

# **SUBLIIMI**

**ALEXANDER LAURÉUKSEN JA G. W. FINNBERGIN TAITEESSA**

Pro gradu –tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Taidehistoria  
KL 2002

Maija Komulainen

## **JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO**

**Tiedekunta:** Humanistinen      **Laitos:** Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

**Tekijä:** Maija Komulainen

**Työn nimi:** Subliimi Alexander Lauréuksen ja G. W. Finnbergin taiteessa

**Oppiaine:** Taidehistoria      **Työn laji:** pro gradu –työ

**Aika:** kevät 2002

**Sivumäärä:** 75 + kuvaliite 7 sivua

### **Tiivistelmä – Abstract:**

Tarkastelen tutkimuksessani Alexander Lauréuksen ja Gustaf Wilhelm Finnbergin taidetta romantiikan ajan taidekäsitykseen, makuun ja estetiikkaan tiiviisti liittyvän subliimin käsitteen valossa. Subliimi ("ylevä") on esteettinen kategoria, johon sisältyy mm. katsojan subjektiivisen, voimakkaan tunne-elämyksen korostus, luonnon karujen ja pelottavien näkyjen kokeminen esteettisesti miellyttäväksi, sekä kauhun näkeminen keskeisenä osana subliimia esteettistä kokemusta. Kuvataiteessa subliimi estetiikka ilmenee selkeimmin maisemamaalauksessa sekä kauhuromanttisessa aihe maailmassa.

Lauréus ja Finnberg opiskelivat ja harjoittivat taidemaalarin ammattiaan keskellä aatteellista murrosta: Romantiikka oli vahvasti nousemassa haastamaan akateemista taidemaailmaa hallinnutta uusklassismia. Ruotsista romantiikan vaikutteet tulivat pian Suomeen. Turun romantiikan kirjallisissa piireissä kiinnostus subliimiin ilmeni monin tavoin: lyriikan mystisissä, melankolisissa ja kauhuromanttisissa sävyissä, kiinnostuksena kansansatujen kauhuromanttisiin aineksiin, historian ja taideteorian romanttisen ylevissä painotuksissa.

Lauréus ja Finnberg olivat hyvin romanttisia taiteilijoita ja siten myös heijastivat taiteessaan romantiikan taidekäsitykselle keskeistä subliimin ideaa. Taiteilijat olivat niin aiheiltaan kuin ilmaisultaankin hyvin erilaisia, joten subliimikin ilmenee heidän teoksissaan eri tavoin. Lauréuksen subliimi on teosten ulkoisissa ominaisuuksissa, kuten ritari-, ryöväri- ja raunioromanttisissa aiheissa, sekä valon ja värin käsittelyssä jännitystä ja kauhua luovalla tavalla. Finnbergillä subliimi ilmenee yleensä Lauréusta sisäisemmin ja abstraktimmin, ilmaisuvoiman ja tunnelman vaikeasti määriteltävillä tasoilla.

**Asiasanat:** Lauréus, Finnberg, subliimi, romantiikka

**Säilytyspaikka:** Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos, taidehistoria

**Muita tietoja:**

## **SISÄLTÖ:**

<b>JOHDANTO</b>	3
<b>SUBLIIMIN KÄSITE</b>	
1. SUBLIIMIN TEORIA JA SEN KEHITYS	7
2. MITÄ SUBLIIMI ON?	10
2.1. Subliimin objektin ominaisuudet	10
2.2. Subliimin aiheuttama tunne	11
2.3. Subliimi kauhu ja melankolian osuus	16
3. SUBLIIMI KUVATAITEESSA	20
3.1. Subliimi taideteos	20
3.2. Goottilainen kuvasto	22
3.3. Subliimi luonnossa ja ihmisessä	23
<b>SUBLIIMI SUOMESSA</b>	
1. PORTHAN JA OPPILAAT – ESTETIIKKA JA VARHAISROMANTIIKAN VIRTAAUKSIA	25
2. SUBLIIMI TURUN ROMANTIIKASSA	27
2.1. Runoutta, mystiikkaa ja kummitusjuttuja	27
2.2. Arwidsson ja Thersner – subliimia historiaa ja taideteoriaa	31
<b>LAURÉUS JA FINNBERG UUSKLASSISMIN JA ROMANTIIKAN MURROKSESSA</b>	
1. TAIDE JA AATTEET 1700-1800 –LUKUJEN VAIHTEEN SUOMESSA JA RUOTSISSA	34
2. LAURÉUS – PARIISIIN JA ROOMAAN	36
3. FINNBERG – TURUSSA JA TUKHOLMASSA	39
4. KAKSI ERILAISTA ROMANTIKKOA	42
<b>SUBLIIMI FINNBERGIN JA LAURÉUKSEN TAITEESSA</b>	
1. TAUSTAA	45
2. LAURÉUS, FINNBERG JA SUBLIIMI MAISEMA	46
3. GOOTTILAISIA SÄVYJÄ	49
4. VALO JA VÄRI	54
5. HISTORIAALLISET AIHEET	56
6. SUBLIIMI SANKARUUS	59
7. HUOMIOITA – KUOLEMA, SUOMALAISUUS, MELANKOLIA	63
<b>PÄÄTÄNTÖ</b>	67
<b>LÄHDELUETTELO</b>	72
<b>KUVAT</b>	76

## JOHDANTO

Estetiikka oli 1700-luvun uusi tieteenala. Sen keskeiseksi kysymykseksi nousi jo antiikin retoriikassa alkanut keskustelu kauniista, subliimista<sup>1</sup> ja pittoreskista, sekä niiden välisistä eroista. Etenkin brittiläisessä kirjoittelussa pohdiskeltiin subliimia, sen olemusta, syntyä ja vaikutuksia. 1700-luvun loppua kohti voimistuneessa romanttisessa taidekäsityksessä, joka painotti luovaa neroutta, tunteen ja mielikuvituksen vapaata voimaa, taiteen henkiseen ja jumalalliseen tähtäävää sisältöä ja merkitystä, subliimin käsite nousi keskeiseen asemaan. Tutkimukseni tarkoitus on selvittää käsitteen sisältöä ja sen teorian kehitystä ja sitten soveltaa sitä Suomen kuvataiteeseen 1800-luvun alussa, selvittää onko Suomen varhaisten romantikkojen, Alexander Lauréuksen (1783-1823) ja Gustaf Wilhelm Finnbergin (1784-1833) taiteessa esiintynyt subliimeiksi katsottavia aiheita ja esitystapoja. Pyrin irrottamaan keskeisten subliimin teoreetikkojen kirjoituksista ylevän käsitteen olennaisimman sisällön ja sitä silmälläpitäen analysoimaan suomalaista kuvamateriaalia. Kysyn, ilmentääkö Lauréuksen ja Finnbergin taide aikakautensa eurooppalaiseen makuun ja taidekäsitykseen sisältynyttä herkkyyttä subliimille, jos ilmentää, miten, ja millaista teosten subliimius on.

Käyttämällä ylevän sijaan vierasperäistä sanaa subliimi korostan käsitteen historiallisuutta; subliimi on mielestäni nähtävä romanttiseen aatekehitykseen liittyvänä, sisällöltään keskeisesti klassismin vastaisena. Käsite liittyi klassismin vastaiseen kehitykseen estetiikassa ja taidekäsityksessä. Teoksessaan *The Discourse of the Sublime* (1989) Peter DeBolla käsittää 1700-luvulla olleen olemassa kaksi eri subliimin diskurssia: klassinen ja romanttinen.<sup>2</sup> Itse erotan nämä kaksi diskurssia suomentamalla klassisen subliimin yksinkertaisesti 'yleväksi'. (Uus)klassismin ylevä on tyyntä, harmonista, selkeää,

---

<sup>1</sup> Sana 'subliimi' tarkoittaa ylevää: korkeaa, jaloa, suurenmoista. Subliimilla ja suomen sanalla ylevä on kuitenkin merkitys- tai ainakin konnotaatioero, joka on melko vaikeasti tavoitettava ja määriteltävä, mutta nähdäkseni subliimi -käsitteen sisällön kannalta olennainen. Käytänkin tässä tutkimuksessa sanaa 'subliimi' korostaakseni käsitteen merkityseroa arkikielen ylevään. Silloin tällöin olen päätenyt korvaamaan subliimin sanalla ylevä liiallista toistoa välttääkseni.

objektiivisesti tarkasteltavaa, yksinkertaista, järjellistä. Se tiivistyy parhaiten Winckelmannin sanoihin ”jalo yksinkertaisuus, hiljainen suuruus”. Romanttinen subliimi puolestaan on olemukseltaan subjektiivista, siihen liittyy hämäryys ja salaperäisyys, harmonian asemesta epätasapaino, järjen sijaan tunne. Sen herättämä tunne ei ole harkittu, tyyni ihailu vaan kauhua lähenevä voimakas hämmästyks, yksinkertaisen sijaan se on monimutkaista, moniselitteistä ja irrationaalista.

(Uus)klassistisessa näkemyksessä yleveys nähtiin kauniin yhteydessä eikä siitä erillisenä esteettisenä kategoriana<sup>3</sup>. Romanttinen subliimi puolestaan oli jotain esteettisesti miellyttävää, mutta perinteisistä kauneusarvoista voimakkaasti poikkeavaa, suorastaan kauniin vastakohta. Yhteistä klassiselle ja romanttiselle subliimin/ylevän diskurssille on kuitenkin voiman ja suuruuden korostus, sekä subliimin tuottama mielenlennys, moraalisesti ylevöittävä vaikutus. Romanttinen subliimin käsite on (uus)klassista yleveyttä enemmän aikaansa sidottu ja kauempana siitä, mitä nykyisen yleiskielen ylevällä käsitetään.

Esitykseni käsittelykappaleet jakautuvat neljän pääotsikon alle. Lähdän liikkeelle ’subliimi’ -käsitteen määrittelystä selvittämällä sen käsitehistoriaa, subliimin teorian kehitystä 1700-luvun kuluessa ja poimimalla esiin subliimin käsitteen keskeisen sisällön etenkin kuvataiteen kannalta. Erityisesti keskityn siihen, mikä subliimin käsitteen sisältö oli 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa, mikä sen merkitys oli osana romantiikan aateympäristöä ja romanttista taidekäsitystä; keskityn nimenomaan subliimiin romanttisena käsitteenä ja korostan sen vastakkaisuutta klassistiseen estetiikkaan.

Toiseksi kartoitan suomalaista ja ruotsalaista 1700-1800-luvun vaihteen aatemaailmaa varhaisromanttisten vaikutteiden ja täyden romantiikan kannalta. Tarkastelen, miten subliimi suomalaisessa ja ruotsalaisessa kirjallisuudessa, kritiikissä ja taideteoriassa tuli esiin: subliimikäsitteen ja sen rinnakkaisilmaisujen käyttöä, subliimia estetiikkaa lyriikassa ja ajan kirjoittelussa yleensä, sekä subliimin korostuksia kirjallisuus- ja taidearvostelussa, joissa ajan taiteellinen maku ja taiteeseen liitetyt arvot ja merkitykset tulevat esiin. Valitsemani tekstit, joista erityisen mielenkiintoisia ovat mielestäni A. I. Arwidssonin kirjoitukset, toimivat vertailupohjana Lauréuksen ja Finnbergin teoksissa tulkintani mukaan ilmenevälle subliimille. Ennen kaikkea on tarkoitukseni pohtia sitä, miten Lauréus ja Finnberg viitekehukseensä sijoittuvat, mikä oli heidän yhteytensä aikansa aatemaailmaan, filosofisiin ja esteettisiin käsityksiin, yms. Hahmottaakseni

<sup>2</sup> DeBolla 1989, 289.

<sup>3</sup> Vainikkala 1990, 30.

Lauréuksen ja Finnbergin aatteellista kontekstia liitän tutkimukseeni erilliset biografiset jaksot taiteilijoista, joissa kuitenkin keskityn ensisijaisesti romantiikan ja subliimin kannalta kiinnostaviin piirteisiin.

Varsinaisen tutkimuskysymyksen pariin pääsen vasta tutkimuksen loppupuolella. Olen valinnut Finnbergiltä ja Lauréukselta joukon maalauksia ja piirroksia, jotka mielestäni jollain tavalla ilmentävät subliimin estetiikan eri puolia aiheiltaan, tunnelmiltaan tai esitystavoiltaan. Teoksia analysoimalla etsin vastausta esittämäni kysymykseen: Miten subliimin käsite on liitettävissä Lauréuksen ja Finnbergin taiteeseen, millaista heidän subliiminsa on, mitä se ei ole ja millaisista lähteistä se on peräisin? Koska keskityn tässä työssä ensisijaisesti subliimin käsitteen selvittämiseen, jää kuva-analyysien osuus melko suppeaksi ja pinnalliseksi. Hahmotan joitakin alustavia mahdollisuuksia siihen, miten subliimin käsite Finnbergin ja Lauréuksen taiteeseen on liitettävissä.

Tutkimukseni aineisto jakaantuu kolmeen alueeseen. Subliimin käsitteen analysoimisessa olen tukeutunut joihinkin brittiläisen estetiikan ja kritiikin klassikoihin, hieman Kantin estetiikkaan sekä muutamaaan subliimin teorioihin liittyvään uudempaan tutkimukseen. Brittiläisten kirjoittajien tekstejä olen lukenut pääasiassa teoksesta *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (Ed. Ashley & DeBolla, 1996). Suomalaisen romantiikan käsitystä subliimista olen kartoittanut 1700-luvun lopun oppihistoriaan, Turun romantiikkaan yms. liittyvään tutkimuskirjallisuuteen sekä joihinkin alkuperäislähteisiin perustuen. Kolmannen vaiheen materiaalina ovat toimineet lähinnä valitut kuvat sekä Suomen romantiikan ajan kuvataidetta käsittelevä kirjallisuus. Lauréuksen ja Finnbergin elämäkertatiedot olen koonnut useista eri tutkimuksista. Tärkeimpiä ovat Soili Sinisalonen tekstit näyttelyluetteloissa<sup>4</sup> ja *ARS Suomen taide* –kirjasarjassa, Kasimir Leinon ja Torsten Stjernschantzin tutkimukset Lauréuksesta sekä Wennervirran antamat tiedot Finnbergistä *Suomen taiteen uranuurtajia* –teoksessa.

Puhun jonkin verran taiteilijoiden luonteenpiirteistä ja persoonallisuuksista, jolloin tukeudun tutkijoiden esittämiin käsityksiin sekä omiin mielikuviini taiteilijoiden elämäkerrallisten tietojen ja taiteellisen tuotannon pohjalta. Pidän tällaista hyvin tulkinnanvaraista ja subjektiivista ainesta perusteltuna osana esitystäni, sillä mielikuvat Finnbergistä ja Lauréuksesta persoonallisuuksina ovat väistämätön osa heidän taiteensa kontekstia. Sitä paitsi on subliimi käsitteenä jo määritelmällisesti niin taiteilijan kuin katsojankin subjektiivisia vaikutelmia ja tunne-elämyksiä korostava.

<sup>4</sup> Alexander Lauréuksen ja G. W. Finnbergin 200-vuotismuistonäyttelyt Helsingissä vuosina 1983 ja 1984.

Tutkimukseni tarkoitus on siis tarkastella Finnbergin ja Lauréuksen taidetta subliimikäsitteen valossa. Teoreettisena lähtökohtanani on lähinnä Erwin Panofskyn ikonologisen lähestymistavan mukainen suhtautuminen taiteeseen kontekstiaan heijastavana, siitä ”oireellisesti” kumpuavana. Panofskyn ikonologian keskeinen idea on, että aikakauden ideologinen taustarakenne, joka ilmenee mm. uskonossa ja filosofiassa, saa myös yksittäisissä taideteoksissa osin tiedostamattoman ilmauksensa. Taideteoksen syntyyn vaikuttavat maailmankatsomukselliset voimat eivät välttämättä ole taiteilijan tiedostamia ja saattavat jopa poiketa hänen tietoisista intentioistaan.<sup>5</sup> Siispä esimerkiksi kulttuurin romanttinen yleisilmapiiri, johon subliimi mielestäni erottamattomasti liittyi, vaikutti Finnbergin ja Lauréuksen taiteen ilmiasuun, osaksi taiteilijoiden tietoisin valinnoin, osaksi heidän tiedostamattaan.

Panofskyn ikonologisessa metodissa korostuu taidehistorioitsijan intuitiivinen kokonaisuutta hahmottava näkemys (’synthetic intuition’): Tutkijalla pitäisi olla laaja pohjatieto tutkimansa aikakauden ideologisesta kontekstista, johon hän ”lähilukemansa” taideteoksen suhteuttaa. Tutkija ikään kuin katsoo toisella silmällä tarkasti teosta, mutta näkee samalla toisella silmällään laajan panoraamakuvan teoksen kontekstista.<sup>6</sup> Siksi olenkin rakentanut analysoimieni teosten taustalle ajallisesti ja maantieteellisesti suhteellisen laajan kontekstin. Panofsky toki tarkoitti paljon syvempää ja perusteellisempää, pitkäaikaiseen opiskeluun perustuvaa tutkimuskohteena olevan aikakauden olemuksen haltuunottamista. Panofskyn hahmottelemassa ideaalitapauksessa tutkijalla olisi sama intuitio tutkimansa aikakauden kulttuuria määrittävistä periaatteista kuin taiteilijalla teosta tehdessään oli.<sup>7</sup>

Panofskyn ikonologinen analyysi perustuu yhdelle johtavalle kysymykselle: Miksi tämä kuva on saanut tämän muodon tällä historiallisella hetkellä?<sup>8</sup> Mielestäni tähän kysymykseen kiteytyy taidehistoriallisen tutkimuksen olemus: Taidehistoriallisessa tutkimuksessa taideteokset pyritään näkemään aikansa tuotteina. Tutkimuksessani näen Lauréuksen ja Finnbergin taideteokset yleisesti romanttisen aateympäristön ”symptomeina”. Erityisesti tarkastelen niitä romantiikan hengelle hyvin olennaisen subliimi-idean valossa. Olen siis valinnut laajasta romanttisesta maailmankatsomuksellisesta prismasta vain yhden aallonpituuden, subliimin käsitteen, jonka värjäiminä kuvia tarkastelen. Subliimin teorioita lukemalla ja yleensä

<sup>5</sup> Holly 1984, 160-162; Panofsky 1962, 7-8.

<sup>6</sup> Holly 1984, 168-169; Panofsky 1962, 14-15.

<sup>7</sup> Holly 1984, 180.

<sup>8</sup> Holly 1984, 185.

varhaisromanttisesta ja romanttisesta aatemaailmasta subliimeja sävyjä etsimällä olen rakentanut tutkimilleni taiteilijoille ja teoksille kontekstin – erään esteettisen kategorian historian – jonka valossa kuvia analysoin.

Vetoamalla Panofskyn korostamaan intuitiivisen näkemyksen tärkeyteen ja siihen, että aikakauden maailmankatsomuksellisten periaatteiden osallistuminen teoksen syntyyn on osittain taiteilijan intentioista riippumatonta, pystyn osittain väistämään hankalat käsitteet 'vaikute', 'intentio' ja 'esikuva'. En yritäkään esimerkiksi todistaa, että Lauréuksella ja Finnbergillä olisi ollut suoraa kosketusta esim. brittiläisiin ylevän teorioihin, vaikka jo Porthan ja hänen oppilaansa niitä jossain määrin 1700-luvun lopulla tunsivatkin. Lauréuksen ja Finnbergin töissä havaittava subliimius ei välttämättä ole taiteilijoiden tietoisesti tuottamaa. Johtoajatuksenani on, että taiteilija on erilaisten aatteellisten, visuaalisen ym. vaikutteiden keskellä ja toteuttaa taiteessaan sekä tietoisesti, että tiedostamattaan aikansa taidekäsitteitä ja makuvaatimuksia, joihin romantiikan aikana kuului mm. subliimius. Finnbergin ja Lauréuksen subliimi on sekä opetuksen ja esikuvien että ajan romanttisen kirjallisuuden ja yleisen taidekeskustelun vaikutusta; korostettiin voimakasta tunnetta, pyrkimystä jumalallisuuteen, sankaruuteen, moraaliseen ylevyyteen ja hengen suuruuteen.

## SUBLIIMIN KÄSITE

### 1. SUBLIIMIN TEORIA JA SEN KEHITYS

Subliimi on usein jaettu kahteen linjaan: 'retoriseen subliimiin' ja 'luonnonsubliimiin'. Retorisen subliimin perinne oli lähtöisin antiikista, lähinnä ns. Longinokselta, joka analysoi ylevää tyyliä teoksessaan *Peri hypsous*. Tekstiä pidetään Aristoteleen *Rhetoricon* ohella merkittävimpänä antiikista säilyneenä tyyliteoreettisena kirjoituksena.<sup>9</sup> Longinoksen retorinen subliimi nousi keskusteluun uudelleen Ranskassa 1600-luvun lopulla. Luonnonsubliimia puolestaan pohdittiin Englannissa 1600-luvun viime vuosista lähtien ja Marjorie Hope Nicolsonin mukaan varsin itsenäisistä brittiläisistä lähtökohdista; vain termistö haettiin Longinokselta. Ylevä erkaantui Englannissa retorisisista

<sup>9</sup> Tekstin kirjoittajasta ei ole päästy yksimielisyyteen. 1800-luvulle asti tekijänä pidettiin kiistattomasti 300-luvulla elänyttä uusplatonilaista Kassios Longinosta. Henrik Zilliacus päätyy *Antiikin estetiikka* -teoksessa pitämään kirjan todennäköisimpänä ajoituksena 100-lukua jKr. Zilliacus 1977, 122,125,131.



yhteyksistään varsinaiseksi esteettiseksi käsitteeksi, jossa luontokokemus oli keskeinen.<sup>10</sup> Brittiläiset kirjailijat ja filosofit, kuten John Dennis (1657-1734), sanomalehtimies Joseph Addison (1672-1719), sekä Lord Shaftesbury (1671-1713) alkoivat oman kokemuksensa kautta pohtia ihmisen esteettistä kokemusta luonnon kauneuden ja suurenmoisuuden edessä. Nicolson on tarkastellut tämän uudenlaisen luontokokemuksen, ”äärettömyyden estetiikan”, heräämistä englantilaisten filosofien kirjoituksissa 1600-luvun lopulla ja 1700-luvun kuluessa. Keskeistä uudessa estetiikassa oli muutos, joka tapahtui asenteessa kesyttömiä, majesteettisen jylhiä vuoristomaisemia kohtaan.

Ennen 1600-luvun loppua vuoristoihin oli suhtauduttu hyvin negatiivisesti, jonkinlaisina epämuodostumina ja kasvaimina, jotka häiritsivät ihmisen sopusointuista olemassaoloa, maailman newtonilaista harmoniaa - arpina, jotka rikkoivat Jumalan luomakunnan kasvojen täydellisyyttä. Klassistisessa estetiikassa keskeinen käsite oli kaunis, johon liittyi säännöllisyys ja suhteitten harmonia. Kun jotkut sitten esimerkiksi matkustaessaan Alppien yli kokivat vuorien säännöttömän kesyttömyyden ja jylhyiden esteettisesti miellyttävänä, tunsivat he syvän ristiriidan suhteessa käsitykseensä kauniista ja joutuivat etsimään uudenlaisia kategorioita ilmaistakseen esteettisiä tunteitaan.<sup>11</sup>

Purkautumisväyläksi juuri löydetylle ”äärettömyyden estetiikalle” tarjoutui ranskalaisen Boileau’n tuore *Peri hypsous* -käännös (1674). Teos nousi heti ilmestymisensä jälkeen suureen suosioon ja tarjosi valmiin ja antiikin auktoriteettia uhkuvan sanaston ylevän estetiikalle. Luonnon ylevyyden löytämisestä alkoi subliimin teorioiden kukoistus, joka jatkui 1800-luvun alkupuolelle saakka. Englantilaisessa luonnonsubliimissa longiniaaninen ylevyyden käsite siirrettiin kirjallisista tyylikeinoista luontokokemukseen ja subliimin retorisen välittämisen sijaan puhuttiin ylevän objektin aiheuttamasta tunne-elämyksestä. Henkilökohtaisen kokemuksen ja tunnekuohon korostus subliimidiskurssissa oli yhtenä tärkeänä lähtökohtana romanttisen taidekäsityksen muodostumiselle. Romantiikan taidekäsityksen juuret olivat läpi 1700-luvun jatkuneessa, enenevässä määrin tietoiseksi tulleessa valistuksen kritiikissä, johon subliimin teoretisointikin osaltaan liittyi. Kun klassistinen estetiikka korosti järjen, sääntöjen, tasapainon ja symmetrian merkitystä, painottivat subliimin teoreetikot tunnetta ja klassistiselle kauneuskäsitykselle vastakkaisia arvoja: epäsymmetriaa, järjellä hallitsematonta valtavuutta ja säännöistä piittaamatonta luomisvoimaa. Objektiivisten kauneussääntöjen sijaan alettiin puhua subjektiivisesta esteettisestä elämyksestä.

<sup>10</sup> Nicolson 1963, 31, 276; Vainikkala 1990, 28-29.

<sup>11</sup> Nicolson 1963, 272-273; Landow 1971, 188.

Esimerkiksi Thomas Weiskel ja Peter deBolla ovat tutkineet itsetietoisien subjektin esiinnousua ylevän teorioissa ja ns. romanttisen subliimin kehitystä.<sup>12</sup>

DeBolla luonnehtii 1700-luvun subliimikeskustelua eettis-retoriseksi debatiksi, johon kiertyi uusi empiristinen psykologia, subliimin elämyksen selittäminen esineen ominaisuuksilla, kuten suuruus, yksinkertaisuus ja selkeys. Vuosisadan loppua kohden yleistyivät mielen sisäiseen toimintaan liittyvät selitykset, kuten intohimo, tunne ja mielikuvitus. 1700-luvun loppuun mennessä keskustelu subliimin ”sijainnista” ja ”syystä” ulkoisessa objektissa tai mielen sisällä päättyi, ja käsitettä laajennettiin sosiaalisten, kulttuuristen ja taiteellisten selitysten suuntaan.<sup>13</sup>

John Dennis oli ensimmäisiä ylevän analysoijia Englannissa teoksessaan *Grounds of Criticism in Poetry* (1704). Ajalle tyypilliseen tapaan hänen teoretisointinsa lähtökohtana oli uskonto; subliimin lähde oli Jumala, jonka suuruus ja voima ilmenivät luonnon ylevyydessä. Jumala itsessään oli subliimi, mutta niin myös materiaalisen maailman suuret ilmiöt, sillä ne johtivat katsojansa ajatukset Luojaan. Taivaankappaleet ja niiden liikkeet, maailmankaikkeuden valtavuus, tuulet, meret, joet, vuoret jne. herättivät herkässä mielessä osan siitä kunnioituksesta, jota se tunsu Jumalaa kohtaan. Tämä on Nicolsonin mukaan Dennisin subliimikäsitteen ydin.<sup>14</sup> Luonnon suuruuden näkeminen todisteena Luojan suuruudesta oli yleinen piirre varhaisissa subliimiteorioissa. Se toistui Dennisin jälkeen ainakin Shaftesburylla ja Addisonilla.<sup>15</sup>

Subliimikeskustelussa painottui alusta lähtien etiikka ja esteettisen tajun moraaliset ulottuvuudet. Eettinen painotus säilyi subliimia käsittelevissä teksteissä 1700-luvun loppuun saakka.<sup>16</sup> Subliimiin ja subliimin tajuun liittyi näkökulman laajeneminen, mielen kohoaminen itsekkään ja aineellisen yläpuolelle. Subliimin kokemuksen katsottiin nostavan ihmisen materiaalin ja yksityisen piiristä henkisen, ikuisen ja yleisen tasolle. Tämä näkökohta on ilmeinen esimerkiksi Richard Payne Knightin teoksessa *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1808)<sup>17</sup>. Se tuntuu ainakin jonkinlaisena moralisoivana perussävyinä myös poliittisena ajattelijana parhaiten tunnetulla Edmund Burkella (1729-97), joka teoksessaan *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, second ed. 1759) esitteli käsityksensä ylevän

<sup>12</sup> Landow 1971, 192-193; Weiskel 1987; DeBolla 1989.

<sup>13</sup> deBolla 1989, 32-33.

<sup>14</sup> Nicolson 1963, 281-282.

<sup>15</sup> Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, 1711; Addison: *Pleasures of Imagination*, 1712 (*The Spectator* -lehdessä).

<sup>16</sup> DeBolla 1989, 32.

<sup>17</sup> Esim. Knight 1972, 338, 362-363.

ja kauniin eroista ja fysiologisista sekä mentaalisisistä tekijöistä niiden taustalla. Burken näkökulma tosin korostaa ihmisen nöyryyden ja mitättömyyden tunnetta esimerkiksi suhteessa jumaluuden ja kaikkivaltiuuden subliimiin ideaan<sup>18</sup> ja eroaa siten Knightin jo romanttisen ylpeästä suhtautumisesta ihmisen mielenvoimien ylimaallisuuteen.

Edmund Burke oli lukuisista brittiläisistä subliimin teoreetikoista keskeisin ja systemaattisin. Muita brittiläisiä ylevän analysoijia olivat mm. John Baillie (*An Essay on the Sublime*, 1747) sekä Alexander Gerard (*An Essay on Taste*, 1759). Saksassa Immanuel Kant (1724-1804) analysoi subliimia Burken antamien suuntaviivojen pohjalta kirjoituksessaan *Kritik der Urteilskraft* (1790). Friedrich Schiller (1759-1805) julkaisi vuonna 1801 esseen subliimista, lähtökohtanaan Kantin esittämät ajatukset.

## 2. MITÄ SUBLIIMI ON?

### 2.1. Subliimin objektin ominaisuudet

Subliimin objektin tai ympäristön ominaisuuksia ovat ensisijaisesti suuri koko, laajuus ja valtavuus: ”Vastness”, ”large objects”<sup>19</sup>, ”Considerable magnitude or largeness of extension, [...], is necessary to produce sublimity”<sup>20</sup>. Usein suuruuteen yhdistetään selkeys ja yksinkertaisuus: ”Objects are sublime, which possess quantity of amplitude, and simplicity in conjunction”, ”Objects cannot possess that largeness, which is necessary for inspiring a sensation of the sublime, without simplicity”<sup>21</sup>. Joskus tuodaan esiin myös yllätyksellisyyden ja epätavallisuuden merkitystä<sup>22</sup>.

Keskeisimmän subliimin teoreetikon Edmund Burken käsitys on, että selkeys on subliimille vastakkaista, subliimiuteen kuuluu olennaisesti rajojen hämärtyminen, rajattomuuden vaikutelma: ”A clear idea is therefore another name for a little idea”<sup>23</sup>. Burke luettelee seikkaperäisesti subliimeja ominaisuuksia: Kauhun tuottamisen kannalta ensisijaisen tärkeää on hämäryys (’obscurity’), synkkyys ja pimeys. Subliimia on myös nopea siirtyminen valosta varjoon eli kontrasti. Ylevälle olennaista on suuruus, laajuus, äärettömyys, yhtenäisyys ja jatkuvuus. Tyhjiys, yksinäisyys ja hiljaisuus ovat pelottavia ja

<sup>18</sup> Burke 1998, 110-111.

<sup>19</sup> Baillie 1996, 88.

<sup>20</sup> Gerard 1996, 168.

<sup>21</sup> Gerard 1996, 168.

<sup>22</sup> Esim. Baillie 1996, 90.

siksi subliimeja. Voimaan/valtaan ('power') liittyy aina mielikuva väkivallasta, tuskasta ja kauhusta, joten se on subliimia. Muita subliimin tuottajia ovat mm. suuri lukumäärä, korkeus, syvyys, massivisuus ja rosoisuus. Ihmisen tekemissä objekteissa subliimia on myös vaikeus, kohteen rakentamisen vaatima työ ja vaiva (esim. Stonehengen valtavat kivipaadet).<sup>24</sup>

Burke vetää havaintojaan yhteen vertailemalla subliimia ja kaunista. Subliimin objektin ominaisuuksia ovat hänen mielestään

suuruus  
rosoisuus, huolimattomuus  
suorat linjat ja niistä poikkeaminen äkkinäisesti  
hämäryys, tummuus, synkkyys  
kiinteys, massiivisuus.

Kauniiden objektien ominaisuuksia ovat

pienuus  
sileys, huoliteltu pinta  
ei suorita linjoja, mutta ei myöskään äkkinäisiä muutoksia  
kirkkaus, valoisuus  
keveys, herkkyys.<sup>25</sup>

## 2.2. Subliimin aiheuttama tunne

Ylevän objektin ominaisuuksien luettelemista olennaisempaa ja kuvaavampaa on romanttisen subliimin käsitteen kannalta se, minkälaiseksi subliimin kohteen aiheuttama subjektiivinen tunne-elämys kuvattiin. Subliimin tuottamaa tunnetta kuvaava sanasto saatiin Longinokselta, jonka teoksen englanninkielisessä käännöksessä (William Smith, 1743) toistuvat sanat kuten 'amazing', 'wonderful' ja 'surprise'. Longinoksen kuvaama subliimi retoriikka ei ole pelkkää suostuttelua, johon kuulija voi oman harkintansa mukaan reagoida; se toimii yllättävällä voimalla, salaman lailla ja tempaa subjektin vastustamattomasti valtaansa:

---

<sup>23</sup> Burke 1998, 106.

<sup>24</sup> Burke 1998, 102-126.

<sup>25</sup> Burke 1998, 157.

*For the sublime not only persuades, but even throws an audience into transport. The marvellous always works with more surprising force, than that which barely persuades or delights. In most cases, it is wholly in our own power, either to resist or yield to persuasion. But the sublime, endued with strength irresistible, strikes home, and triumphs over every hearer. ... the sublime, when seasonably addressed, with the rapid force of lightning has borne down all before it, and shown at one stroke the compacted might of genius ...*<sup>26</sup>

Longinoksen subliimissa on olennaista, että se kumpuaa sielun sisäisestä, synnynnäisestä neroudesta: ” ... the sublime is an image reflecting from the inward greatness of the soul”. *Peri Hypsouksen* kirjoittaja nimeää viisi subliimin lähdeä, joista ensimmäinen on ajatuksen rohkeus ja suuruus. Toisena tulee paatos eli kyky nostattaa tunteet väkivaltaisuuden tai haltioituneisuuden asteelle (”the pathetic, or the power of raising the passions to a violent and even enthusiastic degree”). Kaksi ensimmäistä subliimin lähdeä ovat synnynnäisiä kykyjä, loput ovat opeteltavissa ja liittyvät kielen käyttöön, tyylin ja ilmaisun jalouteen ja yleiseen kompositioon.<sup>27</sup>

John Dennisin *The Grounds of Criticism in Poetry* –teoksessaan (1704) kuvaama tunne-elämys on hyvin samanlainen kuin Longinoksen: voimakas ja vastustamaton. Dennis korosti voimakkaasti kauhun kokemusta subliimissa. Kahuun liittyi hänen mukaansa aina ihailu, yllätys ja hämmästyminen. Tekstissään Dennis tukeutuu Longinoksen auktoriteettiin:

*First, ideas of terror, contribute extremely to the sublime. All the examples that Longinus brings of the loftiness of the thought, consist of terrible ideas. [...] For the ideas which produce terror, are necessarily accompanied with admiration, because everything that is terrible, is great to him to whom it is terrible; and with surprise, without which terror cannot subsist; and with astonishment, because everything which is very terrible, is wonderful and astonishing: and as terror is perhaps the violentest of all passions, it*

---

<sup>26</sup> Longinos 1996, 22.

<sup>27</sup> Longinos 1996, 23-24.

*consequently makes an impression, which we cannot resist, and which is hardly to be defaced.*<sup>28</sup>

Addisonin ja Shaftesburyn kuvaama tunne on rauhallisempi, syvä kunnioittava hämmästyksen luomakunnan ihmeiden äärellä. Addison esimerkiksi käyttää sanoja ”pleasing astonishment” ja ”delightful stillness and amazement”. Myös Alexander Gerardin kuvaama tunne on hiljaisen juhlallinen: ”solemn sedateness”, ”deep silent wonder and admiration”. Edmund Burke puolestaan jakaa subliimin aiheuttaman tunteen neljään voimakkuusasteeseen: voimakkain on hämmästyksen (’astonishment’), sitä seuraavat ihailu (’admiration’), kunnioitus (’reverence’) ja arvostus (’respect’). Merkittävin kauhun osuuden analysoija subliimin kokemuksessa oli juuri Burke: Kauhun on Burken mukaan kaikissa tapauksissa subliimin johtava periaate.<sup>29</sup>

Useilla kirjoittajilla toistuu ajatus, että vain etäännytetty tai fiktiivinen kauhu on subliimia. Burkelle kaikki, mikä jollain tavoin herättää mielikuvan tuskasta tai vaarasta, eli on kauhistuttavaa uhkaamatta kuitenkaan suoraan subjektin turvallisuutta, on subliimin lähde. Richard Payne Knight korostaa erityisesti, ettei kauhussa sinänsä ole mitään subliimia; pelko on tunteista masentavin ja nöyryyttävin ja siten subliimille vastakkainen. Subliimin tunteen aiheuttaakin vain sellainen pelottava kohde, joka etäisyytensä tai fiktiivisyytensä vuoksi ei voi tarkastelijaansa vahingoittaa. John Dennis kirjoittaa: ”...no passion is attended with greater joy than enthusiastic terror, which proceeds from our reflecting that we are out of danger at the very time that we see it before us.” Joseph Addison vertaa vaaratonta kauhun kokemusta kuolleen hirviön katseluun. Kokemusta subliimin objektin edessä kuvataan usein jonkinlaiseksi ”miellyttäväksi kauhuksi”:

*... a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror...*

(Burke)

*... a delightful horror, a terrible joy...* (Dennis)

*... an agreeable kind of horror...* (Addison)<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Dennis 1996, 37-38.

<sup>29</sup> Nicolson 1963, 299, 322; Burke 1998, 101- 102.

<sup>30</sup> Dennis 1996, 38; Burke 1998, 86, 165; Knight 1972, 370-371; Addison 1996, 68; Nicolson 1963, 277, 304-305.

Subliimin aiheuttaman tunteen ristiriitaisuutta kuvaili myös Friedrich Schiller. Hän kuvaili tunnetta sekoitukseksi, jossa melankolia ja joskus haltioituneeksi kohoava ilo yhdistyvät. Schiller korosti, että vaikka kyseessä ei oikeastaan ole mielihyvän tunne, pitää ”jalostunut sielu” sitä kaikkea mielihyvää parempana.<sup>31</sup>

Subliimin selityksissä toistuu ajatus mielen laajenemisesta. Lähes kaikki kirjoittajat kuvailevat subliimin kokemusta tilanteena, jossa mieli ääriään myöten täyttyy mittasuhteiltaan tai muulta olemukseltaan valtavasta objektista eikä pysty sitä käsittelemään, ja tämän seurauksena joutuu miellyttävän hämmästyksen tai kauhunsekaisen jännityksen valtaan, tai kokee innoittavaa laajenemista ja ylpeyttä omista voimistaan.

*...every person upon seeing a grand object is affected with something which as it were extends his very being, and expands it to a kind of immensity. ...that object can only be justly called sublime, which in some degree disposes the mind to this enlargement of itself, and gives her a lofty conception of her own powers. (Baillie)*

*When a large object is presented, the mind expands itself to the extent of the object, and is filled with one grand sensation, which totally possessing it, composes it into a solemn sedateness, and strikes it with deep silent wonder and admiration..., and, from the sense of this immensity, feels a noble pride, and entertains a lofty conception of its own capacity. (Gerard)*

*Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at anything that is too big to its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and feel a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them. (Addison)*

*In grasping at infinity, the mind exercises the powers, before noticed, of multiplying without end; and, in so doing, it expands and exalts itself, by which means its feelings and sentiments become sublime. (Knight)<sup>32</sup>*

Burken käsitys subliimin kokemuksesta on, että siinä objekti valtaa mielen niin täydellisesti, ettei mieli sitä pysty järjen avulla käsittelemään. Subliimin kokemuksen suuri voima piilee Burken mukaan juuri siinä, että se edeltää järkeilyä. Jo 1600-1700 –

<sup>31</sup> Schiller 1980, 198.

<sup>32</sup> Baillie 1996, 88; Gerard 1996, 168; Addison 1996, 62; Knight 1972, 367-368.

lukujen vaihteessa kirjoittanut John Dennis käsitti ylevän vastakohtaksi kauniin järjenmukaisuudelle.<sup>33</sup>

Immanuel Kantin subliimiteorian pohjana olivat Burken ajatukset, mutta Kant kehitteli niitä vielä pidemmälle ja ylevän kokemuksesta tuli hänen filosofiassaan todistus järjen ideoiden ensisijaisuudesta. Kantinkin subliimiteoriassa mieli kohtaa objektin, jonka äärimmäinen suuruus haastaa sen valtavaan ponnistukseen. Mielikuvitus pyrkii noudattamaan järjen lakia, jonka mukaan ilmiöt ovat käsitettävissä kokonaisuuksina. Objektin valtavuuden edessä mielikuvitus epäonnistuu pyrkimyksessään toteuttaa järjen vaatimus. Epäonnistumisen hetkellä ihminen kuitenkin tulee tietoiseksi jostain ymmärryksensä tavoittamattomasta, mutta järjen tietämästä transsendentista todellisuudesta ja tästä tietoisuudesta aiheutuu subliimi elämys. Subliimeja eivät siis ole mitkään luonnon objektit vaan niiden aikaansaama tieto-opillinen oivallus. Subliimi kokemus on ihmettelevää tietoisuutta siitä, että rationaalisen puolemme kognitiiviset kyvyt voivat ylittää aistiemme ja ymmärryksemme kyvyn käsittää todellisuutta. Weiskel kutsuu kantilaista subliimikäsitystä ”negatiiviseksi subliimiksi”: Siinä ”suuruus ilmestyy tappion sydämeistä”, sillä subliimi hetki ei ole mahdollinen ilman implisiittistä inhimillisen rajallisuuden hyväksymistä.<sup>34</sup>

Kauniin kokemuksessa mielen kapasiteetti puolestaan on Kantin mukaan sopusoinnussa tarkastelemamme ilmiön kanssa. Kantin *Kritik der Urteilskraft* -teoksen pohjalta subliimia pohdiskellut Schiller kirjoitti, miten subliimin kokemus, toisin kuin pelkkä kauneus, avartaa subjektin näkemystä omista mielenvoimistaan, puhtaasti intellektuaalisista puolistaan, jotka eivät ole riippuvaisia fyysisestä, aistein havaittavasta ympäristöstä:

Schillerin mukaan kauniin viehäytys perustuu sille, että siinä järki ja aistit ovat sopusoinnussa keskenään. Kauneuden kautta emme kuitenkaan voi koskaan ymmärtää olevamme kykeneviä (ja määrättyjä) ilmaisemaan itseämme myös puhtaan intellektuaalisella tasolla. Subliimissa järki ja aistit eivät kohtaa ja tästä ristiriidasta johtuu Schillerin mukaan subliimin taianomainen lumovoima. Fyysisen todellisuuden vangille subliimi vain osoittaa hänen rajallisuutensa. Älyllisesti vapaa ihminen sen sijaan tulee tietoiseksi voimistaan ja kyvystään kohota aistimaailman yläpuolelle.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Nicolson 1963, 278; Burke 1998, 101.

<sup>34</sup> Kant 1973, 90-117; Weiskel 1987, 23, 38, 44.

<sup>35</sup> Schiller 1980, 199-202.



Kantilla ja Schillerillä on subliimista hyvin samanlainen perusnäkemys: Subliimin kokemus on todistus ihmisen sisäisen olemuksen ylivertaisuudesta luontoon nähden, sen vapaudesta. Malcolm Andrews kirjoittaa, että Burken määrittelemä subliimi saa Kantilla ja Schillerillä painokkaammin eettisen ulottuvuuden: Subliimi stimuloi mieltä ja henkeä laajentamaan älyllistä ja moraalista kapasiteettiaan.<sup>36</sup>

### 2.3. Subliimi kauhu ja melankolian osuus

Subliimin estetiikan selkeimpiä ilmenemisalueita on kauhuromanttinen, ns. goottilainen aihe maailma, joka nousi muoti-ilmiöksi 1760-luvulta lähtien, ja jossa lukuisat subliimin kannalta keskeiset tekijät yhdistyvät: kauhu, synkkyys, fantasia, irrationaalisuus, yliluonnollisuus. Kauhuromantiikalle tuotti psykologisen taustateorian Burken analyysi kauhun osuudesta subliimissa.<sup>37</sup> Kauhuromanttisen, goottilaisen romaanin ('gothic novel') kukoistus ajoittui noin vuosiin 1760-1820 ja huipussaan sen tarjonta oli vuodesta 1790 eteenpäin. Goottilaisen kirjallisuuden syntysijat olivat Englannissa, mutta sieltä se levisi ympäri Eurooppaa ja Yhdysvaltoihin. Etenkin Saksassa, romantiikan filosofian varsinaisessa emämaassa, kauhuromanttinen fiktio oli suosittua ('Schauerromantik').<sup>38</sup> Kiinnostus kauhutarinoihin oli osa sitä klassisminvastaista aatekehitystä, johon subliimin teoretisointikin liittyi: herkistymistä epäjärjestyksen, yliluonnollisen ja järjenvastaisen estetiikalle, varhaisromanttista reaktiota valistuksen hyötyajattelulle ja järjenpalvonnalle.

Goottilaisen kirjallisuuden edelläkävijänä on nähty Englannissa ennen 1700-luvun puoltaväliä syntynyt, synkkiä ja hämääviä runokuvia viljellyt ns. hautausmaakoulukunnan lyriikka, mm. Thomas Grayn (1716-71) ja Edward Youngin (1683-1765) melankoliset ja elegiset yksinäisyyden ja kuolevaisuuden mietiskelyt.<sup>39</sup> Goottilaisen fiktion juuria voi löytää myös siitä, miten kansanrunoudesta ja salaperäisen hämärästä keskiajasta alettiin löytää romantiikkaa. Uuden esiromanttisen makusuuntauksen ihannoimaa alkuperäisyyttä ja sääntöjen kahlitsematonta luonnonvoimaista neroutta alettiin etenkin Britanniassa etsiä kansanrunoudesta. Varhaisten romantikkojen järkytyksen ja hurmion kaipuuseen vetosi käsitys kansanrunouden villiyydestä, vaistonvaraisuudesta ja voimakkaasta elämyksellisyydestä. Skotlantilainen James MacPherson (1738-98)

<sup>36</sup> Andrews 1999, 145-146.

<sup>37</sup> Punter 1980, 44-45.

<sup>38</sup> Savolainen 1992, 12-14.

<sup>39</sup> Gray: *An Elegy Written on a Country Church Yard*, 1750; Young: *The Complaint or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-46.

muokkasi ja luultavasti suurelta osin itse sepitti keräämiensä kansanrunojen ja –tarinoiden pohjalta ”muinaisen” eepin runoelman *Poems of Ossian* (1765), jota hän väitti sokean bardin Ossianin tekemäksi ja suoraan gaelin kieleltä käännettyksi. Usvaisine nummineen, myrskyineen ja haamuineen teos toimi yhtenä keskeisimpänä uuden makusuunnan manifestina.<sup>40</sup>

Johann Wolfgang von Goethen (1749-1832) *Nuoren Wertherin kärsimysten* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774) päähenkilö, joka edustaa varhaisromanttista hillitöntä tunneherkkyyttä tyypillisimmillään, löysi korkeuksista syvyysiin aaltoileville elämyksilleen vastakaikua MacPhersonin runoelmasta:

*Ossian on sydämessäni vallannut Homeron sijan. Millaiseen maailmaan johtaakaan tuo ihmeteltävä minut! Vaeltaa kangasta, kun ympärillä viuhuu myrskytuuli, joka huuruavassa sumeessa ja kuun värähtelevässä valossa kiidättää sylissänsä isäin henkiä. Kuulla vuorilta, metsävirran kohinan keskeltä henkien puolinhäipyvää valitusta luolissaan, kuulla kuolemakseen vaikeroitsevan tytön valitushuutoja, siellä kun hän suree rakastettuansa, tuon jalosti kaatuneen neljällä sammaleisella, ruohopeitteisellä hautapaadella.<sup>41</sup>*

Termi ’goottilainen’ viittaa taidehistoriassa keskiaikaiseen arkkitehtuurin ja kuvataiteen tyyliin. Historiankirjoituksessa gooteiksi nimitetään kansainvaellusten aikana Eurooppaa valloittaneita ja Rooman imperiumin rappioon myötävaikuttaneita pohjoisia germaanikansoja. Goottilaisuus oli 1700-luvun puoleen väliin asti sävyltään negatiivinen käsite, joka konnatoi barbaarisuuteen ja karkeuteen, antiikin esikuvallisen sivistyksen alennustilaan. Goottilaisesta tuli oikeastaan yleisnimitys kaikelle ei-klassiselle. Sana ’classical’ viittasi järjestykseen, puhtauteen, yksinkertaisuuteen, ’gothic’ kaottiseen, koristeelliseen, kiemuraiseen. Goottilaisuus edusti kaikenlaista ylenpalttisuutta ja liioittelua, se oli villin ja sivistymättömän hengen tuotetta. 1700-luvun kuluessa käsitteen arvolatauksessa tapahtui muutos: keskiaikainen, villi ja primitiivinen goottilaisuus saikin myönteisen sävyn. Kun Horace Walpole (1717-1797) vuonna 1764 liitti teokseensa *The Castle of Otranto* alaotsikon *A Gothic Story*, se johti lukijan ajatukset jo positiivisella,

<sup>40</sup> Heiskanen-Mäkelä 1989, 233-234, 236-238; Punter 1980, 33.

<sup>41</sup> Goethe 1904, 113-114. Volter Kilven suomennos.

romanttisella tavalla ”sivistymättömään” menneisyyteen, salaperäisen keskiajan mystisiin maailmoihin, mielikuvitusta kiihottavaan hämäärään historiaan.<sup>42</sup>

Kauhuromaaneissa (’gothic novels’) toistuvat arkkityyppiset, voimakkaasti alitajuntaan vaikuttavat motiivit: sukukirouksen vainoama linna, paholaismainen linnanherra, ahdistettu neito, painajaismainen härhailu maanalaisissa käytävissä, mielisairaus, aaveet ja demonit.<sup>43</sup> Tapahtumat sijoittuvat kuutamon valaisemille hautausmaille, luostareihin, synkkiin metsiin. Raivoavien luonnonvoimien pauhu, myrsky ja ukkonen tehostavat usein miljöön aavemaisuutta. Goottilainen miljöö ja aiheisto sai alkunsa populaarissa kirjallisuudessa, mutta myös kuvataide ja arkkitehtuuri ammensivat siitä virikkeitä.

Goottilaiseen sensibiliateettiin ja subliimin estetiikkaan kietoutuu läheisesti myös melankolia, jolle herkistyminen yhdistyi varhaisromanttiseen maun ja arvojen muutokseen. Alun perin melankolian käsite liittyi antiikin lääketieteelliseen teoriaan, ns. ruumiinnesteoppiin (humoraalipatologia), jonka kehittäjänä pidetään 400-luvulla eKr. elänyttä ”lääketieteen isää”, Hippokratesta. Humoraalipatologia perustui käsitykselle, että ruumiinnesteiden (’humores’) tasapaino oli terveyden edellytys. Ruumiinnesteitä oli opin mukaan neljä: veri, lima (flegma), keltainen sappi ja musta sappi. Ihmisen luonne ja fyysisetkin ominaisuudet riippuivat teorian mukaan siitä, mikä ruumiinneste nousi vallitsevaksi: Veren dominanssi johti sangviiniseen, liman flegmaattiseen, keltaisen sapsen koleeriseen ja mustan sapsen melankoliseen temperamenttiin. 100 –luvulla jKr. eläneen roomalaisen Galenoksen välityksellä humoraalipatologia periytyi keskiajalle ja renessanssiin. Ruumiinnesteoppi vaikutti lääketieteeseen vielä 1700-luvullakin. Esimerkiksi mielisairauksien syynä voitiin edelleen pitää keltaisen ja mustan sapsen määrää, ja ruumiinnesteitä pyrittiin tasapainottamaan mm. ruokavalion avulla. Uusi luonnontiede mekanistisine käsityksineen ihmiskehon toiminnasta kuitenkin vei jo uskottavuutta humoraalisilta selitysmalleilta.<sup>44</sup> Ruumiinnesteopin väistymiseen vaikutti varmasti myös valistushenkinen empirian lisääntyminen ja kriittisyys antiikin auktoriteetteja kohtaan.

Aristoteles oli ensimmäinen, joka yhdisti melankolisen, mustan sapsen hallitseman temperamentin suureen taiteelliseen ja tieteelliseen lahjakkuuteen. Mustan sapsen täytyi olla juuri oikeassa suhteessa muihin ruumiinnesteisiin, muuten se aiheutti

<sup>42</sup> Punter 1980, 5-6; Savolainen 1992, 10.

<sup>43</sup> Heiskanen-Mäkelä 1984, 71-74; Savolainen 1992, 10-16; Koskimies 1964, 102-106.

<sup>44</sup> Wittkower 1969, 102; Conrad 1995, 418, 426.

mielenterveydellisiä ongelmia. Melankolikko oli siis taipuvainen yhtäläillä hulluuteen kuin nerouteenkin. Platónkin oli ollut sitä mieltä, että vain melankolikolla on kyky ”luovaan hulluuteen”, jumalalliseen maniaan, joka oli näkijöiden ja runoilijoiden ominaisuus. Renessanssioppinut Marcilio Ficino teoksessaan *De vita triplici* (1482-89) samasti platonilaisen luovan manian ja melankolian.<sup>45</sup>

Melankoliasta tuli muodikas ominaisuus renessanssin aikana. Melankolisen temperamentin arvonnousu liittyi taiteilijan aseman muuttumiseen, siihen, miten taiteilijan identiteetti muuttui käsityöläisestä oppineeksi neroksi. Klassisella ruumiinnesteopilla oli olennainen yhteys astrologiaan: Jupiterin alla syntyneet olivat sangviinisia, Marsin vaikutus määritteli koleerista ja Saturnuksen melankolista temperamenttia. Astrologisen tradition mukaan taiteilijat olivat planeetta Merkuriuksen alla syntyneitä. Renessanssin myötä taiteilijat alkoivat nähdä itsensä runoilijoihin ja tiedemiehiin verrattavina neroina, joten planeetta Saturnuksen vaikutus alettiin yhdistää myös kuvataiteelliseen nerouteen. Saturnuksen alainen, melankolinen luonteenlaatu siihen yhdistettyine piirteineen, kuten synkkyys, erakkomaisuus, herkkyys ja eksentrisyys alettiin liittää kaikkiin taiteilijoihin. Esimerkiksi Giorgio Vasari (1511-1574) kuvasi elämäkerroissaan taiteilijat lähes poikkeuksetta melankolikoiksi heidän erityislaatuaan korostaakseen.<sup>46</sup>

Melankoliaan liittyvä nerouden ja hulluuden välimailloilla häilyminen yhdistää sen läheisesti subliimiin. Melankoliaan liitettiin jo antiikissa ennaltanäkemisen, profetoimisen lahja ja kyky nousta ruumiillisuudesta puhtaan henkisyys ja mielikuvituksen tasolle<sup>47</sup>, joten melankoliaan liittyi subliimin valoisa puoli, nouseminen kirkkaan nerouden ja ylevien näkyjen tasolle. Toisaalta myös pimeys, hulluus ja kauhu yhdistettiin melankoliaan. 1500-1600 -lukujen vaihteessa mm. Thomas Campanella ja Timothy Bright kirjoittivat melankolisesta luonteesta tavalla, jossa kauhu ja hulluus tulevat esiin lähes goottilaisen subliimeina. Campanellan mukaan melankolinen temperamentti on usein otollista maaperää pahojen henkien ja paholaisen hyökkäyksille, koska ne löytäessään saastuneen ”ruumiinhengen” ja kauhun lamaannuttaman mielen ilahtuvat sellaisesta mustuudesta ja tunkeutuvat ihmismieleen.<sup>48</sup> Bright puolestaan kuvailee melankolikon olemusta synkäksi, pelokkaaksi, pitkävihaiseksi ja vetäytyväksi:

<sup>45</sup> Wittkower 1969, 98, 102-103.

<sup>46</sup> Wittkower 1969, 103-104.

<sup>47</sup> Schleiner 1991, 21, 23, 27.

<sup>48</sup> Schleiner 1991, 45-46.

...given to fearful and terrible dreams; in affection sad and full of fear, hardly moved to anger but keeping it long, and not easy to be reconciled; envious and jealous, apt to take measures in the worst part, and out of measure passionate. Form these two dispositions of brain and heart arise solitariness, mourning, weeping, [...] sighing, sobbing, lamentation, countenance demisse and hanging down, blushing and bashful; of pace slow, silent, negligent, refusing the delight and frequency of men, delighted more in solitariness and obscurity.<sup>49</sup>

Brightin kuvaus tuo selvästi mieleen goottilaisen fiktion synkkiä ajatuksia ja kostonhimoa yksinäisyydessään hautovat sankarit ja menneitä epäoikeudenmukaisuuksia huokailevat henget. Renessanssin melankoliadiskurssin voi mielestäni nähdä yhtenä kaukaisena lähteenä 1700-luvulla nousseelle kauhuromanttiselle tendenssille. Ainakin Robert Burtonin 1600-luvulla kirjoittama *The Anatomy of Melancholy* nousi 1700-luvun lopulla uuteen suosioon englantilaisen kriitikon ja kirjailijan Samuel Johnssonin (1709-84) ylistyksen ansiosta. Melankolian uudesta noususta kertoo mm. se, että Immanuel Kantkin sitä käsitteli. Kant näki melankolikon henkilönä, jota luonnehtivat ”kostonhimo, innoittuminen, näyt, valitukset [...] merkitsevät unet ja ihmemerkit”.<sup>50</sup> Friedrich Schillerin näkemyksen mukaan ailahtelu melankolian ja hurmioitumisen välillä kuului subliimin kokemuksen ristiriitaiseen tunnesisältöön (ks. s. 14.).

### 3. SUBLIIMI KUVATAITEESSA

#### 3.1. Subliimi taideteos

Herkistyminen subliimille, villin ja pelottavan aspekteille sekä melankolialle, mikä ensimmäisenä näkyi subliimin esteettisen elämyksen ympärillä käydyssä kirjoittelussa ja kirjallisen maun kääntymisessä suuruuden, hämäryyden ja kauhun puoleen, vaikutti pian myös kuvataiteisiin. Petri Vuojalan mukaan subliimiksi luokiteltavaa tunnelmaa kuvasi ensimmäisenä englantilainen John Runciman maalauksessaan *Kuningas*

<sup>49</sup> Wittkower 1969, 105.

<sup>50</sup> Powel 1973, 53; Vuojala 1986, 142.

*Lear ja myrsky*, vuodelta 1767.<sup>51</sup> 1700-luvun loppupuolella ja 1800-luvun alussa erilaisia subliimeja tai melankolisia aiheita kuvattiin kuvataiteessa paljonkin.

Subliimi -käsitteen sisältö näyttäisi olevan kolmitahoinen: 'Retorisen subliimin' perinteessä teoretisoitiin sitä, miten subliimia tuotetaan, millaisilla *keinoilla* aikaansaadaan subliimi vaikutus kuulijassa, lukijassa tai katsojassa. 'Luonnonsubliimin' painopiste taas oli toisaalta niissä *ominaisuuksissa*, jotka tekevät objektista subliimin, toisaalta pohdittiin subjektin sisäistä tunne-elämystä ylevän objektin edessä, sitä, millaisia *tunteita* subliimi herättää. Taideteoksen ollessa kyseessä kysymyksen voisi muotoilla: Mitä ovat ne teoksen (subliimit) tyylikeinot, aiheet ja ominaisuudet, joilla aikaansaadaan subliimi tunnevaikutus katsojassa? Millaisesta tunteesta on kysymys?

Keskeisiä ajatuskulkuja subliimin teorioissa ovat subliimin vastakohtaisuus klassistiseen selkeyttä, harmoniaa ja symmetriaa korostavaan estetiikkaan, sen liittyminen suuruuteen ja voimaan (Jumalassa, luonnossa, ihmisen kyvyissä), subjektin voimakkaan tunne-elämyksen korostus, kauhun ja järkytyksen keskeisyys, luovan nerouden ja yksilöllisen ilmaisuvoiman merkitys subliimin tuottamisessa taiteessa sekä subliimin "ylevöittävä" funktio; ylevä kohottaa moraalisesti, tuottaa suuria tunteita, viittaa johonkin yliaistilliseen - kuitenkin toisella tavalla kuin uusklassisen estetiikan ylevä, "hiljainen suuruus, jalo yksinkertaisuus", hämärämmin, tunneperäisemmin, salatumminkin ja mystisemmin.

Taideteoksesta voi löytää subliimia etsimällä siitä subliimin teoreetikkojen kuvailemia "subliimin tuntomerkkejä": valtavuus, synkkyys, hämäryys, voimakkaat kontrastit, rajattomuuden ja loputtomuuden vaikutelmat jne. Toisaalta subliimiksi voi helposti sanoa taideteosta, jonka aihe on kauhua tai kunnioitusta subliimilla tavalla herättävä: kauhuromanttinen tai luonnon ylevyyttä ilmaiseva. Helposti tunnistettavien, näkyvien ominaisuuksien ohella kuvataiteen subliimiuteen liittyy myös vaikeammin selitettäviä piirteitä. Olennaista on esimerkiksi moraalinen korkealentoisuus ja ihanteellisuus, pyrkimys esittää taiteen keinoin välähdys jostain ikuisesta ja yleispätevästä. Tässäkin subliimi kuvataiteessa liittyy selkeästi romantiikan taideihanteisiin ja romantiikan henkeen yleisesti.

Subliimin kuvataiteessa voi voimakkaasti pelkistää määritellä seuraavasti: Taideteosta voi sanoa subliimiksi jos sen aihe, ikonografia, esitystapa, tyyli tai ilmaisu on subliimia, ja jos se johdattaa tai sen on tarkoitus johdattaa katsoja tuntemaan subliimeja tunteita, kunnioitusta, hämmästyttä, jopa kauhua, ja kohottaa hänet siten jonnekin itsensä,

<sup>51</sup> Vuojala 1986, 136.

yksityisen ja maallisen yläpuolelle. Taideteos on subliimi, kun se herättää mielikuvan vaarasta, voimasta, tuskasta, murskaavasta suuruudesta ja tunteen, joka muistuttaa kauhua, järkytystä, suurta kunnioitusta, ollen silti miellyttävä sen aiheuttajan ollessa fiktiivinen ja lisäksi yleveyden etäännyttämä. Yleveyden etäännyttämä tarkoittaa, ettei subliimia voi olla mikään groteski, raaka, naurettava tai iljettävä, toisin sanoen ”alhainen”. Kauhukuvakin on subliimi vain, kun se on esitetty yleisin ilmaisukeinoin.

### 3.2. Goottilainen kuvasto

Kauhuromantiikkaa edeltänyt hautausmaakoulukunnan runous löysi vastaanottavaisen yleisön Saksasta. Esimerkiksi Thomas Grayn *An Elegy Written on a Country Church Yard* käännettiin saksaksi jo vuonna 1771. Saksalaisessa kirjallisuudessa hautausmaakoulukunnan jalanjäljillä kulki mm. Novaliksen, eli lyyrikko-filosofi F.C. Hardenbergin (1772-1801) raskaan melankolinen, kuolemaa ihannoiva runous. Grayn ja Novaliksen tunnelmiin liittyi Caspar David Friedrichin (1774-1840) 1800-luvun alun maalaustaide. Hänen tuotannossaan voi nähdä myös ’gothic novelin’ henkeä: hautoja, luostareita, yksinäisiä hahmoja autioissa maisemissa ja kuunvalo.

Selvimmin goottilaista sävyä löytyy ehkä sveitsiläissyntyisen, englantilaistuneen Johann Heinrich Füsslin (John Henry Fuseli, 1741-1825) taiteessa. Füssli maalasi unenomaisia näkyjään mm. Shakespearin ja Miltonin teosten innoittamana. Monissa hänen maalauksissaan näyttäisi saavan visuaalisen ilmauksensa subliimin teoreetikkojen hahmottelema kauhun estetiikka ja se painajaismainen ilmapiiri, jota kauhuromanttinen kirjallisuus tavoitteli. Kuuluisassa teoksessa *Painajainen* (1781, kuva 1) tuntuu saavan hahmon myös goottilaisessa fiktiossa tyypillisen, ns. neitokeskeisen tradition puhdas ja viaton, mutta kauhistuttavalle ruumiilliselle ja moraalille väkivallalle altis päähenkilö.

Myös espanjalainen Francisco de Goya (1746-1828) kuuluu kauhun kuvaajiin, mutta häntä ei mielestäni voi kaikilta osin luokitella kauhuromantiikan piiriin. Goyan kauhukuvat ovat useimmiten aivan liian raadollisia ja turhan tiiviisti oman aikansa veriseen todellisuuteen liittyviä ollakseen millään lailla romanttisia tai subliimeja. Akvatinta nimeltä *Capricho No. 43* (1799) kuvittaa kuitenkin erästä olennaista ideaa koko kauhuromantiikan olemuksessa: ”Järjen uni synnyttää hirviöitä”, kuten Goya teokseen kirjoitti. Goyan ystävä oli kääntänyt espanjaksi Joseph Addisonin esseen *On the Pleasures of Imagination* (1712), johon sisältyi kohta: ”Kun aivot ovat vahingoittuneet

onnettomuudessa, tai kun unet ja sairaus järkyttäneet mieltä, mielikuvitus levittää villedä, synkkiä ideoita ja tuottaa kauhistusta sen omista kätköistä peräisin olevilla tuhansilla kammottavilla hirviöillä.”<sup>52</sup> Kauhuro romantiikan olennainen piirre on, että siinä ilmenee romantiikan idealisoiman mielikuvituksen ja ihmismielen rajattomien voimien pimeä puoli: järjen uni ja sen esiin manaamat hirviöt ja kauhut.

Goottilaiseen aihemaailmaan liittyi olennaisena subliimia tuottavana tekijänä miljöön yleveys: vuoristomaisemat, myrskyt, kuutamot. Tietenkin myös keskeiset henkilöhahmot käsiteltiin mahdollisimman voimakkaina ja subliimeina.

### 3.3. Subliimi luonnossa ja ihmisessä

Kauhuro romantiikan aiheiston ohella voi kuvataiteen ylevä liittyä luonnonsubliimiin, ylevään maisemaan. Ylevän teoreetikkojen kuvatessa subliimia luonnossa tulevat lähes säännönmukaisesti mainituiksi aava meri, suuret vuoristot, korkeat jyrkänteet, laajat tasangot, suuret joet ja taivas. Luonnossakin subliimiin elämykseen liittyy kauhun elementti, luonnon pelottava voima ja valtavuus.

Jo Longinos kirjoitti, ettei ihminen ole luonnostaan taipuvainen ihailemaan pieniä purosia vaan suuria jokia ja etenkin valtamerta, häntä eivät ihmetytä kotilieden kirkkaana palavat liekit vaan ”taivaan tulet”, eikä hän pidä mitään niin ihmeellisenä kuin Etnan kraatereita, jotka syöksevät uumenistaan valtavia kiviä ja laavavirtoja.<sup>53</sup>

Addison antaa esimerkkejä luonnon ihmeellisestä suuruudesta: ”...the prospects of an open champian country, a vast uncultivated desert, of huge heaps of mountains, high rocks and precipies, or a wide expanse of waters...” Knight puolestaan luettelee: ”...all vast and immense objects; such as very spacious plains, lakes, or forests; extensive ranges of extremely high mountains; mighty rivers; unbounded seas; and, above all, the endless expanse of unknown vacuity.” Huomionarvoista Addisonin kuvauksessa on se, miten hän korostaa subliimin luonnonnäkymän eroa kauniiseen: ”We are not struck by its novelty or the beauty of the sight, but with that rude kind of magnificence which appears in many of these stupendous works of nature.”<sup>54</sup>

Subliimin luonnon kuvaaminen oli keskeinen osa 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun romanttista maalaustaidetta. Kuvataiteen keinoin pyrittiin ilmaisemaan ihmisen

<sup>52</sup> Vuojala 1986, 137, 143.

<sup>53</sup> Longinos 1996, 28.

<sup>54</sup> Addison 1996, 62; Knight 1972, 368.



voimattomuuden, pelon, kunnioituksen ja hämmästyksen tunteita luonnon valtaviin ihmeiden äärellä. Luonnon subliimin kirjallisissa kuvauksissa viitattiin usein – sanojen käydessä riittämättömiksi – 1600-luvun italialaisen maisemamaalarin, Salvator Rosan (1615-1673) tuotantoon. Rosa oli erikoistunut villeihin, myrskyisiin vuoristonäkymiin ja tuli hyvin suosituksi 1700-luvulla pohjoiseurooppalaisten taiteentuntijoiden keskuudessa ja toimi esikuvana romantiikan maisemamaalareille.<sup>55</sup>

Subliimin maiseman maalarit pyrkivät esittämään luonnon villinä, järjestäytymättömänä, kahlitsevamattomana ja rajattomana. Subliimiin maisemaan ihminen mitättömyydessään hukkuu, musertuu, sulautuu ja kokee välittömänä, järkeilemättömänä tunne-elämyksenä luonnon suuruuden ja voiman. Subliimeissa maisemamaalauksissa käytettiin usein juuri Burken esiinnostamia subliimin lähteitä, kuten voima, hämäryys, valtavuus ja loputtomuus. Jättiläismäiset vuorensinämät kohoavat valtavana, vesimassat syöksyvät niiltä musertavina, sumut, myrskypilvet ja pimeys hämärtävät maiseman rajat ja luovat rajattomuuden ja loputtomuuden vaikutelman. Ylevä maisema saattoi olla myös mietiskelevä ja rauhallinen, kuten useimmat Caspar David Friedrichin maalaukset osoittavat: Yksinäisyyden, avaruuden ja tyhjyyden subliimiudesta toimivat hyvinä esimerkkeinä Malcolm Andrewsin mainitsemat teokset *Vaeltaja sumujen yllä* (1818) sekä *Munkki meren rannalla* (1809).<sup>56</sup>

Taiteessa voi subliimia olla myös ihmiskuvaus, henkilöahmojen ilmaisema ylevä tunne tai mielenvoima. John Baillien mielestä subliimi maalaustaiteessa on yleensä, ylevien maisemien ohella, miелensuuruuden ja hyveen, subliimien passioiden esittämistä.<sup>57</sup> Sama ajatus on myös Alexander Gerardilla:

*(In painting)...chiefly those performances are grand, which either by the artful disposition of colour, light and shade, represent sublime natural objects and suggest ideas of them; or, by the expressiveness of the features and attitudes of the figures, lead us to conceive sublime passions operating in the originals.*<sup>58</sup>

Romanttiseen kuvataiteeseen liittyi romanttinen sankaruuden esittäminen. Sankarikuvan perinteeseen vaikutti kaiketi voimakkaimmin Napoleon Bonaparte, joka

<sup>55</sup> Andrews 1999, 130.

<sup>56</sup> Andrews 1999, 143-146. Subliimista maisemasta yleensä, ks. Andrews 1999, 129-149.

<sup>57</sup> Baillie 1996, 99.

<sup>58</sup> Gerard 1996, 171.

uskomattoman lyhyessä ajassa nousi köyhästä korsikalaispojasta mahtavan suurvallan keisariksi, myllersi Eurooppaa massiivisine sotaretkineen ja loi itsestään elävän legendan. Tyypillisimmät esimerkit romanttisesta sankarihahmosta löytyvät lukemattomien Napoleon -muotokuvien joukosta. Romantiikan subliimissa sankarikuvassa korostuvat yksilöllinen suuruus ja persoonallisuuden erikoislaatuinen voima. Subliimin sankaruuden ytimenä on nähdäkseni jonkinlainen salaperäisyyden ja myyttisyyden sädekehä, joka etäännyttää sankarin ajasta ja fyysisyydestä puolijumaluuden puolelle.

Ihmisen ylevissä piirteissä ja sankaruudessa on erotettavissa romanttinen 'subliimi' klassisesta 'ylevästä' samalla tavalla kuin estetiikassa ja maussa yleensäkin. Subliimin estetiikan nousu maussa ja taidekäsityksissä vaikutti myös muotokuvataiteeseen muokaten tapaa jolla sankareita kuvattiin: klassisen jalon ja valoisan sankaruuden joukkoon sekottui synkempiä sävyjä, goottilaisia, melankolisia ja maanisia piirteitä – romanttisessa mielikuvituksessa äärimmäinen sankaruus häilyi hulluuden rajamailla kuten äärimmäinen nerouskin.

## **SUBLIIMI SUOMESSA**

### **1. PORTHAN JA OPPILAAT – ESTETIIKKAA JA VARHAISROMANTIIKAN VIRTAUKSIA**

Mitä eurooppalaisesta estetiikasta ja erityisesti subliimin käsitteestä ja teoriasta sitten Suomessa tiedettiin? Suomella oli tiiviit kulttuuriyhteydet Ruotsiin, jonne romantiikan subliimikeskeiset aatteet muun Skandinavian lailla tulivat varsin välittömästi niiden syntymaasta Saksasta. Kun Suomi vuonna 1809 siirtyi Ruotsin alaisuudesta osaksi Venäjää, romantiikka tunnetusti valjastettiin tukemaan kansallisen identiteetin rakennustyötä. Uusia aatteita ei kuitenkaan omaksuttu yhtäkkiä ja ainoastaan ajankohdan kansallisia tarpeita täyttämään, vaan jo Ruotsin vallan ajalla oli esiromanttisen vaiheen virtauksista tihkunut Suomeen vaikutteita.

Romantiikan kukoistusta edeltänyt valistushenkinen 1700-luku oli Suomelle sivistyksellisen edistyksen aikaa. Valistuksen yksinäinen kärkihahmo Suomessa oli humanististen tieteiden monitoimimies Henrik Gabriel Porthan (1739-1804), jonka opinalla Turun akatemiassa oli kaunopuheisuus. Kaunopuheisuuden professorina Porthanin opetusvastuulla olivat latinan kieli ja Rooman kirjallisuus, mutta hän laajensi alaansa myös

muuhun kirjallisuuteen. Porthan oli myös uuden tieteenalan, estetiikan edelläkävijä Suomessa ja monipuolisesti perehtynyt alan kirjoitteluun. Porthan piti estetiikasta jopa luentoja, joiden lähdeaineistona oli lukuisten ranskalaisten ja saksalaisten teosten ohella myös mm. brittiläisen Henry Homen (Lord Kames, 1696-1782) *Elements of Criticism* (1762). Porthanin johdolla tehtiin myös väitöskirjoja estetiikkaan liittyen, mm. Carolus Ascholinin *De enthusiasmo poetica* (Runollisesta entusiasmista, 1785), jossa siteerattiin laajasti Alexander Gerardia.<sup>59</sup>

Estetiikka siis otti ensi askeleitaan Suomessa jo 1700-luvun jälkipuoliskolla. Jopa eräs sanan 'estetiikka' varhaisimmista esiintymistä ruotsin kielessä löytyy eräästä Turun akatemiassa tehdystä väitöskirjasta. Porthan oli ennen kaikkea valistusmies ja suhtautui varovaisesti uusiin aatteisiin. Hän seurasi kuitenkin herkästi aikansa virtauksia ja oli kiinnostunut uudesta saksalaisesta aatemaailmasta. Vaikka Porthanin estetiikka nojasikin olennaisesti harmonian ja hyödyn korostukseen, oli hän kiinnostunut myös englantilaisesta ja skotlantilaisesta sentimentaalista ja varhaisromanttisesta kirjallisuudesta, kuten Samuel Richardsonin (1689-1761) ja Edward Youngin tuotannosta. Porthanin ajatusmaailmaa leimasi uushumanistinen estetiikka, ”winckelmannilainen grecomania”, mutta toisaalta hän, Matti Klingen sanoin, ”jalon yksinkertaisuuden ohella ajatteli viehätystä ja liikutustakin”. Hän puhui lämpimään sävyyn Youngin neroudesta, syvän tunteen arvokkuudesta ja piti saksalaista runoilijaa Friedrich Gottlieb Klopstockia (1724-1802) ”subliimina ihanuudessa” (”sublime i det underbara”)<sup>60</sup>

Werner Söderhjelm on Turun romantiikka käsittelevässä tutkimuksessaan korostanut ruotsalaisten vaikutteiden ohella Porthanin itsenäisen, eurooppalaisiin varhaisromanttisiin virtauksiin liittyneen työn merkitystä kansallishenkiselle Turun romantiikalle, joka kukoisti vuoden 1820 molemmin puolin. Porthanin vaikutuksesta hänen oppilaansa, esimerkiksi Turussa opiskellut ruotsalainen runoilija Johan Henrik Kellgren (1751-95), A.N. Clewberg-Edelcrantz (1754-1821) ja Jacob Tengström (1755-1832) innostuivat *Ossianin lauluista* ja Youngin runoudesta. Clewberg kirjoitti 1774 Gray -vaikutteisen runon *Hösten* ja 1775 promotioon ”totuuden löytämisen vaikeutta” kuvaavan juhlarunon, jossa yksinäinen vaeltaja joutuu sakenevan lumimyrskyn armoille, yhä tihenevään pimeyteen: ”Uppå ett ödslig fält, hvars fasa natten öker – En magtlös vandringsman en okänd undflygt söker.” Jakob Tengström kirjoitti

<sup>59</sup> Riikonen 2000, 39, 48-50. Skotlantilainen Henry Home (Lord Kames) vaikutti Edinburghin yliopistossa, kirjoitti estetiikan ja moraalin suhteista ja analysoi subliimia yllämainitussa teoksessaan.

<sup>60</sup> Riikonen 2000, 49-52; Klinge 1989, 66-71.

*Ossianin lauluissa* olevan ”...niin paljon tulta ja eloisuutta, niin paljon voimaa, valloittavaa viehätystä ja teeskentelemätöntä majesteettisuutta, että niitä on mahdotonta lukea liikuttumatta hellästä, lumoutumatta kauniista, hurmaantumatta ylevästä (det höga)...” Hän myös piti 1780-luvulla esitelmän ”ylevästä runoudessa”, jossa painotti esityksen arvokkuutta ja moraalista vaikuttavuutta. Hän ylisti useiden brittiläisten subliimin teoreetikkojen tapaan Miltonia, hänen *Kadotetun paratiisinsa* kuvausta helvetistä ja sen kykyä loihtia esiin tunnevaikutelma: hämärä tähtien valaisema yö herättää lukijassa syvän hiljaisuuden ja pyhiä ajatuksia. Esitelmässään Tengström painotti nerouden vapautta ja toivoi, että runous herättäisi vahvoja ja kiivaita tunteita, kohottaisi lukijan tavanomaisen mielentilan yläpuolelle.<sup>61</sup>

Suomalaisessa taideteoreettisessa ja esteettisessä ajattelussa näyttää siis jo 1700-luvun viimeisinä vuosikymmeninä olleen selviä vaikutteita Englannin ja Saksan aatevirtauksista ja varhaisromanttista tunteen, alkuperäisyyden ja nerouden korostusta, sekä subliimin ja suurten tunne-elämysten tajua.

## 2. SUBLIIMI TURUN ROMANTIIKASSA

### 2.1. Runoutta, mystiikkaa ja kummitusjuttuja

”Kypsän” romantiikan aatteet tulvahtivat Suomeen voimakkaina, ja 1800-luvun alun kirjallisissa ja yliopistopiireissä virisi vahva innostus filosofian ja runouden uutta suuntaa kohtaan. Romantiikan ideat saapuivat Suomeen lähinnä Tukholmasta ja ruotsalaisen romantiikan keskukselta Upsalasta suomalaisten opiskelijoiden välityksellä. On sanottu, että romantiikan läpimurto tapahtui Suomessa vuoden 1812 tienoilla, kun ruotsalaisten romantikkojen toimittamia lehtiä (esim. *Poetisk Kalender*, *Iduna*) alkoi täälläkin olla helposti saatavilla. Vuoteen 1820 mennessä olivat Turun älymystöpiirit jo vahvasti saksalaisen ja ruotsalaisen romantiikan vaikutuspiirissä.<sup>62</sup> Ennen kuin romantiikka Suomessa selkeämmin valjastettiin orastavan kansallisuusaatteen käyttöön, liittyi Turun romantikkojen toiminta ulkomaisten esikuviansa mukaisesti pitkälti filosofiaan, kirjallisuuteen ja estetiikkaan. Ruotsalaisia, tanskalaisia ja saksalaisia romantikkorunoilijoita ihannoitiin ja jäljiteltiin, englantilaistakin kirjallisuutta tunnettiin.

<sup>61</sup> Söderhjelm 1915, 13, 53-54, 64-68, 74-75, 78.

<sup>62</sup> Söderhjelm 1915, 12, 97.

Turun romantiikan huomattavin runoilija oli yltiöromanttinen ja myöhemmin kiihkeänä kansallisena herättäjänä tunnettu Adolf Ivar Arwidsson (1791-1858). Arwidssonin runoilijanura alkoi vuoden 1813 tienoilla, hänen tutustuttuaan *Phosphoros*-aikakauskirjaan, ym. ruotsalaisen kirjallisuuden ”uuden koulun” tuotteisiin. ”...minusta tuli pian kiivas ja innostunut uusien oppien kannattaja tieteessä ja taiteessa”, Arwidsson kirjoittaa omaelämäkerrassaan. Arwidsson kertoo jo lapsena palvoneensa sankaruutta, ja palvontaa ruokkivat hänen kuulemansa kertomukset Suomen sodan taisteluista: ”Ilmiliekkeihin leimahti sankari-intoni”. Hän haaveili aluksi sotilasurasta, mutta innostuttuaan kirjallisista harrastuksista hänen unelmointinsa alkoi kohdistua taiteelliseen kunniaan. Hän yhdisti taidekäsitteessään sankarin ja todellisen runoilijan, jotka ”molemmat elävät jalon, ihanan ja ikuisen ihanteen puolesta”.<sup>63</sup>

Lopullinen käänne romantiikkaan Arwidssonin runoudessa tapahtui, kun hänet vuonna 1815 eräällä aamuisella kävelyretkellä pysähdytti läheisen sulaton palkeista lähtevä outo, mielikuvitusta kiihdyttävä melu. Kokemuksesta lähti liikkeelle prosessi, jonka tuloksena syntyi runo *Vid en smälthytta* (1815) joka Arwidssonin omin sanoin ”muodosti huomattavan kumouksen mielikuvitukseni leikeissä ja ilmaisumuodoissa”. Runossa Arwidsson kuvittelee maan synkissä uumenissa hehkuvat sulatot, lieskat ja ”palkeitten vihlovat äänet”, ”metallijärvet, pimeyden ja mustat miehet”, sekä, maan sisäisen työpajan salaisten voimien sammumisen jälkeen, ”kylmän, pimeän tyhjyyden”. Runo julkaistiin Ruotsissa *Poetisk kalenderissa* vuonna 1816 ja runoilija, ruotsalaisen romantiikan keskeinen teoreetikko Lorenzo Hammarsköld luonnehti sitä subliimilla tavalla kauheaksi (”sublimt förfärlig”).<sup>64</sup>

Castrén kuvailee A.I. Arwidssonin nuoruudenaikaista runotuotantoa, jossa tulee ilmi useita subliimin tunnusmerkkejä: syvä, ylevöittävä tunne-elämys, kauhukuvat, ”sielunelämän yöpuoli” ja ylevä luonto. Kauhukuvien ohella Arwidssonin runoutta innoitti schellingiläinen luonnonfilosofia, jonka synnyttämiä ajatuksia hän kuvasi usein mahdollisimman ylevien, kaukana arkipäivästä ja aineellisesta kiitävien luonnonkuvien muodossa: äärettömien vesien, avaruuksissa leijuvien pilvien, tunturiseutujen ja aarniometsien. Runossa *Naturtonen* esiintyy öinen tunturimaisema myrskyssä. *Stjernqvällen* -kertomuskatkelmassa kuvataan kuoleman, kadotettujen henkien ja sankarihenkien kamppailua, revontulia ja pyrstötähtiä. Castrén kuvaa Arwidssonin romanttista runokieltä: ”Romanttinen sanasto tunnearvoineen tulee klassillisen tilalle ja

<sup>63</sup> Arwidsson 1909, xix, xxxiii-xxxiv.

<sup>64</sup> Arwidsson 1909, xl; Castrén 1944, 159-160; Söderhjelm 1915, 98.

villit, karut, yölliset maisemat, ellei vallan ääretön avaruus entisten suojaisten lehtojen ja keväturmien tilalle.”<sup>65</sup>

Tyypillistä ruotsalaista romanttista runoutta, ns. fosforismia edusti Suomessa Arwidssonin ohella Axel Gabriel Sjöström (1794-1846), jonka ensimmäisessä *Aura* –albumissa ilmestynyt runo *Drömmarne* (1817) sisältää subliimia hämäryyttä ja mystiikkaa: Tähtijalokivin koristettu yö kulkee mykkänä metsänreunaa, peikot heräävät ja kätkeyty kulta hehkuu sinikeltaisena sumuharsojen läpi.<sup>66</sup>

Liisa Castrén kertoo A.I. Arwidssonin elämäkerrassaan, että romanttinen innostus löi leimansa muuhunkin kuin vain varsinaisten kirjailijoiden tuotoksiin; myös ”maallikoiden” kirjeissään ja päiväkirjoissaan käyttämä kieli saattoi olla hyvinkin romanttista, runollista ja tunteikasta. Suorastaan subliimilta kuulostaa katkelma turkulaisen hovioikeuden virkamiehen kirjeestä virkaveljelleen. Hän kuvailee ihmistä ilman rakkautta ja elämänhalua: ”...hänen täytyy ilman toiveita nähdä päivän toisensa jälkeen yhä uusine uhreineen kiitävän ohitse ja aina vain jäädä seisomaan yhä autiommalle nummelle, ja ehkä on osani vielä oleva, sitten kun kaikki on luhistunut ja kukistunut, seisoa yhä yksin ja nähdä ympärilläni helvetillisellä nautinnolla jäännökset kaiken elävän tultua hävitetyksi, sekä paholaisen ivanaurun säestäessä pimeässä, vain salamain valaisemassa yössä, kuten haamu kauhistua ja vavista oman onnettoman hahmoni yksinäistä varjoa.”<sup>67</sup>

Romantiikan kirjallisuuden ja kuvataiteen yksi voimakkaimpia innoittajia ja romanttisen ilmaisun muokkaajia oli MacPhersonin skotlantilaisen kansanperinteen pohjalta muokkaama runoelma *Poems of Ossian*, josta jo Porthan oppilaineen oli ollut innostunut. Myös Turun romantikkojen piirissä runoelma tunnettiin. Vuoden 1819 *Mnemosynessä* n:o 76 julkaistiin Gustaf Idestamin kääntämänä katkelma runoelmasta, *Darthulas grafsång*. Vuoden 1821 elokuun numerossa oli Ossianin lauluja käsittelevä (lähinnä niiden aitoutta todisteleva) kirjoitus *Något om Ossian och hans Sång*.<sup>68</sup>

Kauhukuvaukset olivat *Aura*-seuran piirissä suosittuja, etenkin Immanuel Ilmoni harrasti niitä (mm. *Den vansinnige*). Kahuromanttisen kuvaston taustalla vaikutti ainakin saksalaisen kauhu- ja fantasiakirjailijan E.T.A. Hoffmannin (1776-1822) lukeminen. Shakespearin *Macbethin* noitakohtaus innoitti Arwidssonin kirjoittamaan runon *Häxan*, jossa noita manaa esiin henkiä lapsenhampaiden, veren ja karhunkynsien avulla.

<sup>65</sup> Castrén 1944, 167-170, 172.

<sup>66</sup> Söderhjelm 1915, 124.

<sup>67</sup> Söderhjelm 1915, 97; Castrén 1944, 250-251.

<sup>68</sup> Castrén 1944, 233; *Något om Ossian och hans Sång*, *Mnemosyne* 1821, 243-251.

Arwidssonin hyvä ystävä J. J. Pippingsköld kirjoitti runon *Den Förtviflade*, joka Castrénin mukaan ”osoittaa harrastusta voimakkaaseen sanavalintaan kauhukuvauksissa”.<sup>69</sup>

Harrastusta kauhuromantiikkaan osoittaa myös se, että *Mnemosyne* -aikakauslehdessä julkaistiin pari suomalaista kansansatua, joissa yliluonnolliset ainekset olivat keskeisiä. Helmikuussa 1821 ilmestyneestä numerosta löytyy tarina, jossa Raision kirkkoa rakentamaan saapuu outo rakennusmestari, mukanaan vain yksi työmies. Rakentajat työskentelevät yötä päivää, luonnottomalla nopeudella, ja pian epäilykset heräävät. Pappi päättää eräänä yönä mennä vakoilemaan rakentajia. Oudot rakennusmiehet osottautuvat kahdeksi mahtavaksi vuorenpaikoksi.<sup>70</sup>

Toisessa sadussa kerrotaan ”jumalattomasta” nuorukaisesta, joka viettelee kolme neitoa ja kaiken kukkuraksi polttaa heidät elävältä saunaan. Eräänä aamuna hänet löydetään kuolleena kotiovensa edestä, kauttaaltaan sinisenä, ”kuin kuoliaaksi halattuna”. Mies haudataan kirkkomaahan, mutta kun lukkari seuraavana aamuna menee kirkkoon, löytää hän haudan avonaisena ja vainajan seisomassa käärinliinoissaan kirkon ovenpielessä. Ruumis haudataan uudelleen, mutta jälleen se nousee ovenpieleen seisomaan. Sama toistuu useita kertoja ja lopulta vainaja jätetään paikalleen, se kuivettuu siihen harmaaksi muumioksi, ”såsom en hög, askfärgad och hotande skepnad”. Pitkän ajan kuluttua, kun vanha pappi ja hänen seuraajansakin jo ovat kuolleet, saapuu paikkakunnalle uusi pappi, joka jouluaattona kertoilee vierailleen kuulemiaan kummia tarinoita muumiosta. Vieraat kiinnostuvat asiasta ja uteliaina suostuttelevat erään piian hakemaan se heidän tarkasteltavakseen. Tyttö suostuu ja kantaa kuivettuneen ruumiin vieraille, jotka kääntelevät ja viskelevät sitä kevytmielisesti. Lopulta piika käsketään palauttamaan muumio paikalleen. Mutta kun tyttö on asettamassa hahmoa kirkon ovenpieleen, tarrautuu se yhtäkkiä tähän ja käskee tätä menemään kirkkoon ja pyytämään hänelle anteeksiantoa siellä olevilta kolmelta neidolta. Kauhuissaan piika menee kirkkoon; se on valaistu kynttilöin, kuuluu kaukaista vaimeaa musiikkia. Hän näkee tyttöjen valkopukuiset hahmot istumassa kirkon penkillä, menee näiden luo ja anoo anteeksiantoa vainajalle. Vasta kolmannella yrityksellä, kun piika vetoaa Vapahtajaan, kuuluu vieno ääni, ”me anteeksiannamme”, kynttilät sammuvat, musiikki hiljenee ja valkopukuiset hahmot katoavat. Sen jälkeen katoaa myös harmaa patsas kirkon ovenpielestä.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Castrén 1944, 163, 164 (alaviite 44).

<sup>70</sup> Om Reso kyrkas byggnad. Folksaga. *Mnemosyne* 1821, 57-64.

<sup>71</sup> ”Pitkä-Piena”. *Mnemosyne* 1820, 105-107.

Paitsi kummitusjuttuihin ja kauhurunouteen, ilmeni Turun romantikkopiireissä kiinnostusta yleisemminkin mystiikkaan ja mielen tiedostamattomien voimien tutkimiseen, mm. mesmerismiin ja unien tulkintaan. Mm. tuleva lääkäri Immanuel Ilmoni oli innostunut mielisairauksista ja ”magneettisista” parannuskeinoista. Luettiin esimerkiksi Gotthild Heinrich von Schubertin kirjaa *Symbolik des Traumes*, Mesmerin tuotantoa ja Swedenborgia.<sup>72</sup>

## 2.2. Arwidsson ja Thersner – subliimia historiaa ja taideteoriaa

A. I. Arwidssonin väitöskirjan *Historiallinen esitys keskiajan romantiikan luonteesta* (1817) on sanottu olevan enemmän romanttinen ohjelmakirjoitus kuin tieteellinen tutkimus. Se merkitsi romantiikan lopullista läpimurtoa Suomessa.<sup>73</sup> Voi myös sanoa, että se oli romanttisen taidekäsityksen ja subliimin estetiikan suomalainen ohjelmanjulistus. Hyvin selvästi erilaiset subliimin estetiikan tunnuspiirteet, luonnon karu jylhyys, kuutamo, varjot ja kummitukset, tulevat esiin esimerkiksi kohdassa, jossa Arwidsson kirjoittaa germaanisesta runoudesta:

*Pohjolassa syntyneenä se [runous] ilmaisi tämän syntyperänsä. Sankoissa metsissä, keskellä vuorten korkeita ja rosoisia kallioita, jotka kaikki levittivät hämää, liiteleviä ja väräjäviä varjojaan, soivat runoniekkojen ensimmäiset laulut. Tähtikirkkaat yöt, joita valaisee pimeään voittava, päivää jäljittelevä tenhoisa kuudan, valavat eloisaan mielikuvitukseen himmeän, mutta hempeän suruvoittoisuuden ja luovat luoliin sekä siimeksisiin lehtoihin harhailevia varjoja ja kummituksia. Eipä siis ihme, jos pohjoismaisen heimon mielikuvitus muodosti synkkiä ja jylhiä luomia, leikitellen jättiläisillä ja hirviöillä. Noiden maiden hirmuinen luonne, missä rohkeat huiput kurottautuvat kohti taivasta, herätti hämmästyneitä ja valtavia tunteita.<sup>74</sup>*

Katkelmasta näkyy, kuinka lähellä subliimi tunnelma on melankoliaa; luonnon valtavat näkymät tuottavat suuria tunteita, jotka ailahtelevat valtavasta

<sup>72</sup> Castrén 1944, 136. Schubert (1780-1860) oli saksalainen luonnonfilosofi, joka harrasti luonnon ja sielunelämän salaperäisten ilmiöiden tarkastelua. Teoksia mm. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808), *Symbolik des Traumes* (1814), *Geschichte der Seele* (1830).

<sup>73</sup> Ammond 1992, 28-29, 31.

<sup>74</sup> Arwidsson 1909, 23.



hämmästyksestä, pelosta ja kunnioituksesta haikeuteen ja surumieliseen synkkyyteen. Arwidssonilla korostuvat usein juuri subliimin melankoliset sävyt. Toisaalta hän oli sankarinpalvoja, joka ihaili keskiajan ritareita, joita kutsui ”teräspukuisiksi puolijumaliksi”. Pohjoisessa kansanluonteessa yhdistyi hänen mielestään mahtavaa luontoa vastaan käydyin kamppailun kasvattama jalo taisteluhenki sekä samasta lähteestä kumpuava ”syvä, mutta väkevä surumielisyys”.<sup>75</sup>

Arwidsson oli nähtävästi romantiikan tunteikkuuden ja subliimin estetiikan kannalta hyvin otollinen persoona, helposti innoittuva, sankarillisuutta ihannoiva, voimakkaita kielikuvia viljelevä. Niin lyriikassaan kuin proosassaan hän haki subliimeja tehoja ja suurta tunnetta. Arwidsson kirjoitti vuoden 1820 *Mnemosyne* – aikakauslehteen arvostelun D.H.R. von Schröterin kirjoittamasta tutkimuksesta *Finnische Runen*, joka käsitteli suomalaista kansanrunoutta. Tässäkin arvostelussa nousee voimakkaasti esiin runollinen ote, jossa subliimin hämärät ja mystiset kielikuvat virtaavat, mustat, synkät olennot, noitavoimat, metsien ja kallioiden pimennot ja myrskyt:

*På detta sätt uppstod en blandning af Christendom och Hednavälde, hvori det sednare småningom allt mera utvecklade sina anlag för illfundig trolldom, samt ökade antalet och utbildade förmågan hos de underjordiska makter, hvilka nu, i svarta och dystra skepnader, vandrade kring jorden och reste mörka throner i skogarnes och klyftornas dunkel. Derifrån rasade de med trolldom och okynne emot sina fiender, väckte storm och oväder, och utsände onda väsenden såsom lydige och beredvillige tjenare.*<sup>76</sup>

Samassa tekstissä Arwidsson kuvailee kansanrunojen mystisyyden aiheuttamaa tunnetta: ”En hemsk känsla gjuder sig genom ens hela väsende, och sinner fattas af mörk dysterhet, då man hör eller läser dessa sånger, hvilka i ett ryslig alfvar leka med underjordens makter och naturens dolda krafter ...”.<sup>77</sup>

Ruotsissa subliimia varsinaisesti teoretisoitiinkin: Lorenzo Hammarsköld kiteytti subliimin tavalla, joka on kuin suoraa lainaa englantilaisilta 1700-luvun kirjoittajilta: ”Se vapisuttaa koko olentoamme, tempaa sielun tavalliselta paikaltaan ja tämän äkillisen vaikutuksen seurauksena, miellyttää.” Myös suomalaissyntyisen upseerin

<sup>75</sup> Arwidsson 1909, xlvii, 33.

<sup>76</sup> Arwidsson 1820, 71.

<sup>77</sup> Arwidsson 1820, 72.

ja taiteenharrastajan Ulrik Thersnerin (1779-1828) teoksessa *Om Landskaps-målning* (1828) tulee esille monia 1800-luvun alun romanttisen taidekäsityksen subliimia korostavia piirteitä. Jo kirjansa alkusanoissa hän korostaa, että maalaustaiteen harjoittajalta vaaditaan taidon ohella neroutta ja runollista tunnetta. Eritellessään maisemamaalaukselle otollisia vuorokaudenaikoja hän romanttiseen tapaan suosittelee aamu- ja iltaruskoa sekä kuutamosta yötä kalpeine varjoineen. Thersner neuvoo maisemamaalaria tekemään paljon yksinäisiä kävelyretkiä ja tarkkailemaan luontoa: Joka askeleella luonto tarjoaa uusia aiheita uusiin sävyihin puettuina, niiden värit ja muodot tarjoutuvat taiteilijan tunteen ja nerouden käsiteltäviksi.<sup>78</sup>

E erityisen yleväksi Thersner heittäytyy kuvaillessaan vuoristomaisemien taiteilijalle tarjoamaa materiaalia. Vertahtyävän kauhistuttavat, mutta samalla taiteellista neroutta sytyttävät pilviähipovat huiput, loputtomat syvänteet ja jylisevät putoukset ympäröivät kulkijaa vuoristossa:

*...der ser han i outgrundeliga skepnader de jättemassor, som isa hans blod och elda hans snille. Af hvilka rikedomar mötes han ej i varje steg! Ömsom resa sig de höga bergens hjessor up öfver molnen, der de tyckas utgöra et särskilt land; och ömsom skåder han i afgrundene Tenarens natt, der stygiska floder, än med en hemskt lung framsida; än resande mellan rysliga lodräta klippväggar brådstörta sig med brak och dån i det fasansfulla mörka djupet och försvinna...<sup>79</sup>*

Englantilaisten subliimiteoreetikkojen miellyttävää kauhuntunnetta muistuttaa Thersnerin kuvailema kauhunväristys, joka samanaikaisesti herättää ihmetyksen ja sytyttää tunteen: ”...stundals hör han från olika trakter dessa åskor som sönderspränga den hårda malmen, och hvilkas från flera håll upprepade hemska och uthållna echo ingifver honom en ovillkorlig rysning, men med detsamma lifvar hans beundran och eldar hans känsla...”<sup>80</sup>

Thersner erottaa toisistaan 'kauniin' ja 'suuren'. Esimerkiksi meri tarjoaa mestarin siveltimelle niin suuria kuin kauniitakin aiheita ja suurella taiteilijalla on kykyä kuvata luontoa sekä kauniina että kauhistuttavana. Kirjansa lopulla Thersner kertoo

<sup>78</sup> Thersner 1828, 1, 26-28, 34; Sinisalo 1983, 33.

<sup>79</sup> Thersner 1828, 58.

<sup>80</sup> Thersner 1828, 59.

pyrkineensä teoksellaan koskettaa taiteilijan tunnetta kauniista ja suuresta sekä puhdistaa sitä latteasta ja alhaisesta.<sup>81</sup>

Suomalaisissa, kuten ruotsalaisissakin 1800-luvun alun kirjallisissa piireissä oltiin siis hyvinkin vahvasti mukana eurooppalaisen romantiikan aatteissa ja viehättyneitä subliimeista luonnonylevyyden, kauhun ja mystiikan maailmoista. Kuvataiteiden osalta tilanne oli toisenlainen, sillä niiden kehityksen on Suomessa nähty kulkevan hieman kirjallisen kulttuurin perässä. Oliko Suomen maalaustaiteen pioneereilla, G. W. Finnbergillä ja Alexander Lauréuksella pyrkimyksiä subliimiin ilmaisuun?

## LAURÉUS JA FINNBERG UUSKLASSISMIN JA ROMANTIIKAN MURROKSESSA

### 1. TAIDE JA AATTEET 1700-1800 –LUKUJEN VAIHTEEN SUOMESSA JA RUOTSISSA

Kansallisaate alkoi nousta esiin Turun akatemian oppineissa piireissä 1700-luvun lopulla. Sen ensimmäisiä herättelijöitä oli Henrik Gabriel Porthan, aikansa suomalaisen tieteen ja kulttuurin monialainen johtohahmo. Orastavaan kansalliseen tietoisuuteen liittyi pyrkimys luoda ja kehittää omaa suomalaista kulttuuria ja taide-elämää. Taiteilijoita alettiin tukea opinnoissaan ja heidän identiteetissään käynnistyi muutos: he alkoivat tiedostaa asemansa luovina yksilöinä ja osana kansainvälisiä taidesuuntauksia.

Porthanin ajan luomalta pohjalta tapahtui suomalaisessa taide-elämässä 1700-1800-lukujen vaihteessa murros: kuvataiteen perinteisistä käytännöllisistä funktioista siirryttiin abstraktimpiin ja taide sai selvästi aatteellista ja esteettistä pohjaa. Taidemaalarien Alexander Lauréus, Gustaf Wilhelm Finnberg ja jo heitä kymmenisen vuotta vanhemman kuvanveistäjä Erik Cainberginkin (1771-1816) asenne taiteen tekemiseen oli uudenlainen verrattuna varhaisempiin suomalaisiin taiteilijoihin, jotka olivat olleet lähinnä perinteisen ammattikuntalaitoksen kouluttamia käsityöläisiä – muotokuva- ja kirkkomaalareita. Lauréus ja Finnberg toivat työllään Suomen maalaustaiteen ensimmäistä kertaa mukaan kansainväliseen tyylikehitykseen.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Thersner 1828, 40, 69.

<sup>82</sup> Ervamaa 1989, 51; Riikonen 2000, 39, 48-50.

Suomalaisen taide-elämän kehittäjät joutuivat huomaamaan, ettei maassa toiminut yhtään suomalaissyntyistä akateemisen koulutuksen saanutta taidemaalaria. Puutteen korjaamiseksi lähetettiin yksityisten kulttuurinystävien varoin nuoret lupaavat taiteilijanalut Lauréus ja Finnberg opiskelemaan Tukholman Kuninkaalliseen Taideakatemiaan.<sup>83</sup> Tukholmassa nuorukaiset pääsivät keskelle murrosta vallinneessa taidekäsityksessä: uusklassismin aatemaailma oli antamassa jalansijaa romantiikalle.

Taideakatemiaa hallitsi vielä voimakas uusklassistinen suuntaus ja opetus tapahtui winckelmannilaisiin ihanteisiin nojaten. Romanttisen filosofian kehdestä Saksasta oli kuitenkin jo saapumassa uusia tuulia. Ruotsin nuoret runoilijat ja kirjallisuudentutkijat, fosforistit vastaanottivat innokkaasti uudet romanttiset ideat ja levittivät niitä tehokkaasti myös kuvataiteiden piiriin, kuuluihan romantiikan ideologiaan taiteellinen monialaisuus ja etenkin runouden ja maalaustaiteen liitto. Fosforistien keskushahmoja olivat P.D.A. Atterbom, sekä Lorenzo Hammarsköld. Ruotsalaisen romantiikan kansallishenkistä laitaa edusti gööttiläinen liitto, Götiska förbundet, joka perustettiin vuonna 1811. Romantiikan nopeasta omaksumisesta kertoo jotain se, että romanttisen taidekäsityksen keskeisiin manifesteihin kuuluva Wilhelm Wackenroderin *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) käännettiin ruotsiksi jo 1812. Kyseessä oli nuorille taiteilijoille suunnattu vuodatus taiteen henkisestä olemuksesta ja inspiraation jumalallisuudesta.<sup>84</sup>

Ruotsista romantiikan ideat saapuivat nopeasti myös Suomeen, noin vuoden 1812 jälkeen olivat ruotsalaisten romantikkojen aikakauslehdet ja runoalbumit Suomessakin kiinnostuneiden ulottuvissa. Vuoteen 1820 mennessä olivat Turun älymystöpiirit jo vahvasti saksalaisen ja ruotsalaisen romantiikan vaikutuspiirissä.<sup>85</sup>

Mikä sitten oli Lauréuksen ja Finnbergin suhde romantiikan kirjallisuuspiireihin ja heidän tietämyksensä kirjallisuuden uudesta suunnasta, uudesta filosofiasta ja estetiikan teorioista, yms. Millaisia olivat heidän taiteelliset esikuvansa? Minkälainen heidän kirjallinen sivistystasonsa ja lukeneisuutensa oli? Finnbergillä ainakin luonnostensa perusteella oli pyrkimystä suurten kirjallisten aiheiden hallintaan, raamatun ja antiikin historian sekä skandinaavisen jumaltaruston kuvittamiseen. Antiikin ja Raamatun aiheet kuuluivat Tukholman taideakatemiassa olennaisena osana maalareitten koulutukseen, joten myös Lauréus niitä alkuaikoina harrasti, kunnes siirtyi omimmalle alueelleen, laatukuviin ja romanttisen seikkailullisiin maisemiin.

<sup>83</sup> Sinisalo 1989, 54.

<sup>84</sup> Sinisalo 1989, 54-55.

<sup>85</sup> Söderhjelm 1915, 12, 97.

Suomalaiskansallisia tavoitteita kummankaan taiteilijan tuotannossa ei näy, esimerkiksi kalevalaisia aiheita, joissa varmaan olisi ollut ainesta hyvinkin ”ossianilaiseen” heroisuuteen ja subliimiuteen. Tosin Turun romantiikan kausi oli kansallisen innostuksen ja runonkeruutoiminnan kannalta vielä pioneeriaikaa, ja Arwidssoninkin nationalismi liikkui ensin muinaisskandinaavisissa taruissa ja gööttiläisyydessä. Hän kirjoitti gööttiläishenkisiä runoja *Iduna*-aikakauslehdessä näkemiensä Götiska förbundetin johtohahmon, E. G. Geijerin runojen innoittamana.<sup>86</sup> Lauréuksen kirjalliset aiheet olivat peräisin populaarista romaani- ja näytelmäkirjallisuudesta. Pari maalausta hän teki myös Ruotsin historiaan liittyvistä aiheista, mutta luopui niistä pian. Suomalaisuuteen liittyviä teoksia Lauréuksen tuotannossa ovat hänen talonpoikaiselämän kuvauksensa, kuten *Talonpoikaistanssit Suomessa* (1816), mutta subliimeja sävyjä niiden pehmeän romanttisesta maalaisidyllistä on vaikea löytää.

## 2. LAURÉUS – PARIISIIN JA ROOMAAN

Papin poika Alexander Lauréus oli ennen Tukholmaan lähtöään vuonna 1802 opiskellut pari vuotta Turun akatemiassa. Tukholmaan hän kotiutui sujuvasti. Hän sai nopeasti ystäviä ja suojelijoita ja pääsi luontevasti sisään kaupungin taidepiireihin. Tukholmalaisen taide-elämän johtohahmo oli muotokuvamaalari ja Taideakatemian piirustuksenopettaja Carl Fredrik von Breda (1759-1818). Lauréus ystävystyi von Bredan poikien kanssa, mikä avasi hänelle tien perheen sivistyneeseen kotiin, yhteen kaupungin seuraelämän keskuksista. Taideakatemian opiskelijat saivat tutustua vapaasti von Bredan korkeatasoiseen taidekokoelmaan, joka sisälsi 1700-luvun englantilaista varhaisromanttista maalaustaidetta sekä lisäksi valikoiman 1600-luvun hollantilaisten mestareiden tuotantoa. Ruotsalaisten taidekokoelmien suurimmat aarteet olivat yleensä ottaenkin peräisin Hollannista, alankomaalaisia kopioitiin ahkerasti ja nämä kopiot olivat myös ostavan yleisön suosiossa.<sup>87</sup>

Alusta alkaen Lauréus suuntautui enemmän romantiikkaan kuin akateemisen ”virallisen” taidekäsityksen mukaiseen uusklassismiin. Torsten Stjernschantz kirjoittaa, ettei ”suuren tyylin” mukainen herooinen, antikisoiva tai uskonnollinen maalaus kiinnostanut Lauréusta eikä ollut hänen ”luonteensa mukaista”. Lauréus ei Stjernschantzin

<sup>86</sup> Castrén 1944, 161.

<sup>87</sup> Sinisalo 1983, 8-9; Stjernschantz 1914, 12, 20-22, 62.

mielestä onnistunut yrityksissään kuvata esimerkiksi antiikin aiheiden dramaattista, ylevää tunnelmaa: ”För Lauréus låg inte det patetiska”, hän kirjoittaa. Eniten Lauréusta kiinnosti vanha hollantilainen laatukuvaperinne, niin aiheidensa kuin maalauksellisten ominaisuuksiensa puolesta.<sup>88</sup>

Von Breda oli Lauréukselle tärkeä esikuva. Tämä oli Englannissa, erityisesti sir Joshua Reynoldsin (1723-92) vaikuttamana, luonut maalauksellisen, värikylläisen, pehmeän, mutta eloisan tyylin, joka vaikutti Lauréukseen suuresti. Toinen tärkeä hahmo Lauréukselle oli häntä itseään hieman vanhempi Carl Johan Fahlcrantz (1774-1861), joka oli ajan merkittävin ruotsalainen maisemamaalari, erityisesti maisemaa romanttisesti idealisoivan tunnelmamaalauksen alalla. Fahlcrantzin edeltäjänä voi nähdä Elias Martinin (1739-1818), jonka töissä Torsten Stjernschantzin mukaan on Fahlcrantzia ennakoivaa runollista vapautta. Martin oli von Bredan tavoin englantilaisen varhaisromanttisen koloristisen ja maalauksellisen perinteen jatkaja Ruotsissa.<sup>89</sup>

Stjernschantz kertoo, että Lauréus oli Taideakatemiaan tullessaan opiskelutovereitaan vanhempi ja kypsempi ja pääsi heti ensimmäisen opiskeluvuoden jälkeen ylimmälle luokalle. Siellä hänen opettajakseen tuli Per Hilleström (1732-1816), jonka sisäkuvista ja tulenvaloiheista Lauréus sai työlleen ilmeisiä virikkeitä, vaikkakin käänsi Hilleströmin realismin romantiikan runolliselle kielelle. Lauréuksen Ruotsin ajan tuotanto koostuu suurimmaksi osaksi tulenvaloa tutkivista kuvista, joissa esimerkiksi ihmisryhmä lämmittelee nuotion ympärillä pimeässä öisessä maisemassa tai nuori nainen hoitelee kotoisia puuhiaan kynttilän tai lampun pehmeässä valossa.<sup>90</sup>

Lauréus menestyi opinnoissaan: vuonna 1805 hänelle myönnettiin suurin huomionsoitus, jonka opiskelija saattoi saada, suuri kultamitali, joka myös oikeutti hänet stipendiin ulkomaanmatkaa varten. Lauréus oli 1810-luvulla ruotsalaisen taide-elämän nousevia tähtiä. Hänen töitään oli runsaasti näytteillä, hän sai ihailua osakseen, eikä tilauksiakaan puuttunut. Vuonna 1812 Lauréus valittiin akatemian jäseneksi ja vuosina 1815-16 hän hoiti Taideakatemiassa professorinvirkaa. Syksyllä 1817 Lauréuksen ulkomaanstipendianomus hyväksyttiin ja hän lähti matkaan kohti Pariisia.<sup>91</sup>

Lauréus lähti Tukholmasta syyskuun ensimmäisenä päivänä ja saapui Pariisiin kaksi kuukautta myöhemmin. Perillä hän paneutui ahkeraan opiskeluun. Hän työskenteli päivittäin Pierre Guérinin (1774-1833) ateljeessa, jossa tutki asentoja ja

<sup>88</sup> Stjernschantz 1914, 29-31, 33.

<sup>89</sup> Sinisalo 1983, 8; Stjernschantz 1914, 24-25.

<sup>90</sup> Stjernschantz 1914, 27-28; Sinisalo 1983, 9-10.

<sup>91</sup> Stjernschantz 1914, 29, 54-56.

anatomiaa eläviä malleja maalaten ja piirtäen. Guérinin opissa Lauréus sai tutustua syvällisesti ranskalaisen klassismin plastiseen tyyliin, joka erosi suuresti hänen Tukholman aikoinaan omaksumastaan maalauksellisuudesta. Lauréus ei kuitenkaan täydestä sydämestään pystynyt omaksumaankin Guérinin usklassistisia oppeja. Hän kritisoi orjallista mallista piirtämistä, jonka katsoi rajoittavan taiteellisen kokonaisuuden omaperäisyyttä ja elävyyttä.<sup>92</sup> Lauréus oli jo Ruotsissa saanut (akateemisilta piireiltä?) osakseen kritiikkiä siitä, miten hänen töissään pääosan saivat illuusio ja maalaukselliset tehokeinot, jolloin ”kompositio tuntuu olevan olemassa ainoastaan esitetyn tapahtuman takia, jolloin olennainen taiteessa joutuu väistymään vähemmän olennaisen tieltä ja tulee siten käsitellyksi välineenä, mikä on erittäin väärin”.<sup>93</sup>

Pariisissakin Lauréus pääsi nopeasti sisään paikallisiin taidepiireihin. Hän kirjoitti Fahlcrantzille: ”Jo nyt taidemaailma tuntee minut täällä paremmin kuin Tukholmassa kaikkina niinä vuosina, jotka siellä vietin.” Lauréukselle myönnetty stipendi loppui vuonna 1820, mutta hänelle myönnettiin kolmen vuoden jatkoaika Italiassa opiskelua varten.<sup>94</sup>

17.4.1820 Lauréus alkoi matkansa kohti Roomaa, ajan taiteilijoiden suurinta kaipuun kohdetta. Kirjeessään Fahlcrantzille Lauréus kuvaili innostuneesti Alppien ylitystä ja näkemiään suurenmoisia maisemia. Firenzessä Lauréus vietti kymmenen päivää sikäläisiä taidearteita ihailien. Määränpäähänsä hän saapui toukokuun 27. päivänä.<sup>95</sup>

Kaikkien kuulemiensa ylistyspuheiden jälkeen Lauréus näyttää hieman pettyneen Roomaan. Kuumien kesä oli juuri alkamassa ja elämä oli paljon kalliimpaa kuin Lauréus oli odottanut. Alun pettyneisyyden jälkeen taiteilija alkoi kuitenkin sopeutua ja työskenteli ahkerasti. Rooma tarjosi hänelle paljon kiinnostavaa materiaalia: kansanelämää, persoonallisia tyyppejä ja pittoreskeja ränsistyneitä näkymiä. Rooman taiteilijapiirit, keskushenkilöinä Antonio Canova (1757-1822) ja Bertel Thorvaldsen (1768-1844), olivat jokseenkin yhtenäiset, ja kaikki tunsivat toisensa jotenkuten. Maanmiestensä ohella Lauréus seurusteli enimmäkseen ranskalaisten kanssa.<sup>96</sup>

Roomassakin vallalla olivat usklassistiset ihanteet, mutta myös uudella romanttisella tyyliuuntauksella oli edustajansa. Ahkera harjoittelu ja tutustuminen taidekokoelmiin kypsytti Lauréuksen persoonallista tyyliä ja varmensi hänen teknisiä

<sup>92</sup> Stjernschantz 1914, 111-114.

<sup>93</sup> Stjernschantz 1914, 63-64.

<sup>94</sup> Stjernschantz 1914, 127-128.

<sup>95</sup> Stjernschantz 1914, 129-133.

<sup>96</sup> Stjernschantz 1914, 134, 140, 143.

taitojaan. Hänen tyyliinsä muuttui, eikä hän Stjerschatzin mukaan enää arvostanut varhaisempia töitään. Vaikka Lauréus ei hyväksynytäkään uusklassismin orjallista luonnon yksityiskohtien jäljentämistä, vaan halusi romanttiseen tapaan luoda mielikuvituksensa voimalla arjen näkyymiin runollista hohdetta, vaikuttivat Pariisiin ja Rooman vaikutteet hänen taiteeseensa: värimaailma tuli kirkaammaksi, valonkäsittely vaihtelevammaksi ja teosten yleisilme realistisemmaksi, vapaammaksi ja luonnollisemmaksi.<sup>97</sup>

Lauréus haaveili vielä matkustavansa takaisin Ranskaan ja Hollantiin jatkamaan opintojaan ja haki uutta kolmen vuoden lisäaikaa stipendilleen. Hän joutui kuitenkin tyytymään vain yhteen lisävuoteen. Stipendi olisi kestänyt syyskuun alkuun 1824, mutta Lauréus sairastui yllättäen kuumetautiin, johon menehtyi 40-vuotiaana, 21.10.1823.<sup>98</sup>

### 3. FINNBERG – TURUSSA JA TUKHOLMASSA

G. W. Finnberg oli Lauréuksen tavoin lähtöisin vaatimattomista oloista. Hänen isänsä oli merimies, joka toimi Paraisilla lautturina ja sillanvartijana ja teki myös jotain maalaustöitä Paraisten kirkkoon. Gustaf Wilhelm lähti Paraisilta Turkuun vuonna 1800 ja oli siellä ammattimaalarin opissa vuosina 1801-1805. Tukholman Taideakatemiaan hänet lähetettiin vuonna 1806.<sup>99</sup>

Finnberg otettiin suoraan Taideakatemiaan yläasteelle eli ns. mallikouluun, jossa piirrettiin elävän mallin ja antiikin veistosten mukaan. Opinnoissaan Finnberg Lauréuksen tavoin menestyi hyvin. L. Wennervirta kertoo, että Finnberg palkittiin mitaleilla useaan otteeseen vuosina 1811-1815 ja että hänelle 1813 myönnettiin Kuninkaallisen Akatemian julkinen kiitos ahkeruudesta. Silti Finnbergiä ei koskaan hyväksytty ns. agréeksi eli koulunsa päättäneeksi taiteilijaksi, akatemian jäsenyydestä puhumattakaan. Hänen opiskelunsa keskeytyi yli vuodeksi, kun hän ilmeisesti sodan takia 1809 kävi kotimaassaan ja jatkoi sen jälkeen akademiaopintojaan vuoteen 1814 saakka. Alexander Lauréus oli sodan jälkeen, Suomen tultua liitetyksi Venäjään tehnyt päätöksen jäädä pysyvästi Ruotsiin ja otti myös Ruotsin kansalaisuuden.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Stjerschantz 1914, 143, 147-149, 151.

<sup>98</sup> Stjerschantz 1914, 143-144, 165.

<sup>99</sup> Sinisalo 1984, 8.

<sup>100</sup> Sinisalo 1984, 8-9, 15; Sinisalo 1989, 54; Wennervirta 1943, 106-107.



Vuosina 1814-1816 Finnberg toimi piirustuksenopettajana majuri U. Gregor von Konowin perustamassa ja johtamassa nuorukaisten sisäoppilaitoksessa, ns. kadetti-instituutissa Marienfredissä. Eräiden mainintojen mukaan hän olisi ainakin käynyt Suomessa vuonna 1817, mutta varmojen tietojen mukaan hän aloitti työskentelyn kotimaassa vasta 1820-luvun alussa - isän kuolema lokakuussa 1820 vaikuttaisi todennäköiseltä syyllä kotiin paluuseen. Vuonna 1822 Finnberg valmisti Kemiön kirkkoon tilattuja lehterikaiteen maalauksia, jotka ovat ainoa häneltä säilynyt huomattava julkinen tilaustyö (kuva 8). Maalauksissa on kuvattuna Kristus ja kaksitoista apostolia. Soili Sinisalon mukaan töissä näkyy Finnbergin vahva persoonallisuus, voimakas ja tunteikas väri-ilmaisuus. Sinisalo kirjoittaa: ”Romantiikan tunne-elämystä painottava näkemys kasvoi hänen käsissään poikkeukselliseen koloristiseen upeuteen ja voimaan, jolle ei hevin löydä vertaa ajan pohjoismaisesta taiteesta.” Teokset ovat ”ekspressionistisen” vapaasti ja viimeistelemättömästi maalattuja, joten tilaaja katsoi Finnbergin jättäneen työnsä kesken.<sup>101</sup>

Finnberg saavutti 1820-luvun Turussa vähitellen melko huomattavan aseman, eikä häneltä puuttunut tilaustöitä. Hänen taloudellinen asemansa ei ilmeisesti kuitenkaan ollut kovin vakaa, sillä hän joutui vuonna 1824 tekemään sopimuksen suvussaan perintönä kulkeneesta toimesta, Paraisten Kirkkosalmen sillan ylläpidosta. Vuonna 1823 Finnberg oli hakenut Turun akatemian piirustuksenopettajan virkaa, mutta hakemus sivuutettiin, ilmeisesti Finnbergin saaman maineen takia: Finnbergin luonteelle ominainen hitaus ja perusteellisuus aiheutti sen, että häntä alettiin pitää saamattomana ja velvollisuutensa huonosti hoitavana.<sup>102</sup>

Vaikka Finnbergiä voi pitää tyyliään ja persoonaltaan selvänä romantikkona, oli Tukholman Taideakatemia voimakas uusklassistinen painotus luonnollisesti vaikuttanut häneen. Erik Stenmark toteaa, että Finnberg Taideakatemiassa omaksui uusklassisen taideopin sen puhtaimmassa muodossa, mikä aiheutti hänen uraansa leimanneen syvän ristiriidan. Uusklassismi korosti taiteilijan tärkeimpänä tehtävänä ”korkean taiteen”, ylevien historiamaalausten tekemistä. Historiamaalauksen piiriin luettiin niin uskonnollinen, mytologinen, kuin varsinainen nykykäsityksen mukaisesti historiallisia tapahtumia kuvaava taide. ”Korkean taiteen” tilaajat olivat kuitenkin harvassa, ja taiteilija pystyi vain poikkeustapauksessa saamaan siitä elantonsa. Taidemaalarin keskeisin tulonlähde 1800-luvun alussa olivat muotokuvat, joista oli suuri kysyntä.

<sup>101</sup> Sinisalo 1984, 9, 18, 20; Wennervirta 1943, 127.

<sup>102</sup> Sinisalo 1984, 10, 40-41; Wennervirta 1943, 123-124.

Muotokuvamaalausta kuitenkin pidettiin alhaisena taiteenlajina, kuten myös Lauréuksen suosimia laatukuvia, joissa ”elämän alemmat tasot” saivat ilmauksensa. Uusklassisten ihanteiden vaikuttamana Finnberg haaveili historiamaalarin urasta, mutta joutui leipätyökseen maalaamaan muotokuvia. Historiamaalarin haaveista on jälkimaailmalle säilynyt vain muutama kirkkomaalaus ja pieni määrä piirustuksia.<sup>103</sup>

Näyttää kuitenkin siltä, että Finnbergin suurimmat lahjat olivat juuri muotokuvataiteen alalla. Ihmiskuvaajana hän pääsi syvällisimmän ilmaisunsa tasolle. Vuosina 1823-1827 Finnbergillä oli tehtävänänsä lukusia tilaustöitä, joiden joukossa oli muutama alttaritaulukin, mutta joista suurin osa oli muotokuvia. Muotokuvia tilasivat enimmäkseen Turun hienoin seurapiiri ja akatemian professorit. Esimerkiksi kesällä 1823 Finnberg työskenteli kreivi Carl Erik Mannerheimin toimeksiannosta Louhisaassa tehtävänänsä maalata perheenjäsenten muotokuvat. Ennen muotokuvatilausta Finnberg oli antanut taideopetusta kreivin pojalle August Erik Mannerheimille ja Wennervirran mukaan ehkä myös R.W. Ekmanille (1808-1873) tai Magnus von Wrightille (1805-1868).<sup>104</sup>

Mannerheimin ja Finnbergin välinen työsuhde toimii hyvänä esimerkkinä Finnbergin hitaasta ja perusteellisesta työtavasta, joka syystäkin tuskastutti tilaajia. Toimeksiantoa seuraavana kesänä 1824 kreivi Mannerheim kirjoitti A. Blomquistille: ”Luultavasti sekä hän että minä ehdimme vaeltaa ikuisuuteen, ennen kuin hänen tehtäväkseen ottamansa työt valmistuvat.” Vuoden kuluttua Mannerheim tuskaili jälleen Blomquistille: ”Taiteilija Finnberg on kaikin puolin tapaisensa. Sitten syksyn hän ei ole vähimmässäkään määrin kajonnut muotokuviin ... Olen hänelle velvoittavasti sanonut, että elleivät muotokuvat elokuun puoliväliin mennessä ole kaikin puolin valmiit, en niitä enää tahdo, vaan pitäköön ne itse.” Humoristisempaa ja ymmärtäväisempää suhtautumista edustaa turkulainen lääkäri ja taiteenystävä Immanuel Ilmoni, joka oli tilannut muotokuvansa lahjaksi äidilleen. Hän kirjoitti samaiselle Blomquistille vuonna 1826: ”Tämä joululahja ehtii perille vasta joulun jälkeen, sillä, kas, tilaaja ja vielä vähemmän taiteilija eivät kumpikaan kuulu kaikkein toimeliaimpaan ihmislajiin, [...]”<sup>105</sup>

Turun palo vuonna 1827 tuhosi koko Finnbergin omaisuuden ja saattoi hänet entistäkin tukalampaan taloudelliseen asemaan. Hän lähti velkaantuneena takaisin Tukholmaan, jossa joutui elämään suuressa köyhyydessä. Vaikeista olosuhteista huolimatta Finnberg oli viimeisinä vuosinaan tuottelias. Maalaukset olivat edelleen lähes

<sup>103</sup> Stenmark 1984, 67-68; Sinisalo 1984, 30.

<sup>104</sup> Sinisalo 1984, 10; Wennervirta 1943, 136-137, 142-143.

<sup>105</sup> Wennervirta 1943, 146-147; Sinisalo 1984, 41.

poikkeuksetta muotokuvia. Jo ennen paluutaan Tukholmaan Finnberg oli alkanut kiinnostua myös maiseman tutkimisesta. Soili Sinisalo arvelee, että maisematutkielmien tekeminen luonnon rauhassa sopi hyvin sulkeutuneelle ja onnettomuutensa jälkeen entisestäänkin erakoituneelle Finnbergille. Luonnossa piirtely ei myöskään vaatinut köyhältä taiteilijalta suuria materiaalihankintoja. Sinisalo näkee Finnbergin lukuisissa maisemapiirroksissa ja -laveerauksissa Claude Lorrainista (1600-82) muistuttavaa idyllisyyttä ja myöskin katoavaisuuden melankolista tunnelmaa.<sup>106</sup>

Finnberg sairastui Tukholmassa 25.6.1833 ja kuoli viikkoa myöhemmin, 48-vuotiaana.<sup>107</sup>

#### 4. KAKSI ERILAISTA ROMANTIKKOA

Lauréus ja Finnberg olivat lähes samanikäisiä, ja heitä molempia kuvataan syrjäänvetäytyviksi ja vaiteliaiksi. Stjernschantz esittää väitöskirjassaan käsityksen, jonka mukaan Lauréus oli hiljainen, viihtyi ahkerassa työssä, eikä liikkunut laajoissa seurapiireissä. Wennervirta puolestaan kuvailee Finnbergiä raskasmieliseksi, hitaaksi, hiljaiseksi ja rauhalliseksi.<sup>108</sup> Molemmat taiteilijat olivat taiteelliselta ilmaisutavaltaan jollain tavalla oppositiossa akateemista taidemaailmaa hallinneeseen uusklassismiin nähden. Molemmat olivat omalla tavallaan hyvin romanttisia taiteilijoita.

Jotain ratkaisevanlaatuista eroa heidän persoonallisuuksissaan ja tavassaan tehdä taidetta kuitenkin täytyi olla, sillä taiteilijoiden urat ja elämänkohtalot erosivat toisistaan huomattavasti: Lauréus sukkuloi sujuvasti niin akateemisissa ympyröissä kuin romantikkojen piireissäkin, menestyi taiteilijana, sai akatemian jäsenyyden ja matkastipendin ja hallitsi taloudellisen tilanteensa. Finnberg sitä vastoin vaikuttaa koko uransa ajan jääneen jotenkin syrjään. Hänen opiskeluaikansa Taideakatemiassa sujui menestyksekkäästi, mutta kehuista huolimatta hän ei sieltä koskaan valmistunut, eikä siis myöskään saanut kaipaamaansa mahdollisuutta matkustaa Euroopan taide-elämän keskuksiin. Koko ikänsä hän myös joutui kamppailemaan taloudellisten huolien kanssa.

Finnbergin elämäntarinaa vaikutti merkittävästi hänen päätöksensä palata Suomeen. Päätöksellä saattoi olla aatteellista, kansallishenkistä pohjaa, sillä Finnberg oli

<sup>106</sup> Sinisalo 1984, 44-45, 54, 59-60.

<sup>107</sup> Sinisalo 1984, 11.

<sup>108</sup> Stjernschantz 1914, 44; Wennervirta 1943, 108, 123, 148.

melko tiiviissä yhteyksissä Turun romantikkoihin, esim. tunnettuun suomalaisuusmieheen C.A. Gottlundin (1796-1875).<sup>109</sup> Turussa ja sen ympäristössä työskennellessään Finnberg jäi periferiaan. Lauréus sitä vastoin ruotsalaistui, mikä helpotti hänen etenemistään akateemisessa taidemaailmassa. Lauréus ei myöskään joutunut kokemaan Turun palon kaltaista katastrofia, joka ajoi Finnbergin lopullisesti syrjäytyneeseen tilanteeseen.

Stjerschantzin ja Sinisalon antamien kuvausten perusteella Lauréus vaikuttaa henkilönä helpolta ja sopeutuvaiselta, sosiaalisesti lahjakkaammalta kuin Finnberg, joka ei ehkä juurikaan välittänyt ihmisten mielipiteistä ja sovinnaisuussäännöistä. Tätä tukevat mm. Wennervirran kertomat jutut Finnbergin väitetystä ”ratki riettaudesta”, epäsiisteydestä ja juopottelusta: epäsovinnainen käytös ja olemuksen boheemius antoivat kenties vauhtia perättömillekin juoruille. Lauréus puolestaan oli keskittien kulkija, joka kylläkin taiteessaan voimakkaasti samastui romanttisen linjan tavoitteisiin, mutta säilytti silti yhteytensä akatemiaan, jossa hoiti vähän aikaa professorinvirkaakin.<sup>110</sup>

Taiteellinen tinkimättömyys, ilmeisen romanttinen näkemys taiteesta vapaana hengen ja nerouden luomistyönä hankaloitti Finnbergin työtä taiteilijana, joka eli tilaustöistä saatujen tulojen varassa. Lauréus sai taloudellista turvaa Taideakatemiaalta ja oli tilaustöiden tekijänä tehokkaampi kuin Finnberg. Taiteellisesti Finnberg (kenties juuri henkilökohtaisten vastoinkäymistensä vuoksi) pääsi jotenkin syvällisemmälle tasolle kuin Lauréus: Ehkä Finnberg taloudellisessa ahdingossaan, ulkoisten mukavuuksien ja virikkeiden puutteessa kääntyi yhä enemmän sisäänpäin ja saavutti taiteessaan Lauréusta henkistyneemmän ja sisäistyneemmän tason, näki muotokuviansa mallit yhä tarkemmin ja sielukkaammin, keskittyi olennaiseen. Lauréus sitä vastoin keräsi teknistä taitavuutta, oli keskellä kuuluisien mestareiden oppeja ja rikkaita pittoreskeja aihevarastoja, jolloin hänen taiteensa jäi jotenkin ulkoisemmalle ja siloisemmalle tasolle kuin Finnbergin.

Ristiriitaista ja hieman ironistakin on, että Lauréus, joka selvästi oli taiteessaan akateemisten ihanteiden vastainen, pittoreski ja haaveellinen maisema- ja laatukuvamaalari, menestyi niin helposti virallisessa taidemaailmassa, kun taas Finnberg, jonka ambitiot olivat uusklassisten akateemisten ihanteiden mukaisen historiamaalauksen alalla, jäi periferiaan. Lauréus kaiketi teki yleisöön menevää, sentimentaalista, kaihoisaa romanttista makua vastaavaa taidetta. Hänen aihevalintansa olivat lähellä porvarillisen katsojan sydäntä: Hän maalasi mm. kohtauksia aikansa populaarista saksalaisesta romaani-

<sup>109</sup> Sinisalo 1989, 54; Wennervirta 1943, 125-126.

<sup>110</sup> Wennervirta 1943, 123, 148; Stjerschantz 1914, 101-102.

ja näytelmäkirjallisuudesta<sup>111</sup>. Finnbergiä romanttisen kirjallisuuden aiheisto tai tunnelmallinen laatumamaalaus ei kiinnostanut, sillä hän halusi maalata suuria historiallisia aiheita. Niillä hän ei kuitenkaan itseään pystynyt elättämään ja joutui jokseenkin vastentahtoisesti hankkimaan elantonsa muotokuvamaalarina. Finnberg lienee ollut myös liian avantgardistinen ilmaisultaan ja boheemi olemukseltaan saadakseen laajaa yleisön suosiota.

Lauréuksen ja Finnbergin romanttisuus oli hyvin erilaista. Vaikka Lauréuksen taiteen aiheet ja yleisilme olivat äärimmäisen romanttisia, oli Finnberg kuitenkin taiteilijapersoonana romanttisempi ja subliimimpi. Tähän mielikuvaan toki vaikuttaa se, että Finnbergin elämänkohtalo ja tutkijoiden hänen persoonastaan antama käsitys vastaavat loistavasti periromanttista kuvaa kärsivästä, köyhästä taiteilijasta, joka tinkimättömästi kilvoittelee taiteellisten päämääriensä saavuttamiseksi. Lauréuksen romanttisuus on jotenkin pittoreskimpaa ja porvarillisempaa, kenties pinnallisempaakin kuin Finnbergin. Hän on esimerkiksi päiväkirjamerkintöjensä perusteella hyvin käytännöllinen ja maanläheinen. Soili Sinisalon mielestä Lauréuksen taide kaikesta runollisuudestaan ja tunnelmallisuudestaan huolimatta ei yllä kovin syvältä koskettavaan tunne-elämykseen; siinä on aina jotain kodikasta ja arkista ja se tuntuu ilmaisevan ”melko säyseää, mietoa temperamenttia”, kuten Sinisalo kirjoittaa.<sup>112</sup> Finnberg vaikuttaa kollegaansa aatteellisemmalta ja ihanteellisemmalta. Hän tuntuu Lauréusta syvällisemmin omaksuneen romanttisen käsityksen taiteilijan tehtävästä pyrkiä ikuiseen, ehdottomaan kauneuteen. Lauréuksen taiteen idealisoiva pittoreskius meni hänen uransa lopussa kohti yksityiskohtien ja valon ”realistista” tarkastelua. Finnberg puolestaan pääsi taiteessaan sielukkaammalle, ylevämmälle tasolle ja pystyi, romantiikan taidekäsityksen mukaisesti, maalatessaan tavoittamaan jotakin ajatonta ja yleistä aineellisen ja yksityisen takaa.

---

<sup>111</sup> Stjerschantz 1914, 99.

<sup>112</sup> Sinisalo 1983, 17.

## SUBLIIMI FINNBERGIN JA LAURÉUKSEN TAITEESSA

### 1. TAUSTAA

Gustaf Wilhelm Finnberg ja Alexander Lauréus olivat ensimmäiset suomalaiset taidemaalarit, joiden voi sanoa olleen mukana aikansa yleiseurooppalaisessa aatekehityksessä. Heidät lähetettiin opiskelemaan Tukholman taideakatemiaan, jossa he joutuivat keskelle aatteellista murrosta: akatemian opetusta hallitsevaa uusklassismia vastaan oli nousemassa romanttisvaikutteinen oppositio, joka oli tiiviissä yhteyksissä Ruotsin romanttisiin kirjallisuuspiireihin, mm. runoilija P.D.A. Atterbomiin ja keskeiseen kriitikkoon Lorenzo Hammarsköldiin.<sup>113</sup> Vaikka uusklassistiset ihanteet vaikuttivat vahvasti etenkin Finnbergin taidekäsitteeseen, olivat sekä hän, että Lauréus hyvin romanttisia taiteilijoita. Heidän taiteensa on romanttisen maun ja taidekäsitteiden mukaisesti aiheistoltaan, ilmaisultaan ja estetiikaltaan subliimiutta korostavaa.

Kuten olen edellä kertonut, poikkeavat taiteilijoiden elämäntarinat toisistaan huomattavasti. Myös taiteelliselta temperamentiltaan Lauréus ja Finnberg olivat erilaisia. Lauréuksen tuotannon vallitsevana sävynä on lempeys, mietiskelevä, kodikas hämyisyys ja haikea tunnelmointi. Finnbergin ilmaisu puolestaan on voimakasta, vapaata ja inspiroitunutta. Taiteilijoiden aihemaailmatkin poikkeavat toisistaan. Lauréuksen teoksista suuri osa on alankomaalaisesta laatukuvaperinteestä ja Rembrandtista muistuttavia lämminsävyisiä, tummia tunnelmakuvia. Yleinen aihe hänelle oli hämärässä, lähes pimeässä tilassa oleva kynttilän tai nuotion valaisema henkilö tai ryhmä. Tunnelma on lämmin, kodikas ja rauhallinen. Usein Lauréus maalasi myös kuutamoisia surumielisiä näkymiä merelle, joihin liitti esim. nuotion ympärille kokoontuneen ihmisryhmän. Lauréuksen maalausten lempeä elegisyys ja melankolia vastasi romantiikan tunteellisuuden ja haaveellisuuden vaatimuksiin. Useimmiten Laureuksen maisemissa on mukana ihmisiä, mikä tuo niihin jonkinlaista lämpöä ja kodikkuutta. Poikkeuksiakin on: Torsten Stjernschantz kertoo Lauréuksen maalanneen mm. yksinäisen purjelaivan myrskyssä (näytteillä 1811) sekä aution, synkän maiseman, jossa on vain rauniot kuun loisteessa (näytteillä 1807)<sup>114</sup>. Näissä teoksissa lienee ollut pyrkimystä dramaattisempaan ja kohtalokkaampaan tunnevaikutukseen kuin Lauréuksen tuotannossa yleensä.

<sup>113</sup> Sinisalo 1983, 21-22; Sinisalo 1989, 55.

<sup>114</sup> Stjernschantz 1914, 98-99.

Finnbergin tuotannosta suurin osa on muotokuvia. Hänen ambitionsa kylläkin liittyivät suurten historiallisten aiheiden maalaamiseen, mutta heikko taloudellinen tilanne teki hänet riippuvaiseksi tilaustöistä, jotka lähes poikkeuksetta olivat muotokuvia. Suurimittaisimpana tilaustyönään Finnberg maalasi Kemiön kirkon lehterikaiteen Kristusta ja apostoleja esittävät kuvat. ”Korkeaan taiteeseen”, historiamaalaukseen suuntautuvaa kunnianhimoaan Finnberg tyydytti tekemällä pieniä luonnoksia antiikin, raamatun ja skandinaavisen mytologian aiheista.

Aihemaailmojen erilaisuudesta huolimatta subliimin käsite on yhdistettävissä molempien taiteilijoiden tuotantoon. Lauréuksen subliimi löytyy lähinnä hänen käyttämistään aiheista ja kuvastosta; hän maalasi paljon mielikuvituksellisia, epämääräiseen menneisyyteen sijoituvia aiheita, joissa ritarit ratsastavat kuutamon valaisemassa maisemassa tai rosvojoukot seikkailevat vuoristossa. Lauréusta innoitti romanttinen romaani- ja näytelmäkirjallisuus, jossa kauhun, jännityksen ja mielikuvituksellisuuden keinoin luotiin subliimeja tunnelmia. Finnbergin taide puolestaan saa subliimiutensa lähinnä ilmaisusta ja tekoavasta. Hänen taiteessaan subliimi on oikeastaan ”Longinoksen” retorisen subliimin käsitteeseen viittaavaa ajatuksen suuruutta ja rohkeutta. *Peri hypsous* –tekstin mukaan subliimi on ”sielun sisäisestä suuruudesta heijastuva kuva”.<sup>115</sup> Jotain tällaista hengen palosta ja sielun voimasta kumpuavaa subliimia on G. W. Finnbergin taiteesta aistittavissa.

## 2. LAURÉUS, FINNBERG JA SUBLIIMI MAISEMA

Subliimin analysointi lähti liikkeelle ylevän luontokokemuksen ääreltä ja subliimin teoreetikot sen jälkeen lähes poikkeuksetta päätyivätkin siihen, että subliimin keskeisin lähde on suuruus ja voima luonnossa. Eurooppalaisessa romantiikan maalaustaiteessa ylevyyttä etsittiin monesti valtavista vuoristomaisemista, vesiputouksista, aavoista myrskyisistä merinäkymistä. Lauréukselle luonto oli harvoin itsenäinen kuvauskohde, yleensä se toimi taustana ihmisille, tarinalle ja toiminnalle. Maisema on kuitenkin Lauréuksen maalauksissa hyvin keskeinen romanttisen, joko haikean melankolisen tai joskus myös voimakkaamman subliimin tunnelman luoja. Lauréuksen tuotantoon kuuluu myös maisemapiirustuksia ja laveerauksia (etenkin Rooman ajoilta, mutta myös varhaisempia), jotka kuvaavat maisemaa ilman ihmisiä. Soili Sinisalo on

nähty näissä maisemissa subliimiakin luonnon valtavuuden ja mahtavuuden tuntua. Hänen mukaansa Lauréus oli Italiassa alkanut viehättyä vuoristomaisemien villistä kauneudesta.<sup>116</sup> Finnbergkin tutki luonnon näkymiä ahkerasti viimeisinä elinvuosinaan. Häneltä säilyneitten maisemaluonnosten sävy ei nähdäkseni kuitenkaan ole subliimi vaan lempeän mietiskelevä ja idyllinen. Soili Sinisalo vertaa Finnbergin maisemia Claude Lorrainin tyyneen ihanteellisuuteen.<sup>117</sup>

Lauréus, toisin kuin Finnberg sai mahdollisuuden matkustaa Roomaan ja tällä matkallaan myös nähdä Alpit, vuoriston, joka oli 1600-1700-lukujen taitteessa herättänyt varhaisissa brittiläisissä ylevän analysoijissa uudenlaisen esteettisen kokemuksen. Kirjeissään matkalta ystävälleen, ruotsalaisen romanttisen maisemamaalauksen keskeiselle edustajalle Carl Fahlcrantzille, Lauréus kuvaili Alppien aiheuttamia elämyksiä. Matkasta Lyonin ja Torinon välillä hän kertoi:

*Det vackra började redan i Lyon, men det stora och det förvånande först på andra dagsresan därifrån vid inrödet i Savoyen samt hela passagen öfver Alperna. Det första ovanliga skådespel, som möttes var ett ställe, kalladt La Gorge de la Chaille. Vägen åtföljde branten af bergen till en förfärlig höjd, som lödräta formerade emellan sig en précipice eller snarare en afgrund, i botten hvaraf en ström kastade sig från klippa till klippa och emellanåt försvann. Öfver hufvudet hängde ofantliga hotande klippor. [...] Vi gingo till den gamla vägen och hade denna möda rikligen ersat genom utsikter af de förunderligaste och förfärligaste, men tillika de mest pittoreska klippor och branter. Ännu högre upp voro de ofantliga spetsarna betäckta med evig snö och gåfva de vackraste former och kontraster. Molnen mot sidorna af bergen gifva skuggor och effekter, alldeles förvånande. [...] Nedanför dessa berg och snögubbar voro de täckaste ställen med de rikaste variation af löfskogar, ruiner af gamla slott på de lägre höjderna, strömmarnas vattenfall, etc. etc.<sup>118</sup>*

Kirjekatkelmien perusteella Lauréuksen elämys Alppimaisemien keskellä oli hyvin samanlainen kuin käsitys subliimista maisemasta yleensä oli. Hyvin

<sup>115</sup> Longinos 1996, 23-24.

<sup>116</sup> Sinisalo 1983, 33.

<sup>117</sup> Sinisalo 1984, 54.



konventionaalisella tavalla hän kuvailee äkkijyrkkiä kallioita ja niiltä syvyyksiin syöksyviä vesiputouksia ja analysoi maisemien maalauksellisuutta, sekä sitä, miten 'kaunis' vaihtuu 'suureksi ja hämmästyttäväksi'. Sanaparia "det stora och det förvånande" voi mielestäni tässä pitää subliimin synonyyminä, sillä Lauréus esittää sen selvästi vastakohtana kauniille. Silmiinpistävää on se, että Lauréus pitää hurjaa vesiputousta enemmän merkillisenä ja omituisena kuin maalaamiseen sopivana aiheena: "Mera besynnerlig är detta än egentligen vackert för målning".<sup>119</sup> Tämä kenties kuvastaa Lauréuksen luonnetta taiteilijana: hänelle sopivat paremmin rauhallisen luonteiset, tasapainoiset aiheet kuin luonnon äärimmäiset merkillisyydet, äärisubliimit näkymät.

Mielestäni sekä Lauréuksen, että Finnbergin tuotannosta puuttuu yksiselitteisen subliimi luonnonkuvaus. Maalauksissa Lauréuksen maisema toimii usein taustana toiminnalle tai jää pimeyden kätköihin. Hänen maisemapiirroksensa ja -laveerauksensa etenkin Rooman ajoilta kuvaavat vuoristonäkymiä, mutta eivät erityisesti korosta luonnon valtavuutta, sen ihmetystä ja pelkoa herättäviä piirteitä. Finnbergin maisematutkielmat eivät mielestäni edusta lainkaan subliimia luonnon kuvausta. Kumpikaan taiteilija ei maalannut teoksia, joissa luonnon suuruus, voima ja ihmeellisyys tulisivat esiin jättiläismäisenä ja vaarallisena, valtavuudessaan suorastaan ihmisen olemassaoloa uhkaavana, kuten monesti eurooppalaisessa romanttisessa maisemamaalauksessa.<sup>120</sup>

Norjassa ja Keski-Euroopassa taiteilijoilla tietenkin oli paremmat mahdollisuudet päästä subliimien vuoristomaisemien äärelle kuin Suomessa tai Ruotsissa. Finnberg ei Alpeille tai Norjan tuntureille koskaan matkustanut. Lauréus matkusti, ja kirjeidensä perusteella myös koki Alpit subliimisti vaikuttavina, mutta hänen maalaustuotannossaan maisema ei nouse keskeiseen asemaan: Lauréusta näyttää enemmän kiehtoneen ihmiskuvaus ja valon tutkiminen maiseman jäädessä epäitsenäiseksi romanttisen tunnelman tehostajaksi.

---

<sup>118</sup> Stjernschantz 1914, 129-131.

<sup>119</sup> Stjernschantz 1914, 130.

<sup>120</sup> Esimerkiksi saksalaisen Joseph Anton Kochin maalauksissa ihminen on usein mitättömän pieni ja näyttää hukkuvan kuva-alan yläreunaa hipovien vuorenhuippujen valtavuuteen. Sveitsiläinen Caspar Wolf 1700-luvun loppupuolella ja englantilainen William Turner 1700-1800-luvukujen vaihteessa maalasivat alppinäkymiä, joissa he erityisesti korostivat jyrkänteiden huimaavaa pystysuoraa korkeutta ja massiivisuutta. Myös Norjan romantiikan taiteen pääedustaja Johann Christian (Claussen) Dahl (jonka voi laskea myös Saksan romanttisen maisemamaalauksen merkittäväksi edustajaksi, sillä hän eli suurimman osan elämästään Dresdenissä) maalasi ylevän romanttisia maisemia, mm. *Vesiputous ja linnan rauniot mielikuvitusmaisemassa* (1819), jossa rauniolinna kohoaa kallion laella, keskellä suuren kosken kuohuja. Clay 1981, 72-73; Eschenburg 1991, 58-59; Malmanger 1991, 163, 168, 172-173.

### 3. GOOTTILAISIA SÄVYJÄ

Luonnon valtavien näkymien aiheuttaman subliimin kokemuksen yhtenä keskeisimmistä tekijöistä oli kauhu ja kauhun sukuiset tuntemukset, pelon ja jännityksen väristykset. Kauhu oli 1700-luvun brittiläisten subliimin teoreetikkojen, etenkin Edmund Burken, kirjoituksissa keskeisin subliimin elämyksen periaate. Romantiikan aatemaailmassa eräänlaisena pimeänä alajuonteena kulki kauhuromantiikka, joka haki subliimeja tehoja alitajunnasta, painajaisista, kummituksista ja hämärästä taianhohtoimesta menneisyydestä, etenkin keskiajasta.

Kauhunväritteeseen subliimiuteen viittaavaa Lauréuksen tuotannossa on hämyisän kuutamovalaisuksen ohella kiinnostus raunio- ja ritariromantiikkaan (esim. *Ratsastavia ritareita kuutamomaisemassa*, 1812 ja *Linnan rauniot kuutamossa*, n. 1808, kuvat 9 ja 10), öisten tulipalojen kuvaaminen (*Öinen tulipalo maalaismyllyn luona*, kuva 7), sekä ryövärimaalaukset (*Ryöstökohtaus* ja *Rosvoja paimenperheen luona*, 1823, kuvat 11 ja 12), jotka saivat innoituksensa hyvin suosituista rosvoromaaneista. Kirjallisuudessa rosvo kuvattiin vääryyttä kärsineeksi sankariksi, jonka ”kesyttämätön, mutta ylevä olemus samastui romantiikalle tunnusomaiseen villin luonnon ihannointiin ja vapauden palvontaan”<sup>121</sup>. Lauréus innostui romaani- ja näytelmäkirjallisuuden ryöväriaiheista vuonna 1809 ja jatkoi niiden tutkimista vielä Italiassa, jossa vuoristoissa piileskelevät, matkalaisia ryöstelevät lainsuojattomat vielä olivat elävää todellisuutta. Kasimir Leino pitää mahdollisena, että Lauréus olisi Italiassa saanut mallikseen ”aitoja rosvoja”, entisiä lainsuojattomia, jotka kaidalle polulle palattuaan saattoivat kapakoissa kertoilla tarinoita menneistä seikkailuistaan.<sup>122</sup>

Kasimir Leinon kuvauksen perusteella vaikuttaisi teos, josta Leino käyttää nimeä *Italialainen ryöväyskohtaus* (1823) erityisen subliimilta väkivaltaisuudessaan: Maalauksessa ryövärit, äkkijyrkkien kallioseinämien reunustamalla solatiellä raahaavat kahta ryöstämäänsä, epätoivoista vastarintaa tekevää naista luolaan. Kohtauksen valaistuksena on soihdun lisäksi kuutamo ja ympäröivä maisema on ”sommiteltu vaikuttamaan väriensä puolesta kauniisti ja samalla villin romanttisesti”, kuten Leino kirjoittaa.<sup>123</sup> Toisenlaista ylevyyttä on maalauksessa *Rosvoja paimenperheen luona* (kuva 12), jossa korostuu ryöväreitten robinhoodmainen jalous: he eivät selvästikään ole köyhää

<sup>121</sup> Sinisalo 1983, 27.

<sup>122</sup> Leino 1908, 76, 253–254.

<sup>123</sup> Leino 1908, 256.

paimenperhettä ryöstämässä, vaan näyttäisivät vain kysyvän tietä (tosin toinen miehistä pitää kättään vyöllään olevalla aseella). Ainakaan rosvot eivät esiinny erityisen uhkaavasti, eikä paimenperhe osoita pelon merkkejä; vain pieni tyttö nojautuu äitiinsä muukalaisia arastellen. Maalauksen väritys on valoisa. Taustalla hämöttää autereinen, jylhä vuoristomaisema. Tässä, kuten monissa muissakin Lauréuksen maalauksissa luonnon jylhä yleveys korostaa ryöväreitten subliimia olemusta. Subliimin maiseman käyttäminen ylevöittävästä taustana toiminnalle oli konventionaalista myös goottilaisessa kirjallisuudessa.

Lauréuksen tuotannossa on useita kliseisenkin goottilaisia näkymiä myrskyöineen, kuutamoineen, linnanraunioineen ja ratsastavine sankareineen. Ritarimaalauksissa ja kuutamotunnelmissa on suorastaan stereotyyppistä hämärällä mystisellä menneisyydellä fantasioivaa romantiikkaa, jossa kauhulla ja goottilaisilla elementeillä on merkittävä osansa. Erityisesti kauhu ja dramatiikka korostuvat Lauréuksen ukkosilman kuvauksissa, joita Kasimir Leino tutkimuksessaan kuvailee. Teoksessa *Kaksi ratsumiestä* (1809) ratsastajat kulkevat täyttä laukkaa taivaan salamoidessa. *Kaksi ratsastajaa yössä -maalauksen* (1807) ratsumiehistä toinen on pudonnut satulasta hevosen säikähdettyä ukkosen jyrähdystä. Kuten Leino toteaa, on Lauréus ukkosmaalauksillaan ”epäilemättä tarkoittanut voimakasta ja kaamean romanttista vaikutusta”.<sup>124</sup> Leino on liittänyt tutkimukseensa kuvaluettelon, jonka mukaan Lauréus maalasi salamoiden valaisemia näkymiä ainakin neljä kappaletta, vuosina 1807-1810.

Lauréuksen tuotannosta puuttuu kuitenkin varsinainen sielunelämän yöpuolelta innoituksensa saava kauhuromanttinen aiheisto, pimeän goottilaiset kummitus- ja painajaismaailmat. Poikkeuksena voi kenties pitää nykyään tuntematonta maalausta *Dödgräfvaren och synen* (Haudankaivaja ja näky), joka Torsten Stjernschantzin mukaan oli näytteillä vuonna 1810. Maalauksessa, näyttelyluettelon kuvauksen mukaan, on kohtaaminen Heinrich Zschocken (1771-1848) romaanista *Mazarino, den stora röfvaranförelaren i Lothringen och Elsass* (osa II, s. 37). Romaanin päähenkilö, suuri rosvopäällikkö Mazarino on ampunut kuoliaaksi häntä seuranneen vihollisensa Demeterin, joka haudataan kuolinpaikalleen. Demeter kuitenkin ilmestyy Mazarinolle useita kertoja kuolemansa jälkeen. Lopulta Mazarino päättää tutkia haudan ja ylipuhuu eräänä yönä haudankaivajan sitä avaamaan. Kun Mazarino laskeutuu hautaan ja valaisee vainajan kasvot lyhdyllä, hän tunnistaa kuolleen vihollisensa. Samassa kuuluu huuto: ”Jätä kuolleet rauhaan!”<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Leino 1908, 66, 63, 72.

<sup>125</sup> Stjernschantz 1914, 99.

Samana vuonna Lauréukselta oli näytteillä kaksi muutakin nykyään tuntematonta työtä, jotka olivat saaneet aiheensa aikansa populaarisesta saksalaisesta romaani- ja näytelmäkirjallisuudesta, jota ruotsiksikin käännettiin. Toisessa kuvassa oli kohta Zschocken teoksesta *Riddar Kuno von Kyburgs lefnadssaga* (osa II, s. 94). Kolmas taulu kuvasi kohtausta August Friedrich Kotzebuen (1761-1819) näytelmän *Johanna af Montfaucon* neljännessä näytöksestä, jossa Filip pelastaa ritari Adelbertin vankilasta maanalaisen käytävän kautta.<sup>126</sup>

Näyttäisi siltä, että Lauréuksen tuotannossa on lempeän romanttinen päälinja, josta hän on tehnyt joitakin ”kaamean romanttisia” poikkeuksia kuvaten goottilaisen romaanin konventioihin kuuluvia myrskyöitä, hautoja ja maanalaisia käytäviä. Useimmissa ritari-, rosvo- ja rauniomaalauksissaan, jotka kaikki voi jollain tavoin luokitella kauhuromanttisiksi, ei Lauréus ole mennyt kovin syvälle sielun yöpuoleen vaan pysytellyt turvallisesti vain lieviä jännityksen väristyksiä aiheuttavissa seikkailullisissa aiheissa.

Goottilaiseen fiktion usein liittyviä seksuaalisia implikaatioita, kuten ahdistettu neito -teemaa, tai katolisen hurskauden taakse kätkeytyviä perversioita on vaikea ensi näkemältä Lauréuksen lempeäsävyiseen taiteeseen yhdistää. Kuitenkin Lauréus laatukuvatuotannossaan poikkesi joskus varsin uskaliaastikin budoaari- ja kylpykohtausten puolelle, mitä mm. Lauréusta muuten korkealle arvostanut ruotsalainen kriitikko Lorenzo Hammarsköld paheksui. Maalauksesta *Nuori nainen kylvyn jälkeen* (näytteillä 1815) Hammarsköld kirjoitti: ”Vähimmän miellyttää meitä kylpemästä tuleva nainen; niin harvinaista kykyä kuin Lauréuksen on, ei pitäisi profaneeraamattaman tällaisilla sänkykamarikuvilla, joiden ainoa tarkoitus on veltojen hermojen kutkuttaminen.”<sup>127</sup> Lauréuksen naishahmot ovat yleensäkin hyvin aistillisesti esitettyjä, hehkuvaa ihoa ja täyteläisiä muotoja paljastavia.

Edellä kuvailtu kahden nuoren naisen ryöstöä kuvaava maalaus Lauréuksen viimeiseltä elinvuodelta on varmaankin äärimmäisin esimerkki Lauréuksen eroottisviritteisestä goottilaisesta romantiikasta. Kasimir Leino korostaa kuvauksessaan ryöstäjien voimaa ja raakaa miehekkyyttä, naisten vastarinnan epätoivoisuutta ja toisen naisen ”muhkeamuotoisuutta”.<sup>128</sup> Selvästikin kuvassa on jotain vahvasti seksuaalista uhkaa, joka viittaa kauhuromanttisen tradition ahdisteltuihin, viattomuuttaan puolustaviin neitoihin ja yleensä kauhun ja nautinnon välisiin jännitteisiin romantiikassa, joita mm.

<sup>126</sup> Stjernschantz 1914, 99-100.

<sup>127</sup> Leino 1908, 140.

<sup>128</sup> Leino 1908, 256.

Mario Praz on kirjassaan *The Romantic Agony* käsitellyt. Teoksessaan Praz tarkastelee 1700-luvulla kehittynyttä romanttista eroottista sensibilibiteettiä, johon liittyi herkistyminen kauhean ja kauniin, tuskan ja nautinnon välisille yhteyksille, jonkinlainen ”perversioiden” estetisointi: esteettisiä arvoja alettiin löytää erotiikan pimeältä puolelta samoin kuin oltiin löydetty pelottavan luonnon ja pimeän, ”irrationaalisen” keskiajan romanttinen ylevyys.

En ole nähnyt edes kuvaa Lauréuksen *Italialaisesta ryöväyskohtauksesta*, jota Leino tutkimuksessaan kuvailee, mutta Lauréuksen tuotannon yleissävyyden tukeutuen uskoisin sen jäävän melko kauas esimerkiksi sellaisista suoran seksuaalisen väkivallan kuvauksista kuin Francisco Goyan vuosina 1809-10 maalaamat teokset, joista toisessa ryöväri on kiskomassa vaatteita nuoren naisen yltä, toisessa puukottamassa allaan makaavaa tyttöä.<sup>129</sup> Goya ei mielestäni pyrikään kuvaamaan väkivaltaa subliimina vaan tarkoituksellisen suoraan ja realistisesti, ilman ylevöittävää ja etäännyttävää ihanteellisuutta. *Italialainen ryöväyskohtaus*, josta Leino kirjoittaa, saattaisi olla sama, tai ainakin hyvin samanlainen teos kuin Lauréuksen 200-vuotisjuhlanäyttelyn (Helsinki, Sinebrychoff, 1983) luettelossa oleva *Ryöstökohtaus* (kuva 11), josta on kaksi versiota. Toinen on pieni ja luonnosmainen, toinen valmiimman näköinen ja suurikokoisempi. Maalauksessa näyttäisi kaksi nuorta naista joutuneen ryövärijoukon uhreiksi. Toinen naisista on polvillaan maassa ja yksi miehistä kiskoo häntä ranteesta eteenpäin. Toisessa kädessään naisella on valkoinen liina. Eräs rosvoista raahaa toista naista vyötäisiltä. Nainen kohottaa katseensa ja toisen kätensä epätoivoisesti ylöspäin, avonainen kaulaukko lähes paljastaa rinnat. Kahdella miehistä on aseet kädessään, yksi valaisee joukkoa soihdulla. Taustalla yksi mies kantaa selässään painavaa, suurta arkkua. Naiset ovat ilmeisesti osa ryöstösaalista. Leinon kuvailema kuunvalo maalauksesta kuitenkin puuttuu.<sup>130</sup>

Lauréukseen verrattuna on G. W. Finnbergin tuotannosta huomattavasti hankalampi löytää gotiikan ja kauhuromantiikan aineksia. Hän ei harrastanut populaariin kirjallisuuteen perustuvia aiheita ja hänen säilynyt tuotantonsa koostuu valmiiden maalausten osalta lähinnä muotokuvista. Vuoden 1830 tienoilla Finnberg maalasi teoksen *Assessor Carl Jacob Lagercrantzin perhe* (kuva 2). Siitä pystyy mielestäni tavoittamaan niin yleistä subliimia tunnelmaa kuin jonkinlaista kauhuromanttistakin salaperäisyyden ilmapiiriä. Subliimiksi maalauksen tekee ensinnäkin sen vaikeasti määriteltävä mystinen tunnelataus, sekä viittaus tuonpuoleiseen: Oikeassa yläkulmassa hohtavat edesmenneet

<sup>129</sup> Clay 1981, 190-191.

<sup>130</sup> Alexander Lauréus 1783-1823. 200-vuotismuistonäyttely 1983,.93. Kuvat 85 ja 86.

perheenjäsenet usvaisessa valohämyssä. Kuolleiden ja elävien esittäminen samassa kuvatilassa viittaa 1600-lukuun, mutta on liitettävissä myös 1700-luvun melankoliseen kuolevaisuuden mietiskelyyn, esim. englantilaiseen hautausmaakoulukunnan runouteen, jonka on sanottu ennakoineen 1700-luvun loppupuolella syntynyttä kauhuromantiikkaa ja goottilaista fiktiota (ks. s. 16).

Turun romantikkojenkin runoudessa harrastettiin melankolista kuolevaisuuden pohdiskelua. Esimerkiksi Gustaf Idestam kirjoitti (nimimerkillä -f-n.) vuoden 1820 *Mnemosyne* -aikakauslehdessä ilmestyneen runon *Grafven*, jossa kerrotaan kaukaisesta, sypressien varjostamasta rauhanlaaksosta: ”Där slumra alla uti hvilans famn, Dock snart dem möta mera ljusa öden: Och Grafven är den helga lundens namn, och engeln, som oss ditför, kallas Döden.” Idestamin käsialaa on myös runo *Skalden och döden*. Se muistuttaa Novaliksen kuolemankaipuista lyriikkaa, jossa elämä on vain unta ja taiteen totuus selviää vasta ikuisuudessa: ”Först i döden vaknar lifvet / Ur den dröm, som det bedårar, [...] Och i döden sångens lilja / Evighetens bildskrift lär.” Alexander Blomquist jopa antoi eräälle runokokeilulleen otsikoksi *Melankoli*. Runo kertoi siitä, miten ihminen joutuu huomaamaan nuoruushaaveidensa turhuuden ja toiveunien kaikottua kulkemaan ”kylmänä ja rauhallisena kohti katkeraa kuolemaa”.<sup>131</sup>

Myös Lagercrantzin perhekuvasa elämä ja kuolema, hetkellisyys ja ikuisuus yhdistyvät. Kuolleiden tuominen elävien yhteyteen tekee maalauksesta melankolisella tavalla ylevän kohottamalla sen henkisyiden ja ikuisuuden tasolle. Teos ilmentää subliimin keskeistä ideaa: ajatusten johdattamista yliaistilliseen, ajattomaan ja äärettömään ideatodellisuuteen. Perhekuva vie omituisella tunnelmallaan ajatukset Johann Heinrich Füsslin maalausten unimaailmoihin. Kuvassa on jotain *Painajainen* -maalausta (kuva 1) lähenevää goottilaisuutta ja melankoliaa. Sen tunnelma on unenomainen ja painostava, outo ja tavoittamaton. Pysähtyneeseen, mutta herkkään tunnelmaan jähmettyneet hahmot on kiedottu tummiin draperioihin ja tuonpuoleisesta hohtavaan himmeään usvaan, harkitun arvoitukselliseen ilmapiiriin. Füssli oli Roomassa samaan aikaan kuin Finnbergin opiskeluaikoina Tukholman akatemiassa opettanut Johan Tobias Sergel (1740-1814). Sergel kuului tanskalaisen maalarin, Nicolai Abraham Abildgaardin (1743-1809) kanssa Füsslin läheiseen ystäväpiiriin<sup>132</sup>, ja hänen piirroksissaan on hyvin paljon yhteneväisyyksiä

<sup>131</sup> [Idestam] 1820, 100; Heinricius 1908, 121-122; Söderhjelm 1896, 52.

<sup>132</sup> Clay 1981, 112.

Füssliin. Finnbergin piirrosjälkeä on puolestaan verrattu Sergeliin<sup>133</sup>, joten jonkinlainen vaikutusketju Füsslistä Finnbergiin on olemassa.

#### 4. VALO JA VÄRI

Lauréukselle tyypilliset tulenvaloaiheet liittyvät paitsi 1600-luvun alankomaalaisen taiteen vaikutteisiin, myös selvästi romanttisiin pyrkimyksiin: tulen lepattava ja hämyinen valo antaa arkisillekin aiheille romanttista salaperäisyyttä. Kasimir Leino on löytänyt yhtymäkohtia Ruotsin fosforistien tulisymboliikan ja Lauréuksen soihtujen ja nuotioiden valaisemien maalausten välillä.<sup>134</sup> Lauréuksen tulenvalomaalaukset ovat useimmiten tunnelmaltaan varsin kotoisia ja pittoreskeja. Niissä on valon ja sitä reunustavan pimeyden luomaa salaperäisyyttä, mutta kuvat eivät niinkään herätä pelkoa kuin kotoisaa lämpöä ja lempeyttä. Lauréus kuitenkin maalasi myös kuvia tulipaloista, esimerkiksi teoksen *Öinen tulipalo maalaismyllyn luona* (kuva 7). Tulipalomaalauksissa tulella on aivan erilainen rooli kuin Lauréuksen muussa tuotannossa: Tuli on vaarallinen, voimakas ja hallitsematon tuhoaja, jota vastaan ihmiset ovat voimattomia ja joka valaisee mustan yön valtavana roviona. Tuli tällaisena vaarallisena ja hallitsemattomana elementtinä, tuskaa, pelkoa ja järkytystä aiheuttavana, on erittäin subliimi aihe. Lauréus oli ilmeisen kiinnostunut tulen tuhoavasta voimasta, sillä hän, Kasimir Leino tutkimukseen sisältyvän teosluettelon mukaan, maalasi vuosina 1807-1813 kahdeksan tulipaloaiheista öljymaalausta.<sup>135</sup>

Suomalaissyntyinen upseeri Ulrik Thersner kuvaa vuonna 1828 julkaistussa teoksessaan *Om landskaps-målning* tulipaloa erinomaisena aiheena suuria tehoja tavoittelevalle maalarille. Etenkin suuri kaupunkipalo yöllä tarjoaa Thersnerin mielestä kaikessa kauheudessaan ja sekasorrossaan suurenmoisen näytelmän:

*...hvad rysligt skådespel framställer sig ej i de rasande allt förstörande lågor, som blodröda hvirfla sif upp i den svartbruna röken, deras våldsamma utbrott genom våningarnes fönster [...] Varför kan ej målas själva ljudet af*

<sup>133</sup> Sinisalo 1984, 26-27.

<sup>134</sup> Leino 1908, 98.

<sup>135</sup> Leino 1908, luettelo sivuilla 269-288.

*förskräckelsens yttringar, - larm-skott, drummors och sprutors dån, - de befallades, de flyendes rop?*<sup>136</sup>

Thersnerin kyky nähdä kauheus ja kaaos esteettisenä ja taiteellisesti inspiroivana osoittaa herkkyyttä subliimille ja dramatiikalle taiteessa ja tietoisuutta romanttisesta estetiikasta ja taideteoriasta, vaikkakin hieman myöhäsyntyisenä. Huomattavaa Thersnerin kuvauksessa on myös se osuus jonka hän antaa erilaisille äänille. Edmund Burke käsittelee kirjoituksessaan *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* ääntä yhtenä subliimin osatekijänä: ”Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror. The noise of vast cataracts, raging storms, thunder or artillery, awakes a great and awefull sensation in the mind, [...] The shouting of multitudes has a similar effect.”<sup>137</sup>

Lauréuksen tuotannossa tulenvalo, sen heikkous ja häilyvyys, on romanttisen aiheiston ohella keskeisin subliimin tuottaja. Koska kauhu on subliimiin liittyvistä tunne-elämyksistä olennaisin, ja kauhua lisää epävarmuus, epäselvyys ja hämäryys, on valon puute subliimia vaikutelmaa kasvattava ominaisuus taideteoksessa. Burken mukaan kauhun tuottamisen kannalta pimeys ja synkkyys ovat ensisijaisen tärkeitä.<sup>138</sup> Lauréuksen maalauksissa juuri hämärillä valaistusolosuhteilla luodaan subliimin salaperäisiä, kammottaviakin tunnelmia. Subliimia on Burken mukaan myös valon ja varjon voimakas kontrasti<sup>139</sup>, mikä myös on Lauréuksen useissa töissä leimaa-antavana piirteenä. Kuutamon kalvas valo, tai nuotion valaisemaa ihmisryhmää ympäröivä salaperäinen pimeys on sitä Burken kuvaamaa hämäryyttä (’obscurity’), joka tekee maalausten tunnelmasta kauhistuttavan ja siten myös subliimin. Lauréuksen töissä on sekä konkreettista pimeyttä, että abstraktimpaa aiheen ja tunnelman tuottamaa hämäryyttä: Epämääräisen kaukaiseen menneisyyteen sijoitetut salaperäiset seikkailut tapahtuvat kuutamon ja soihtujen himmeästi valaisemassa öisessä maisemassa. Usein Lauréus on maalauksissaan yhdistänyt kuutamon hopeisen kalpean loisteen ja tulen punaisena hehkuvan valon, esimerkiksi teoksissa *Öinen tulipalo maalaismyllyn luona*, *Linnanrauniot kuutamossa* ja *Ratsastavia ritareita kuutamomaisemassa* (kuvat 7, 9 ja 10).

Käsitellessään subliimia maalaustaiteessa Edmund Burke kirjoittaa väreistä, jotka tehokkaimmin tuottavat subliimin vaikutelman. Tällaisia värejä hänen mielestään

<sup>136</sup> Thersner 1828, 66-67.

<sup>137</sup> Burke 1998, 123.

<sup>138</sup> Burke 1998, 122.

<sup>139</sup> Burke 1998, 121.



ovat ”surulliset” ja tummat värit, kuten musta, ruskea, syvä purppura jne. Kirkkaista väreistä vain voimakas punainen on subliimi.<sup>140</sup> Lauréuksen Ruotsin kauden tuotanto näyttäisi sopivan hyvin Burken asettamiin kriteereihin: maalausten sävyt ovat hyvin tummia ja usein keskeinen aihe kietoutuu syvään mustanruskeaan pimeyteen. Punaista Lauréus myös käyttää paljon: tulen valaisemat aiheet värjäytyvät lämpimään punaiseen hehkuun. Finnbergin teosten subliimiutta arvioidessa ovat värit ja yleensä hänen koloristinen maalaustapansa keskeisiä. Hän suosi syviä, voimakkaita sävyjä ja käytti värejä ja maalauksellisuutta hyvin tunnepitoisesti. Finnbergin ekspressiivisestä kolorismista toimivat hyvänä esimerkkinä hänen Kemiön kirkkoon maalaamansa kuvat Kristuksesta ja apostoleista (kuva 8).

Pariisin ja Rooman aikoinaan Alexander Lauréuksen valon ja värien käyttö muuttui valoisampaan suuntaan. Romanttinen maalauksellisuus ja runollinen tunnelmallisuus vähenivät. Ehkä jotain Ranskassa saatujen piirustusta korostavien oppien vaikutusta on tässä nähtävissä. Lauréus näyttää siirtyneen tunnevaikutuksen korostamisesta ulkoisemmalle tasolle, jolloin mielestäni hänen maalaustensa subliimius vähenee mielikuvituksen antaessa sijaa yksityiskohtien ”realistiselle” tarkastelulle. Valoisuus ja yksityiskohtien runsaus vähentävät subliimia, joka perustuu yhtenäisyyden ja rajattomuuden vaikutelmille<sup>141</sup>.

## 5. HISTORIALLISET AIHEET

G. W. Finnbergin teoksissa subliimius on tulkinnallisempaa kuin Lauréuksella. Se on löydettävissä tunnelmissa ja esitystavoissa, ei niinkään itse aiheissa. Finnbergin tavoitteena oli ilmeisesti tulla suureksi historiamaalariksi.<sup>142</sup> Hän teki luonnoksia kunnianhimoisista aiheista, joihin uusklassisen ihanteellisuuden ohella yhdistyi myös romanttisen subliimin aineksia: voimaa, energiaa, suurpiirteistä ilmaisuvoimaa ja liikettä. Subliimin käsitteeseen sisältyvää pyrkimystä dramaattisuuteen ja voimaan ilmentävät esimerkiksi Finnbergin raamattuun, skandinaaviseen mytologiaan ja antiikin historiaan pohjautuvat piirrokset *Sauluksen kääntymys*, *Tor ja jättiläiset* sekä *Sabiinitarten ryöstö* (kuvat 3, 5 ja 6). Niiden vauhdikkuutta ja lennokkuutta on sanottu Johan Tobias

<sup>140</sup> Burke 1998, 122.

<sup>141</sup> esim Baillie 1996, 90; Burke 1998, 115-116.

<sup>142</sup> Sinisalo 1984, 23.

Sergelin esikuvan vaikutukseksi<sup>143</sup>, mutta ne ilmentävät myös Finnbergin intensiivistä persoonallisuutta. Niissä on mm. Burken ajatusten mukaista energiaa, voimaa ja väkivaltaisuutta.

*Tor ja Jättiläiset* osoittaa Finnbergiltä kiinnostusta göötiläiseen liikkeeseen, jonka piirissä järjestettiin mm. kilpailuja skandinaavisen mytologian aiheiden maalaamisessa. Finnberg teki kilpailuaiheista luonnoksia. *Tor ja jättiläiset* –piirroksen salamoita sinkoava ukkosenjumala ja rattaiden tieltä sinkoilevat titaanit osoittavat sellaista vauhdin, liikkeen ja voiman kuvaustaitoa, että sen kuvittelemisen valmiina, suuressa koossa, tuo mieleen todella subliimin kuvan.

*Sauluksen kääntymyksen* pillastunut hevonen, taivaan pilvien myllerrys ja ylimaallisen valon loiste ovat keskeistä subliimin kuvastoa. Edmund Burke pohtii *Enquiryssä* subliimia eläinten olemuksessa. Eläimen subliimius on Burken mukaan yhteydessä sen voimaan ja siihen, onko eläimen voima vapaa ja uhkaava vai kahlittu ihmisen palvelukseen. Esimerkikseen Burke ottaa hevosen ja siteeraa Jobin kirjaa kuvatakseen sen subliimiutta:

*The horse in the light of a useful beast, fit for the plough, the road, the draft, in every social useful light the horse has nothing of the sublime; but is it thus that we are affected with him "whose neck is cloathed with thunder, the glory of those nostrils is terrible, who swalloweth the grouch with fierceness and rage, neither believed that it is the sound of a trumpet"? In this description the useful character of the horse entirely disappears, and the terrible and sublime blaze out together.*<sup>144</sup>

Englantilainen maalari George Stubbs (1724-1806) kuvasi 1700-luvun puolimaissa, pian Burken *Enquiry*n ilmestymisen jälkeen, hevosen subliimia olemustavalla, joka väistämättä tuo mieleen Burken opetukset. Teoksessa *Horse Attacked by a Lion* vuodelta 1769 (kuva 4) yhdistyy kahden voimakkaan ja villin eläimen subliimius: leijonan armoton julmuus sekä hevosen äärimmilleen pingottunut voima ja hurja kauhu. 1800-luvun puolella Eugène Delacroix (1798-1863) maalasi Stubbsin vaikuttamana useita eläinten villiä voimaa kuvaavia töitä, esimerkiksi vesivärimaalaukset *Horse Frightened by*

<sup>143</sup> Sinisalo 1984, 26-27.

<sup>144</sup> Burke 1998, 108-109. Job –lainaukset luvusta 39, jakeet 19, 29, 24.

*a Storm* (1824) sekä *Tiger Attacking a Wild Horse* (n. 1825-28).<sup>145</sup> Hevosien ohella leijonan ja tiikerin eksoottinen villiys oli suosittu kuvauskohde romantiikan taiteessa. Finnbergin hevosessa on nähtävissä jotain samanlaista eläimen subliimin voiman ja energian tavoittamista, kuin Stubbsilla ja Delacroixilla. Jälleen voi löytää yhteyden myös Füsslin *Painajaiseen*, jossa keskeisenä kauhun ilmapiirin luoja on taustalta syöksähtävä pillastuneen hevosen pää liehuvine harjoineen, pullistuvine silmineen ja laajenneine sieraimineen.

Myös Sauluksen jumalallista näkyä kuvaava taivaallinen valonvälähdys toteuttaa subliimin estetiikan periaatteita, vaikka niihin pimeys ja synkkyys tiiviimmin liittyvätkin. Burke korostaa, että pimeys tuottaa tehokkaammin subliimeja ideoita kuin valo, mutta äkillinen, äärimmäisen voimakas valoefekti toimii taiteessa hyvin subliimilla tavalla.<sup>146</sup>

Myös Lauréus oli akademiaopintojensa alkuvuosina harrastanut antiikin ja raamatun aiheita ja myöhemmin, vuoden 1814 kieppeillä hän innostui hetkeksi Ruotsin historiaan liittyvistä suurista kuvauksista. Hän maalasi teokset *Ritari Mauno Pentinpoika Natt och Dag –suvusta murhaa Engelbrekt Engelbrektinpojan* ja *Kustaa Vaasa olkikuormassa*, joka Leinon mukaan on hänen pääteoksensa historiamaalauksen alalla. Kustaa Vaasa –maalaukselle antoi arvoa myös Lorenzo Hammarsköld *Svensk litteratur tidningissä* vuonna 1815. Lauréuksen suuri ihailija rouva Ehrenström kirjoitti kyseisestä taulusta: ”Löytyykö ruotsalaista, joka ei innostuisi muistellessaan tätä kaunista historiallista kuvausta, jonka Lauréuksen luova sivellin on sellaisella voimalla esittänyt.” Hän kuvaa maalauksen talonpojan ilmettä subliimiksi ja ihastelee: ”Tuollainen yö lamauttaa mielemme, moiset sotilaat saavat meidät vapisemaan...” Rouvan sanat mielen lamautumisesta subliimin esityksen vaikutuksesta muistuttavat Burken teoriaa subliimin tuottamasta suuresta hämmästyksestä, joka pysähdyttää sielun toiminnot jonkinasteisen kauhun tilaan.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Clay 1981, 151-152.

<sup>146</sup> Burke 1998, 120-121.

<sup>147</sup> Leino 1908, 141-144; Burke 1998, 101.

## 6. SUBLIIMI SANKARUUS

Finnberg siis vain haaveili historiamaalarin urasta; leipätyökseen hän joutui maalaamaan muotokuvia. Muotokuvissa on ylevyyttä, joka johtuu Finnbergin syvällisestä ja eläytyvästä kyvystä ilmaista kohteen persoonallisuutta; hän kuvaa ihmistä kunnioituksella ja intensiteetillä, joka tuo esiin ihmisyyden jalon ja ylevän puolen. Aliluutnantti Anton af Tengströmiä esittävä maalaus vuodelta 1826 (kuva 13) saa erityistä subliimia latausta liittyessään romantiikalle tyypilliseen sankarikuvan perinteeseen.<sup>148</sup> Se muistuttaa väritykseltään ja tunnelmaltaan esimerkiksi Antoine-Jean Grosin (1771-1835) maalausta *Napoleon Bonaparte Arcolen sillalla* (1796, kuva 14), jossa Bonaparte on esitetty uljaana nuorena kenraalina. Ilmeen päättäväisyydessä on jotain samaa kuin Anton af Tengströmin kasvoissa. Grosin maalauksesta puuttuu kuitenkin Finnbergille ominainen inspiroitunut ja spontaani maalauksellisuus.

Aliluutnantti Anton af Tengströmin muotokuvan värit - kullanhehkuinen tausta, tumma univormu, sen hehkuvan punainen vuori - tukevat esityksen ylevyyttä. Finnbergille tyypillinen syvä ja rajaton tausta johtaa katseen äärettömyyteen. Subliimia maalauksessa on ennen kaikkea kuvattavasta henkilöstä huokuva suuruus ja voima, hänen piilevät voimavaransa, kykynsä nousta sankaruuteen ja johtajuuteen, jäädä historiaan. Muotokuvassa keskeinen subliimin lähde onkin siinä esitetystä henkilöstä ilmenevä luonteen ja olemuksen ylevyys. Kuten Alexander Gerard kirjoituksessaan *An Essay on Taste* (1759) korostaa, subliimissa maalauksessa esiintyvät hahmot johtavat piirteittensä tai asenteittensa ilmaisuvoimalla ("by the expressiveness of the features and attitudes") katsojan uskomaan heidän tunteidensa subliimiuteen.<sup>149</sup> Tämä pätee mielestäni Anton af Tengströmin muotokuvaan.

Kauhu, Burkelle "the common stock of every thing that is sublime", liittyy myös tähän maalaukseen. Mahdollisen väkivallan, tuskan ja kuoleman ajatukset ovat kauhistuttavia ja siten luovat Burken mukaan subliimia.<sup>150</sup> Anton af Tengström on kuvassa sotilaan univormussa ja sotilaan muotokuvaan liittyy aina mielikuvia väkivallasta, sodan hallitsemattomana raivoavasta myllerryksestä, verestä, tuskasta ja kauhusta.

<sup>148</sup> Sinisalo 1989, 66

<sup>149</sup> Gerard 1996, 171.

<sup>150</sup> Burke 1998, 107-108.

Finnbergin Tengströmistä luoma sankarihahmo tuo mieleen Turun romantiikan uranuurtajan Adolf Ivar Arwidssonin sankarinpalvonnan ja sodan ihannoinnin. Finnberg on hyvinkin voinut Turussa nähdä Arwidssonin ja muidenkin romantikkojen runoja, joissa joko ruotsalaisen sotahistorian tai orastavan suomalaisenkin kansallishengen innoittamina ylistettiin taistelutarmoa ja uhrivalmiutta uhkuvaa nuoruutta. Vuonna 1819 Arwidsson kirjoitti isänmaallista paatosta tihkuvan runon *Sång*, jossa myrskyt riehuvat, salamet välkkyvät, metsät humisevat synkkinä ja esi-isien kunniatyöt kutsuvat nuorukaisia taistoon:

*Hugfulle landsmän! Fäderna mana  
 Ur sina grafvar den gryende slägt,  
 Om sina söner de frågande spana. –  
 Stormen har jagat vår döfvande fläkt;  
 Vaknad är anden, skuggorna sväfva  
 Undan vår syn, ock tiderna kräfva  
 Måktiga bröst, som ej frukta, ej bäfva  
 Inför farornas skrämmande hot.  
 [...].  
 Dyster gamla skogen susar,  
 Gudar bo uti tallarnes skyhöga topp,  
 Ifrån kronan stormen brusar,  
 För att väcka ur slumrande dvalan oss opp.  
 [...]  
 Mot höjden blicken vänd,  
 Spejar han i dess gåtor med alfvar och tro,  
 Och med blixtar molnen svara,  
 Om de under och välden i himmelen bo!<sup>151</sup>*

Arwidsson ihannoi voimaa ja sotaista sankaruutta. Keskiaikaisen ritarin viaton ja jalo uljaus oli hänen sankari-ihanteensa ytimenä, johon hän myös taiteilijanaan olemuksen samasti.<sup>152</sup> Finnbergin luomassa aliluutnantti af Tengströmin hahmossa on

<sup>151</sup> Castrén 1944, 307-308.

<sup>152</sup> Arwidsson 1909, xlv.

kuitenkin enemmän traagista ja synkkää sankaruutta kuin kirkasotsaista patrioottista uhrimieltä, jota Arwidsson laulussaan peräänkuuluttaa. Tätä vaikutelmaa tukevat tiedot Anton af Tengströmin luonteesta ja elämäntarinasta: Hän oli arkkipiispa Tengströmin nuorin poika, ”perheen musta lammas”, luonteeltaan kiivas ja väkivaltainen. Vuonna 1823 hän astui Venäjän armeijan palvelukseen, osallistui Turkin sotaan ja kuoli jouluaattona 1828 Varnassa, jonka valtaamiseen oli osallistunut.<sup>153</sup>

Muotokuva saa siis tässä tapauksessa subliimiutta myös kontekstistaan, mallinsa elämästä, hänen olemuksestaan jonkinlaisena periromanttisena, traagisena, kohtalon määräämän tiensä loppuun kulkevana sankarihahmona. Tässä kohti maalaukseen voi liittää myös jotain goottilaisen romaanin traditiosta: goottilaisen sankaruuden. Kauhuromanttisen fiktion sankarihahmoon liittyy erottamattomasti traagisuus, kohtalon voima, kunnianhimo, joka ajaa sankarin lopulta perikatoon. Goottilaisen tarinan keskushenkilössä sankaruus ja roistous usein sulautuvat toisiinsa. Sankaruuden edellyttämä tahdonvoima ja kykyjen suuruus ajaa sankarin lopulta nerouden pimeälle puolelle, pahuuteen, hulluuteen tai kuolemaan.

David Punter kirjoittaa, että kauhuromanttisen kertomuksen kompleksisin ja kiinnostavin henkilöahmo on aina roisto/sankari. Hän on kauhua ja ihmetystä herättävä, loputtoman neuvokas hämäreiden tarkoituksperiensä tavoittelussa ja kuitenkin oudolla tavalla viehättävä. Punter näkee goottilaisen roiston/sankarin avainmotivaationa kunnianhimon, pyrkimyksen kohota rajattomaan suuruuteen, jumaluuteenkin saakka. Eräänä lähtökohtana goottilaiselle sankarihahmolle Punter esittää John Miltonin *Kadotetun paratiisin* (*Paradise Lost*, 1667) Saatanan, langeneen enkelin, jonka hahmossa onkin äärimmäistä traagista ylevyyttä.<sup>154</sup>

Yhtenä goottilaisen sankarin arkkityyppinä voi nähdä myös Friedrich Schillerin *Rosvot* -näytelmän (*Die Räuber*, 1781) päähenkilön Kaarle Moorin. Moor on tuhlaajapoika, joka yrittää palata isänsä luo, mutta veljensä juonitteluiden vuoksi jää ilman isän anteeksiantoa. Tästä katkeroituneena, ylpeän vihan puuskassa Moor päättää ryhtyä rosvopäälliköksi. Rosvo Moor on kiivas luonne, joka elättelee suuria unelmia, mutta katsoo, että maailman porvarillinen pikkumaisuus ja tekopyhyys katkoo hänen siipensä: ”Minun täytyy puristaa ruumiini kureliiveihin ja tahtoni ahdistaa lakeihin. Laki on alentanut etanankuluksi sen, mistä olisi tullut kotkanlentoa.” Ainoana vaihtoehtona on astua lain ja yhteiskunnan ulkopuolelle, vapauteen. Esipuheessa Schiller selittää sankarinsa

<sup>153</sup> Sinisalo 1984, 38, kuvateksti.

<sup>154</sup> Punter 1980, 11, 42, 44.

motiiveja: Kaarle Moorin vie pahuuteen hänen suuruutta hakeva ylevä henkensä, ”jota pahin rikollisuus houkuttelee vain siihen liittyvän suuruuden vuoksi; sen vaatiman voiman takia; siitä johtuvien vaarojen tähden.”<sup>155</sup>

Suomalaisessa kirjallisuudessa eräs esimerkki goottilaissävyisestä subliimista sankaruudesta on Johan Ludwig Runebergin (1804-1877) kenraali von Döbelnistä luoma hahmo *Vänrikki Stoolin tarinoissa* (*Fänrik Ståls sägner*, ensimmäinen osa, 1848). Kenraali ei malta maata sairastuoteellaan, vaan kiiruhtaa kuumeisena johtamaan joukkojaan, jotka ovat jo alistuneet tappioon. Döbelnin karismaattinen olemus riittää nostamaan miesten taistelutahdon uudelleen. Voittoisan taistelun tauottua kenraali jää yksin hämärtyvälle, veristen ruumiiden peittämälle taistelukentälle ja vaikka ”vapaa-ajattelija” onkin, kiittää Jumalaa: ”Jumala, veli, kuink’, oi voitontuoja, sua kutsunenkin, kunnia on sun!”. Olennaista Döbelnin kiitoksessa on sen nöyrytmätön sävy, ylpeä kunniantunto: ”Voi orja herrans’ eessä maata; en ryömiä, en kerjätä mä saata, en palkan toivoss’ enkä suosion. Iloisna seison kasvojesi alla ma intomielin, otsa korkealla, se miehen suoraa rukousta on.”<sup>156</sup>

Runeberg liittää Döbelnin ulkoiseen olemukseen piirteitä, jotka korostavat hänen traagisen subliimia sankariolemustaan: kalpeista kasvoista kuumeisina hehkuvat silmät, haavoittunutta otsaa kiertävä nauha. *Vänrikki Stoolin* tarinoiden koulupainoksen lopussa olevissa selityksissä painotetaan Döbelnin omalatautisuutta, hänen kiivasta ja ärtyisää luonnettaan, kuumaverisyyttä, mielialan vaihtelevuutta, terävää katsetta ja ”ylevää, ritarillista luonnetta”. Kerrotaan myös, että Döbeln tottelemattomuudesta esimiestä kohtaa tuomittiin kerran ammuttavaksi, mutta armahdettiin.<sup>157</sup> Kaikki nämä ovat goottilaisen, ahtaisiin sovinnaisuuden rajoihin ja moraalisääntöihin kahlitsemattoman sankaruuden piirteitä. Subliimin sankaruuden keskeisenä olemuksena on ylpeä, nöyrytmätön ja suurpiirteinen kunniantunto, sovinnaisen moraalikäsitysten ja normaaliuden rajojen ylittäminen, joka väistämättä johtaa konfliktiin sovinnaisuussääntöjen ja porvarillisen yhteiskunnan kanssa.

<sup>155</sup> Schiller 1915, vii, 20.

<sup>156</sup> Runeberg 1956, 84-92.

<sup>157</sup> Runeberg 1956, 181-182.

## 7. HUOMIOITA – KUOLEMA, SUOMALAISUUS, MELANKOLIA

Lagercrantzin perhemuotokuvan kuolevaisuuden pohdiskelu, joka osittain liittyy 1700-luvun esiromanttiseen hautausmaamelankoliaan, on ehkä vielä tiiviimmin yhteydessä barokin *menento mori*- ja *vanitas*- aiheisiin. Barokin kuolemakäsityksessä korostui väistämätön ja luonnollinen sukupolvien vaihtuminen, elämän kiertokulku ja kuoleman tasa-arvoistava, kohtalon ja onnen vaihtelut tasoittava universaalius. 1700-luvun loppupuolella aateliset ja kerjäläiset samalle viivalle asettava viikatemies sai väistyä ja esiin alkoi nousta uudenlainen, yksilöllisyyttä painottava suhtautuminen kuolemaan. Yksilöllisyyttä korostavassa ilmapiirissä kuolema alettiin nähdä subjektia uhkaavana, kammottavana. Taiteessa lisääntyivät esimerkiksi elävältä hautaamisen ja elävien ruumiiden kauhukuvat. Goottilaisen fiktion tyypillisimpiä aiheita olivat epäoikeudenmukaista tai luonnotonta kuolemaansa kostamaan saapuneet rauhattomat sielut, miljöinä kirkkomaat ja hautakammiot. Toisaalta kuolemasta voitiin tehdä yksilöllisyyttä rakentava näytelmä tai rituaali; mahtipontiset hautamuistomerkit ja hautajaisseremoniat yleistyivät ja vierailusta haudalla tuli eräänlainen meditaation muoto. Kuvataiteessa ja kirjallisuudessa lisääntyi kuoleman esittäminen valintana, keinona kertoa tarina yksilöllisestä ratkaisusta.<sup>158</sup> Kuolemasta tuli ylevän kaipuun kohde maailmantuskasta kärsiville romantikoille, joita mm. Goethen Wertherin itsemurhaan päättynyt sisäinen kamppailu innoitti. Jollain tavalla kuolemasta siis 1700-luvun voimistuvan romanttisessa ilmapiirissä tehtiin subliimi: toisaalta mystinen ja kauhistuttava, toisaalta yksilöllistä olemassaoloa, yksilön olemuksen suuruutta ja rajattomuutta määrittävä - yksilöllisyys ja itseilmaisuus jatkui kuolemankin taakse.

Lagercrantzin perhekuvan kuolemanpohdiskelu ei ole erityisesti yksilöllisyyttä painottavaa, ja kuoleman ajatus siinä on sukupolvien välistä yhteyttä ja jatkuvuutta painottava. Tässä se liittyy barokin perinteeseen. Toisaalta siinä on mukana myös kuoleman yksilöllinen uhka: Henkilöt ovat taidokkaita, elävän näköisiä muotokuvia, joita tuonpuoleinen hämäryys ympäröi. He ovat eläviä yksilöitä muuttuvuuden maailmassa, kuitenkin samalla jo osittain jähmettyneitä kuoleman ikuisuuden ja

<sup>158</sup> Bronfen 1992, 77, 86-87. Feministisesti painottuneessa kirjassaan Bronfen näkee kuoleman erityisesti julkisesta elämänpöydästä suljettujen, sosiaalisesti ”mykistettyjen” naisten itseilmaisuksena: ”The dying and dead body turns into the one self-portrait, the only means by which women have a public mark”. Bronfen 1992, 389.



liikkumattomuuden läheisyyteen. Maalaus on eräänlainen kompromissi barokkisen nöyrän ja romanttisen subliimin kuolema-asenteen välillä.

Jos vertaa Lauréuksen ja Finnbergin taiteen subliimiutta suomalaisen kirjallisen romantiikan uranuurtajan, Adolf Ivar Arwidssonin teksteistä löytyvään subliimiin, voi havaita joitakin yhtäläisyyksiä. Molempiin taiteilijoihin Arwidssonin yhdistää hämärä melankolisuus, Finnbergiin lisäksi voiman ja sankaruuden ihailu. Kuten Lauréus, tuntuu myös Arwidsson hieman karttavan romantiikan synkimpiä pimentoja ja korostavan öisten luonnonkuvien lempeitä, surumielisiä sävyjä. Kun Arwidsson kuvailee pohjoismaalaista kansanluonnetta ja historiaa, tulevat voimakkaimmin esiin juuri suuruuden melankoliset piirteet. Pohjoista karua luontoa vastaan käydyn kamppailun tuloksena Pohjolan ihmiskohtaloissa korostuu alakuloinen, kärsivä suuruus: ”Dess grundton blef ... ett djupt men starkt moll ... Härigenom erhåller ock Nordens historia en storhet och djuphet, som sorgligt, men mäktigt eröfvar forskarens själ, och föder ett lidande minne och en vemodid känsla, vid tanken af det hårda naturtväng, hvaremot menskliga storheten och styrkan härstädes kämpar.”<sup>159</sup>

Puhuessaan suomalaisesta kansanrunoudesta Arwidsson tuntuu erityisesti painottavan sen luonnosta voimansa saavaa, synkkää ja outoa ylevyyttä:

*Emellertid blomstrade inom hjertat af landet en egen national poësie, okänd, (såsom alla dess förvanter), till sitt ursprung och sin härkomst; men underbar, djup, ofta dyster och hemsk i sina sällsamma tonarter. Väinämöinen hade i hedenhös anstämt dem i mörka skogar, vid stela, skarpa klippor eller leende sjöar och silfverklara källor, och naturen, menniskorna och alla djuren lyssnade förstummade till hans sånger.*<sup>160</sup>

Subliimi siis näyttää Arwidssonin romanttisen näkemyksen mukaan liittyneen pohjoiseen kansanluonteeseen jotenkin myötäsyntyisenä: Kansa, joka elää orgaanisessa yhteydessä jylhään ja mahtavaan luontoon, kasvaa subliimiuteen. Kuten Jukka Ammond t kirjoittaa, ”äärettömyyden kokemus sisältyy jo sinänsä Pohjolan ihmisen jokapäiväiseen elämänpiiriin muovaten hänen luonnettaan”.<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Arwidsson 1819, 71.

<sup>160</sup> Arwidsson 1820, 69.

<sup>161</sup> Ammond t 1992, 39.

Arwidssonin nationalistinen paatos suuntautui ensin skandinaaviseen mytologiaan göötiläisen *Iduna* -aikakauslehden innoittamana, sekä Ruotsi-Suomen kunniakkaaseen sotahistoriaan, mutta viimeistään 1820-luvun taitteessa kääntyi selvästi suomalaiseen kansanperinteeseen.<sup>162</sup> Voisi kuvitella myös Suomessa 1820-luvulla työskennelleen Finnbergin saaneen innoitusta orastavista suomalaisnationalistisista pyrkimyksistä ja löytäneen aiheita kansanrunoudesta tai Suomen historiasta. Hänen 1820-luvun tuotantonsa kuitenkin koostuu muotokuvista ja alttaritauluista. Turun palo tuhosi suuren osan Finnbergin töitä, joten kiistatta ei voida sanoa, etteikö hän olisi suomalaiskansallisia aiheita toteuttanut tai luonnostellut. Voisi ajatella, että Finnbergin kiinnostus Göötiläisen liiton ihanteisiin olisi hänen Suomessa toimiessaan kääntynyt kansanrunouden tutkimuksessa esiin nostettuihin kalevalaisiin maailmoihin, varsinkin, kun hänellä on oletettu olleen kansallishenkisiä intressejä: Finnberghän palasi Ruotsista Suomeen opintojensa päätyttyä ja lisäksi hänellä oli yhteyksiä kansallisen herätyksen uranuurtajista ainakin C. A. Gottlundin.<sup>163</sup>

Finnbergin kiinnostus historiamaalaukseen ei kuitenkaan näytä suuntautuneen suomalaiskansallisiin aiheisiin, kuten kalevalaiseen kansanrunouteen, johon Turun romantikkojen orastava kiinnostus alkoi kohdistua. Mytologiset aiheensa hän sai antiikista, raamatusta ja muinaisskandinaavisesta tarustosta göötiläisen esikuvan mukaan. Suomalainenkin mytologinen perinne olisi tarjonnut subliimeja ossianilaisia näkyjä, mutta ilmeisesti kuvataide ei vielä tuolloin päässyt mukaan kirjallisten piirien nousevaan suomalaiseen nationalismiin. Cainbergin Turun akatemiataloon tekemän reliefisarjan osa *Väinämöisen soitto* (1814) oli yksinäinen poikkeus ja huomattavan varhainen sellainen. Vasta *Kalevalan* lopullisen version ilmestymisen jälkeen, 1850- ja 60-luvuilla alkoivat taiteilijat laajemmin ottaa aiheekseen kalevalaisen mytologian.<sup>164</sup>

Lauréus ei joka tapauksessa ollut kovinkaan nationalistisesti suuntautunut. Hän ruotsalaistui ja hänen kirjalliset kiinnostuksen kohteensa olivat lähinnä saksalaisessa uudessa näytelmä- ja romaanitaiteessa. Lauréuksen romanttiset kansanelämän kuvaukset - Suomessa talonpoikaistanssit, Pariisissa ja Roomassa kansanjuhlat ja kapakkakuvat - eivät tarjoa aineksia tulkinnalle subliimin estetiikan valossa. Finnbergiä historiallisten aiheitten

<sup>162</sup> Arwidsson mm. ruotsinsi *Mnemosyneen* suomalaista kansanrunoutta, Castrén 1944, 262.

<sup>163</sup> Sinisalo 1989, 54; Wennervirta 1943, 125-126.

<sup>164</sup> Lönnrot julkaisi aluksi neljä vihkoa kansanrunoutta nimellä *Kantele*, 1829-31. Ns. *Alku-Kalevala* syntyi syksyllä 1833. Kalevalan ensimmäinen laitos, *Vanha Kalevala* ilmestyi 1835-36 ja täydentyi kaksi kertaa laajemmaksi uudeksi *Kalevalaksi* 1849. Laitinen 1991, 177.

toteuttamisessa kahlitsi taloudellinen tilanne: riippuvuus tilaustöistä, jotka olivat lähinnä muotokuvia.

Turun romantiikkaan sisältyi selvästi myös kauhuromantiikan harrastuksia. A.I. Arwidssonillakin oli pimeän romanttinen puolensa, joka nousi vahvasti esiin jo hänen ensimmäisessä selvästi romanttisessa runossaan *Vid en Smälthytt* (1815). Yleensäkin oli Turun romantikkopiireissä kiinnostusta kauhurunouteen, kauhutarinoihin ja mystiikkaan, mm. mesmerismiin ja unien tulkintaan.<sup>165</sup> Näillä harrastuksilla ei näytä Finnbergin taiteeseen kuitenkaan olleen mitään aivan selvästi havaittavaa vaikutusta. Hänen ”kauhuromantiikkansa” on hyvin tulkinnallista ja psykologista ja liittyy Finnbergin syvälliseen ja näkemykselliseen maalaustapaan. Teos *Assessor Carl Jacob Lagercrantzins perhe* (kuva 2), josta olen tulkinnut löytyvän jonkinlaisia goottilaisuuden vivahteita, valmistui aivan Finnbergin elämän viime vuosina. Turun palon aiheuttaman henkilökohtaiden tragedian jättämät arvet sekä köyhyys lienevät ainakin osasyynä teoksen subliimin melankoliseen lataukseen. Pateettista, subliimille otollista mentaliteettia osoittaa myös Finnbergin Ruotsissa kirjoittama runo:

*En främling i min egen fosterbygd,  
Knappt vågar hoppas mer se morgonrodnan gry.  
Bland villor i öknen, i töckena sluten,  
I bojar, i fjättrar – villrådighet gjuten  
I själen, och kroppen i dignande fall.  
Ej eko mer svarar mitt klagande skall,  
Och svallande böljan mot svartnande skyn  
Förgväfver min ande, fördunklar min syn.<sup>166</sup>*

(”Muukalainen omalla synnyinseudullani, tuskin uskallan toivoa enää näkeväni aamuruskon sarastavan. Harhakuvien seassa autiomaassa, sumuihin suljettuna, kahleissa, raudoissa – neuvottomuus valettuna sieluun, ja ruumiiseen uuvuttavana putouksena. Ei kaikukaan enää vastaa valitukseeni, ja kuohuva aalto mustuvaa taivasta vasten tukahduttaa henkeni, pimentää näköni.”)

<sup>165</sup> Castrén 1944, 136, 163.

<sup>166</sup> Sinisalo 1984, 60.

## PÄÄTÄNTÖ

Kaiken subliimin taustalla on nähtävä 1700-luvun alussa tapahtunut herkistyminen suuruudelle, villeydelle, voimalle ja pelottavuudelle luonnossa, mikä oli vastareaktiota (uus)klassismissa korostetuille järjen, tasapainon, kauneuden ja symmetrian ihanteille. Varhaisromanttinen tendenssi – keskiajan romantisointi, alkuperäisyyden ja vapauden etsiminen kansanperinteestä, goottilainen kirjallisuus – oli tästä arvokumouksesta rönsyävää. Subliimi ”löydettiin” vastakohtaksi klassisen estetiikan korostamalle kauniille, joka perustui säännönmukaisuudelle, selkeydelle, symmetrialle, harmonialle. Klassismissa korostuivat objektiivinen järki ja rationaalinen harkinta, kun taas subliimin kokemuksessa keskeistä oli *subjektiivinen* elämys suuruuden äärellä, tunne, joka oli ’surprising’, ’amazing’, valtavalla voimallaan koko mielen täyttävä, järjen ja harkinnan syrjäyttävä. Subliimin teoretisointi ja herkistyminen subliimille yleisessä maussa ja estetiikassa liittyi siis arvosiirtymään, jossa klassistisista arvoista siirryttiin romanttisiin. Siirtymää voi kuvata esimerkiksi seuraavilla käsitepareilla:

Järki	Tunne
Objektiivinen	Subjektiivinen
Symmetria	Epäsymmetria
Selkeys	Hämäryys
Säännöt	Mielikuvituksen vapaus
Antiikki	Keskiaika
Hallittavuus, käsitettävyyys	Käsityskyvyn ylittävä valtavuus
Jne. jne.	

Esteettisen kokemuksen perustaksi nostettiin romanttisessa arvomaailmassa järjen sijaan tunne, kuten Edward Youngin runoelman *Night Thoughts* esipuheessa vuodelta 1796 korostetaan: ”The gloominess of the Night Thoughts respects, indeed, only the sense, and vanishes from the reason ...”<sup>167</sup>

Varhaisromanttinen reaktio valistusta ja klassismia vastaan kehittyi 1700-luvun kuluessa uudeksi ja vallankumoukselliseksi filosofiseksi ja esteettiseksi asenteeksi joka sai teoreettisen perustansa Saksassa vuosisadan lopulla. Romantiikan yleisenä perustana oli valistuksessa ja klassisessa taideteoriassa korostetun järjen ja sääntöjen vastustaminen.

<sup>167</sup> Young 1996, vi.

Tähdennettiin niiden sijaan tunnetta, vapaata mielikuvitusta ja taiteilijan neroa, joka kumpusi suoraan jumaluudesta ja myös tähtäsi sinne takaisin. Teoreettisena perustana romantiikalle oli saksalainen idealistinen filosofia, jonka mukaan vain henkinen oli tosiolevaista ja näkyvä aineellinen maailma vain sen tyhjää heijastusta. Idealistit katsoivat, että ihmisen ja luonnon perimmäinen olemus oli henkistä ja todellinen tieto saavutettiin intuition, ei empirian avulla.

Romantiikan taidekäsitys pohjautui idealistiselle filosofialle tähdentäen todellisen taiteen jumalallista olemusta: taiteen tehtäväksi nähtiin paljastaa näkyvään, äärelliseen maailmaan kätkeytyvä salattu äärettömyys, ikuisuuden maailma. Korostettiin mielikuvituksen voimaa, joka järkeä syvemmin paljastaa totuuden, lapsenomaista, viatonta ja puhdasta näkemistä, aistitiedon sijaan intuitiivista tietoisuutta yliaistillisesta.

Hyvinkin keskeisenä osana romantiikan taidekäsitystä, estetiikkaa ja makua oli subliimin käsite, jota oli etenkin brittiläisessä kritismissä ja estetiikassa tutkittu pitkin 1700-lukua ahkerasti. Subliimin teoretisointiin liittyi usein moraalisia näkökohtia, näkemyksiä ihmisen pääsystä subliimin avulla ylös maallisesta, korkeampaan todellisuuteen, itsekkään ja aineellisen yläpuolelle. Immanuel Kant liitti subliimin kokemuksen osaksi tietoteoriaansa, jossa hän näki ihmisen älylliset ja moraaliset voimavarat aistimaailman taakse ulottuvina. Käsite, johon lisäksi sisältyi subjektiivisen, voimakkaan tunne-elämyksen, kauhun, yliluonnollisuuden, hämäryyden, suuruuden ja sankaruuden korostuksia, toimi siten yhtenä tärkeänä osana valistuksenvastaista aatekehitystä, idealistisen filosofisen ajattelun ja romantiikan nousua. Subliimista tuli kenties leimallisoin osa romanttista taiteellista ilmaisua, jossa pyrittiin voimakkaiden mielenliikutusten tuottamiseen. Käsite suomennetaan usein sanalla 'ylevä', mutta sen merkitys poikkeaa olennaisesti siitä, mitä nykykielen ylevällä käsitetään. Subliimi täytyy ymmärtää historiallisena käsitteenä, osana romantiikan aikaa ja aatemaailmaa.

Romantiikan uudet aatteet levisivät pian kukkaan puhjettuaan, 1800-luvun alussa, Tanskan kautta Ruotsiin ja Suomeenkin. Suomi oli 1800-luvun alussa tiiviissä yhteydessä emämaahansa Ruotsiin ja yhteydet Turun sekä Upsalan ja Tukholman yliopistojen välillä olivat läheiset. Turku oli Ruotsin valtakunnan periferiaa, mutta suppean piirin tieteellinen ja taiteellinen kulttuuri oli Pohjanlahden luomasta välimatkasta huolimatta yhtenäinen. Vuoden 1812 tienoilla olivat ruotsalaisten romantikkojen aikakausjulkaisut ja runokokoelmat jo suomalaistenkin luettavissa.

Myös Suomen ensimmäiset modernin taiteilijäkäsityksen mukaiset taidemaalarit, Alexander Lauréus ja Gustaf Wilhelm Finnberg olivat tiiviisti mukana

murroksessa, jossa romantiikan aatteet nousivat haastamaan akateemista taide-elämää hallinnutta uusklassismia. Lauréus edusti taiteensa fosforistisissa sävyissä selvästi ruotsalaisen taidemaailman romanttista ”uutta koulua” ja kääntyi usein aihevalinnoissaan aikansa populaarikulttuurin, rosvo-, ritari- ja raunioromantiikan hämäränromanttisiin maailmoihin. Myös Finnberg oli taiteilijana selvä romantikko, vaikka akatemian uusklassistisella arvomaailmalla oli ehkä paljonkin vaikutusta hänen tietoihin päämääriinsä. Sekä Lauréuksen, että Finnbergin taide heijasteli romantiikan kansainvälisiä virtauksia, joissa subliimilla oli keskeinen sija maun ja estetiikan määrittäjänä.

1700-luvun mittaan ja 1800-luvun alussa käytyä subliimi –keskustelua, sekä oman aikansa kulttuuri-ilmapiiriä vasten tarkasteltuna Alexander Lauréuksen ja G. W. Finnbergin taiteesta nousee esiin lukuisia subliimin estetiikan piirteitä. Ensinnäkin on molempien taiteilijoiden tuotannossa havaittavissa ulkoisia subliimin tunnusmerkkejä: valon ja värin käyttö tunteisiin vetoavalla, subliimeja jännitteitä luovalla tavalla, kauhun, jännityksen ja yliluonnollisuuden ilmapiiri, rosvo-, ritari- ja raunioromantiikan goottilaiset aihemaailmat, Lauréuksella jossain määrin myös luonnon esittäminen subliimin suurena ja seikkailullisena. Lisäksi etenkin Finnbergin taiteessa korostuu subliimin ”sisäinen” taso, joka kietoutuu romantiikan korkealentoisen idealistiseen yleisilmapiiriin, salattuja maailmoja tavoittelevaan taidekäsitykseen.

Finnbergin ja Lauréuksen maalauksissa ja piirroksissa esiintyy hyvin monenlaisia subliimin osa-alueita: keskiajan mystistä romantiikkaa, kuutamaisia rauniomaisemia ritareineen, sankaruuden loistokkuutta ja sen synkkiäkin sävyjä, jonkin verran myös yliluonnollisuutta, joka tosin ei yllä kovin pitkälle alitajunnan ja painajaisten alueelle. Vallitsevana tuntuu heidän taiteessaan olevan subliimin positiivinen puoli: Lauréus pukee synkeätkin teemat lempeään melankoliaan ja pehmeän mystiseen hämäryyteen, Finnberg korostaa suuruutta, voimaa ja sankaruutta. Kumpikaan taiteilijoista ei edusta füssliläistä hornanhuuruista, noitien ja pahojen henkien painajaismaista kauhua. Lauréus menee suoran väkivallan ja yliluonnollisten näkyjen alueelle oikeastaan vain parissa maalauksessa (*Haudankaivaja ja näky, Italialainen ryöväyskohtaus/Ryöstökohtaus*). Finnbergin subliimi on kaiken kaikkiaan hyvin tulkinnallista ja tulkintoja voi viedä myös subliimin synkemmille alueille: Lagercrantzin perhekuvassa voi nähdä jotain painostavaa, aavemaista unenomaisuutta ja Anton af Tengströmin syvällisessä muotokuvassa on mukana myös sankaruuden traagisia piirteitä.

Subliimin keskeisinpänä lähteenä 1700-luvun diskurssissa esiintyy suuruus, mittasuhteiden kauhistuttava valtavuus. Lauréuksen ja Finnbergin taiteessa ei korostu

konkreettinen suuruus ja valtavuus, joka aiheuttaisi subliimin tunteen täyttämällä mielen suurella hämmästyksellä ja herättämällä kauhunsekaista kunnioitusta. Lauréus toki kuvaa laajojakin taustalla leviäviä vuoristonäkymiä ja korkeina kohoavia linnanraunioita. Huomio kiinnittyy kuitenkin pääosin ihmisiin ja tapahtumiin, ei maisemien musertavaan valtavuuteen. Lauréuksen maisema luo maalauksen sankareille ja toiminnalle salaperäisen, seikkailullisen ja romanttisen lavastuksen ja toimii siten subliimin yleisilmapiirin korostajana. Finnbergin teoksista huokuva suuruus ei liity mitenkään luonnon valtaviin näkymiin vaan on laadultaan varsin abstraktia, ilmaisuvoimaan ja tunnelmaan kytkeytyvää.

Valtavuuden sijaan keskeisin subliimin lähde Lauréuksen taiteessa on hämäryys, Burken korostama 'obscurity'. Pimeys ja synkkyyden keskellä hehkuvan valon luoma kontrasti muodostavat useisiin Lauréuksen maalauksiin subliimin perussävyin. Hämära valaistus aiheuttaa rajojen häilymistä, epäselvyyttä, epävarmuutta ja siten, Burken teorian mukaan myös kauhua, joka on subliimin kokemuksessa keskeisin tunne. Lauréuksen tulipalomaalauksissa kauhua aiheuttaa tuhoavana ja vaarallisena riehuva tuli. Myös tulipalon kuvauksissa Lauréus hyödyntää kontrastia, synkän pimeyden keskellä leimuavan valon subliimiutta. Valon käyttöön liittyvät myös värit, joilla niin Lauréus kuin Finnbergin luovat subliimeja tunnelmia. Suuri osa esimerkiksi Anton af Tengströmin muotokuvan subliimia latausta liittyy väreihin, kultaisena hehkuvaan taustaan ja tummaan univormuun ja sen tulipunaisena leimahtavaan vuoreen.

Finnbergillä pelon ja kauhun tunteet ja niistä juontava subliimius liittyvät hänen maalaustensa salaperäiseen latautuneisuuteen, niiden keskittyneeseen, merkitsevään tunnelmaan. Olen käyttänyt Finnbergin tuotannon yhteydessä termiä "sisäinen subliimi", jolla tarkoitan - mahtipontiseen sanahelinään sortumatta vaikeasti määriteltävää - tinkimättömän ja kutsumuksellisen taiteilijapersoonallisuuden ja "nerouden" läsnäoloa. Hänen maalaamissaan muotokuvissa on usein läsnä Burken luettelemista subliimin lähteistä äärettömyys, 'infinity'. Esimerkiksi Anton af Tengströmin muotokuvassa ei ole kiinteää taustaa vaan loputon kullansävyinen utuinen tyhjiys. Taustan äärettömyys korostaa kuvatun henkilön intensiivistä läsnäoloa. Myös muotokuvan komposition yksinkertaisuus lisää sen ilmaisuvoimaa ja subliimia tehoa. Voi mielestäni sanoa, että Finnberg on kuvannut Anton af Tengströmin subliimilla retoriikalla, "korkeaan tyyliin", joka Longinoksen mukaan kumpuaa "sielun sisäisestä suuruudesta".

Subliimin käsitteen valossa tarkasteltuna niin Finnbergin kuin Lauréuksenkin taide paljastaa ehkä syvimmin romanttisuutensa. Subliimi esteettisenä kategoriana määritti pitkälle koko romanttista suhtautumista taiteeseen ja taiteilijaan, niitä arvoja, joita

taiteeseen liitettiin ja niitä tunne-elämyksiä, joita taiteesta haettiin. Alexander Lauréus ja G. W. Finnberg, jotka olivat erilaisuudestaan huolimatta molemmat romanttisia taiteilijoita, heijastivat taiteessaan niin tietoisesti kuin tiedostamattaankin romantiikan keskeistä ideaa, subliimia. Lauréuksella subliimi keskittyi ulkoiselle tasolle, kuten kauhuromanttisiin aiheisiin ja salaperäisyyttä luovaan valaistukseen. Finnbergin subliimi on sisäisempää, abstraktimmalla tasolla ilmenevää. Jo hänen traaginen elämäntarinansa ilmentää romanttista, ylevästi kärsivää taiteilijaihannetta, mutta ennen kaikkea Finnbergin taiteen subliimius syntyy siinä näkyvästä inspiraation voimasta ja vapaudesta, joka ilmenee maalauksellisena ekspressiivisyytenä, piirrosjäljen vauhdikkuutena, ihmiskuvauksen syvällisyytenä, värien ilmaisuvoimana. Romanttinen subliimia korostava estetiikka ja taidekäsitys on vallitsevana sekä Lauréuksen että Finnbergin tuotannossa: He eivät vetoa järkeen vaan tunteeseen, eivät pyri harmoniaan ja selkeyteen vaan ilmaisun voimaan ja syvällisyyteen sekä tunnelman hämääriin, mielikuvitusta kiihottaviin tehoihin.



## LÄHDELUETTELO

### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Jyväskylän yliopiston taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos (TAIKU), Jyväskylä.  
Taidehistorian oppiaineen dia-arkisto.

### PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Alexander Lauréus 1783-1823. 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki 1983.

Ammond, Jukka, 1983. Romantiikka luonnon salatun kirjan tulkitsijana. Romanttis-luonnonfilosofinen näkökulma Oehlenschlägerin, Atterbomin, Arwidssonin ja Runebergin runouteen. Jyväskylä Studies in Arts. Jyväskylä.

Ammond, Jukka, 1992. *Arwidsson romantikkona ja runoilijana*. Adolf Ivar Arwidsson, näkijä ja tekijä. Toim. Mauno Jokipii. Pieksämäki.

Andrews, Malcolm, 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford University Press.

Arwidsson, Adolf Ivar, 1909. Adolf Ivar Arwidssonin tutkimuksia ja kirjoitelmia. Suomalaisuuden syntysanoja. Kokoelma kansallisten suurmiestemme kirjoituksia II. Suom. Severi Nuormaa ja Edv. Rein. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 105. Helsinki.

Arwidsson 1819. *Öfversigt af de sednaste revolutionerna i Svenska Vitterheten*. Mnemosyne 1819. Åbo.

Arwidsson, Adolf Ivar, 1820. *Recension: Finnische Runen*. Mnemosyne 1820. Åbo.

Baillie, John, 1996. *An Essay on the Sublime*. The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory. Ed. Andrew Ashfield & Peter DeBolla. Cambridge.

Bronfen, Elisabeth, 1992. *Over her dead body*. Death, femininity and the aesthetic. Manchester.

Burke, Edmund, 1998. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful and Other Pre-revolutionary Writings*. Ed. by David Womersley. Penguin Books.

Castrén, Liisa, 1944. Adolf Ivar Arwidsson. Nuori Arwidsson ja hänen ympäristönsä. Helsinki.

Clay, Jean, 1981. *Romanticism*. Milan.

Conrad, Lawrence I., 1995. *The Western Medical Tradition 800 BC to 1800 AD*. Cambridge.

DeBolla, Peter, 1989. *The Discourse of the Sublime. History, Aesthetics and the Subject.* Padstow Cornwall.

Dennis, John, 1996. *From: The Ground of Criticism in Poetry. The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory.* Ed. Andrew Ashfield & Peter DeBolla. Cambridge.

Ervamaa, Jukka, 1989. *Kuvataide autonomian alkuajalla.* Ars Suomen taide 3. Keuruu.

Ervamaa, Jukka, 1989. *Porthanin aika.* Ars Suomen taide 3. Keuruu

Eschenburg, Barbara, 1991. *Saksan maisemamaalaus 1800-luvun alkupuolella.* Kaipuu maisemaan: Saksalaista romantiikkaa 1800-1840, toim. Brigitte Reuter ja Tapio Suominen. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.

Gerard, Alexander, 1996. *From: An Essay on Taste. The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory.* Ed. Andrew Ashfield & Peter DeBolla. Cambridge.

Goethe, Johann Wolfgang von, 1904. *Nuoren Wertherin kärsimyksen.* Suom. Volter Kilpi. Helsinki.

Gustaf Wilhelm Finnberg 1784-1833. 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki 1984.

Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, 1984. *Euroopan uuden ajan kirjallisuuden valtavirtauksia V. 1700-luvun porvarillinen klassismi ja esiromantiikka.* Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitoksen monisteita 25. Jyväskylä.

Heinricius, G., 1908. *En glömd diktare: Gustaf Idestam.* Finsk Tidskrift 1908, tom. LXV. Helsingfors.

Holly, Michael Ann, 1984. *Panofsky and the foundations of art history.* Ithaca.

[Idman, Gustaf], 1820. *Grafven.* Mnemosyne 1820. Åbo.

Kalleinen, Lassi, 1986. *Järki luo vihollisensa. Frankensteinin hirviön synty.* Kun hirviöt heräävät. Kauhu ja taide. Toim. Raimo Kinisjärvi ja Matti Lukkarila. Oulu.

Kant, Immanuel, 1973. *The Critique of Judgement.* Transl. James Creed Meredith. Oxford.

Klinge, Matti, 1989. *Mikä mies Porthan oli?* Tietolipas 116. Helsinki SKS.

Klinge, Matti, 1967. *Turun ylioppilaskunta 1800-luvun alussa.* Historiallinen arkisto 61. Turku.

Knight, Richard Payne, 1972. *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste.* Farnborough.

Koskimies, Rafael, 1964. *Maailman kirjallisuus 3.*Keuruu.

Laitinen, Kai, 1991. *Suomen kirjallisuuden historia.* Keuruu.

- Landow, George P., 1972. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton.
- Leino, Kasimir, 1908. *Hovimaalaja Aleksander Lauréus ja hänen ympäristönsä*. Helsinki.
- Longinos, 1996. *From: Dionysios Longinos on the Sublime, transl. William Smith (1747). The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Ed. Andrew Ashley & Peter DeBolla. Cambridge.
- Malmanger, Mange, 1991. *Norjan romantiikka. Kaipuu maisemaan: Saksalaista romantiikkaa 1800-1840*. Toim. Brigitte Reuter ja Tapio Suominen. Tampereen taidemuseon julkaisuja 41. Tampere.
- Nicolson, Marjorie Hope, 1963. *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York.
- Någöt om Ossian och hans Sånger*. Mnemosyne 1821. Åbo.
- Om Reso kyrkas bygnad. Folksaga*. Mnemosyne 1821. Åbo.
- Panofsky, Erwin, 1962. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York.
- Pioch, Nicolas, 1996. WebMuseum, Paris. <<http://www.oir.ucf.edu/wm/>>. Huhtikuu 2002.
- "Pitkä-Piena"*. Mnemosyne 1820. Åbo.
- Powel, Nicolas, 1973. *Fuseli: The Nightmare*. Art in Context. Ed. Jonh Fleming and Hugh Honour. London.
- Praz, Mario, 1970. *The Romantic Agony*. London and New York.
- Punter, David, 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York.
- Riikonen, H.K., 2000. *Porthan klassillisen filologian, poetiikan ja estetiikan tutkijana. Porthanin monet kasvot. Kirjoituksia humanistisen tieteen monitaiturista*. Toim. Juha Manninen. SKS Helsinki.
- Runeberg, J. L., 1956. *Vänrikki Stoolin tarinat*. Suom. O. Manninen. Porvoo.
- Savolainen, Matti, 1992. *Gotiikka eilen ja tänään. Johdannoksi*. Haamulinnan perillisiä. Toim. Matti Savolainen ja Päivi Mehtonen. Jyväskylä.
- Schiller, Friedrich, 1980. *Naive And Sentimental Poetry And on The Sublime. Two Essays*. New York.
- Schiller, Friedrich, 1915. *Rosvot*. Suom. J. Siljo. Helsinki.
- Schleiner, Winfried, 1991. *Melancholy, Genius and Utopia in the Renaissance*. Braunschweig.

Sinisalo, Soili, 1984. *Gustaf Wilhelm Finnbergin yksinäisellä taiteilijantiellä*. Gustaf Wilhelm Finnberg 1784-1833. 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki.

Sinisalo, Soili, 1983. *Kaunis totuus. Alexander Lauréuksen taide romantiikan ihanteiden kuvastajana*. Alexander Lauréus 1783-1823. 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki.

Sinisalo, Soili, 1989. *Varhaista romantiikkaa*. Ars Suomen taide 3. Keuruu.

Stenmark, Erik, 1984. *Finnbergin historiallisten luonnosten taustaa*. Gustaf Wilhelm Finnberg 1784-1833. 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki.

Stjernschantz, Torsten, 1914. Alexander Lauréus. En konsthistorisk studie. Borgå.

Söderhjelm, Werner, 1896. *Ur Åbotidens litterära liv*. Finsk Tidskrift 1896, tom. XXXXL. Helsingfors.

Södehjelm, Werner, 1915. Åboromantiken och dess samband med utländska idéströmningar. Skrifter utgivna av Åbo Akademi komitte 2. Borgå.

Tate (Tate Galleryn kotisivut). <<http://www.tate.org.uk/home/>>. Huhtikuu 2002.

Thersner, Ulrik, 1828. Om Landskaps-målning. Stockholm.

Zilliacus, Henrik, 1977. *Korkeasta tyylistä – Peri hypsous ("Longinos")*. Teoksessa Antiikin estetiikka. Toim. Aarne Kinnunen ja Teivas Oksala. Porvoo.

Vainikkala, Erkki, 1990. *Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu?* Sublim, ylevä, sublime. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylä.

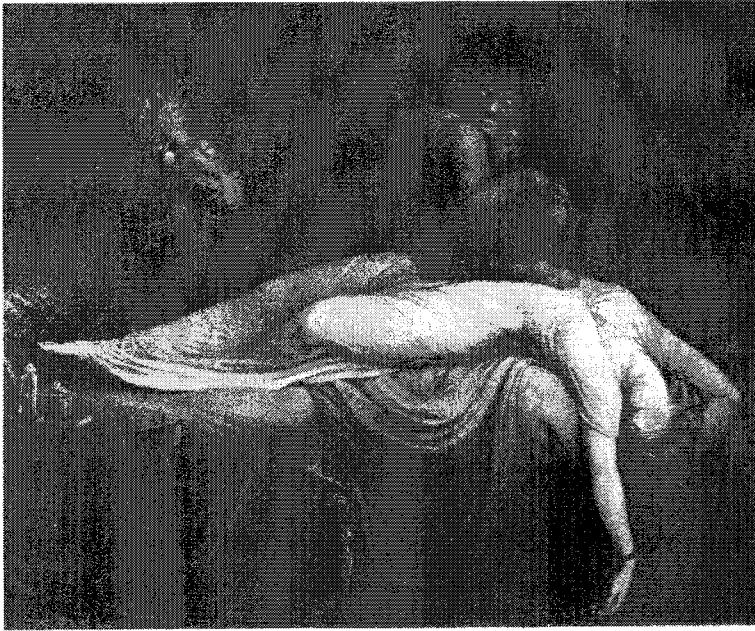
Vuojala, Petri, 1986. *Kylmää, kauheaa, surullista – Romantiikan maalaustaiteen ulottuvuuksia*. Kun hirviöt heräävät. Kauhu ja taide. Toim. Raimo Kinisjärvi ja Matti Lukkarila. Oulu.

Weiskel, Thomas, 1987. *The Romantic Sublime. Studies in the Structure And Psychology of Transcendence*. Baltimore and London.

Wennervirta, L., 1943. *Suomen taiteen uranuurtajia eli uusklassillisuudesta romantiikkaan*. Porvoo.

Wittkower, Rudolf and Margot, 1969. *Born under Saturn. The Character And Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York.

Young, Edward, 1996. *Night Thoughts or, The Complaint and The Consolation*. Ed. Robert Essick and Lenijoy LaBelle. Mineola.

**KUVAT**

1. Heinrich Füssli. *Painajainen*, 1781. Öljymaalaus.  
(Powel 1973, 5.)

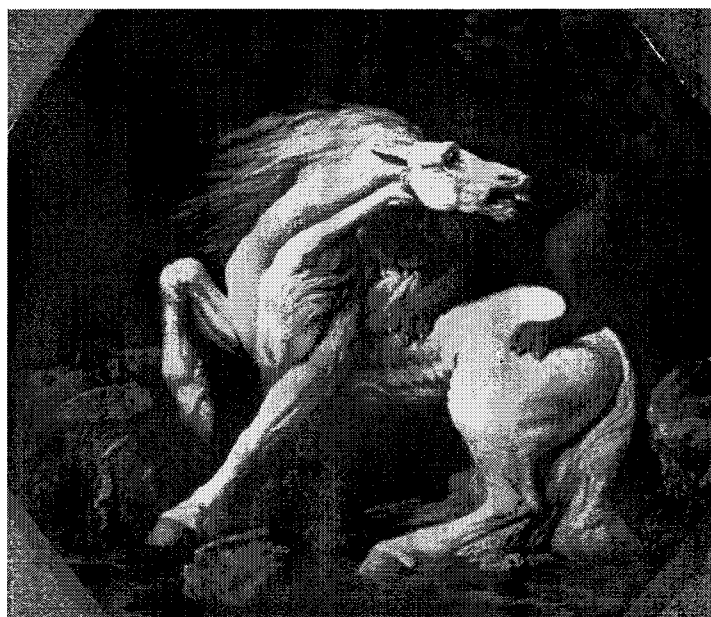
2. G. W. Finnberg. *Asessori Carl Jacob Lagercrantzin perhe*, n. 1830. Öljymaalaus.  
(Sinisalo 1984, 42.)

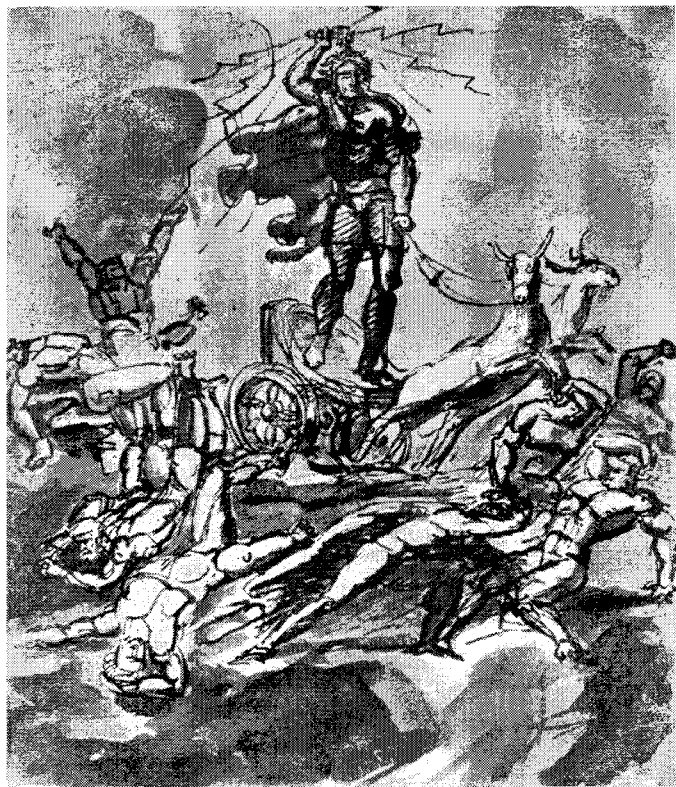




3. G. W. Finnberg. *Sauluksen kääntymys*. Laveerattu tussipiirustus.  
(Wennervirta 1943, 164.)

4. George Stubbs. *Horse Attacked by a Lion*, 1769.  
(Tate, <<http://www.tate.org.uk/servlet/Work?id=13986>>, huhtikuu 2002.)





5. G. W. Finnberg. *Tor ja jättiläiset*, n. 1817. Laveerattu tussipiirustus.  
(Wennervirta 1943, 250.)

6. G. W. Finnberg. *Sabiinitarten ryöstö*. Seepialaveeraus.  
(Wennervirta 1943, 27.)





7. Alexander Lauréus. *Öinen tulipalo maalaismyllyn luona*. Öljymaalaus.  
(TAIKU)

*G.W. Finnberg*

8. ~~Alexander Lauréus~~-Bartolomeus, 1822. Maalaus Kemiön kirkon alttarikaiteeseen.  
(TAIKU)







9. Alexander Lauréus. *Linnanrauniot kuutamossa*, n. 1808. Öljymaalauus.  
(TAIKU)

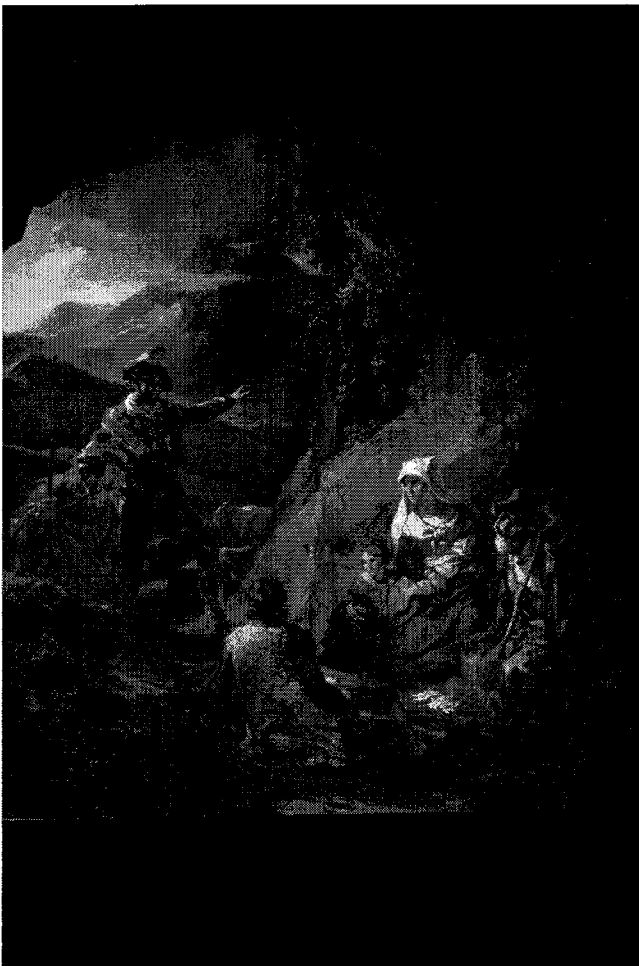
10. Alexander Lauréus. *Ratsastavia ritareita kuutamomaisemassa*, 1812. Öljymaalauus.  
(TAIKU)





11. Alexander Lauréus. *Ryöstökohtaus*, 1823?. Öljymaalauus.  
(TAIKU)

12. Alexander Lauréus. *Rosvoja paimenperheen luona*, 1823. Öljymaalauus.  
(TAIKU)





13. G. W: Finnberg. *Aliluutnantti Anton af Tengström*, 1826. Öljymaalauus.  
(Sinisalo 1984, 39.)

14. Antoine-Jean Gros. *Napoleon Bonaparte Arcolen sillalla*, 1796. Öljymaalauus.  
(Pioch 1996, <<http://www.oir.ucf.edu/wm/paint/auth/gros/>>, huhtikuu 2002.)

