61.

Engel, Carl Ludwig 70, 143.

Erik Matinpoika (Cainberg) 17.

Ervast, tykistökapteeni 40.

Fahlcrantz, Carl Johan 54.

Falconet, E. M. 53.

- Fernow, C. L. 101.
Finnberg, Gustaf Wilhelm 20.
Flaxman, John 52, 113.
Fogelberg, Bengt Erland 32, 54, 77, 81.
Franzén, Frans Mikael 55, 62, 139.
Fredenheim, C. F. 14, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27.
Fredrika Dorotea 126, 128, 129.
- Gadolin, Jacob 128, 130.
Gallenius, Lars 144.
Ganander, Christfrid 77, 78, 79, 80, 82, 84, 88, 99.
Gjörwell, Carl Christoffer 35, 55, 57, 58, 59, 61, 64, 66, 124, 126,
127, 150.
Godenhielm, Berndt 41.
Gottlund, Carl Axel 78.
Goethe, Johan Wolfgang 50.
Granberg, Emanuel 144.
Göthe, Eric Gustaf 29, 30, 32, 35, 37, 61, 71.
- Hagström, N. V. 43.
Hallenberg, Jonas 68, 69.
Hallenborg, kommodori 128.
Hedberg, Johan Erik 12, 39, 40, 55.
Heimala, Aarne, 44.
Heland, Mårten Rudolph 25.
Hellenius, Karl Niklas 130.
Henrik-piispa 63, 91, 92, 94-96, 99.
Houdon, Antoine 51.

Juhana-prinssi 63, 110, 111, 112, 114, 115.

Juteini, Jaakko 78.

Kaarle XIII Juhana 37.

Klingspor, kreivi 128.

Kozlovski, M. J. 53.

Krafft, Per nuor. 28, 29, 55, 81, 87.

Kristiina-kuningatar 64, 119, 120, 133, 135, 139, 141.

Kustaa I Vaasa 64, 96, 110, 111, 112-114.

Kustaa II Aadolf 122, 128, 129, 131.

Kustaa III 25, 48, 50, 66, 67, 68, 104, 131, 135, 136, 137.

Kustaa IV Aadolf 22, 26, 64, 128.

Lalli 94, 98-100, 108.

Laureus, Alexander 145.

Lencqvist, C. E. 79.

Lindh, Johan Erik 83.

Linning, Christian Arvid 147.

Lybeck (Liebeck), Jacobus 19.

Martin, Elias 50, 54.

Martos, Ivan 53, 55, 70, 133, 144, 146.

Masreliez, Adrien 50.

Masreliez, Louis 50, 68, 69, 129.

Mellgren, Carl Magnus 147.

Mennander, Carl Fredrik 21.

Merkelin, G. 80.

Michelangelo 81.

Myréen, Daniel 144.

Nordqvist, Peter 25.

Oelenschläger, Adam 54.

Oxenstierna, Axel 64, 96, 121, 122.

Pasch, Lorens 56.

Pilo, Carl Gustaf 50.

Porthan, Henrik Gabriel 12, 22, 25, 34, 39, 41, 54, 55, 56, 58, 77,
79, 129, 138.

Rauch, Christan 52.

Rehn, Olof 94.

Reiman, Mathias 12.

Rijf, Jacob (Jaakko) 18, 20, 46.

Rijfien kirkonrakentajasuku 17, 19, 44, 45, 46, 149.

Rosenhane, Schering nuor. 68.

Rosenstein, maaherra 69.

Rude, Francois 54.

Runeberg, Fredrika 38, 40.

Runeberg, Walter 145.

Salgén, Karl Wilhelm 39.

Scarin, Algot 94.

Schadow, Gottfried 52.

Schillmark, Nils 12, 56.

Schievelbein, F. H. 146.

Sergel, Johan Tobias 12, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32,
33, 34, 35, 37, 50, 51, 52, 61, 71, 72, 90, 96, 102, 103, 104,
107, 109, 113, 121, 123, 124, 125, 136, 150, 151.

Shchedrin, F. F. 53.

Shelesnov, Jacov 62, 66.

Shubin, F. J. 53.

Sjöstrand, Carl Eneas 142, 147.

Tengström, Carl Fredrik 38.

Tengström, Jacob 38, 55, 56, 57, 58, 62, 73, 130, 133, 138, 139, 143,
149, 150.

Thelning, Emanuel 12, 56, 133.

Thorvaldsen, Bertel 72, 82, 86, 95, 96, 101, 102, 103, 104, 113, 119,
151.

Topelius, Zachris 78.

Toppelius, Mikael 56.

Wacklin, Isak 144.

Wallenius, J. Fr. 56, 62, 65, 68, 79, 80, 82, 83, 85, 92.

Wendelius, Jacob 94.

Wennberg, Ture 21.

Wertmüller, Adolf Ulrik 33.

Wertmüller, Johan Gustaf 33.

Westzynthius, Erik 144.

Wilhelm Fredrik, Glouchesterin prinssi 64, 126, 128, 129, 130, 131.

Winckelmann, J. J. 49, 50, 54.

Wredow, A. 146.

Wäinämöinen 63, 65, 76-78, 96.

Kaarina Pöykkö

ERIK CAINBERG JA HÄNEN RELIEFISARJANSA

TURUN VANHASSA AKATEMIATALOSSA

E R R A T A

- S. 28 5. rivi ylh. Roomas-sa > Roomassa
S. 32 5. rivi alh. göötiläinen > gööttiläinen
S. 42 20. rivi ylh. vasemmalle > oikealle
S. 44 11. rivi ylh. ja 12 > poistettava
S. 50 6. rivi alh.) > ,
S. 59 nootti 4 teito > tieto
S. 64 17. rivi ylh. hönet > hörnet
S. 92 10. rivi alh. pai-kat > paikat
S. 125 4. rivi ylh. seikka > seikkaa
S. 166 13. rivi kyrkokbyggarna > kyrkobyggarna
Kuvien 3 ja 4 kuvatekstit vaihtuneet