

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA

FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT

76

Målaren

THOMAS KIEMPE

ANNABRITA EHRNROOTH

Helsingfors 1973

Toimittaja - Redaktör:
Lars Pettersson

ISBN 951-9056-07-6

Innehållsförteckning

FÖRORD	7
INLEDNING	9
THOMAS KIEMPE I LITTERATUREN	11
THOMAS KIEMPES LIV, FAKTA OCH TRADITION	13
THOMAS KIEMPES KYRKOMÅLNINGAR	22
Två tavlor i Grundsunda kyrka	22
Läktarmålningar i Nordmalings kyrka	28
En kvinnobild i Nordmaling	36
En tavla i Nykarleby kyrka	38
Väggmålningar i Vörå kyrka	41
Slätmålning och förslag till altartavla för Munsala kyrka	45
Väggmålningar i Larsmo kyrka	46
Herdarnas tillbedjan i Lappo kyrka	49
Soini kyrkas gamla altartavla	51
Väggmålningar i Virdois kyrka	55
Virdois kyrkas gamla altartavlor	61
Målningar i Ylivieska kyrka	67
Målningar i Alavieska kyrka	69
Ylihärmä kyrkas forna altartavla	74
Målningar i Kelviå gamla kyrka	76
Altarväggsmålningar i Nivala kyrka	84
Rautio kyrkas altartavla	86
Merijärvi kyrkas gamla altartavla	88
Altartavlan i Halsua kyrka	89
THOMAS KIEMPE SOM RUMS- OCH MÖBELDEKORATÖR	98
Paradiset, ett rum på Pekkala gård	99
Väggmålningar på Patala gård	111
Thomas Kiempes verksamhet som möbelmålare	112
THOMAS KIEMPES PORTRÄTTMÅLNINGAR	114
Thomas Kiempes självporträtt	114
Porträtt av Eskil Abr. Lindforss och Elisabet Watrang	116
Porträtt av Otto Joachim Brusin och Maria Nordström	119
Porträtt av Johan Rein och Juliana Beata Hollström	125

SAMMANFATTNING OCH SLUTLEDNINGAR	133
En översikt av materialet	133
Thomas Kiempes förlagor	134
Thomas Kiempes person	137
Målaren Thomas Kiempe	139
KÄLLFÖRTECKNING	143
Bilaga	157

För läsaren att beakta

Emedan avbildningar av personer ingår i så gott som alla Thomas Kiempes målningar har vid beskrivning av bilderna begreppen höger och vänster använts enligt heraldikens lagar så, att de personer eller detaljer som tecknats vid t.ex. huvudpersonens vänstra sida också säges stå till vänster i bilden. Härigenom har otympligheter såsom ”till höger om hennes vänstra arm” kunnat ersättas med det mera logiska ”till vänster om”. Fas åt vänster — den avbildade vänder sig åt vänster så att hans högra sida i bildplanet framträder mer än den vänstra.

Förkortningar

ATA	Antikvariskt-topografiska arkivet, Stockholm.
FFT	Finska Fornminnesföreningens Tidskrift.
FM	Finskt Museum.
HLA	Landsarkivet i Härnösand, Härnösand.
HUKI	Helsingfors Universitets konsthistoriska institution.
MV	Museiverket, Helsingfors.
NM	Finlands Nationalmuseum, Helsingfors.
PA	Svenska Porträttarkivet, Stockholm.
RA	Riksarkivet, Helsingfors.
SM	Suomen Museo.
SMYA	Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja.

Förord

Inom den konstnärliga produktion som finns bevarad från 1700-talets Finland intar kyrkomåleriet en betydande plats. Trots detta har endast några få av våra kyrkomålare från denna tid blivit utförligt behandlade i den konsthistoriska litteraturen. De målare som hittills endast i ringa grad har blivit uppmärksammade är dock icke alla så obetydliga att inte flere av dem skulle vara värda en utförlig undersökning. En av dessa målare är Thomas Kiempe. Avsikten med här föreliggande arbete är dels att redogöra för vad man på basen av tidigare uppgifter och av författaren företagna undersökningar vet om målarens person, dels att beskriva de kyrko- och andra målningar, som med större eller mindre sannolikhet kan tillskrivas honom.

Rätt stort utrymme har i det följande ägnats jämförelser med förhållandena på måleriets område i Sverige vid den tid då Thomas Kiempe levde och verkade. Detta har befunnits nödvändigt emedan det synes sannolikt att impulser från den svenska sidan, där Thomas Kiempe började sin verksamhet, i hög grad varit bestämmande för hans utbildning och verksamhet som målare. Ett betydande sidantal har vidare ägnats en beskrivning av vart och ett av målarens arbeten. Dessa beskrivningar kan synas överdrivet utförliga och tunglästa, men de har ansetts nödvändiga som grund bl.a. för jämförelserna mellan de olika målningarna. Ehuru subjektiva omdömen i mån av möjlighet har undvikits och ersatts med en redogörelse för till buds stående fakta, har författarens personliga uppfattning och omdömen om målningarna ej helt kunnat elimineras i beskrivningarna av dem. Detta beror delvis på att här föreliggande undersökning omfattar flere arbeten som icke tidigare beskrivits.

Största delen av de här redovisade uppgifterna insamlades och bearbetades under åren 1964—1969 för en licentiatavhandling i konsthistoria, godkänd år 1969 vid Helsingfors Universitet. Under tiden härefter har icke något nytt material i form av målningar påträffats, men några tilläggsuppgifter har kunnat insamlas om målarens person. Likaså har de avsnitt som behandlar målningarna kunnat utökas med en del uppgifter.

Författaren står i tacksamhetsskuld till ett mycket stort antal personer. Främst ville förf. tacka sin lärare professor Lars Pettersson för hans intresseväckande undervisning i forskningens metodik och teknik och för det stöd och den uppmuntran som kommit förf. till del under arbetets gång. Bland alla de personer vilka såsom fästade vid museer, arkiv

eller bibliotek eller såsom enskilda visat tålamod, intresse och hjälpsamhet skall här bara fil.dr.h.c. Marta Hirn nämnas. Den långa listan i källförteckningen omfattande personer som lämnat uppgifter kunde tjäna som en förteckning över dem som förf. skulle vilja tacka ifall den icke vore ofullständig så till vida att där saknas namnen på så många av dem som "å tjänstens vägnar" varit till hjälp och visat personlig vänlighet. Förf. hoppas att alla dessa icke namngivna personer skulle kunna få del av den tacksamhet hon känner, fastän ett personligt tack till var och en icke kan framföras.

Esbo den 13 november 1972.

AnnaBrita Ehrnrooth

Inledning

Målaren Thomas Kiempe, vars liv och arbete i det följande kommer att behandlas, levde under den senare hälften av 1700-talet och verkade på såväl den svenska som den finska sidan om Bottenviken. Förhållandena i 1700-talets Sverige—Finland och särskilt inom landskapen kring Bottenviken utgör alltså den bakgrund mot vilken han skall ses.

Såväl politiskt som socialt och ekonomiskt bildar 1700-talet en rätt väl avgränsad period i Sverige—Finlands historia. Denna period inleddes med Karl XI:s reduktion och de av denna förorsakade förändringarna i makt- och förmögenhetsförhållanden och av nödåren 1696—97, då Finland till följd av svält och sjukdomar förlorade en tredjedel av sin befolkning. Perioden avslutades med 1808—09 års krig och Finlands inlemmande med det ryska riket. Stora ofreden, med ryska härjningståg över största delen av Finland, gav sin prägel åt den första tredjedelen av seklet, medan lilla ofreden och 1788—90 års krig mot Ryssland ej i högre grad störde det relativa välstånd och den blomstring, som i stort sett rådde under resten av århundradet.

I Bottniska vikens kusttrakter, i Ångermanland och Västerbotten på den svenska sidan och i Österbotten på den finska, skedde under århundradets andra hälft ett visst ekonomiskt uppsving efter stapeltvångets upphävande år 1765. I Österbotten blev under det svenska väldets sista tid tjärbränningen en ytterligare orsak till ökat välstånd.¹ Vid den första folkräkningen år 1749 uppgick hela Finlands befolkning till endast 409 000 personer.² Under tiden fram till 1800-talets början ökades landets befolkning till mer än det dubbla. Städerna var små och obetydliga — i Österbotten fanns ännu så sent som år 1749 endast två större städer, som inte heller de hade över 2000 invånare, medan övriga städers och byars invånar-

antal icke översteg 500 personer.³ Herrgårdarna var få och i det inre av landet och i rena jordbrukstrakter var befolkningen i allmänhet fattig.

Konsthistoriskt kännetecknades 1700-talet av en mycket livlig verksamhet på kyrkobyggnadsområdet både i Sverige och Finland. Under århundradet byggdes i hela Finland omkring 150 nya kyrkor⁴ och många äldre kyrkor förstörades eller reparerades. Ett mycket stort antal av dessa kyrkobyggen föll på Österbottens lott. Också i norra Sverige var folk- och välståndsökningen förenad med en motsvarande ökning av byggnadsverksamheten.⁵ Både på den svenska och den finska sidan om Bottenviken fanns sålunda rika arbetsmöjligheter ej blott för byggmästare, utan också för träsnidare och målare, då de nybyggda eller renoverade kyrkorna skulle målas och dekoreras. Denna verksamhet skedde dock oftast under anspråkslösa former — församlingarna vilka skulle bekosta dekorationsarbetena var små och församlingsmedlemmarna för det mesta fattiga. Målarnas arbete begränsades icke enbart till kyrkorna. Det ekonomiska uppsvinget ledde även till att en del förmögnare borgare och bönder önskade pryda sina hem med väggmålningar och tapeter samt med porträtt och även med målade möbler.

Kontakterna över Bottniska viken var livliga under hela det 18:de århundradet. Ångermanland var på 1700-talet och under början av 1800-talet centrum för en snickarkonst av hög kvalitet.⁶ Kusttrakterna i Norra Ångermanland och Västerbotten brukar jämte Österbotten räknas som ett gemensamt område i konsthistoriskt hänseende — Manne Hofrén har kallat detta det "bottniska kulturområdet".⁷ De kulturella förhållandena både i Norrland och Österbotten var helt andra än i t.ex. södra Sverige, genom att städerna var mindre och

föga blomstrande och emedan en herrgårdskultur i det närmaste saknades⁸. Härigenom kom prästerna att här få stor betydelse som föregångsmän och idégivare.⁹ Kännetecknande för konsten i dessa nordliga trakter var framför allt en rätt stark stilretardation.¹⁰ Ofta förekom motiv som kunde gå under rubriken renässans eller barock ännu under 1700-talets andra hälft och i en del fall uppträdde rokokon som en nyhet så sent som under början av 1800-talet. Kulturella kontakter söderut saknades dock icke, både förebilder och modeströmningar söderifrån gjorde sig gällande, ehuru ofta starkt retarderade. En av de viktigaste kontaktvägarna för t.ex. Umetrakten var Gävlebornas fiskefärder norrut, i dessa färder deltog utom fiskare både köpmän och hantverkare.¹¹ Norrlandsbönderna å sin sida gjorde marknadsresor både till södra Sverige och till Trondheim och Tröndelagen. Dessa handelsvägar hade sedan gammalt tjänat också som kulturvägar. Det direkta inflytandet söderifrån var dock ringa och man anlidade i allmänhet icke konstnärer från de södra delarna av landet, utan så gott som uteslutande lokala förmågor. En viss brist på yrkesfolk, både hantverkare och konstnärer gjorde sig gällande under andra hälften av 1700-talet, vilket säkert var en av de bidragande orsakerna till att i både Norrland och Österbotten ofta anlidades nog så lantliga "mästare" både som snickare och målare.

På den svenska sidan kan Ångermanland anses vara den "folkliga snickarkonstens speciella landskap", medan allmogemåleriet hade sitt centrum i Hälsingland och Dalarna, samt i viss mån i Medelpad och Gästrikland, vilka landskap kultu-

rellt nära ansluter sig till Hälsingland.¹² På träsnideriets område anses Österbotten i allmänhet ha varit den givande parten. Många österbottenska träsnidare och byggmästare verkade vid denna tid på båda sidor om Bottenviken, bland de främsta må nämnas Nils Fluor, Hans Biskop och Jacob Rijf.¹³ Bland de målare från Sverige som någon tid varit verksamma i Österbotten kan nämnas Petter Bergström¹⁴ och Daniel Hjulström.¹⁵

Såsom här föreliggande undersökning kommer att visa hörde också Thomas Kiempe till de målare som verkade både på den svenska och den finska sidan om Bottenviken. Hans verksamhet har hittills ansetts omfatta några kyrkomålningar och väggdekorationer samt ett porträtt, utförda i Österbotten under åren 1786—1802.¹⁶ Målningarna på den svenska sidan har icke tidigare beskrivits i konsthistorisk litteratur. Som i det följande kommer att visas har Thomas Kiempes kyrkomåleri varit rätt omfattande både i norra Sverige och i Österbotten under tiden åtminstone från 1781 till 1804. Vidare har ett antal porträtt kunnat tillskrivas honom och det har kunnat visas att han utom väggdekorationer också utfört dekoration av möbler. Thomas Kiempe torde ha varit finne till ursprunget och huvuddelen av sin verksamhet kom han att utöva i Österbotten, medan han troligen tillbragte sin ungdoms- och lärlingstid på den svenska sidan, där han även började sin bana som målare. Prov på Thomas Kiempes konst finns, eller har funnits, i Ångermanland, Västerbotten, Österbotten och Satakunta. Sålunda kan målaren Thomas Kiempe och hans arbeten betraktas som produkter av det bottniska kulturområdet.

1 Jutikkala 1963, s. 324.

2 Jutikkala 1963, s. 255.

3 Jutikkala 1949, s. 20.

4 Lindberg 1935.

5 Hofrén 1962, s. 13.

6 Hofrén 1962, s. 11.

7 Hofrén 1925, s. 20.

8 Hofrén 1925, s. 1.

9 Isaksson 1967, s. 105.

10 Hofrén 1962, s. 14 ff.

11 Hofrén 1962, s. 13 ff.

12 Hofrén 1962, s. 16.

13 Hofrén 1962, s. 22, 68 och 80.

14 Beskow 1954, s. 18; Ehrnrooth 1970, s. 245 ff; Ehrnrooth 1971.

15 Hallbäck 1950, s. 325.

16 Meinander 1926, s. 126; Meinander 1931, s. 291 och 415.

Thomas Kiempe i litteraturen

Thomas Kiempe har i den konsthistoriska litteraturen ägnats mycket liten uppmärksamhet. De fåtaliga omnämnandena är för det mesta kortfattade och visar föga uppskattning av hans målningar. Den förste som skrev om Thomas Kiempe var J. R. Aspelin. Han hade för Finska Fornminnesföreningens räkning besökt många av landets kyrkor och därvid sett några av målarens arbeten. I en artikel¹⁷ omfattande tre sidor nämner han år 1898 att Thomas Kiempe var en svensk målare vars verksamhet omfattat åren 1794—1802. Bland annat beskriver han en altartavla i Soini kyrka och framhåller att detta är Kiempes första arbete efter ankomsten till Finland. Vidare redogör han för dennes målningar i Virdois, Kelviå och Ylivieska kyrkor, delvis på basen av beskrivningar som han fått i andra hand. Slutligen nämner Aspelin att Kiempe utfört väggmålningar i ett rum på Pekkala gård i Ruovesi samt att han i gäststugan på Patala gård i Virdois målat bilder av huvuden. Om målaren själv säger Aspelin att denne icke varit någon stor konstnär. På grund av att målaren haft endast blå och röda färger till sitt förfogande då han målade altartavlan i Soini kyrka antar Aspelin att målaren kommit till Finland fattig och obetydlig.

Året efter det Aspelin beskrivit kyrkomålningarna ägnade Björn Cederhvarf en knapp sida¹⁸ åt väggmålningarna i Patala gård, vilka enligt traditionen målats av Kiempe. År 1902 skrev K. K. Meinander i en uppsats om österbottniska kyrkor¹⁹ om den Kristi förklaring som målats i Vörå kyrka. Meinander attribuerade målningen till Thomas Kiempe och visade ingen större uppskattning av arbetet, utan sade om målningen att den var "ett kluddverk" och att figurerna var "otympligt tecknade, färgerna bjärta och så skarpt påsatta, att allting ser ut som vore det utklippt ur kulört papper". År 1907 beskrev Z. Schalin i en uppsats

om målningarna i Nykarleby kyrka²⁰ en tavla som då hängde i sakristian och som enligt berättelser på orten skulle ha målats "av en Kempe". Han drog den slutsatsen att målaren skulle ha varit den "bekante Thomas Kempe från Sverige". I en uppsats av år 1911 om väggmålningar i borgar- och bondehem nämnde Juhani Rinne²¹ väggmålningarna i Virdois och beskrev dem delvis och berättade dessutom att Thomas Kiempe också målat tapeter för Pekkala gård i Ruovesi, utan att dock närmare beskriva dem. År 1967 skrev förf. en kort uppsats²² om Thomas Kiempe, baserad på delar av materialet till här föreliggande undersökning.

I arbeten av översiktsnatur om Finlands konst har Thomas Kiempe fått en anspråkslös plats. Johannes Öhquist ägnar honom några få rader²³ och nämner med förklenande omdömen målningarna i Vörå och Virdois kyrkor. I boken *Finlands konst*²⁴ omnämns han av K. K. Meinander först i samband med monumentalmåleriet med en rad om Pekkالاتapeterna²⁵ och sedan i samband med det kyrkliga måleriet, där han kallas "den siste av våra monumentala kyrkomålare"²⁶. Meinander skriver att Thomas Kiempes "i ett synnerligen hårt maner och med skrikande färger målade bilder förekommer i Vörå 1786—88, Virdois 1796 (Uppenbarelseboken) och Kelviå 1802". I *Porträtt i Finland före 1840-talet* nämner Meinander icke Thomas Kiempes namn i själva texten, men namnet förekommer i konstnårsregistret²⁷ och i porträttregistret²⁸, där det är stavat Tomas Kiempe. På dessa Meinanders uppgifter baserar sig en uppgift om Thomas Kiempe som målare av ett porträtt i *Svenskt konstnårslexikon*²⁹. Onni Okkonen, som i *Suomen Taiteen Historia*³⁰ ganska utförligt behandlar vårt 1700-talsmåleri, upptar överhuvudtaget icke Thomas Kiempe bland målarna.

I annan litteratur än den konsthistoriska har

några av Kiempes arbeten beskrivits ganska utförligt. Mest är det dock fråga om korta omnämnanden. Inom denna litteratur intar kyrkoherde Adolf Rådes beskrivningar³¹ av målningarna

i Nordmalings kyrka på grund av sin utförlighet en särställning. Också traditionens berättelser om Thomas Kiempe finns delvis upptecknade.

17 Aspelin 1898, s. 12—15. (Aspelin 1942, s. 184—187.)

18 Cederhvarf 1899, s. 51.

19 Meinander 1902, s. 133.

20 Schalin 1907, s. 79 ff.

21 Rinne 1911, s. 57 ff.

22 Ehrnrooth 1967.

23 Öhquist 1912, s. 128 ff.

24 Finlands konst, utg. L. Wennervirta 1926.

25 Meinander 1926, s. 121.

26 Meinander 1926, s. 126.

27 Meinander 1931, s. 415.

28 Meinander 1931, s. 291.

29 Svenskt konstnärslexikon 1957, s. 388.

30 Okkonen 1955.

31 Råde 1951, s. 49 ff.

Thomas Kiempes liv, fakta och tradition

Thomas Kiempes namn skrevs i kyrkoböcker och mantalslängder både Kiempe, Kjempe, Kjömpe och Kempe. De två gånger han själv signerade sina målningar med hela sitt namn använde han formen Kiempe. Denna form kommer därför att användas i det följande, utom då direkta citat av former med annat skrivsätt återges.

De uppgifter man i kyrkoböcker, mantalslängder och liknande kan finna om Thomas Kiempe är rätt sparsamma. Då det gäller en målare som under sin livstid arbetat på många olika orter och tydligen oftast icke under någon längre tid haft fast boningsort, erbjuder uppgiften att finna data om honom i detta slags anteckningar större svårigheter än vanligt. Å andra sidan kan en målare följas genom de arbeten han lämnat efter sig. Då endast omkring ett och ett halvt sekel förflutit sedan Thomas Kiempes död, fortlever dessutom på många orter de sista resterna av en muntlig tradition om honom.

De första uppgifter som stått att finna om "målaren" Thomas Kiempe stammar från Nordmaling. I mantalslängderna³² för denna ort för åren 1783—86 förekommer bland "particuläre" personer "målaresällen" Thomas Kiempe, från och med år 1784 antecknad som gift. I husförhörlängderna³³ för år 1783 ingår en uppgift om att målaren Thomas Kiempe var född "wid 1757". Enligt en senare källa³⁴ var han "från Övertorneå". Enligt ännu senare uppgifter³⁵ var han född år 1757 i Torneå. En kontroll av dessa uppgifter med en genomgång av doplängderna för Torneå³⁶ och Övertorneå³⁷ för åren 1756, 1757 och 1758 visar dock att ingen anteckning om något gossebarn Thomas förekommer här. I Nedertorneå föddes den 22. 1. 1758 en gosse Thomas,³⁸ men denne har ej kunnat spåras. På grund av att dessa uppgifter om Thomas Kiempes födelseort icke har

kunnat verifieras har, i hopp om att kunna reda ut hans härkomst, fortsatta undersökningar ansetts nödvändiga. I en berättelse om målningarna i Nordmalings kyrka talas³⁹, utan angivande av källan, om "finnen Thomas Kempe". Detta skulle kanske tala emot uppgiften om en härstamning från Tornetrakten, emedan Tornedalen och trakten nästan ända ned till Kemi älv administrativt hörde till Sverige under den svenska tiden och icke till Finland.⁴⁰ Benämningen finne användes i de västerbottniska sockenstämmo- och tingsprotokollen vid denna tid också om ättlingar till under tidigare år inflyttade finnar,⁴¹ men kan även ha gällt personer som kommit direkt från Finland.⁴² Släktforskare från Västerbotten anser dessutom att dopnamnet Thomas närmast skulle tyda på en härkomst från den östra sidan om Bottniska viken.⁴³ Benämningen finne kan också ha berott på att Thomas Kiempe varit finskspråkig, vilket väl skulle passa in på en härstamning från Övertorneå, där befolkningen vid denna tid hade finska som modersmål⁴⁴ och vars invånare under slutet av 1700-talet av svenskspråkiga personer ofta kallades finnar.⁴⁵

Under en stor del av sitt liv vistades Thomas Kiempe i södra och mellersta Österbotten. Då det förefaller möjligt att släktskapsband eller annan anknytning till dessa trakter fått honom att uppsöka dem, har en undersökning gjorts av kyrkoböckerna för de orter som kunde tänkas komma i fråga. Ett ytterligare motiv för en sådan undersökning gav traditionen i Rautio-trakten, som berättade att den målare Kemppi som målat Rautio kyrkas gamla altartavla, var född någonstans i trakten,⁴⁶ enligt en del berättelser var han född i Himanka och enligt andra i Kalajoki. Inga uppgifter som skulle kunna bekräfta ett österbottniskt ursprung har dock påträffats. Uppgifterna

från olika trakter är också motsägande, i Ylivieska berättades det att Thomas Kiempe var "ruotsalainen"⁴⁷ och på Pekkala gård hette det om honom att han var en "från Dalarna inflyttad kyrkomålare"⁴⁸.

I hopp om att kunna finna uppgifter om Thomas Kiempes härkomst och bakgrund har tillgängliga data om de olika släkterna Kempe genomgåts. Dessa släkter är genealogiskt icke utredda. Namnet Kempe var icke ovanligt under 1700-talet i trakterna kring Bottniska viken. I Tornetrakten fanns sedan början av 1600-talet en prästsläkt Kempe,⁴⁹ av vilken medlemmar senare fanns i Uleåborg och Torneå, där det bl.a. fanns en rådman Samuel Kempe, död år 1704.⁵⁰ I Övertorneå, vilken ort ju främst intresserar på grund av uppgiften att Thomas Kiempe var "från Övertorneå", fanns efter medlet av 1700-talet ett soldattorp Kiempe (Kemppi)⁵¹. I Nykarlebytrakten fanns under slutet av 1700-talet flere medlemmar av en släkt Kempe. Denna släkt härstammade från Gamlakarleby, där handlanden Anders Kempe dog år 1706, vid 36 års ålder.⁵² Dennes son Daniel hade tio barn och sonen Samuel Kempe var under slutet av 1700-talet rådman i Nykarleby stad. De enda medlemmar av släkten Kempe med förnamnet Thomas som påträffats bodde båda i Gamlakarleby. Den ene var fältskär till yrket och dog den 4 juni 1755 utan att efterlämna någon son.⁵³ Den andra finns 1764 antecknad som delägare i gårdarna no 172 och 173 i Gamlakarleby.⁵⁴ Under början av 1800-talet fick flere personer i Österbotten namnet Kempe som soldatnamn.⁵⁵ Helt uteslutet är icke att också Thomas Kiempe skulle ha fått sitt namn på detta sätt och alltså icke haft någon förbindelse med de ovan nämnda släkterna Kempe.

Thomas Kiempes hittills tidigaste kända målningar finns i Grundsunda kyrka i Ångermanland och den ena är daterad 1781. "Målaren" Thomas Kiempe finns icke nämnd i några bevarade handlingar från Grundsunda — räkenskaper finns bevarade först efter 1804 och husförhörlängderna för 1780-talets första år är icke bevarade.⁵⁶ I de bevarade mantalslängderna⁵⁷ förekommer däremot under åren 1781—83 anteckningar om "avskedade trumslagaren Thom. Kiempe": Han är där upptagen bland krigsfolk. Mantalslängden för år 1783 innehåller ytterligare en anteckning om att

han "flyttadt till Nordmaling". Enligt bevarade uppgifter⁵⁸ antogs den 23 februari 1767 till volontär vid Västerbottens regemente, 1. majorens kompani, 11 roten, Karungi no 102, ynglingen, västerbottningen, Tomas Thomasson Lönbom, att göra "Pipartjänst". Han uppgavs år 1768 vara 17 ½ år och ogift. I 1774 års rulla förekommer en anteckning lydande "Rödhår. Thomas Thomasson gör Pipartjänst. Den 30 september 1771 befordrad till 2:e trumslagare med indelning vid compagniet". Härvid fick Thomas Rödhår rätt att kalla sig Kiempe. Den 26 januari 1776 erhöll "2:e trumslagare Thomas Kempe på begäran avsked".

I Övertorneå församlings födelse- och dopbok⁵⁹ finns en Thomas Thomsson, född den 3 september 1752, vilkens föräldrar var Thomas Thomasson och dennes hustru i Matarengi. Ovannämnda familj har ej kunnat spåras, husförhörlängder för Matarengi finns först efter 1781 och för Karungi kapellag, som blev egen församling år 1782 finns husförhörlängder först efter 1784.⁶⁰ Om Thomas Thomasson var soldat blir svårigheterna att spåra familjen mer förståeliga. Soldaterna betalade ingen skatt. Före år 1775 upptar mantalslängderna endast de skattskyldiga, vilket leder till att varken hustru, barn eller tjänstefolk upptagits i mantalslängderna.⁶¹ Soldaterna bytte ofta namn efter boställena och sönerna tog dels soldatnamnen dels faderns tidigare namn.⁶² Den äldsta bevarade kommunionboken för Övertorneå upptar uppgiften om en soldat Mats Kiempe i Tengeliö, född år 1750.⁶³ I Matarengi levde under början av 1800-talet avskedade ogifta soldaten Johan Johansson Kempe, född 1755, död 1832.⁶⁴

Roten Rödhår var förlagd i Nedertorneå.⁶⁵ Denna rote var vakant från december 1771.⁶⁶ Inga anteckningar om trumslagare Kiempe har kunnat återfinnas i husförhörlängderna för Nedertorneå.⁶⁷

Man frågar sig om den Thomas Thomsson som föddes i Övertorneå den 3 sept. 1752 kunde vara samma person som anträffas i Västerbottens regemente, först som volontären, ynglingen Tomas Thomasson Lönbom, senare efter befordran till 2:dre trumslagare som trumslagaren Thomas Kiempe. Åldersuppgifterna stämmer ej helt. Volontären uppgavs 1768 vara 17 ½ år gammal, den 1752 födde Thomas Thomasson skulle ha varit

endast något över 16 år gammal vid slutet av år 1768. Uppgifterna om hemort och namn stämmer väl och någon annan Thomas Thomasson som skulle ha varit född vid denna tid och i de trakter som gällde roten Rödhår har ej heller påträffats.

Vidare frågar man sig om trumslagaren Thomas Kiempe kunde vara identisk med målaren Thomas Kiempe. Åter divergerar åldersuppgifterna. Målaren uppgavs först vara född "wid 1757", sedan "1757, från Övertorneå". I födelseboken för Övertorneå finns icke antecknat något barn med namnet Thomas utom den år 1752 födde Thomas Thomsson.⁶⁸ Trumslagaren Thomas Kiempe erhöll på begäran avsked den 26 januari 1776. Som redan ovan nämnts förekommer i mantalslängderna för Grundsunda under 1781—83 en avskedad trumslagare Thom. Kiempe. I Nordmaling dit han uppges ha flyttat 1783 förekommer i mantalslängderna endast målaregesällen Thomas Kiempe. Både trumslagaren och målaren var lika stora rökare, i mantalslängderna upptas 4 sch. för varderas del.⁶⁹ År 1789 erhöll målaren Thomas Kiempe flyttningsbetyg från Lillkyro till Vasa.⁷⁰ År 1790 förekommer i taxeringslängden för Vasa stad "förre trumslagaren Kempe", som skall betala brännvinsarrende, men ingen anteckning finnes om målaren Kiempe.⁷²

Dessa data talar alla för att trumslagaren och målaren skulle ha varit samma person. Endast åldersuppgifterna divergerar, den ene borde ha varit född 1751 eller 1752, den andre 1757. Vid denna tid kunde dock uppgifterna om en persons ålder vara nog så osäkra. Misstag i kyrkoböckerna förekommer på grund av att originalböckerna ofta var resultatet av en renskrivning som prästen gjorde vid årsskiftet på basen av en av klockaren gjord kladd.⁷³ I målarens egen familj gavs, såsom i det följande kommer att visas, vid olika tidpunkter olika uppgifter om såväl hustruns som sonens ålder.

Under 1700-talets senare hälft ökade antalet frivilliga soldater i den svenska krigsmakten.⁷⁴ Uppgifterna i det följande belyser i någon mån soldaternas levnadsförhållanden. Soldaten måste äga " " karlavuxna lemmar, lynne och anseende, vara raka, friska och rätbenade, jämväl hava hår och åtminstone ämne till skäggväxt." " En nyrekryterad soldat sattes genast med i övningarna,

vilka ägde rum 1—2 dagar i veckan. I första hand skulle soldaten lära sig att gå väl, jämte hyfs och pli. Dessutom lärdes han att läsa och skriva. Thomas Kiempe måste som så många andra nyrekryterade soldater i norr ha haft språksvårigheter. All allmoge i Över- och Nedertorneå talade finska och hade svårt att förstå kommandoorden.⁷⁵ Lönen varierade något i olika trakter. Utom soldattorpet hade soldaten årslön — vanligen 25 daler, utbetalad i två rater — vid midsommar och före jul. Dessutom betalades under de fyra första åren den s.k. legan, sammanlagt högst 100 daler kmt. Kronan skulle svara för uniformerna och bönderna för arbetskläder — årligen rock och byxor av vadmal samt två par skor. Soldaten skulle arbeta för sin rotebonde och härför erhålla skälig dagspenning och mat, i den mån bonden själv hade sådan.

Då Thomas Kiempe arbetade som kyrkomålare i Grundsunda och Nordmaling visade han den färdighet i måleri som tidens enklare kyrkomålare och konterfejare brukade besitta. Han omnämnes i Nordmaling både i kyrkoböcker, räkenskaper och mantalslängder antingen som målare eller målaregesäll. Någon mästarvärdighet har han nog icke haft, detta skulle i så fall säkert icke ha undgått ett omnämnande. Då säkra uppgifter om Thomas Kiempes ungdomstid saknas, måste i det följande ges endast en beskrivning av förhållandena i allmänhet inom målarutbildningen, för att tillsammans med antaganden och gissningar ge en bild av den utbildning han kunde ha fått.

En blivande hantverkare började vanligtvis sin bana i tolvårsåldern. Han arbetade, ofta efter en viss provotid, som lärling hos någon mästare i kanske 3—5 år.⁷⁶ Efter det lärlingen fått gesällbrev stannade han antingen kvar hos den mästare hos vilken han lärt, eller också begav han sig ut på vandring. Innan en gesäll kunde bli mästare måste han ha arbetat som gesäll en längre tid, enligt t.ex. skråbrevet för målareämbetet i Norrköping av år 1757, i tre år.⁷⁷ I fordringarna härför ingick under 1600-talet utförandet av ett mästerstycke, bestående av målningen av ett krucifix, med olje- eller vattenfärger i åldermannens, bisittarnas och hela ämbetets närvaro.⁷⁸ Under 1700-talet bestod mästerstycket oftast av kopieringen av ett kopparstick — sålunda heter det i Stockholms målareämbetes protokoll av den 12. 10. 1754 "huruledes det

nu någon tid varit brukligt att prof- och mästestycken göres efter kopparstycken", ⁷⁹ — gärna franska sådana. ⁸⁰ År 1846 kunde gesällprovet för en målarlärning vara att i "förstorad skala med lim- eller oljefärg kopiera ett enklare ornament antingen grått i grått eller i bronch en basrelief samt dessutom efter given profil boissera en ram." ⁸¹ I Österbotten kunde mästarprovet efter 1820 bestå i att måla en vagn, men också altartavlor förekom bland mästarproven. ⁸² Under början av 1800-talet började man på sina håll anse det överflödigt att av en "vanlig yrkesmålare" fordrades att han som mästarprov skulle måla en historiemålning eller motsvarande, något som enligt kungligt brev av år 1773 och av år 1802 ingick i fordringarna. ⁸³ Målarna själva höll i allmänhet på de gamla förordningarna, enär de fruktade att deras ditills så aktade konst hädanefter skulle betraktas som "blott ett renstryknings-hantverk" om fordringarna skulle sänkas. Deras farhågor slog även in, då de icke mera behövde använda "färgorna med smak och ordning" förlorade de själva småningom intresset för att försöka åstadkomma konstnärliga resultat.

Under senare hälften av 1700-talet fanns många fullt utbildade gesäller, vilka icke kunde erhålla mästarbrev på grund av ämbetets strävan att begränsa antalet mästare. ⁸⁴ En del sådana gesäller arbetade utom skrået, varvid de fick benämningen bönhasar eller gärningsmän, den förstnämnda i städerna och den senare på landsbygden. ⁸⁵

På den finska sidan om Bottenviken arbetade, vid den tid då Thomas Kiempe borde ha fått sin utbildning, kyrkomålare som Erik Westzynthius, Michael Toppelius, Emanuel Granberg och Johan Alm. ⁸⁶ Om dessas eventuella lärjungar finns mycket få uppgifter, ⁸⁷ ej heller kan man i Kiempes måleri se några drag som kunde tyda på en utbildning hos någon av ovannämnda målare. Föga utrett är hur pass strängt skråtvånget var i 1700-talets Finland. Trots att redan under 1600-talets senare del ett gemensamt ämbete fanns i Åbo för "Conterfejare och Målare samt Glasare-, Snickare- och Svarfvare-handtvärken" ⁸⁸ lydde 1700-talets målare direkt under ämbetet i Stockholm och erlade sina avgifter till lådan där. ⁸⁹ Den 15. 2. 1785 omnämnes för första gången ett möte hållet av ett särskilt målareämbete i Åbo, ⁹⁰ men

också efter detta år var det målarämbetet i Stockholm som utnämnde målarmästarna. ⁹¹ År 1820 grundades målarämbetet i Vasa, det första i Österbotten. ⁹² Man får anta att skråtvånget icke var så strängt på landsbygden — dock förekommer i de få bevarade verifikationsböckerna från Vasa län förteckningar för olika socknar över gärningsmän som regelbundet erlagt avgifter för att få idka sitt yrke. Såsom i det följande kommer att visas förekommer också Thomas Kiempes namn i några av dessa förteckningar. Från Västerbotten, där förhållandena i många avseenden påminde om dem i Österbotten, känner man till att en stor del av målningsarbetena på landsbygden utfördes av utom skrået mer eller mindre yrkesmässigt arbetande målare. Klagomål över sådana utom skrået arbetande målare eller snickare var vanliga bland städernas hantverkare. ⁹³ Soldater och båtsmän hade också laglig rätt att vid sidan om yrket bedriva hantverk för att förbättra sin utkomst. ⁹⁴ Många av 1700-talets hantverkare var icke fast bosatta, utan vandrade från ort till ort för att söka arbete, endera som vandrande gesäller eller på grund av att tillräckliga arbetsmöjligheter ej fanns på hemorten.

Om målaren Thomas Kiempe verkligen var identisk med "förre trumslagaren" kan han under sin militära bana väl ha erhållit något slags utbildning — bland bygdemålarna i t.ex. Hälsingland fanns många före detta militärer. ⁹⁵ Åren 1783—86 kallades Kiempe i Nordmaling målargesäll. För att få denna värdighet måste han ha arbetat hos någon målarmästare som lärning i minst tre år. Lärningstiden kunde också förkortas avsevärt för någon som på annat sätt erhållit färdigheter i yrket. ⁹⁶ Möjligen hade Thomas Kiempe delvis i kronans tjänst lärt sig så pass mycket att han senare efter förkortad lärlingstid kunnat avlägga gesällprov. Under tiden 1770—79 var Västerbottens regemente "hemförlovat", ⁹⁷ vilket kan ha betytt lindrig eller ingen direkt militär tjänstgöring.

Om man i Västerbotten vill söka eventuella läromästare för en målare vid denna tid har man att räkna med åtminstone tre stadsmästare. ⁹⁸ Eric Dyhr i Umeå hade på 1780- och 1790-talen ett stort antal lärjungar. I Piteå och Luleå fanns ett par målare av betydelse. Historiemålaren Anders Hellberg var sergeant och son till komministern i

Piteå Erik Hellberg.⁹⁹ Han målade också altartavlor och porträtt. Målaren Holmberg från Luleå dekorerade efter 1776 sidoläktarna i Övertorneå kyrka med 12 bilder ur Jesu lidandes historia på den ena sidan och 12 bilder av apostlarnas död på den andra.¹⁰⁰ Denna uppgift har ett visst intresse i samband med att Thomas Kiempe uppgivits vara från Övertorneå. Holmbergs målningar går dock i en stil som icke återfinnes i Kiempes måleri. På landsbygden i Västerbotten arbetade också ett stort antal mer eller mindre självlärda allmogemålare,¹⁰¹ hos någon av vilka Kiempe kan tänkas ha lärt yrket. En annan möjlighet vore att han rört sig något längre söderut och kanske erhållit sin utbildning hos någon målare i Hälsingland eller Medelpad. T.ex. Sven Hult från Söderhamn, som var verksam vid denna tid, hörde enligt traditionen till de målare som haft lärlingar i sin verkstad.¹⁰² Kiempes måleri visar inga karaktäristiska gemensamma drag med Hults målningar och ej heller med den herrnhutiske¹⁰³ målaren Hertmans. Hertman uppges ha varit Hults elev.¹⁰⁴ En viss likhet med Kiempes måleri har de läktarmålningar som Abraham Segerström utfört för Sidensjö kyrka i Ångermanland.¹⁰⁵ Segerström, som eventuellt var Carl Hofverbergs elev,¹⁰⁶ dekorerade på 1760- och 1770-talen några ångermanländska kyrkor med målningar — ”i regel tämligen illa”.¹⁰⁷ Denne Segerström var åtminstone år 1763 bosatt i Härnösand.¹⁰⁸ Kyrkomålningarna i Ångermanland och Västerbotten är än så länge föga undersökta, varför ett tillräckligt underlag för jämförelser med Kiempes måleri är svårt att erhålla. Såsom av det föregående framgått saknades ingalunda möjligheter att vid denna tid erhålla målarutbildning. Någon motsvarighet till de teckningsskolor som på 1770-talet fanns i Trondheim¹⁰⁹ synes dock icke ha funnits i norra Sverige.

Den 14 september 1783 vigdes i Nordmaling ”målaren Thomas Kiempe från Övertorneå” vid ”jungfru Helena Hortelia från Piteå”.¹¹⁰ Vigselboken upptar inga födelseår, men i en senare uppgift om familjen uppges att hustrun Helena Hortelia var född år ”1754 i Piteå”.¹¹¹ Enligt förteckningen över döpta i Piteå kyrkobok¹¹² var hon dock född först den 14 mars 1755 och var dotter till borgaren Olof Hortelius och dennes hustru Brigitta Dahl. Helena Hortelia var familjens första barn, kyrkobo-

ken innehåller en anteckning om föräldrarnas vigsel: ”1754 den 23 Junii Olof Hortelius och jungfru Brigitta Dahlgren — copulerade i Stockholm”. Helena döptes den 16 mars och dopvittnena var enligt tidens sed många — hela sex stycken och alla namngivna. Hon kan eventuellt ha varit en ättling till den Samuel Petri Hortelius som under slutet av 1600-talet var kyrkoherde i Piteå landsförsamling och som dog år 1700.¹¹³

Under åren 1783—85 bodde Thomas Kiempe i Mo by i Nordmaling.¹¹⁴ Anteckningar om undfångnen nattvard finns under åren 1783 och 1784 för mannen och under 1784 för hustrun. Den 9 juni 1785 fick paret ”attest till Nykarleby”.¹¹⁵ Nykarleby kyrkoböcker innehåller en anteckning om att ”Mål. Thomas Kempe och hu: Helena Hortelia ifr. Nordmeling” den 29 oktober 1785 anlänt till Nykarleby.¹¹⁶ Enligt ett rådsturätsprotokoll av april 1786 hade han dock redan ”förledit sommar” arbetat i Nykarleby.¹¹⁷ Den 26 december 1785 begrovs parets ”dödfödda gossebarn i kyrkogården” i Nykarleby.¹¹⁸ Ur kommunionboken framgår icke var paret bodde i Nykarleby och mantalslängderna för denna tid saknas. Den 17 november 1787 erhöll Thomas Kiempe flyttningsbetyg till Vörå,¹¹⁹ där han troligen då redan vistats någon tid, enär hans namn förekommer i Vörå kyrkas räkenskaper redan år 1786.¹²⁰ I Vörå kommunionbok för detta år¹²¹ förekommer både Thomas Kiempe och hustrun Helena boende i Tunis gård i Miemois by. Familjen har där dessutom utökats med pigan Gretha. Anteckning om läsförhör finns för hustrun, men ej för målaren själv eller pigan. Uppgiften om att Thomas Kiempes familj utökats med pigan Gretha talar för att han vid denna tid skulle ha varit rätt väl försörjd, medan å andra sidan en uppgift om att en del av hans arvode för målningsarbeten kvitterades ut av stadsfiskalen i Vasa,¹²² kunde tyda på att målaren icke helt undgått ekonomiska svårigheter. Tunis gård var vid denna tid fältväbelsboställe.¹²³ Redan år 1786 förekommer Thomas Kiempe i Lillkyro kyrkobok,¹²⁴ där han jämte hustrun är upptagen bland ”Utsokne tjenstefolk”. Han uppges där vara född 1757 i Torneå och hustrun, som här kallas Gustava Helena Hortelia, 1754 i Piteå. Uppgifterna stammar förmodligen från Nordmaling, enär han i Lillkyro företett flyttningsbetyg både därifrån och

från Nykarleby. I Lillkyro föddes den 13. 6. 1788 i Savilax by parets son, som den 15. 6. döptes till Gust. Eric.¹²⁵ Doplängden har en anteckning om att modern vid sonens födelse var 31 år gammal, vilket stämmer varken med det uppgivna födelseåret 1754 eller med det verkliga 1755, hon var i själva verket 33 år gammal. Från Lillkyro erhöll Thomas Kiempe flyttningsbetyg till Vasa, daterat den 9. 2. 1789.¹²⁶ Familjen finns dock icke upptagen i husförhörlängderna för Vasa åren 1789—90. Däremot bodde, såsom redan nämnts, "förre trumslagaren Kempe" år 1790 i Vasa. Av restlängderna¹²⁷ framgår att han ännu i maj 1791 icke erlagt de 8 öre som påförts honom i 1790 års taxeringslängd. År 1791 återfinnes Thomas Kiempe jämte hustru som "inhyses" i Torckola by i Storkyro socken och år 1794 i samma sockens by Topparla.¹²⁸ Åren 1796—98 var han bosatt i Virdois. Detta bekräftas för de två förstnämnda åren av ett sockenstämmoprotokoll¹²⁹ och för året 1798 av mantalslängderna.¹³⁰ Av taxeringslängden¹³¹ för detta år framgår att familjen ägde varken silver eller sidentyg, Thomas Kiempe skulle betala endast personavgift och hantverkaravgift. Hans namn förekommer också i förteckningen "öfver Handtvärckare som betala gärningsören i Korsholms östra fögderi för år 1798".¹³² År 1799 bodde familjen åter i Storkyro, Topparla och hos sig hade de svägerskan Regina.¹³³ Någon syster Regina torde Helena Hortelia ej ha haft, kanske det här rörde sig om en felskrivning. Enligt mantalslängderna för åren 1801—1804 bodde Thomas Kiempe med hustru i Munsala, åren 1801—1803 bodde hos dem också svägerskan Maria.¹³⁴ Mantalslängderna för år 1800 saknas för hela Österbotten, men detta år förekommer Thomas Kiempes namn i ett sockenstämmoprotokoll från Munsala¹³⁵ och samma år betalade Munsala kyrka "åt Jungfru Maria Christina Hortelia för tvätt",¹³⁶ varför man vågar anta att familjen Kiempe redan detta år bodde i Munsala. Svägerskan Maria Christina var född den 18. 5. 1762 i Piteå.¹³⁷ Hon gifte sig den 28. 2. 1802 i Munsala med "styrman: Enkl. Johan Schyten".¹³⁸ Verifikationsböckerna för åren 1801—04 är bevarade och Thomas Kiempes namn förekommer i taxeringslängderna för dessa år, likaså hör han åren 1802—04 till de hantverkare som betalar

"gärningsören".¹³⁹ I förteckningen 1801 nämnes ingen målare. Inga uppgifter har påträffats om var Thomas Kiempe bodde under de två följande åren. Det faktum att hans namn icke påträffats i mantalslängderna behöver icke betyda att han då ej vistades i Österbotten, enär endast de personer upptogs i förteckningarna som kunde tänkas vara i stånd att betala mantalspengar.¹⁴⁰ I Vasa trivialskolas matrikel för år 1807¹⁴¹ förekommer bland eleverna Gust:Eric Kiempe. Denne uppges vara född den 13. 6. 1791. Beträffande fadern finns en anteckning om att han var målare i Munsala. Munsala har senare överstrukits och ersatts med Härmä. Enligt en anteckning i mariginalen skall Gust:Eric Kiempe ha varit lantvärnsman under kriget 1808—09 och han skall ha dött i rysk fångenskap. Uppgiften om att målaren skulle ha vistats i Härmä föranledde en undersökning av mantalslängder och kommunionböcker. Lappo sockens mantalslängder¹⁴² för år 1807 innehåller en anteckning om att "Målaren Thomas Kempe, hustru Lena och son Gustaf" bodde i Narasluoma¹⁴³ by i Erkilä gård. Gården ägdes av klockaren Elias Kåsala och utom familjen Kiempe bodde där lösdrivaren Daniel Catharineson med hustru och lösdrivaren Mats Dunder. Mantalslängden upptar vidare under rubriken "Allmoge som nyttja Tobak" två medlemmar av familjen Kiempe. Mantalslängderna för år 1806 saknas för hela Österbotten och enligt längderna för år 1808¹⁴⁴ bodde i huset endast en tiggare och före detta soldat samt lösdrivare. Att familjen bodde tillsammans med lösdrivare och tiggare måste väl tas som ett tecken på ekonomiska svårigheter och att det gått utför för familjen. Kiempe syns ej heller ha förmått betala varken skatter eller hantverkaravgift för detta år.¹⁴⁵ Ingen uppgift finns om vart familjen flyttat från Ylihärmä. I januari 1808¹⁴⁶ besökte hustrun Helena Hortelia Virdois för att försöka erhålla ett belopp som hon ansåg att församlingen därstädes var skyldig hennes man för målningar som han utfört redan 1796. Sockenstämmoprotokollet som redogör för hennes krav och hur de avvisades har tagits som ett bevis på att Thomas Kiempe år 1808 skulle ha varit död.¹⁴⁷ Formuleringen i protokollet, där Helena Hortelia kallas hustrun och icke änkan, och omnämnandet att hon icke kunde "upta fullmagt af sin man", skulle väl

snarast tyda på att målaren levde vid denna tid. Inga uppgifter om var och när Thomas Kiempe dött har kunnat framletas.

Beteckningen "inhyses" som ofta förekommer vid Thomas Kiempes namn i mantalslängderna innebar ofta att en person fått tillstånd att slå sig ned i en by mot löfte att betjäna bönderna med dagsverken.¹⁴⁸ För Kiempes del kanske detta arbete delvis bestod av målningsuppgifter. Inhysingarnas ställning var svår, de var i många avseenden beroende av böndernas godtycke — i många byar fick soldater och inhysingar t.ex. icke hämta annan ved ur skogen än stubbar, kvistar eller vindfällan.¹⁴⁹ Under de år då Kiempe hörde till de hantverkare som betalade hantverkaravgift kan han möjligen ha varit antagen som målare av socknen.

Under en del år kan man följa Thomas Kiempes levnad endast med hjälp av de fåtaliga data och andra uppgifter som hans efterlämnade målningar kan ge om sin upphovsman. De knapphändiga sakuppgifterna om honom kompletteras av traditionens mer eller mindre pålitliga, ofta nog så målande berättelser. I dessa berättelser omnämns aldrig målarens hustru, utan tvärt om beskrivs han som en person helt oberoende av några familjeband. Här nedan kommer att i korthet återges huvuddragen av de berättelser som rör hans person.¹⁵⁰

Under kriget 1788—90 uppbådades manskap från Österbotten och Satakunta för att tjäna som vargeringstrupper. Åtminstone Björneborgs regementes vargeringstrupper förlades för någon tid på Sveaborg.¹⁵¹ Inga bevis finns för att Thomas Kiempe skulle ha tillhört dessa trupper, men berättelserna från Soinitrakten, där Thomas Kiempe vistades någon tid år 1794, kunde kanske tala härför. Där berättas om honom bl.a. att han hört till trupperna på Sveaborg, varit med om ett uppror och därefter flytt norrut tillsammans med två kamrater.¹⁵² En av dessa var murare och stannade i Jämsä, medan Kiempe fortsatte till Soini, där han bodde gömd i en vindskammare på Pahkamäki gård och sysslade med måleri. Vidare berättas att hans uppvaktning av gårdens dotter Rauha resulterat i ett barn. En kontroll av kyrkoböckerna ger dock ingen bekräftelse på uppgifterna. Något som talar för att Kiempe skulle ha varit inkallad under kriget är det faktum att

enligt en kunglig skrivelse av år 1789¹⁵³ "genom Prästerskapet och Krono Betjeningen slikt löst och onyttigt folk" borde "upsökas för at i Krigstjenst behörigen antagas och inskrifwas" — — — "och hafwer Kongl. Maj:t egenteligen tåkts för löst och för landet onyttigt folck som til krigstjenst kunna, de bättre til soldater och de sämre til tross-kutskar eller drängar, antagas, anse: Alla sådane Inhyses eller Backstuguhjon, som ej äro wecko-dagswerkar hos allmogen; — — — Handtwerckare på landet, som der til ej hafwa Landshöfdingens tilstånd, eller icke äro af någon viss Sokn antagne; Lösa personer på landet, som befatta sig med olofliga näringar och handtwerck; — — —". I Soini har också en annan berättelse funnits om Thomas Kiempe. Enligt denna var han en försupen före detta präst, känd för fruntimmershistorier, som bodde på Keisala gård.¹⁵⁴ Också som målare i Soini skall han ha fortsatt sitt dåliga leverne. Vid denna tid fanns ingen präst i Finland med namnet Kiempe. En präst med detta namn hade dock på 1600-talet varit rektor för Nykarleby trivialskola.¹⁵⁵ Denne mag. Lars Kempe blev avskedad på grund av att han befanns "oskicklig till ämbetet" och utnämndes till pastor i Kristinestad och Lappfjärd.¹⁵⁶ Därifrån förflyttades han till Härnösand, "där han dock snart för dryckenskap suspenderades". En sammanblandning av en äldre och en yngre tradition är därför icke utesluten. Trots de många berättelserna om målarens dåliga leverne har inga rätttegångsprotokoll eller andra bevis härpå kunnat uppletas. Vid denna tid utmättes ofta böter för dryckenskap och andra samtida målare har icke helt undgått sådana.¹⁵⁷

De i det följande beskrivna porträtten av major Brusin och hans hustru som antagligen utförts av Thomas Kiempe, kan efter klädedräkt och uniformsskick anses ha tillkommit mellan åren 1792 och 1794. Major Brusin bodde vid denna tid på Storminiemi i Ruovesi, icke långt från Pekkala gård. Pekkalatapeterna som Kiempe påstås ha målat kan ha tillkommit vid denna tid, fastän familjetraditionen berättar att de stammar från början av 1800-talet. Åren 1796—97 dekorerade Thomas Kiempe Virdois kyrka med målningar. Enligt en inskrift som funnits ovanom den södra dörren var kyrkan målad av Gustaf och Thomas Kiempe. Ingen målare vid namn Gustaf Kiempe är

känd. En möjlighet vore att inskriptionen varit ett uttryck för målarens skämtlynne och att han haft sin då 8-åriga son som medhjälpare. Medan Thomas Kiempe målade i Virdois kyrka skall han efter vad som berättas i Virdois ha bott på Kankaanpää gård, som åtminstone senare varit gästgivargård.¹⁵⁸ Han skall ha råkat i delo med värdinnan och som hämnd målat hennes porträtt bland djävlarna i kyrkans tak. En annan berättelse förmäler att han bott på Patala gård, där han dekorerat gäststugans väggar med målningar. I Virdois berättades liksom i Soini om Thomas Kiempes syndiga leverne.¹⁵⁹ Enligt uppgifter från Virdois skulle Thomas Kiempe ha varit Keurubo.¹⁶⁰ Något stöd för dessa uppgifter har ej kunnat erhållas varken ur mantalslängder eller kyrkoböcker. Om Thomas Kiempes verksamhet under de följande åren vet man ingenting med säkerhet. Någon gång efter år 1787 målade han i Ylivieska och Larsmo kyrkor och i Alavieska troligen kort efter det kyrkan blivit färdig 1795. Efter år 1799 målade Kiempe en altartavla för Ylihärmä kyrka. År 1802 utförde han rätt omfattande målningar i Kelviä kyrka. År 1803 målade han i Nivala och den hittills sista kända målningen utförde han år 1804 för Rautio kyrka.

Inga säkra uppgifter finns om vad han sysslade med då han icke var upptagen av målning i kyrkorna, men enligt traditionen skall han på

många orter i Österbotten ha sysslats med dekoration av möbler. I Rautio berättas utom det att han var född någonstans i trakten att han, vid den tid då han målade kyrkans forna altartavla, var bosatt som "måg" i någon gård i Typpö by.¹⁶¹ Han uppges ha fört ett onyktert liv och alltid ha haft ont om pengar.

Lika litet som kyrkoböckerna ger traditionen några uppgifter om var och när Thomas Kiempe dött. Från Rautiotrakten stannar visserligen en berättelse som kunde tyda på att Thomas Kiempe levat ända in på 1800-talets andra decennium. Enligt denna berättelse erhöill en person vid namn Niilo Historianmäki år 1814 pension enligt ett kejsarligt beslut.¹⁶² Denne Historianmäki, om vilken det berättas att han hade en dotter som var i besittning av ovanliga kroppskrafter, men som var klen till förståndet, skulle tidigare ha försörjts av sin "måg" Kemppi, som var bosatt i Typpö by. Enligt vad som i trakten berättas¹⁶³ skulle denne Kemppi ha varit identisk med målaren. Dessa påståenden har dock icke kunnat verifieras. Av det ovan anförda kan man sluta sig till att Thomas Kiempe säkert var vid liv år 1807, troligen ännu i januari 1808. Något större målningsarbete efter 1804 är icke bekant och troligen har målaren under sina sista år varit tyngd av motgångar, fattig, kanske skild från sin hustru och möjligen hemfallen åt dryckenskap.

32 Mantalslängder för Nordmalings socken, HLA.

33 Husförhörlängder för Nordmaling 1775—84, HLA.

34 Vyselboken för Nordmaling, anteckning 1783, HLA.

35 Nykarleby kommunibok 1781—87, anteckning 1786, RA.

36 Födda i Torneå stad 1718—1860, RA.

37 Övertorneå församlings födelse- och dopbok. Undersökt av förf. och senare kontrollerad båda av landsantikvarie H. Petrini och arkivarie H. Karlsson, HLA.

38 Födda i Alatornio 1707—1827, RA.

39 Råde 1951, s. 49. Uppgiften finns icke i sockenstämmoprotokollen 1780—81. Protokollen 1782—1800 saknas. HLA.

40 Tornio 1621—12/5—1921, s. 11.

41 Råde 1951, s. 176 ff.

42 K. Fahlgren, brev till förf. 16. 2. 1966. Ruth Gavelin, brev till förf. 18. 2. 1966.

43 Ruth Gavelin, brev till förf. 18. 2. 1966.

44 Hülphers 1789, s. 242.

45 Portin 1967, s. 137 ff. Portins anteckningar påbörjade under slutet av 1700-talet.

46 Kyrkoherde Martti Peltonen, muntlig uppgift till förf. oktober 1967.

47 Aspelin 1942, s. 186.

48 Aminoff 1929, s. 68.

49 Boström 1929, s. 25—26, 61—62, 65—76, 85—87.

50 Tamelander 1941, no 33.

51 Portin 1967, Wahlbergs kommentar s. 318.

52 Backman 1938, s. 24 ff.

53 Björkman 1935, s. 214.

54 Björkman 1930, s. 268.

55 Backman 1941.

56 Grundsunda äldsta husförhörlängd omfattar åren 1779, 1786—1808. HLA.

57 Västernorrlands landskontors arkiv, HLA.

58 Västerbottens infanteriregementes generalmönsterrullor 1768, 1774, 1779, Kungliga Krigsarkivet, Stockholm.

59 Övertorneå församlings födelse- och dopbok, HLA.

60 Husförhörlängderna förvaras i HLA.

61 Tenerz 1960, s. 34.

62 Backman 1941, s. 108 ff.

- 63 Husförhållslängd för Övertorneå 1781—1801, HLA.
- 64 Portin 1967, s. 207, Erik Wahlbergs kommentar, s. 359.
- 65 Uppgift i HLA. (F I:1.)
- 66 Uträkningar på besparade knecktelöner 1773 (F I:1.), HLA.
- 67 Husförhållslängder för Nedertorneå 1750—1818, HLA.
- 68 Födelseboken har genomgått för åren 1750—1758, HLA.
- 69 Mantalslängderna för Grundsunda och Nordmaling har två kolumner för rökare, den ena 2 sch., den andra 4 sch..
- 70 Kyrkobok för Lillkyro, Vaasan maakunta-arkisto, Vasa.
- 72 1790 Års Wasa Läns Verifikationsbok, s. 2157, RA.
- 73 Dahlgren 1963, s. 46.
- 74 Uppgifterna hämtade ur Kumm 1949 s. 21 ff. och Övre Norrland förr i tiden, nr. 2, "Rotebönder och soldattorp, s. 26 ff.
- 75 Övre Norrland i tidningarna åren 1740—1810, s. 112 ff.
- 76 Ambrosiani 1920, s. 6.
- 77 Ambrosiani 1920, s. 89 ff.
- 78 Ambrosiani 1920, s. 32.
- 79 Baekström 1921, s. 11.
- 80 Hegardt 1923, s. 56.
- 81 Ambrosiani 1920, s. 7.
- 82 Appelgren 1934, s. 30 ff.
- 83 Hegardt 1923, s. 32 ff.
- 84 Stockholms målareämbetes protokoll 10. 9. 1793, citerat i Hovmålaren C. F. Torsselius tapetmålARBOK, s. 25.
- 85 Steckzén 1921, s. 228 ff.
- 86 Meinander 1926, s. 124 ff.
- 87 Se dock t.ex. Appelgren, 1971 s. 6, HUKI.
- 88 Aspelin 1942, s. 244.
- 89 Thet loflige Målare Ämbetets i Stockholm In och Utskrifningsprotokoll från den 13 Juli 1773 till och med 1774 — — — 1806. Skråarkivet, Nordiska Museet, Stockholm.
- 90 Aspelin 1942, s. 290.
- 91 Målare Ämbetet, Stockholm, allmänna ämbetsbeslut 1667—1839, Skråarkivet, Nordiska Museet, Stockholm.
- 92 Appelgren 1934, s. 300.
- 93 Steckzén 1921, s. 228 ff.
- 94 Hofrén 1925, s. 2.
- 95 Hälsingemålningar 1968, s. 32.
- 96 Ejdestam 1939, s. 4.
- 97 Bergensträhle 1917, s. 39.
- 98 Hofrén 1925, s. 5.
- 99 Svenskt Konstnärslexikon 1957, s. 93.
- 100 Boreman s.a., s. 259.
- 101 Hofrén 1925, s. 2.
- 102 Svenskt Konstnärslexikon 1957, s. 196. Lärningarna är i de få bevarade mantalslängderna för Söderhamn på 1770-talet icke namngivna, HLA.
- 103 Lindblom 1944, s. 648.
- 104 Erixon 1937, s. 199.
- 105 ATA, foto Dnr $\frac{5064}{1929}$: 3 a.
- 106 Nilsson-Tannér 1962, s. 59.
- 107 Hofrén 1925, s. 6.
- 108 Bucht 1945, s. 452.
- 109 Schindler 1927, s. 145 ff.
- 110 Vigselsboken för Nordmaling, HLA.
- 111 Nykarleby kommunionbok 1781—87. Uppgift 1786, RA.
- 112 Staden Piteå kyrkobok 1703—1806, HLA.
- 113 H. Petrini, brev till förf. 19. 3. 1964.
- 114 Husförhållslängden för Nordmaling 1775—84, 1785 — — —, HLA.
- 115 Husförhållslängden för Nordmaling 1785, HLA.
- 116 In- och utflyttade i Nykarleby 1751—95, RA.
- 117 Ny Carleby RådstufvuRätts Domböka — — —, s. 81, § 45, RA.
- 118 Döda i Nykarleby 1730—1820, RA.
- 119 In- och utflyttade i Nykarleby 1751—95, RA.
- 120 Kyrkokassan 1784—1851, Kyrkoarkivet, Vörå.
- 121 Kommunionbok för Vörå 1781—87, RA. Mantalslängder saknas för Vasa län före år 1791.
- 122 Kyrkokassan 1784—1851, Kyrkoarkivet, Vörå.
- 123 Wirilander 1953, s. 301.
- 124 Kyrkobok för Lillkyro, Vaasan maakunta-arkisto, Vasa.
- 125 Födda i Lillkyro 1723—1804, RA.
- 126 Kyrkobok för Lillkyro, Vaasan maakunta-arkisto, Vasa.
- 127 1790 Års VerifikationsBok Wasa Län, RA.
- 128 Wasa läns mantalslängder 1791, 1794, RA.
- 129 Protokoll 10. 1. 1808, Kyrkoarkivet, Virdois.
- 130 Wasa Läns mantalslängder 1798, RA.
- 131 1798 Års Verifikationsbok Wasa Län, RA.
- 132 1798 Års Verifikationsbok Wasa Län, RA.
- 133 Wasa Läns mantalslängder 1799, RA.
- 134 Wasa Läns mantalslängder 1801, 1802, 1803, 1804, RA.
- 135 Protokoll Bok wid Munsala kyrka från 1735 till 1846, Kyrkoarkivet, Munsala.
- 136 1757—1783. Kyrko Räckning öfwer Munsala Kyrckas Inkomst och Utgift, Kyrkoarkivet, Munsala.
- 137 Staden Piteå kyrkobok 1703—1806, HLA.
- 138 Vigda i Munsala 1730—1818, RA.
- 139 1801, 1802, 1803, 1804 Års Verifikationsbok Wasa Län, RA.
- 140 Heckscher 1941, s. 107.
- 141 Liber scholae Wasensis 1722—1830, s. 141.
- 142 Wasa Läns mantalslängder 1807, RA.
- 143 Naarasluoma är en älv i Ylihärmä.
- 144 Wasa Läns mantalslängder 1808, RA. Husförhållslängderna för Ylihärmä upptar inga anteckningar för gården Erkilä efter 1804.
- 145 Wasa Läns Verifikationsbok 1807, RA. (taxeringslängd och förteckning över hantverkare som betalar gärningsören.) Verifikationsbok 1808, RA. (restlängd för 1807).
- 146 Sockenstämmoprotokoll 10. 1. 1808, Kyrkoarkivet, Virdois.
- 147 Koukkula 1967, s. 492, not 58.
- 148 Isaksson 1967, s. 320.
- 149 Isaksson 1967, s. 352.
- 150 Här nedan lämnas inga uppgifter om källan i de fall där frågan utförligt behandlas senare.
- 151 Lindh 1928, s. 155.
- 152 Tuomaala, Ilkka 5. 10. 1950.
- 153 Ur Finlands historia, s. 321 ff.
- 154 Väinö Tuomaala, brev till förf. 16. 1. 1966.
- 155 Wichmann 1920, s. 41.
- 156 Wichmann 1920, s. 44.
- 157 Se t.ex. Ny Carleby Rådstufvu Rätts Domböka för åren 1781 — — — och 1792, 1795: "23 Martii målaren Johan Alm bötfäld för 4:de gången öfwadt fyllerie — — —". RA.
- 158 Tuomaala 1963, s. 19.
- 159 Tuomaala 1963, s. 18.
- 160 Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951. I kyrkan fanns sommaren 1966 en maskinskriven historik som utan att ange källan talade om Thomas Kiempe som Keurubo.
- 161 Kyrkoherde Martti Peltonen, muntlig uppgift till förf. i oktober 1967.
- 162 Se föreg. Kyrkoherde Martti Peltonen hade funnit uppgiften i samband med forskning för ett vetenskapligt arbete.
- 163 Ännu i början av 1960-talet fanns i Rautio personer som berättade om målaren Kemppe. Muntlig uppgift av kyrkoherde Peltonen i oktober 1967.

Thomas Kiempes kyrkomålningar

Vid ett studium av kyrkomåleriet i 1700-talets Sverige-Finland frapperas man av huru 1600-tals-traditionerna delvis obrutna fortlöper långt in på 1700-talet. Denna starka stilretardation är orsak till att under medlet och ännu under slutet av 1700-talet gjordes kyrkodekorationer i en stil som hade många av barockens drag. Som exempel kan nämnas Erik Westzynthius d.ä.:s målningar från 1740-talet i Brahestads och Alavieska kyrkor.¹⁶⁴ Ännu så sent som år 1774 utförde Emanuel Granberg målningar för Muhos kyrka vilka var målade i en tung, barock stil.¹⁶⁵ Seklets nyare konststilars påverkan kan ibland skönjas genom att enstaka stildrag upptagits från dem, utan att man därför kan tala om någon egentlig rokokok eller gustaviansk stil på kyrkomåleriets område. Som exempel på sådana stildrag kan nämnas de rokokoinramningar som förekommer hos både Michael Toppelius och Emanuel Granberg¹⁶⁶ i målningar, vilka i övrigt saknar många för rokokon typiska drag. På den svenska sidan om Bottenviken utförde enstaka konstnärer målningar med rokokodrag redan på 1740- och 1750-talen. Bland dem kan nämnas Carl Hofverberg, som främst genom de altaruppsättningar han ritade för Jonas Granberg kan sägas ha medverkat till ett visst genombrott för rokokon i Jämtland och Medelpad¹⁶⁷ och Paul Michaelsson Hallberg¹⁶⁸, som efter 1756 verkade i ungefär samma trakter. I kustlandskapen längre norrut är dock ingen rokokostil påvisbar i kyrkomålningarna, i synnerhet vad kompositionerna beträffar kunde de rubriceras som renässans eller barock.

Trots att 1600-talets frisindelning och horror vacui småningom försvann och gav plats för mera obundna och lätta kompositioner, hade kyrkomåleriet i mera avlägsna landsändar kvar sin gamla dekorativa uppgift att ge kyrkan det som Emil

Nervander kallat¹⁶⁹ dess "bildskrud". Likaså hade kyrkomåleriet ännu under denna tid, liksom under medeltiden ("Pictura est scripta laicorum")¹⁷⁰, uppgiften att tjäna som ett slags bilderbibel för den ofta föga läskunniga kyrkemenigheten. Under Gustav III:s regering vann upplysningstidens tänkesätt spridning i Sverige-Finland. De gamla väggmålningarna ansågs liksom träskulpturerna otidsenliga. I fortsättningen utnyttjades måleriet mest bara för altartavlorna och eventuellt för utsmyckningen av predikstolen och läktarskranket. Det dröjde dock innan upplysningstidens tänkesätt nådde landsförsamlingarna, där den gamla fromheten fortfarande rådde. K. K. Meinander framhåller¹⁷¹ i fråga om kyrkomåleriet i Österbotten, där det monumentala kyrkomåleriet längst levde kvar, huru "Österbotten under 1700-talet visar oss den vanliga företeelsen att en avlägsen landsända kvarhåller och vidare utbildar en konstgren som redan är i utdöende annorstädes". Bland Thomas Kiempes kyrkomålningar har funnits sådana som var typiska representanter för det ålderdomliga kyrkomåleriet som hade till uppgift att ge sin prägel åt hela kyrkointeriören. S. A. Hallbäck påpekar¹⁷² att det dekorativa finska kyrkomåleriet helt upphörde först år 1821, "när den gamle Toppelius med darrande pensel målar sin sista kyrkomålning, den i Revolaks, samma år som han gick bort."

Två tavlor i Grundsunda kyrka

I Grundsunda kyrka i Ångermanland hänger på korväggen två tavlor målade i olja på duk. Den ena föreställer Kristus på korset och den andra är en bild av Jesu födelse.¹⁷³ Den förstnämnda mäter 135×103 cm och den senare 133×93 cm. Bilden av

Kristus på korset är i högra nedre hörnet signerad "T.K." — signaturen är utförd i vitt. Den andra tavlan har på motsvarande plats dateringen "Anno 1781", likaledes utförd i vitt. Tavlorna är nu placerade på var sida om korfönstret.

Grundsunda kyrka är en stenkyrka uppförd före 1250.¹⁷⁴ Inga uppgifter finns bevarade om när de båda tavlorna kommit till kyrkan.¹⁷⁵ Kyrkans räkenskaper för tiden före 1804 är icke bevarade.¹⁷⁶ Också sockenstämmoprotokoll saknas. Under 1700-talet gjordes, liksom tidigare, ofta målningsarbeten för kyrkorna på beställning av enskilda personer — detta gällde icke endast votivtavlor eller andra målningar av mindre omfång — utan någon gång t.o.m. hela kyrkointeriörer. På grund av att varken skriftliga eller muntliga uppgifter om målningarnas tillkomst finns bevarade kan man numera icke få någon klarhet i frågan huruvida de inköpts av församlingen eller kanske skänkts av någon privatperson. Det enda som med säkerhet kan sägas är att tavlorna funnits i kyrkan redan på 1830-talet. En inventarieförteckning av år 1831¹⁷⁷ upptar nämligen de båda målningarna och innehåller en anteckning om att de var försedda med ram. Också snabbinventeringen av kyrkorna av år 1919¹⁷⁸ nämner tavlorna. Då de år 1935 restaurerades av konservator Oskar Svensson saknade de ram.¹⁷⁹ Arbetsbeskrivningen nämner att målningarna "uppsatts på nya dukar och kilramar och därefter rengjorts, konserverats och bätrats — — — nya enkla träramar gjorts".

Den enda målare med initialerna T.K. som vid denna tid kan ha verkat i Ångermanland är Thomas Kiempe, som år 1782 målade i Nordmalings kyrka. En jämförelse med de två signaturer som finns bevarade — den ena på ett porträtt av år 1784¹⁸⁰ signerat "T.K." och den andra på en nattvardsbild signerad "Tho. Kiempe" år 1794¹⁸¹ — visar bokstäver av så gott som likadant utförande. I den med endast initialerna signerade målningen är dessutom lika som i Grundsunda bokstaven K placerad något lägre nere än bokstaven T.

Korsfästelsebilden (Bild 1) är en enkel framställning med Kristus på korset och endast två bifigurer — Maria stående till höger och Johannes till vänster om korset. Kristus är fästad vid korset med tre stora spikar, en genom var hand och en genom de

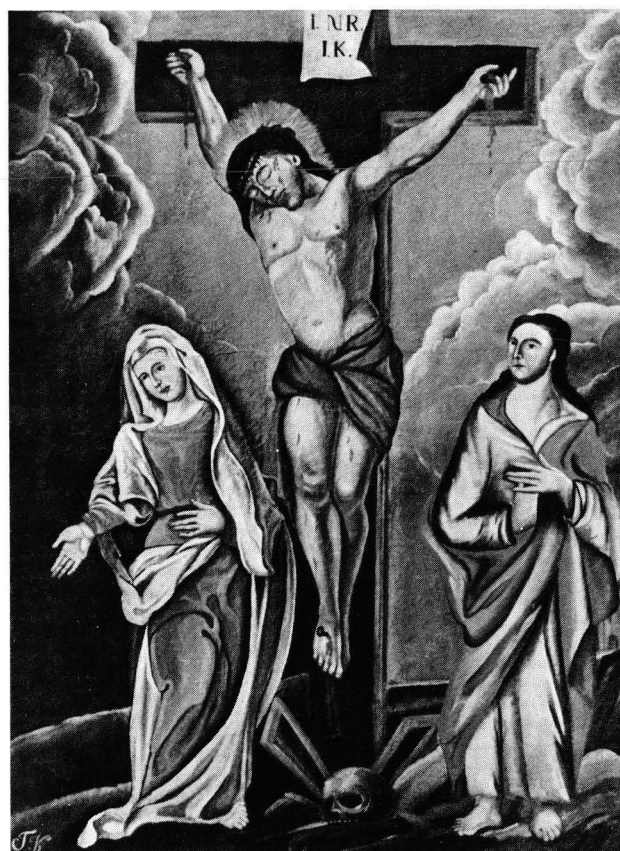


Bild 1. Korsfästelsen. Grundsunda kyrka. Oljemålning på duk 135×103 cm. Foto Sture Forsberg, Husum.

korslagda fötterna. Den högra foten är placerad över den vänstra. Den kraftiga, något satta figuren, hänger lätt hopsjunken och knäna är svagt krökta. Kristi huvud lutar ned över den högra skuldran. Ögonen är slutna. Håret är långt och mycket mörkt, med grått vid tinningarna. Ansiktet är skägglöst. Hakan är rätt kraftig, med en accentuerad knöl. Karnationen är i ansiktet hög, men i övrigt normal. Läpparna är målade klarröda. Ögonbryn, konturer och skuggor är utförda i brunt. I pannan under törnekronan ses små tätt placerade bloddroppar och i ansiktet i övrigt, liksom på kroppen, ses större, mycket glest placerade sådana. Ur såret i Kristi vänstra sida, liksom ur såren i händerna och fötterna, rinner små klarröda blodströmmar. Törnekronan är mörkt grönbå och glorian, som består av strecktecknade något ojämna strålar är utförd i gult. Kristus bär ett rött ländkläde virat kring höfterna. Klädets ena ända hänger ned längs det högra låret. Korset, som är av grovt bilat virke, är målat i brunt och avbildat så att det ses något underifrån och från vänster. Perspektivteckningen

är delvis felaktig. Korset är försett med en nästan kvadratisk skylt, vars vänstra nedre hörn är något uppvikt, med överst bokstäverna I.N.R. och nederst I.K. i brunsvart. Vid korsets fot ses två i marken inslagna brädstuppar målade i brunt med gulaktiga kanter. Framför korset på marken ligger en dödsskalle utförd i gråvitt och en benknota målade i mörkt gråblått.

Till höger om korset, något framför detsamma står Maria. Hon håller sin vänstra hand över midjan. Den högra sträcker hon nedåt åt sidan med handflatan vänd mot betraktaren. Hon håller sitt huvud något lutat åt höger. Kroppsvikten vilar på vänster ben — den vänstra bara foten är synlig under klänningen — och höger knä är något krökt. Ögonen är mörkt blå och faller stora vita tårar. Den något veka munnen är klarröd och kinderna är skära. Näsan är smal och den linje som tecknar näsan övergår utan avbrott i ögonbrynet. Knölen på hakan är starkt accentuerad. Håret är icke synligt under doket. Karnationen är vanlig. Alla konturer och skuggor i ansiktet och kring händerna och foten är målade i brunt. Den högra handens handflata är rätt stor och både tumvalken och lillfingervalken — thenar och hypothenar — är accentuerade. Den vänstra handens fingrar är utspärrade, endast ringfingret och långfingret berör varandra. Lillfingret är krökt. Maria bär en långärmad fotsid klänning i klarrött. Klänningen är kring det runda halshålet kantad med en något ljusare röd kragkant. Kring midjan bär hon ett smalt skärp. Veck och draperingar i klänningen är utförda dels i vitt, dels i mörkare rödbrunt. Över klänningen bär Maria en i vitt och ljust gråbrunt utförd mantel, kantad med gråvitt. Manteln är lagd över huvudet och faller draperad ned över axlarna ända ned till marken. Vid hennes vänstra sida är en snibb av manteln instucken under skärpet.

Till vänster står Johannes, också han något framom korset men längre ifrån detsamma. Han är avbildad rakt framifrån med händerna korslagda över bröstet. Han har mycket mörkt vågigt hår, som faller ner över ryggen ända nedanom axlarna. Också ögonbrynen är mörkt bruna. De mörkblå, nästan svarta ögonen, är liksom Marias avbildade med punktdager i iris. Under ögonen ses flere stora vita tårar. Ansiktsfärgen är lätt brunaktig. Munnen är smalare och mera bestämd än Marias. Både

rännan under näsan — philtrum — och knölen på hakan är starkt accentuerade. Skuggor och konturer är utförda i brunt — under hakan ses starka skuggor. Den högra handen, som är stor och bred, håller han instucken under manteln. Den vänstra handen, som han håller över den andra, är mindre. Fingrarna är utspretade, så när som på ringfingret och långfingret, vilka berör varandra. Mellan lillfingret och ringfingret ses den högra handens tumme, som hålles uppåt. Fötterna är bara, den vänstra avbildad rakt framifrån, den högra i profil. Johannes bär en ljusblå dräkt med stor urringning och över denna en röd mantel, vars ena ända är lyftad framför bälten. Vecken i dräkten är utförda medels vita dagrar eller mörkare blå skuggningar, medan mantelns veck är målade dels i vitt och dels i mörkare rödbrunt.

Landskapet är kuperat och horisontlinjen är låg, stigande något åt vänster. Marken är utförd i brungrönt med mörkt gröna stiliserade grästuvor. I bakgrunden ses vid sidorna mörkt gråblå molnmassor. Mellan dem ses gråblå himmel.

Såsom av många forskare framhållits gjordes 1700-talets kyrko- och bygdemålningar liksom tidigare efter förlaga. För det mesta användes bibelillustrationer eller illustrationer i annan andaktslitteratur. Någon exakt förlaga till denna korsfästelsebild har förf. icke påträffat, kanske beroende på att kompositionen är så pass enkel och av en typ som varit vanlig ända sedan den katolska tiden. Bilderna av korsfästelsen var i allmänhet de mest traditionsbundna.¹⁸² Man fortsatte länge att använda samma kompositioner som förekommit redan i mässböckernas kanonbilder, d.v.s. bilder där Kristus på korset upptog den centrala platsen och där Maria och Johannes sågs vid korsets fot. Vanligen stod Maria till höger och Johannes till vänster, symboliserande respektive kyrkan och synagogan.¹⁸³ De första avbildningarna av denna typ förekom redan på 400-talet. I medeltida bilder var Kristus oftast fäst vid korset med fyra spikar, avbildningar med endast tre spikar förekommer efter 1200-talet.¹⁸⁴ I de tidigaste korsfästelsebilderna avbildades Kristus alltid som levande, medan man i Tyskland och Frankrike från omkring år 1000 och i Italien efter år 1200 började framställa honom också som död.¹⁸⁵

Till vissa delar påminner korsfästelsebilden i

Grundsunda om många av de ovan nämnda kanonbilderna. En bild ur Simon Kochs *Missale Magdeburgense* av år 1486¹⁸⁶ (Bild 2) visar t.ex. rätt stora likheter både vad beträffar Kristusgestaltens hållning och framställningen av korset. Också Johannes ställning och delvis hans dräkt visar stora likheter. Olikskheterna är dock så pass stora att man icke kan säga att just denna bild skulle ha utgjort förlagan, man kan endast säga att förlagan varit en bild av denna typ. Vid korsets fot avbildades ofta, liksom i Grundsundatavlan, en dödsskalle. Denna var enligt legenden Adams skalle och att Kristi blod rinner ned på den är en symbol för utplånandet av arvssynden genom återlösningen.¹⁸⁷ Bokstäverna I.N.R.I.K. står för Jesus Nazareus Rex Judeorum Kristus. Formen I.N.R.I. är dock den oftast förekommande.

Avbildningen av Kristi födelse (Bild 3) — som kanske snarare borde kallas en tillbedjan — är en komposition med Maria sittande något till vänster om mittlinjen. Hon håller blicken sänkt och händerna lyftade mot bröstet och handflatorna mot varandra. På hennes knän vilar det sovande Jesusbarnet. Maria har mörkbrunt hår, mörkt bruna välvda ögonbryn och kupiga ögonlock. Det högra ögonlocket visar en egendomlig lutning och också vid teckningen av vänster öra är perspektivet felaktigt. Näsan har accentuerade svängda näsvingar. Den något trutande munnen är framställd i blekrött. Kinderna är blekt gråbruna. Knölen på hakan är accentuerad. Alla konturer är målade i brunt och skuggorna i hudpartierna är dels gråblå, dels bruna. Den långa halsen, som nederst är rätt tjock, är kraftigt skuggad med gråbrunt. Händerna är rätt stora och summariskt utförda, endast nagelkonturerna är antydda i mörkbrunt. Klänningen, som har stort runt halshål och långa veckade vida ärmar som når nästan till handleden, är ljusblå med skuggningar i mörkare blått, med en dragning mot grönbliått. Över axlarna bär Maria en fladdrande gråvit slöja, fasthållen överst på hjässan av en ljusgul virad krans. Runt huvudet ses en mycket stor gul gloria som uppfyller nästan hela bakgrunden. Denna gloria förefaller att ha målats efter det att bakgrunden färdigställts — man ser till höger ett med gult övermålrat moln.

Barnet i Marias knä ligger på ett gråvitt tygstycke. Ögonen är slutna och ögonbryn och



Bild 2. Korsfästelsen. Träsnitt ur *Missale Magdeburgense*. Efter Schramm XII, 1929, Tafel 54.



Bild 3. Kristi födelse. Grundsunda kyrka. Oljemålning på duk 133×93 cm. Foto Sture Forsberg, Husum.

konturer är utförda i brunt. Karnationen är normal och något ljusare än Marias. Barnet har ett smalt vitt ländkläde. Jesusbarnet är ej så väl inkomponerat i bilden. Maria sitter med vitt skilda knän och barnet ser ut att ha stöd endast av hennes högra knä, där det ligger framom hennes armbåge. Proportionerna är också felaktiga, barnets skulderparti är för kraftigt och huvudet för litet.

Bakom Maria till höger står en man med en stav i höger hand. Mannen är framställd i mindre skala än Maria. Det är en gammal man med glesnat gråvitt hår och dito klivet långt helskägg. Han har blå ögon och mörkt röd mun. Ögonen är framställda med punktdager i iris. Ögonbrynen är grå. Örats, näsans och naglarnas konturer är utförda i brunt. Mannen är klädd i en mörkblå fotsid veckad mantel med långa vida armar. Vecken är antydda medels ljusare blå dagrar och nästan svarta skuggningar.

I bakgrunden ses ljust gråblå moln vid sidorna. Uppe bland molnen ses till höger om Maria två gestalter. Av den ena är endast huvudet och armarna synliga. Håret är brunt och vågigt. Ögonlocken är sänkta. Ögonbryn och konturer är liksom skuggorna utförda i brunt. Dräkten är klarröd. På höger arm ses en gul korg fylld med röda blommor. Den vänstra handen är lyftad upp mot ögat. Den andra figuren är en liten, fet, naken ängel, vars ena stora blågrå vinge, kantad med brunsvart, är synlig. Ängeln håller i båda sina lyftade händer röda frukter eller blommor med bladverk i mörkt brungrått.

Ikke heller till bilden av Kristi födelse har någon exakt förlaga påträffats — det förefaller snarast som om målaren här hade plockat detaljer ur flere olika bilder. Detta var icke ovanligt inom 1700-talets kyrkomåleri.¹⁸⁸ Både Marias och den gamle mannens dräkt är sådan som var vanlig i bibliska bilder. Kristi dräkt var, liksom apostlarnas, i allmänhet traditionsbunden och föga underkastad modets växlingar.¹⁸⁹ Detta gällde i viss mån också Maria. Den dräkt som Maria bär på bilden är av en typ som förekom redan i 1200-talets andaktslitteratur¹⁹⁰ och den förekommer i både tyska och italienska målningar från 1300—1400-talen.¹⁹¹ I tysk konst avbildades Maria under 1400-talet vanligen med ovalt ansikte, mandelformade ögon och blicken riktad nedåt mot barnet.¹⁹² En bild som



Bild 4. Ur Figur=Bibel, Wästerås 1777.

eventuellt kan ha tjänat som förlaga till denna Mariafigur återfinns i figurbibeln (Bild 4).¹⁹³ Den är ingen framställning av madonnan och barnet, men mitt i bilden sitter en madonnalik figur av så gott som alldeles samma utseende som den här aktuella Mariafiguren. Huvudet är på båda bilderna vänt åt samma håll och händernas ställning är den samma. På figurbibelns bild saknas ju barnet, vilket väl kunde motivera det faktum att Jesusbarnet förefaller att vara så illa inkomponerat i Grundsundabilden. En annan bild som denna komposition delvis kunde återgå på är Riberas herdarnas tillbedjan.¹⁹⁴ Om man spegelvänder Riberas bild intar madonnan och barnet ungefär samma ställning som på bilden i Grundsunda. Marias blick är dock i Riberas bild riktad uppåt, men händernas ställning är den samma. Hon knäböjer där bakom krubban. En mörk svartvit bild kunde möjligen ge ett intryck av att barnet skulle vila i hennes famn. Madonnans vitt skilda knän i Grundsundamålningen är något som återkommer mycket ofta i italienska madonnabilder.¹⁹⁵ Förlagan till bilden av Maria och barnet kunde tänkas återgå på Alvise Vivarinis målning i Venedig (Bild 5).¹⁹⁶ Maria sitter där avbildad en face med huvudet något lutat mot höger axel och blicken sänkt. Hon håller händerna lyftade mot bröstet med fingertopparna vilande mot varandra. Klänningen är ungefär den samma som i Grundsundabilden, men doket är annorlunda och hon saknar mantel. Barnet i Vivarinis målning intar ungefär samma ställning som barnet i Grundsundamålningen, endast huvudets vridning är en annan. Grundsundabildens höftskynke motsvaras i Venedigbilden av en ärmlös skjorta. Också Giovanni Bellini har gjort



Bild 5—6. Alvise Vivarini: Madonna. Efter Venturi VII: 3, 1967, fig. 321. Giovanni Bellini: Madonna col Bambino. Efter Venturi VII: 3, 1967, fig. 328.

en madonnabild¹⁹⁷ (Bild 6) där händernas placering och utformning motsvarar Grundsundabildens. Bilderna har dessutom det gemensamt att barnet i dem båda är lika illa inkomponerat. Olikteterna är dock så pass stora att man i båda de sistnämnda fallen måste tänka sig ett eller flere mellanled.

Under 1400-talet blev det, åtminstone i Tyskland, vanligt att också Josef avbildades.¹⁹⁸ Han placerades oftast något bakom Maria och framställdes vanligen i mindre skala.¹⁹⁹ Josef var oftast mycket enkelt klädd och stod lutad mot sin stav.²⁰⁰ Mannen bakom Maria i den här behandlade målningen måste alltså vara Josef.

Bilderna av Maria eller Maria och Josef tillbedjande Jesusbarnet återgår på de tidiga avbildningar som återger Kristusbarnet som alldeles nyfött liggande på hö eller på en vit duk, på marken eller i en krubba.²⁰¹ I den italienska konsten avbildades barnet fram till 1300-talet fullt påklätt och den första florentinaren som framställde honom med naken överkropp var Taddeo Gaddi,²⁰² medan barnet i den tyska konsten från omkring år 1400 avbildades iklätt endast ett höftkläde och senare, liksom i Italien, helt naket.²⁰³ I de allra flesta avbildningar av madonnan med barnet i famnen är detta framställt sittande eller stående, ej liggande som i bilden i Grundsunda. Ett

undantag utgör den venetianska skolan under 1400-talet, som framställde barnet liggande med slutna ögon, varvid Jesusbarnets sömn symboliserade Kristi död på korset.²⁰⁴

Redan hos Giotto och hans samtida förekommer änglar som håller banderoller eller t.ex. en krona över Marias huvud samt flygande änglar i alla slags avbildningar med religiösa eller andra motiv. I dessa tidiga framställningar är änglarna ofta fullt påklädda och ser ut som vuxna människor. Senare påträffar man blomsterströende änglar av samma typ som i denna Grundsundamålning. Bland de första kan nämnas Baroccis målning *Madonna del Popolo*,²⁰⁵ van Dycks madonna med stiftare²⁰⁶ och Murillos blomsterströende änglar.²⁰⁷

Änglarna i Grundsundabilden kunde vara t.ex. en spegelbild av van Dycks änglar — där saknas endast blomsterkorgen. I ett kopparstick av C. Galle och Adr. Collaert²⁰⁸ (Bild 7) återfinns en bakgrundskomposition som mycket påminner om den i Grundsundamålningen. Bilden föreställer sankta Teresa sittande och framför henne knäböjer Maria. Josef är avbildad stående till vänster bakom Maria. Bakgrunden är fylld av en stor gloria runt vilken ses moln och blomsterströende änglar.

Ovanstående uppgifter om eventuella förlagor kunde kanske sammanfattas så, att själva huvudkompositionen väl kan bottna i en eller flere



Bild 7. C. Galle & Adr. Collaert. Efter Emond 1961, s. 127.

italienska eller tyska 1400-talsavbildningar, medan änglarna med blommorna och frukterna antagligen stammar från någon 1500- eller 1600-talsbild.

Att båda målningarna i Grundsunda utförts samtidigt och av samma hand är otvetydigt. Det att målaren försett den ena med signatur och den andra med datering får väl tas som ett tecken på att han ansett dem höra ihop. Signaturen "T. K." liknar Thomas Kiempe's signatur från annat håll. Man vet att Thomas Kiempe vid denna tid vistats i dessa trakter och å andra sidan känner man icke till någon annan målare med dessa initialer från denna tid. Som av det följande kommer att framgå visar bilderna i Grundsunda dessutom i fråga om komposition, teknik och detaljutförande så många likheter med Kiempe's senare målningar att man med säkerhet kan våga påstå att det är Thomas Kiempe som stått för signaturen T.K. i Grundsunda.

Läktarmålningar i Nordmalings kyrka

Till de arbeten som på basen av bevarade urkunder kan tillskrivas Thomas Kiempe hör läktarmålningarna i Nordmalings kyrka. Dessa målningar är icke tidigare konsthistoriskt undersökta eller omnämnda i konsthistorisk litteratur, ehuru de utförligt beskrivits på annat håll.²⁰⁹ Målningarna är icke signerade, men de finns, jämte målarens namn, upptagna i kyrkans räkenskaper.²¹⁰

Nordmalings kyrka är belägen i socknen med samma namn i Västerbotten.²¹¹ Den är en medeltida stenkyrka, troligen byggd under 1400-talets sista årtionden.²¹² Kyrkoherde Adolf Råde, som skrivit om Nordmalings kyrka och dess historia, berättar bl.a. att kyrkan brann i medlet av 1600-talet och stod utan tak i femton år. Därför är mycket få äldre inventarier och konstverk bevarade. Under 1700-talet reparerades kyrkan upprepade gånger. År 1750 byggdes en läktare och i samband därmed anskaffades ett antal tavlor till kyrkan. År 1751 inköptes, enligt traditionen, söderifrån två stora altartavlor, föreställande Kristi förklaring och Kristi himmelfärd. Samtidigt anskaffades som predella till altaret en bild av nattvarden. Det är icke känt vem som målat dessa tavlor. Dessutom inköptes för läktarens framsida tavlor, föreställande Kristus och de tolv apostlarna, målade i olja på duk. År 1781 förstörades läktaren, som erhöll nya, svängda sidopartier. Nu antogs som målare "finnen Thomas Kempe". Den gamla läktaren hade varit rak och på dess framsida hade de ovannämnda bilderna av Kristus och apostlarna hängt. Dessa tavlor placerades nu i det raka

Bild 8. Detalj av läktaren i Nordmalings kyrka. Foto G. Böhlén, Västerbottens museum.



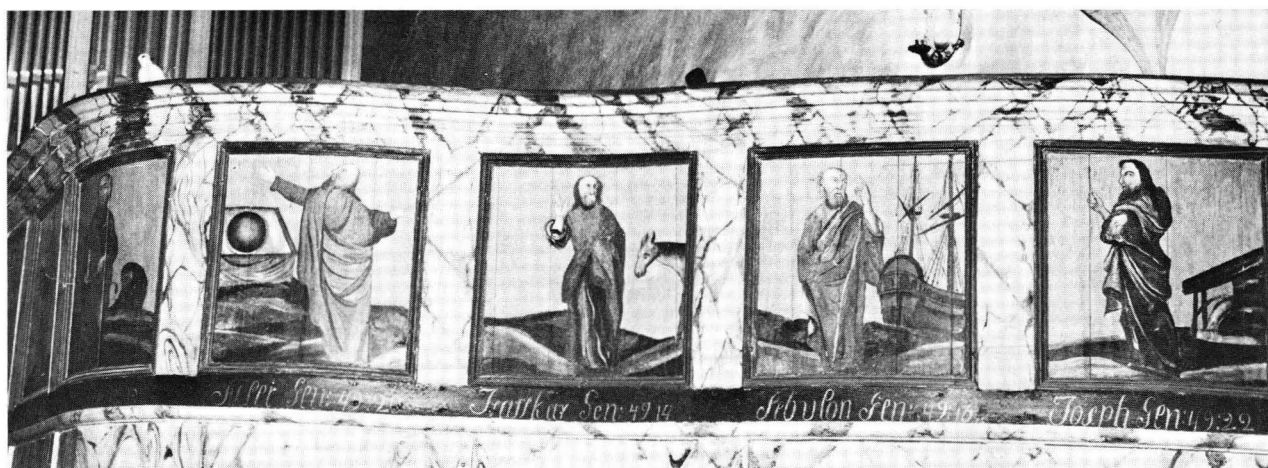


Bild 9. Detalj av läktaren i Nordmalings kyrka. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

mittpartiet, medan Kiempe målade bilder av Jakobs söner i de återstående fälten på de svängda sidopartierna (Bild 8 o. 9), sex på var sida. Kiempe utförde också förgyllningsarbeten på altartavlorna och fick dessutom i uppgift att förbättra målningen på predikstolen. Denna var en barockpjäs, snidad av Anders Olsson i Lakamark.²¹³ Dessutom målade Kiempe alla bänkar och bänkdörrar. Att målningsarbeten av så pass olika art tilldelades en och samma person är ingenting att förvåna sig över. Under 1700-talet drogs ingen skarp gräns mellan dekorationsmålare och vanliga slätmålare. Samma målare anlätades, såsom av både kyrkoräkenskaperna och av målareämbetets protokoll i Stockholm²¹⁴ framgår, ofta för både dekorationsmålning, målning av bänkar och dörrar samt för diverse förgyllningsarbeten.

År 1854 renoverades åter hela kyrkan. Härvid övermålades målningarna på läktarskranket — hela det inre av kyrkan målades i vitt med rik förgyllning. Detta utseende behöll kyrkan till år 1950, då den restaurerades under ledning av arkitekt Erik Fant i samråd med Riksantikvarieämbetet och landsantikvarie Gunnar Vestin i Umeå.²¹⁵ För konserverings- och målningsarbetena antogs konservator Gösta Lindström från Stockholm. Denne framtog och restaurerade bl.a. Kiempes målningar på läktarskranket. Enligt en konserveringsrapport,²¹⁶ daterad så sent som 27. 11. 1956, hade läktarna varit övermålade med två lager vit färg — i Umebladet 19. 4. 1950 talas om tre lager färg. Konserveringsrapporten är mycket kortfattad och upplyser endast om att den ursprungliga färgen ”framtagits med hjälp av antilackolin”,

samt att bilderna retuscherats och fernissats. I samband med restaureringen avkortades läktarens sidopartier med 2 meter.²¹⁷

Vid ett besök i Nordmaling i december 1965 kunde förf. konstatera att målningarna i kyrkan och deras placering i stort sett nu motsvarar den beskrivning som Råde ger av kyrkans utseende vid slutet av 1700-talet. Förkortningen av läktarnas sidopartier hade icke ändrat placeringen av Kiempes bilder, medan det minskade utrymmet i mittpartiet hade medfört att fyra av apostalbilderna ej mera fått plats där. Då övermålningen hade avlägsnats hade det visat sig att Kiempes målningar ej skadats nämnvärt.²¹⁸ Färgerna hade naturligtvis mörknat något med åren, men de hade vid restaureringen icke ändrats.²¹⁹

Bilderna av Jakobs söner är målade i olja direkt på läktarskrankets stående bräder. Varje bild omgives av en smal, mörkt gråblå träram. Bildfälten mäter c:a 66×58—62 cm. På den mörka list som löper under målningarna står under varje bild namnet på den ifrågavarande sonen till Jakob jämte en hänvisning till bibeln. Texten är målad i vitt. Bilderna är målade på vad som förefaller att vara en rödbrun grundfärg. Uppgifter om vilka färger tidens kyrkomålare använde är rätt sparsamma, men t.ex. Pehr Hörbergs recept för en omsorgsfull grundning av en målning finns bevarat.²²⁰ Han synes dock ej alltid ha brytt sig om att följa detta — också målningar med en tunt målad brunröd grund förekommer i den bevarade delen av hans produktion. En grund målad med rödockra började vid denna tid förekomma inom tavelmåleriet, medan kyrkomålningarna i allmän-



Bild 10. Ruben. Oljemålning på trä, Nordmalings kyrka. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 11. Simeon. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

het grundades med vitt.²²¹ Färgen i Kiempes Nordmalingbilder är påsatt i ett så tunt lager att grunden ställvis lyser igenom. Bakgrunden är på alla bilderna grågrön och det böljande landskapet med låg horisontlinje går i ganska mörkt blått.

I den första bilden ses Ruben (Bild 10) avbildad en face. Han har gråvitt hår och helskägg samt skarpa, mörka ögon. Näsan och ögonbrynen är tydligt markerade. I sin vänstra hand håller han något som närmast ser ut som en videkvist och den högra handen håller han lyftad med handflatan vänd mot betraktaren. Fingrarna är spretande och lillfingret något krökt. Han är klädd i en rikt draperad mörkröd mantel buren över en något ljusare röd dräkt.

Simeon (Bild 11) är avbildad i profil. Han har mörka ögon, spetsigt hagskägg och mustascher. Det vänstra örat är ej synligt på sin riktiga plats under den frygiska mössans kant. I händerna håller han en uppåtriktad värja. Han är klädd i en kortärmad mörkblå dräkt, som slutar ovanom knäet. Över den högra axeln bär han en draperad mantel, utförd i gröngrått. Manteln är fästad i en knut på ryggen och dess ena ända hänger ända ned till marken. Armarna och de stadiga benen är bara och på fötterna har han något slags stövlar med nervikt kant. Stövlarna når upp till halva vaden.

Levi (Bild 12) är avbildad en face. Han har långt vitt hår och helskägg. Han håller sin högra arm utsträckt åt sidan medan den vänstra är dold av manteln. Han bär en mörkblå, fotsid dräkt med långa ärmar och över denna en gröngrå mantel, draperad över den vänstra axeln. Bakom honom till vänster står ett stort rökelsekar ur vilket tjock, grå rök väller fram.

Också Juda (Bild 13) är avbildad rakt framifrån. Han har rätt stickande mörka ögon, grått hår och helskägg. I sin högra lyftade hand håller han en svarvad stav, medan den vänstra handen som håller ihop manteln icke är synlig. Han är lika klädd som Levi, men dräkten är här gulaktig och manteln blå.

Dan (Bild 14) vänder ryggen mot åskådaren. Han har mörkt hår, gröngrå fotsid dräkt och blå mantel. Bakom hans rygg ringlar sig på marken en lång orm.

Naftali (Bild 15) leder ett djur av något obestämt utseende — djuret har tolkats som en hind.²²² Han är klädd i en blå dräkt och bär över denna en brun mantel med blått inslag.

Gad (Bild 16) har brunt hår, mörka ögon och ögonbryn. Skägget och mustascherna är något ljusare bruna än håret. Han står något till höger om mittlinjen med en bok i höger hand. Vänstra handens lillfinger spretar något utåt. Han är klädd i en mörkblå dräkt och en brun mantel med inslag

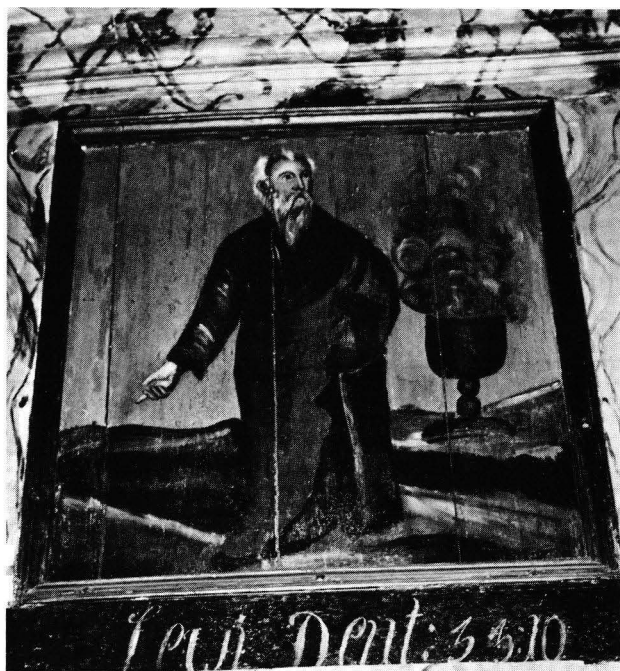


Bild 12. Levi. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

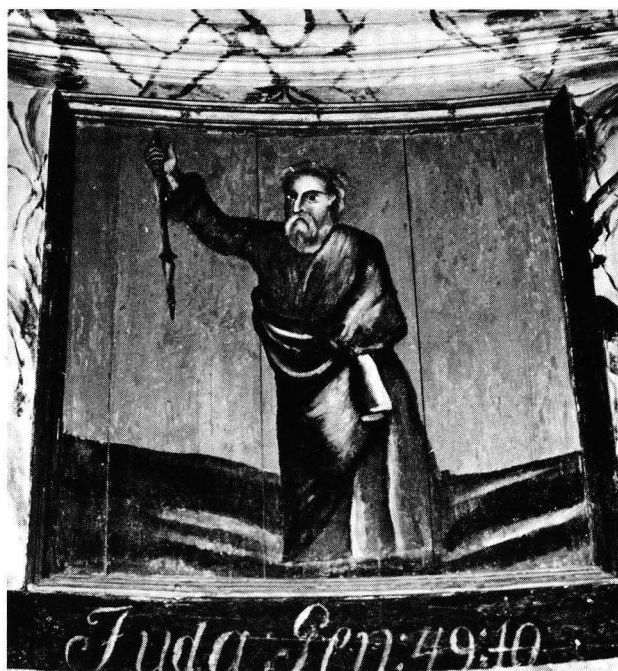


Bild 13. Joda. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 14. Dan. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 15. Naftali. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto förf.

av blått draperad över höger axel. Bakom honom till vänster sitter ett gulbrunt lejon med krökt svans och beskedligt utseende.

Asser (Bild 17) står med ryggen vänd mot betraktaren och han vänder den vänstra profilen till. Han är skallig överst på hjässan, men har långt

brunt hår i nacken. Också helskäppet är brunt. Bakhuvudet är mycket litet och liksom Simeon saknar han öra. Han håller armarna utsträckta åt sidorna och blicken är riktad uppåt med ett bedjande uttryck. Han bär en röd mantel över en gulbrun dräkt. Framför honom i fonden ses ett



Bild 16. Gad. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto förf.



Bild 17. Asser. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

bord med draperad vit duk. Perspektivteckningen är här ytterst bristfällig. På bordet ses ett stort fat.

Isaskar (Bild 18) står med högra handen lyftad i en välsignande gest och blicken vänd något åt vänster. Ögonen är mörka. Hjässan är skallig men i nacken ses långt mörkbrunt hår. Också skägget är mörkbrunt, medan mustascherna är något ljusare. Ingendera örat är synligt. Han är klädd i en lång rock som når till halva låret. Rocken som är brungrön är knäppt ned till midjan. Under rocken bär han en fotsid blå dräkt. Till vänster om Isaskar ses huvudet av en åsna.

Sebulon (Bild 19) står med vänstra handens pekfinger lyftad i ögonhöjd och med blicken riktad mot fingret. Han är ganska skallig och har ljusbrunt helskägg. Dräkten är gråblå och manteln röd. Bakom honom till vänster ses ett skepp avbildat så att aktern och två master är synliga.

Josef (Bild 20) är avbildad i profil. Han har mycket svart, långt hår och något ljusare helskägg. Det ena synliga mandelformade ögat blickar strängt och något skevande på betraktaren. Han håller den högra handen knuten lyftad framför sig. Av mantelns veck över den vänstra armbågen att döma håller han handen i sidan. Josef är helt klädd

i rikt draperat mörkblått i olika skiftningar. Bakom honom till vänster ses vatten forsa ur en ränna.

Benjamin (Bild 21) är avbildad en face. Han ser något yngre ut än de övriga men har liksom de ett stort yvigt helskägg. Håret är mörkbrunt och något lockigt. Med sin vänstra hand håller han en flik av dräkten lyftad mot bröstet och med den högra leder han ett djur, som kanske liknar en hund. Han bär en blå dräkt under en långärmad, vid, fotsid mantel utförd i rött.

Gemensamt för alla figurerna är att karnationen är frisk och ganska naturligt återgiven. Vidare är konturerna i ansiktena och händerna målade i brunt och glansdagarna, som mest förekommer i dräkterna, i vitt. Alla figurerna är avbildade i uttrycksfulla poser och visar stora variationer sinsemellan i hållning och dräkt. Det allmänt patetiska och naiva i bilderna, de skarpa konturerna och de mandelformade ögonen, med en ofta markerat heldragen linje från näsan ut över ögonbrynet, är drag som återkommer hos alla figurerna.

Beslut om dekorationsmålningar för kyrkorna gjordes vid denna tid vanligen av sockenstämman



Bild 18. Isack. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 19. Sibulon. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 20. Josef. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.



Bild 21. Benjamin. Nordmalings kyrka. Oljemålning på trä. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

med prästen som ordförande.²²³ Det blev ofta prästens personliga uppfattning som kom att bli bestämmande både vid valet av målare och av innehåll för målningarna.²²⁴ Något sockenstämmoprotokoll från Nordmaling från slutet av

1700-talet som skulle nämna Kiempes målningar är icke bevarat — de protokoll som finns nämner endast kyrkoreparationer.²²⁵ Enligt 1782—83 års räkenskaper för Nordmalings kyrka,²²⁶ (1. 5. 1782—1. 5. 1783), utbetalades till

” Målaren Thomas Kempe	
för målande i kyrkan	55 rd. 26 sk. 8 rs.
Item för förgyllningen	
å Altar Taflorne	1 rd. 16 sk.
Noch för Prediksto-	
lens förbättrande	1 rd. 8 sk. ”.

Detta är budgetårets tre sista utgiftsposter. Thomas Kiempes verksamhet i Nordmalings kyrka omfattade också bänkar och bänkdörrar.²²⁷ Dessa sistnämnda har f.ö. undgått att bli övermålade.²²⁸ Vid kyrkoreparationen 1854 fördes de till klockstapeln och sattes åter på plats vid restaureringen 1950.²²⁹ Bänkdörrarna är marmorerade i blågrått och vitt. Spegelarna i mitten är dekorerade med grå och svarta stänk och omgivna av en i grannrött målade ram. På en del av dessa bänkdörrar har målaren, säkert till mången kyrkobesökares förvåning, insmugit några lekfulla detaljer i form av i marmoreringen inpassade, mer eller mindre uttrycksfulla ansikten (Bild 22). Också läktarna är marmorerade. Färgerna går där i blått eller grönbrått på vitt och marmoreringen avviker från bänkdörrarnas också såtillvida att den på läktaren verkar mera omsorgsfullt utförd.

Ovannämnda målningsarbeten i Nordmalings kyrka kan icke ha påbörjats före år 1781, emedan det var detta år som läktaren byggdes om. Som ovan nämnts målade Thomas Kiempe år 1781 två tavlor för Grundsunda kyrka. Grundsunda ligger icke långt från Nordmaling. Rådes uppgift utan angivande av källan om att Thomas Kiempe år 1781 antogs för att utföra målningsarbetena har ej kunnat kontrolleras på grund av att varken i sockenstämmoprotokollen eller i andra handlingar angående kyrkan²³⁰ någon anteckning om målningsarbetena påträffats. En möjlighet vore att Råde som källa anlitat en beskrivning av kyrkan av år 1880²³¹ som uppger att läktarmålningarna år 1782 utförts av finnen Thomas Kempe. Antagligen var det under sommaren eller hösten 1782 som Thomas Kiempe påbörjade sina arbeten i kyrkan, då hans namn icke förekommer i räkenskaperna för den period som slutar den 1 maj detta år. Huruvida hans arbete i kyrkan var slutfört i maj 1783 är osäkert, då han ju bodde kvar i Nordmaling i Mo by ända till i juni 1785. Han kan under denna tid också ha varit sysselsatt med



Bild 22. Bänkdörr. Nordmalings kyrka. Foto G. Böhlin, Västerbottens museum.

dekorerat av möbler, något som han enligt traditionen sysslat med på många orter i Finland. På den norrländska landsbygden fanns vid denna tid rika arbetsmöjligheter för en möbelmålare.²³² Ombyggnaden av Nordmalings kyrka avslutades först år 1786, då nytt yttertak lades.²³³

Huruvida det honorar om 55 rd. 26 sk. 8 rst., som räkenskaperna nämner var tillfyllest för vad som kanske var en längre tids arbete är svårt att bedöma. Som jämförelse kan nämnas att de 4 kannor brännvin som köptes för ett taklagsöl i Nordmaling år 1779 kostade 1 rd. 17 öre 11 rst.²³⁴ År 1781 erhöll byggmästare Per Larsson i Öre i arbetslön för ombyggnaden av läktaren 11 rd. 16 sk.²³⁵ Åtminstone i Norge betalades vid ungefär denna tid oftast förhållandevis mera för snickeri- och snideriarbeten i kyrkorna än för målningsarbeten.²³⁶ Det kan tänkas att Kiempes målningar delvis betalades med medel som icke hörde till kyrkokassan. Åtminstone i fråga om ombyggnaden av läktaren hade sågverksägarna i trakten erbjudit sig att bestrida kostnaderna.²³⁷ Dessutom hade, åtminstone under tidigare år, bygdens ungdom sammanskjutit pengar till för-

bättringar i kyrkan.²³⁸ Betalningen för kyrkomålningar erlades ofta i pengar, men kunde också delvis, ibland helt, erläggas in natura. Sålunda erhöll Emanuel Granberg för sina målningar i Vihanti kyrka i Österbotten endast "det som Församlingen i matwahrer honom gottgjorde",²³⁹ medan Michael Toppelius vid ett tillfälle enligt kyrkostämmans beslut erhöll 9 lispund smör som betalning.²⁴⁰ Pehr Hörberg erhöll för en altartavla för Närpes kyrka 70 riksdaler specie.²⁴¹ Olika arvoden är dock mycket svåra att jämföra med varandra i fråga om det reella värdet. För det första framgår uppdragens art och omfång sällan tydligt av kyrkoräkenskaperna och för det andra växlade såväl penningvärdet som prisen på livsmedel och andra förnödenheter mycket vid tiden omkring sekelskiftet.

Någon förlaga till dessa läktarmålningar har ej påträffats. Den enkla kompositionen, med endast en figur i varje bild ger ingen anknytning till någon speciell händelse i den bibliska historien. Jakobs söner, så som de här avbildats, är icke något vanligt motiv för kyrkomålningar eller illustrationer i biblar och annan andaktslitteratur. Oftast förekommer de alla tillsammans, vanligen för att illustrera någon händelse i samband med Josef, vars historia ofta framställts i bild. Varken fransk eller tysk ikonografisk litteratur²⁴² nämner något som helst exempel på avbildningar av Jakobs söner var och en skilt för sig. Någon antydning om att Kiempe i någon kyrka i norra Sverige kunde ha funnit en direkt förebild till dessa målningar har ej kunnat framletas.²⁴³ Det vanligaste var att läktarna — liksom ofta predikstolarna — pryddes med bilder av apostlar och evangelister, ofta med förblandade attribut.²⁴⁴ Johann Ulrich Kraussen har gjort ett kopparstick²⁴⁵ med alla Jakobs söner, jämte en del andra bibliska figurer, uppställda i nischerna i en romersk triumfbåge. De är alla avbildade i mycket liten skala, för det mesta i romerska krigaruniformer. Några av figurerna visar vissa likheter med Kiempes bilder, t.ex. Josef intar ungefär samma ställning i båda bilderna — i Kraussens bild håller han en pilbåge framför sig, medan Josef i Nordmalingbilden håller sin knutna hand på motsvarande sätt. J. de Gheyn d.ä. har gjort kopparstick efter Karel van Manders målningar av Jakobs söner.²⁴⁶ Bilderna är bröstbilder och företer

inga likheter med Kiempes målningar, men de intresserar dock i sammanhanget på grund av att attributen i en del av bilderna är de samma. Detta gäller bilderna av Simeon, Juda, Dan, Naftali, Isaskar och kanske Benjamin. Josef håller i kopparsticket den båge som ser ut att fattas i Nordmalingbilden och Sebulon har i stället för fartyget ett ankare. I de flesta av kopparsticksbilderna är attributen dessutom flere i varje bild. I en hos Henric Keyser i Stockholm år 1658 tryckt bibel²⁴⁷ förekommer kopparstick²⁴⁸ av G. de Iode efter Crispin de Passe, återgivande Jakobs söner, alla i helfigur. Också här överensstämmer samma attribut som ovan med dem i Nordmalingbilderna. På bilden av Asser ses dessutom i fonden ett bord med fat och skålar, Josef håller en pilbåge och på bilden av Sebulon ses segelbåtar i fonden.

En detalj som är av speciellt intresse är bilden av det attribut som skall karakterisera varje porträttsgestalt. Att dessa attribut har tillmätts stor betydelse framgår redan av hänvisningarna till bibeltexten som oftast gäller just dessa attribut. En del av dem, som t.ex. lejonet hos Gad och rökelsekaret hos Levi, synes vara målade efter vanliga förebilder för bibliska målningar. Skeppet på bilden av Sebulon är också helt säkert målat efter förlaga, men knappast efter t.ex. det skepp som förekommer som illustration till Jona i figurbibeln.²⁴⁹ Målningens skepp är icke fullt så ålderdomligt som figurbibeln. Bordet med det skälliknande föremålet på bilden av Asser ger väl huvudsakligen en bild av målarens okunnighet i perspektivteckning och av hans bristande kompositionsförmåga. Josefs attribut borde enligt bibeltexten vara en källa,²⁵⁰ men bilden till vänster om honom liknar mera en norrländsk kvarnränna och har också uppfattats som en sådan.²⁵¹ Attributen har icke utan svårighet och ibland med mindre lyckat resultat fogats in i bilden. Denna svaghet, samt felen i teckningen, låter en förmoda att det ställvis klena resultatet berott på att målaren i fråga om attributen i en del av bilderna tvingats lita till sin egen förmåga. Bibelhänvisningarna vid varje bild och attributen som anknyter till dem kan inte ha tillkommit på målarens initiativ. Att han för en del av bilderna haft förlagor där även attributen funnits avbildade visas kanske säkrast av att Josef, trots att han saknar attributet båge, ändå håller sin högra hand lyftad i

just den ställning den skulle ha haft om han hållit en båge. Man kan också räkna med att en bibelkunnig beställare, kanske församlingens kyrkoherde, kan ha valt bibelcitaten och bestämt attributen som delvis hänför sig till dem. Färgvalet i dräkterna överensstämmer delvis med de färger som ansetts känneteckna representanterna för Israels stammar.²⁵² Detta kunde tyda på att färgvalet bestämts av en person med teologisk bildning — att Kiempe skulle ha haft en färglagd förlaga är väl föga troligt. Under denna tid innehöll målningkontrakten ofta mycket detaljerade anvisningar om vad målningarna skulle föreställa.²⁵³ Som nämnt innehåller sockenstämmoprotokollen ingenting om målningarna och något målningkontrakt med Thomas Kiempe har icke påträffats.²⁵⁴

Trots bristande teknisk skicklighet har Thomas Kiempe i Nordmaling lyckats åstadkomma en samverkan av komposition, teckning och färgval, så att målningarna blivit meningsfyllda och präglade av en viss stämning. Huru en sådan bild kan tolkas får man en uppfattning av genom att läsa vad Råde skriver om t.ex. Simeon och Levi.²⁵⁵

”Simeon är klädd i en präktig krigares ändamålsenliga dräkt och bär ett mäktigt svärd i sina båda händer. Levi är klädd i prästerlig dräkt och står vid ett altare med ett präktigt rökelsekar ur vilket rökelsen väller mot höjden. Tillsammans representera de svärdet och tron. Men ingen av dem fick ärva löftet, ty deras vapen är våldets verktyg. På ett upprörande sätt ha de hämnats sin syster Dina och mördat hennes svärfar Amor och hennes man Sikem och mördat allt manfolk i staden. Det är ett memento för krigsmakten och kyrkan att rätt bruka sin uppgift, så att de ej drabbas av förbannelsen.”

En kvinnobild i Nordmaling

I tidningen Västerbottens-Kuriren berättades år 1951 om ett i Nordmaling funnet självporträtt av Thomas Kiempe och talades bl.a. om ”ett förnämligt konstfynd — en tavla målad av den kände finske kyrkomålaren Kiempe”.²⁵⁶ Uppmärksamheten i tidningarna ledde till att ännu en målning som kanske kunde tillskrivas Thomas Kiempe anmäldes till läns museet i Umeå. Målningen äges av hemmansägare Oskar Pettersson i Öreby i Nordmaling. Denne meddelar att tavlan sedan slutet av 1700-talet gått i arv i hans familj.²⁵⁷ År 1953 undersöktes målningen på Västerbottens



Bild 23. Kvinnobild. Tillhör hemmansägare Oskar Pettersson, Nordmaling. Oljemålning på duk 39×32 cm. Foto före restaureringen Västerbottens museum.

museum och försågs på baksidan med anteckningen: ”Bildens som troligen föreställer helig kvinna, är antagligen målad av kyrkomålare Thomas Kiempe i samband med dennes dekorering av Nordmalings kyrka i slutet av 1700-talet”. Undersökningen och restaureringen gjordes av samma konservator Larsson²⁵⁸ som undersökte det i det följande beskrivna självporträttet. Bilden är målad i olja på duk och mäter 39×32 cm. Dessa mått är tagna inom ramen. Ramen är rödbrun och dekorerad med svarta snedstreck. Målningen är osignerad och odaterad.

Emedan den nedan beskrivna målningen otvivelaktigt är gjord efter förlaga, lika som kyrkomålningarna, och till sin karaktär kunde sägas motsvara en madonnabild, har den här upptagits bland kyrkomålningarna, fastän bilden i fråga om format och proveniens har en del gemensamt med porträttmålningar.

Målningen visar en midjebild av en kvinna (Bild 23) med gloria kring huvudet. Själva kroppen är vriden något åt vänster med höger axel framskjutande, medan ansiktet är avbildat rakt framifrån. Ljuset faller in snett uppifrån över den vänstra ansiktshalvan. Händerna håller hon korslagda över bröstet. Ansiktet är i övrigt rätt blekt, men den högra sidan av ansiktet och partiet kring hakan har

skuggats rätt kraftigt med brunt. Den avbildade håller blicken sänkt och de stora mörkt blå ögonen är halvt täckta av de sänkta kupiga ögonlocken. Ögonfransar och ögonbryn är mörkbruna. Munnen är röd, med smal överläpp och något tjockare underläpp. Mungiporna är krökta, så att man får intrycket av ett småleende. Näsan är nederst ganska bred och näsans linje är dragen så, att den övergår i det högra ögonbrynet. Håret är mycket mörkt brunt. Det vänstra örat är synligt. Det är stort och klumpigt utfört. Kvinnans hals är tjock nederst och något svängd åt vänster. Alla konturer och skuggor i ansiktet och kring händerna är utförda i brunt. Den vänstra handen som ligger överst är smal, med utspärrade fingrar, endast långfingret och ringfingret är sammanhållna. Handen har rätt hög färg, med skuggningar i rödbrunt. Mellan ringfingret och lillfingret ses den högra handens tumme. Denna högra hand är mycket bredare och klumpigare än den vänstra och mycket blekare.

På huvudet bär kvinnan ett gråvitt dok med skiftningar i gröngrått. Doket är tunt och täcker nästan helt det mörka håret. Dokets ena ända fladdrar ut över kvinnans vänstra axel. Klänningen som är ljus grågrön har en ganska stor urringning. Över klänningen bär hon en rikt veckad blågrön mantel med skiftningar i klänningens färg. Glorian är utförd så, att målaren först målat en stor, bred ring i gult och sedan över denna dragit smala strålar i vitt — dessa når delvis utanför det gula. Strålarna utgår i ojämna, olika tjocka uddar, lika som i de i det följande beskrivna kyrkomålningarna i Soini och Ylivieska. Kvinnofigurens proportioner är väl avvägda och ställningen naturlig, så när som på den något onaturligt svängda halsen. Bakgrunden är hållen i rätt mörkt rödbrunt. Bilden var före restaureringen rätt illa medfaren och har genom denna kanske blivit något skarpare i konturerna och mörkare till färgen (Bild 24).

Om man vill jämföra denna målning med någon av Thomas Kiempes kyrkomålningar finner man kanske de närmaste likheterna i bilderna av Maria i Grundsunda och Nykarleby kyrkor. Maria håller där visserligen huvudet något vänt åt sidan och blicken är i båda målningarna helt nerslagen, men likheterna är dock i övrigt stora. De rundade välvda ögonbrynen, liksom de kupiga ögonlocken återfinns i alla tre målningarna. Också partiet



Bild 24. Samma som bild 23. Foto efter restaureringen Västerbottens museum.

under näsan ner mot hakan uppvisar stora likheter. Det samma kan sägas om färgen på dräkten och skuggningen av densamma. De bruna konturerna och skuggorna är ju något som här tidigare visats vara karakteristiskt för Thomas Kiempes måleri. En detalj som tydligt visar att Thomas Kiempe varit upphovsman till Nordmalingbilden är utförandet av de korslagda händerna. Johannesfigurens händer på korsfästelsebilden i Grundsunda är så gott som exakt lika utförda. Den vänstra handen är smalare och ringfingret och långfingret är också där de enda som berör varandra. Den högra handens tumme ses lika placerad i båda fallen och denna hand är på båda målningarna mycket bredare och klumpigare än den vänstra.

De vällyckade proportionerna, dräktens fall och särskilt glorian och doket tyder på att målaren skulle ha arbetat efter förlaga, medan utförandet av själva ansiktet kanske tyder på att han skulle ha arbetat efter levande modell. Den långa svängda halsen kan eventuellt peka på en förlaga som kanske varit påverkad av någon manieristisk målare — kanske Parmigianino.²⁵⁹ Händernas ställning är lik den man ser i madonnabilder från spanskt 1600-tal — t.ex. hos Murillo.²⁶⁰

De ovan anförda berättelserna om tavlans proveniens och särskilt målningens utseende torde

vara tillräckligt för att man med säkerhet skall kunna säga att det är Thomas Kiempe som utfört densamma. Bildens förvaringsort och historia sammanställda med data om Kiempes vistelse i Sverige ger vid handen att bilden måste ha målats före juni 1785.

Om orsaken till att en målning med så pass starkt tycke av helgonbild hamnat i enskild ägo kan man icke säkert uttala sig. Den kunde ha beställts av någon som haft för avsikt att skänka den till någon kyrka. Det förekom ännu på 1700-talet att privatpersoner på katolskt vis skänkte tavlor till kyrkorna som votivgåvor. I Finland har t.ex. Michael Toppelius efterlämnat några sådana målningar, bland dem också madonnabilder²⁶¹ — i regel i rätt litet format. En annan möjlighet vore att målaren utfört bilden i avsikt att visa upp den som ett s.k. provstycke — målarna innehade ofta en samling prov på sin konst att visas upp åt eventuella beställare²⁶² — och att han sålt den eller kanske lämnat den som betalning för kost och logi.

En tavla i Nykarleby kyrka

I Nykarleby kyrka finns en tavla föreställande konungarnas tillbedjan. Tavlan, som är målad i olja på duk, mäter 216×120 cm. Den är osignerad, men enligt bevarade muntliga uppgifter²⁶³ skall den ha utförts av en målare vid namn Kempe. Enligt samma uppgifter skänktes tavlan till kyrkan av en till namnet okänd person med anledning av dennes hustrus lyckliga nedkomst. Tavlan hängde tidigare i sakristian, men finns nu i södra korsarmen på dörrens vänstra sida.

Tavlan (Bild 25) föreställer Maria, sittande i mitten, med Jesusbarnet på sina knän. Hon håller händerna i brösthöjd med handflatorna mot varandra. Fötterna är icke synliga under klänningens veck. Maria vänder huvudet mot höger, hon håller ögonen nerslagna. Karnationen är blek. Hon har runda kinder och knubbig haka. Ögonbrynen och ögonfransarna är mörka. Konturer och skuggor är utförda i brunt. Håret är mörkt och bakåtkammat och på huvudet bär hon en genomskinlig fladdrande vit slöja. Maria är klädd i en lång veckrik klänning med runt halshål och vida ärmar. Färgen är grågrön med en dragning mot turkos. Ovanför hennes huvud ses en gul strålgans



Bild 25. Konungarnas tillbedjan. Nykarleby kyrka. Oljemålning på duk 216×120 cm. Foto Rafael Sjöblom, Nykarleby.

som fyller största delen av bakgrunden. Barnet som vilar på hennes knän ser ut som om det vore 4—6 månader gammalt. Karnationen är blek, endast kinderna visar en svag rodnad. Barnet har slutna ögon. Dess ögonbryn och ögonfransar är mörka. Höftklädet är vitt och barnet ligger på en genomskinlig vit duk.

På Marias vänstra sida står en gammal man. Med sin högra arm trycker han en gråsvart hatt mot bröstet och i högra handen håller han en stav. Den vänstra handen håller han upplyftad med handflatan vänd mot betraktaren. Mannen håller blicken nerslagen. Han är ganska blek, med vitt hår och helskägg. Hans bara vänstra fot är synlig. Han är klädd i en vid, brungul fotsid dräkt med långa ärmar. Kring midjan bär han ett knutet, blankt, brunt skärp.

På Marias högra sida ses de tre konungarna. Närmast betraktaren knäböjer en av dem. Han har knäppt sina händer och håller huvudet nedböjt, men blicken är riktad något uppåt. Han är rätt mörkhyad, barhuvad och har grått hår och

helskägg. Ögonen är bruna. Trots att han är avbildad i profil vänder han sulan av sin bara högra fot mot betraktaren. Han är klädd i en grant gulbrun dräkt med långa ärmar och över denna bär han en grannröd mantel. Bakom honom står närmast Maria den äldste av konungarna. Denne har vitt hår och helskägg. Karnationen är i övrigt blek, men han har röda kinder och läppar. Ögonen är bruna. På huvudet bär han en turbanlik röd huvudbonad med vitt bräm. Dräkten är grant gulröd. Denne konung håller sin högra hand välsignande upplyftad och i den vänstra håller han ett närmast guldfärgat kärl med korsprytt lock. Den yngste av konungarna, en skägglös yngling, står längst till höger. Han är barhuvud och har långt mörkt hår som hänger ned i nacken. Ögonen och ögonbrynen är mörka. Karnationen är blek, men kinderna är svagt röda. Han är avbildad i profil och han håller sin högra hand lyftad mot Maria i en välsignande gest. Han är klädd i en kort, blågrön, veckad dräkt. Till denna bär han en stor vit krage, kantad med uddar. Dräktjackan är nederst kantad med gult. Kring midjan bär han ett ljusblått skärp och från detta hänger en dolk. På benen har han vita knästrumpor eller stövlar — fötterna är icke synliga.

Uppe i bildens högra hörn, ovanför konungarna, syns två figurer bland molnen. Den ena är en, så när som på ett genomskinligt höftskynke naken, fet, mörkhårig kerub som strör mörkblå blommor över Jesusbarnet. Av den andra syns endast huvudet och armarna. Det är en mörkhårig figur med svällande röda kinder, klädd i rött, som håller en korg med blå blommor på sin högra arm. I bildens övre vänstra hörn syns en åttauddig stjärna. Den del av bakgrunden som ej utfylles av Marias stora gloria består av mörkt grå moln. Det lilla som syns av marken är mörkbrunt, något kuperat, med mörkt gröna stiliserade grästuvor.

Uppgiften om att målarens namn skulle ha varit Kempe ger anledning till en jämförelse med de arbeten av Thomas Kiempe som är kända. Man väljer kanske i första hand bilden av Kristi födelse i Grundsunda kyrka på grund av att motiven är så nära besläktade. Redan en första blick på tavlorna visar mycket stora likheter i kompositionen. Maria och barnet är så gott som exakt lika avbildade i de båda målningarna. Josef har i Nykarleby flyttats till

Marias andra sida och ställts något framom henne. Han är här också större än i Grundsundamålningen. En detalj som också är lika i båda bilderna är de två figurerna uppe i bildernas högra hörn — bilderna är på denna punkt alldeles lika, så när som på kerubens höftskynke och andra vinge som tillkommit på Nykarlebymålningen. Likheterna mellan de båda bilderna är så stora att man redan härmed kan anse det bevisat att Thomas Kiempe utfört dem båda. Om man gör ytterligare jämförelser med Kiempes målningar, finner man att både den röda, den grönblå, den gula och den bruna färgen återfinns i alla hans arbeten, liksom de bruna skuggorna och konturerna. Den gamle mannens högra hand visar också ett för Kiempe typiskt utförande. De stiliserade grästuvorna är av ungefär samma utseende som i Kiempes målningar för Virdois och Kelviå kyrkor, vilket dock ej behöver betyda så mycket, enär detta var ett förhållandevis vanligt sätt att framställa mark.

Kompositionen har berett målaren svårigheter, såsom så ofta hos Thomas Kiempe. Proportionerna har ställvis blivit felaktiga. Den knäböjande konungens huvud är för litet. Målaren har först målat Maria med båda armbågarna synliga, men senare har han ställt den gamle mannen något framför henne, så att han nu skymmer hennes vänstra arm. Jesusbarnet i Marias famn ser ut att kunna falla ned vilket ögonblick som helst.

Thomas Kiempe kom som i det föregående nämnts till Nykarleby sommaren 1785 och han förekommer i kyrkoböckerna där ännu i oktober 1787. Åren 1786 och 1787 målade han i Vörå kyrka, varför man kanske vågar gissa att tavlan som finns i Nykarleby skulle ha målats någon gång under slutet av 1785 eller början av 1786. I fråga om huruvida uppgiften om att tavlan skulle ha varit en gåva till kyrkan överensstämmer med verkligheten är ej annat än gissningar möjliga. Ett stöd för denna uppgift är kanske det faktum att tavlan icke omnämns i kyrkans räkenskaper eller i sockenstämmoprotokollen för de aktuella åren.²⁶⁴ Bland eventuella givare kunde tänkas rådmän Samuel Kempe, vars hustru i november 1784 nedkommit med sonen Christianus eller borgmästare Joh. Gadd, vars son föddes i maj 1786.²⁶⁵

Någon exakt förlaga till tavlan i fråga har icke stått att finna. Trots olikheter i detaljer motsvarar

huvuddragen av kompositionen en spegelbild av Johann Kraussens motsvarande bild.²⁶⁶ Bildens centralfigur, Maria med barnet, måste ha målats efter samma förlaga som i bilden av Jesu födelse i Grundsunda kyrka. Den gamle mannen till vänster om Maria måste, såsom redan antytts, vara Josef. Såsom redan nämndes vid behandlingen av målningen i Grundsunda framställdes han oftast stående lutad mot en stav. Han skulle vara enkelt klädd, vanligen i romersk tunika och mantel.²⁶⁷ Sidenskärpet på den här beskrivna målningen kan kanske bero på ett missförstånd av förlagan. I tysk och nederländsk konst avbildades Josef mycket ofta med en hatt i handen eller tryckt mot bröstet.²⁶⁸ Josefs bedjande gest²⁶⁹ var vanlig i tidigare avbildningar med religiösa motiv, men den försvann småningom under loppet av 1400-talet.²⁷⁰ Något som starkt talar för en sammanställning av flere olika förlagor är t.ex. den knäböjande personen, som närmast verkar vara tagen ur någon bild av herdarnas tillbedjan. Kompositioner där de båda motiven sammanblandats var rätt vanliga.²⁷¹ Jesusbarnet brukade i bilder föreställande konungarnas tillbedjan framställas sittande och som ungefär två år gammalt och då det gällde herdarnas tillbedjan som nyfött.²⁷² Konungarna framställdes mycket sällan barfota och i så enkla dräkter som här skett, ehuru sådant naturligtvis förekommit.²⁷³ De två stående konungarna är framställda som brukligt var, den äldste Melchior med vitt hår och skägg och den yngste Baltasar helt skägglös.²⁷⁴ Den yngste konungens dräkt är närmast en 1400-tals kavaljersdräkt, sådan den såg ut t.ex. i Italien mot slutet av århundradet,²⁷⁵ t.ex. i Peruginos bild med samma motiv är den yngste lika klädd,²⁷⁶ så när som på den stora kragen. Denna krage är av en typ som kom i bruk först under början av 1600-talet.²⁷⁷ Därav kan man sluta sig till att förlagan till denna tillkommit tidigast under början av detta århundrade. Under 1500- och 1600-talen avbildades personerna vanligen med samtida dräkt — först senare började man försöka sig på att återge historiska dräkter i andaktslitteraturens bilder.²⁷⁸ Kyrkan lärde att Melchior representerade den europeiska rasen, Caspar den asiatiska och Baltasar den afrikanska folkstammen.²⁷⁹ Den sistnämnde framställdes dock först rätt sent som neger, i Tyskland efter

1410—1420²⁸⁰ och i toskansk konst först mot medlet av 1400-talet.²⁸¹ I Tyskland förekom jämsides med framställningar där den yngste var neger också sådana där han var framställd som en ung sirlig hovman.²⁸² Caspar skulle, såsom också här skett, avbildas med brun hy och helskägg.²⁸³ Melchiors gåva skulle vara av guld för att symbolisera himmelsk kunglighet. Från 1200-talet framåt avbildades nästan undantagslöst den äldste konungen knäfallande.²⁸⁴ Det viktigaste ålderskriteriet var skäggets längd och färg — Melchior brukade ha långt vitt skägg och den näst äldste kort, svart eller blont. Kiempe kan här ha missförstått en svartvit förlaga — i hans bild knäfaller ju den näst äldste konungen och han har det längsta skägget, medan den äldsta avbildats stående med sin gåva i handen. I de allra flesta framställningarna med detta motiv bar konungarna kronor eller hade just tagit av dem. Betlehems stjärna brukade vanligen avbildas som sexuddig, men också åttauddig förekom.²⁸⁵ Förlagan kan här ha varit en tysk bild — i Tyskland framställdes stjärnan, med några undantag för 1400-talet, just med åtta uddar.²⁸⁶ Avbildningar av blommor i framställningar av detta motiv var en symbol för att jorden började blomma vid Kristi födelse.²⁸⁷

Sammanfattningsvis kan sägas att den förlaga som använts för Maria och barnet säkert är den samma som kommit till användning för Grundsundabilden. Det samma gäller de blomsterströende änglarna. Bilden av Josef stöder sig förmodligen på någon tysk bild, gjord efter år 1400. Detta gäller även framställningen av konungarna, med undantag för den yngstes krage, som måste stöda sig på en 1600-talsförlaga.

Nykarleby kyrka har dekorerats med målningar av bl.a. Daniel Hjulström, Johan Alm och Emanuel Alm.²⁸⁸ Tills vidare är det delvis outrett vem som utfört vilka av kyrkans målningar.²⁸⁹ Alla de övriga målningarna i kyrkan skiljer sig i så hög grad från bilden av konungarnas tillbedjan att man utan tvekan kan säga att denna bild haft en annan upphovsman än de övriga. Såsom ovan visats har denna bild däremot så pass mycket gemensamt med Thomas Kiempes målningar att man vågar påstå att traditionen talat sant då den utpekats honom som upphovsman till målningen.

Väggmålningar i Vörå kyrka

Vörå kyrka uppfördes år 1626 i form av en långkyrka i trä, som år 1777 utvidgades till korskyrka.²⁹⁰ Ovanför och på sidorna om korfönstret finns målningar, vilka på basen av kyrkans räkenskaper attribuerats till Anders Runström²⁹¹ eller Thomas Kiempe.²⁹² Ovanför fönstret ses en bild föreställande Kristi förklaring och nedanför denna ses på var sida om fönstret en kvinnobild. Bilderna är infattade i bruna målade ramar bestående av bågar och voluter. Bilden av Kristi förklaring är omgiven av en bågformad ram, vilken uppbäres av målade korintiska kolonner och pelare, tre på var sida om fönstret. Kolonnerna står på plintar, vilka är målade i gråbrun marmorering. Denna i målning utförda altarpupsats når från golvet ända upp till takvalvet. Målningarna är utförda i olja på liggande bräder, vilka är infällda i den brädfodring med stående virke som väggen nu har.

Bilden av Kristi förklaring (Bild 26) är nederst c:a 4 meter bred och den översta delen, där Kristus är avbildad, har ungefär halva denna bredd. Höjden är uppskattningsvis 4 meter. Överst inom bågen ses Kristus stående på ett moln. Han har mörkt långt hår, som faller ned över axlarna och ett litet, rundat, kort hakskägg. Karnationen är blek, endast kinderna är grant röda. Kristus står med armarna sträckta ut åt sidorna och handflatorna vända mot betraktaren. Den vänstra armen är lyftad något högre än den högra. Han är klädd i en lång, böljande, veckrik blå klädnad med fyrkantigt halshål och långa armar. Över denna bär han en röd mantel som faller ned från axlarna och är svept framåt i kors över bälten. Kring hans huvud och överkropp ses en i gult målad strålgång som uppfyller praktiskt taget hela bakgrunden. Vid sidorna och under Kristi fötter ses ljusare och mörkare grå moln. Vid Kristi högra sida sitter en man som är klädd i en grön rikt veckad dräkt. Han har ljusbrunt något glesnat hår och helskägg. Sin högra armbåge stöder han på en tjock bok, den vänstra handen håller han lyftad mot betraktaren. Fingrarna är krökta. På Kristi andra sida ses Moses, karakteriserad av lagens tavlor. Också Moses är avbildad sittande, han är placerad något högre uppe än den andre mannen. Moses har grått hår



Bild 26. Kristi förklaring. Altarväggsmålning på trä. Foto MV 882.

och långt skägg och han är ganska skallig. Karnationen är blek. Båda männen har skarpskur-na drag. Moses är klädd i blått, liksom Kristus. Han håller lagens tavlor på sin vänstra arm och stöder dem med den högra handen. Under de ovan omtalade molnen ses klarblå himmel. Nederst ses ett kuperat landskap med ganska låg horisontlinje. Ytterst på var sida ses en i mörkbrunt målade trädstam. Trädens kronor är skymda av molnen. Marken är målade i blågrönt med stiliserade grästuvor i mörkare grönt. I förgrunden ses tre nedhukade gestalter. Personen längst till höger knäböjer med ryggen vänd mot betraktaren. Han har brunt hår och han håller den högra handen mot sitt nedböjda huvud. De bara fötterna vänder fotsulorna mot betraktaren. Mannen är klädd i en mörkgrön kort jacka över en vid, fotsid, grannröd dräkt. Bredvid denne man, något till vänster om mittlinjen, ses en annan som knäböjer och lyfter huvudet och armarna mot Kristus. Mannen, som är avbildad bakifrån, har brunt hår. Han är klädd i en långärmad, svepande, röd dräkt. Bredvid honom ses till vänster den tredje mannen som sitter något tillbakalutad. Den vänstra handen stöder han på en tjock brun bok. Han lyfter ansiktet och sin högra hand mot Kristus. Denne man har grått hår och dito helskägg. Han är klädd i en långärmad

gulbrun dräkt som har stor uringning och är försedd med krage.

Kvinnobilderna, vilka närmast kunde karakteriseras som madonnabilder, är liksom den översta bilden infattade i målade bruna ramar och de är placerade c:a en halv meter från de ovannämnda kolonnerna. De är sammanbundna med dessa genom likaledes i brunt målade slingor och voluter. Ramarna är överst prydda med voluter och ett stort brunt klot. Figurerna är återgivna i naturlig storlek och bildfälten mäter 200×120 cm. Kvinnan i bilden till höger om korfönstret (Bild 27) står med armarna utslagna åt sidorna. Endast den högra handen är synlig, den vänstra blir utanför bilden. Karnationen är blek, med endast svagt röda kinder och läppar. Ögonen är blå, de skarpt tecknade smala ögonbrynen är bruna. Hennes huvud är ganska litet och ansiktet smalt, vilket kontrasterar mot den stora handen och de stora bara fötterna. Över huvudet bär hon sin mantel som är blå och fodrad med vitt. Denna går så pass långt ned i pannan att håret ej är synligt. Manteln faller ned över axlarna och är draperad i rika veck över armarna. Vid hennes högra sida faller den ända ned till marken, medan den andra ändan är draperad över bålen och fästad under bältet vid vänstra sidan. Under manteln bär hon en likaledes rikt draperad röd klänning. Klänningen har långa ärmarna, stort runt halshål och uringningen är kantad med vitt. Kring midjan ses ett smalt vitt bälte. Fonden består överst av rosafärgade moln, nedanom vilka synes klarblå himmel. Marken är svagt kuperad och målad i mörkgrönt. Horisontlinjen ligger mycket lågt. Bilden på den andra sidan om korfönstret (Bild 28) är i övrigt mycket lik den ovan beskrivna, men kvinnan är här barhuvud och mörkhårig. Hon håller händerna mot bröstet och den högra handen är lyftad i en välsignande gest. Dräkten är blå och manteln röd.

År 1753 utbetalades i Vörå till Anders Runström²⁹³ "för åtskilliga målning i kyrkan 246 daler kopparmynt" enligt quittance no 17. Denne Anders Runström är för övrigt icke känd för några altartavlor eller andra kyrkomålningar. Omnämmanden finns om en snickare Runström²⁹⁴ som utfört snickeri- och målningsarbeten och om en Abr. Rundström²⁹⁵ eller Runström²⁹⁶, också han snickare, som målat ytterväggar och dylikt. År 1779



Bild 27. Detalj av altarväggsmålning i Vörå kyrka. Foto förf.



Bild 28. Detalj av altarväggsmålning i Vörå kyrka. Foto förf.



Bild 29. Altartavlan i Vörå kyrka 1901. Foto MV 880.

målade Abr. Runström en altartavla föreställande korsfästelsen för Kurikka kyrka,²⁹⁷ men denna tavla visar inga som helst likheter med Vöråmålningen. Nordman har påpekat²⁹⁸ att målningarna i Vörå på grund av att de målats i 1750-talsstil, måste ha målats av Anders Runström. Detta omdöme kan i alla fall gälla endast inramningen av bilderna, ty man kan icke säga att själva bilderna på något sätt skulle skilja sig från kyrkomålningar t.o.m. så sent som 50 år senare. Den starka stilretardationen inom kyrkomåleriet var en orsak till att barockdrag såsom dräkternas rika veckfall och de svepande draperingarna förekom hela århundradet igenom. Även inramningar av denna typ gjordes i norra Sverige ännu så sent som på 1780-talet, ehuru de i en del fall har en antydning av rokokodrag.²⁹⁹ Om utbetalningarna till Anders Runström skulle ha utgjort arvode för de ovan beskrivna målningarna, så skulle målningsarbetet ha utförts under samma år som de omfattande reparationsarbeten som detta år gjordes i kyrkan.³⁰⁰ Detta verkar dock föga sannolikt, ty så sent som i maj 1753 fattades vid en kyrkostämma i Vörå beslutet om de stora ändringsarbetena, "alla

kyrkiofönsterlufternes proportionerliga och jämnliska uphuggande, hela kyrkiogolvets uphissande och jämnande, brädslåningens reparerande — — — målning med rödfärg av kyrka, klockstapel och vapenhus". Mera sannolikt verkar att det var den yttre målningen av kyrkan, klockstapeln och vapenhuset som gjordes genast efter reparationen. Om målningarna skulle ha utförts av denne Runström skulle de liggande bräderna på vilka de var gjorda ha sågats ut och lösgjorts ur den omgivande väggen år 1777, då hela den östra väggen flyttades i samband med utvidgningen till korskyrka.³⁰¹ Målningarna i sitt nuvarande skick visar dock icke några tydliga spår av en dylik behandling och konservator Thorvald Lindquist som år 1959 konserverat målningarna³⁰² omtalar³⁰³ att han ej kunnat se tecken på att de skulle ha blivit flyttade. Man skulle kanske härav kunna sluta sig till att målningarna tillkommit först efter år 1777. Ifall så vore, kan man väl tänka sig att man vid senare ombyggnader, då endast väggens brädfodring förnyats, kan ha lämnat väggens bräder kvar orörda till den del som de täcktes av målningar. På ett fotografi av år 1901³⁰⁴ (Bild 29) kan man se att

hela den ifrågavarande väggen omkring målningarna var täckt av papper. År 1908 sattes pärlspontpanel i hela kyrkan och denna avlägsnades år 1959, då hela kyrkan åter restaurerades och väggarna kläddes med stående virke.³⁰⁵

Till målaren Thomas Kiempe utbetalades i Vörå under åren 1786—88 följande summor:³⁰⁶

” 1786 Contant till målaren		
Thomas Kempe enligt		
qvitto Nr. 5	50:—	
Contant till målaren		
Thomas Kempe enligt		
qvitto Nr. 7	20 RD	
1787 Enligt Målaren Kempes		
Qvitto Nr. 6 har till klistringen omkring fensterne		
åtgått tre Cappar		
siktade mjöl a 6 sh.	18 sh.	
1788 Till målaren Thomas Kempe		
dess utomstående arfwode		
för kyrckans målning		
genom Gamm Stads		
Fiscalen Carl Hellman		
enl. qvittencet Nr. 3	30 D. ”	

Som av ovanstående utdrag framgår innehåller räkenskaperna ingenting om vad målningsarbetena bestått av. Uppgiften om mjöl för klistringen omkring ”fensterne” skulle snarast tyda på att Kiempe målat alla väggarna och kanske inga dekorationsmålningar alls. Med ”fensterne” kan naturligtvis ha avsetts endast korfönstret, vilket ju är stort och består av många rutor. Alla väggarna i kyrkan utom altarväggen hade år 1777 klätts med papper och på detta hade funnits målade draperier, av vilka ännu rester är synliga bakom orgeln.³⁰⁷ Målningen av draperierna var ej av särskilt hög klass. Det förekom under 1700-talet i Österbotten att korväggen gjordes av slätt virke, medan de övriga väggarna överdrogs med papper.³⁰⁸ Summan 100 Rd. är icke så liten. Om man t.ex. jämför med den summa om något mer än 55 daler som Kiempe erhöll för läktarmålningarna i Nordmaling, skulle Vöråsumman väl kunna tänkas motsvara arvodet för en något större målning. År 1805 utbetalades till Michael Toppehus för tvenne altartavlor den anspråkslösa

summan 50 daler³⁰⁹ och som ovan nämnts lyfte Pehr Hörberg något år tidigare för Närpes kyrkas altartavla en summa om 70 daler.

Den ovan omtalade stilretardationen och det faktum att altardekorationer av samma slag som den i Vörå förekom i många kyrkor i norra Sverige vid tiden för Thomas Kiempes vistelse därstädes, gör att man trots allt kan tänka sig möjligheten att denne utfört dekorationen i Vörå.

Dessa målningar skiljer sig dock på vissa punkter rätt avsevärt från Thomas Kiempes arbeten, som i allmänhet utmärker sig för en klumpigt frodig realism, medan det vilar något insmickrande över en del av ansiktena i Vöråmålningen. Speciellt munnen är hos många av figurerna utförd på ett sätt som är alldeles olik det som brukar ses i Kiempes målningar. Endast hos Maria i korsfästelsebilden i Grundsunda ses samma något veka mun. Mellan målningarna i Vörå och Grundsunda finns ytterligare en likhet. Maria i Grundsundabilden och kvinnofiguren till höger om korfönstret i Vörå är så gott som exakt lika utförda — den enda skillnaden är att den sistnämnda sträcker ut sin vänstra arm, medan Maria i Grundsunda håller sin på bröstet. Allt det övriga, alla dräktens detaljer, är lika. Särskilt glansdagarna och detaljer, såsom avbildningen av thenar och hypothenar överdimensionerade, kan inte ha blivit så lika enbart för att förlagan skulle ha varit den samma för båda bilderna. Färgerna i Vöråmålningen är i stort sett de samma som Kiempe brukat använda, men helhetsintrycket är ännu hårdare än vanligt. Den mörkgröna färgen i en del av dräkterna är ovanlig hos Kiempe, men förekommer dock, t.ex. i en senare målning i Soini kyrka. En del av skuggningarna är, liksom en del av konturerna, i Vörå utförda i brunt, men de flesta skuggningarna, i synnerhet i dräkterna, är gjorda endast med hjälp av glansdagrar. Möjligheten finns ju att målningarna i något tidigt skede³¹⁰ restaurerats, utan att några uppgifter därom bevarats. Konservator Lindquist är av den åsikten att åtminstone färgen i inramningen och delvis i själva målningen mest verkar nyrokoko och kan ha blivit påmålad senare.³¹¹ De båda männen vid Kristi sida kunde dock i sitt nuvarande utseende gott tänkas vara målade av Kiempe, de skiljer sig föga från hans målningar. En jämförelse mellan målningarna i

Vörå och de kyrkomålningar som utförts i Österbotten under senare hälften av 1700-talet³¹² visar heller icke några större likheter med någon annan målares arbeten.

Som förlaga till målningen i Vörå har föreslagits Rafaels målning med samma motiv.³¹³ Rafael har dock avbildat männen på var sida om Kristus svävande i luften och också de på marken nedhukade männens ställningar uppvisar avsevärda olikheter.³¹⁴ Mattheus Merians Kristi förklaring³¹⁵ uppvisar betydligt större likheter med Vöråmålningen, utan att man dock med säkerhet kunde påstå att denna bild här utgjort förlagan. Både i fråga om Kristusfiguren och de båda männen ses slående likheter i ställningar och dräkter, medan de nedhukade männen åter är helt olika i båda bilderna. Man måste därför tänka sig ytterligare någon eller några mellanhänder, eller en sammanställning av olika förlagor. I Nordmalings kyrka hänger en Kristi förklaring av rätt likartat utseende som den i Vörå. Om det är Thomas Kiempe som målat i Vörå kunde man gott tänka sig att förlagan stammade därifrån. En annan bild som kan tänkas som förlaga är en av Johann Ulrich Kraussens bibelillustrationer.³¹⁶ Vöråmålningen är delvis en spegelvänd bild av denna Kraussens Kristi förklaring. Det översta partiet är en direkt spegelbild, så när som på Kristi dräkt, som återfinns i en annan av Kraussens illustrationer.³¹⁷ De nedhukade männen är också lika, de har endast bytt plats sinsemellan. Trädstammarna vid sidorna saknas i Kraussens bild, som för övrigt mäter endast 4×4 cm. Kraussen har gjort ytterligare en bild av Kristi förklaring,³¹⁸ c:a 11×17 cm. I denna bild är Kristusfiguren rätt lika, men männen på sidorna är avbildade stående. Den nedhukade mannen längst till höger intar samma ställning och plats som i Vöråbilden.

Ikonografiskt följer Vöråmålningen i stort sett de regler som gällde för avbildningar av Kristi förklaring. Elias och Moses brukade avbildas uppe i skyn tillsammans med Kristus, enligt bibelns ord stående, eller som här skett, sittande, en på var sida.³¹⁹ Lärjungarna Petrus, Jakob och Johannes avbildades nedanför på berget. Av dessa brukade Jakob och Johannes avbildas nedhukade, medan Petrus var den ende som vågade lyfta blicken mot Kristus. Endast detaljen med de båda böckerna

under Elias' respektive Petrus' händer omnämns icke i ikonografisk litteratur, ej heller förekommer de i någon av de vanligaste avbildningarna av Kristi förklaring. Förf. har dock påträffat två bilder där Elias har en bok under armen.³²⁰

Såsom av ovanstående framgår kan Vöråmålningarna både på basen av sitt utseende, tillgängliga data och förlagornas art mycket väl vara utförda av Thomas Kiempe. Helt bindande bevis härför har dock icke kunnat framläggas och det allmänna intrycket av målningarna avviker i någon mån från Thomas Kiempes arbeten. Huruvida detta är följden av något senare försök till förbättring har icke kunnat klarläggas. Som ett slags indirekt bevis på att Kiempe i alla fall skulle ha varit målningarnas upphovsman talar det förhållande att målningarna skiljer sig i ännu högre grad från de arbeten som utförts av andra samtida kyrkomålare i Österbotten.

Konsthistoriens omdömen om Vöråmålningarna har icke varit särskilt nådiga. Meinander har skrivit om dem att "karnationen är ljus och grovmålad, anatomin ytterst otymplig, draperierna forcerade i färgen och breda. Färgstämningen är dålig: skarpa skrikande lokalfärger, modelleringen mestadels skedd allenast genom skarpa skuggor och glansdagar, vilka på ett onaturligt sätt markera draperiernas fall och ofta används som konturer. Hårt tycke: färgen saknar djup"³²¹ och vidare att "dessa bilder är ytterst otympligt tecknade och färgerna bjärta och så skarpt påsatta att allting ser ut som vore det utklippt ur kulört papper. Det är en sann lisa för öga och själ att från detta kluddverk vända sig till det medeltida altarskåpet."³²²

Slätmålning och förslag till altartavla för Munsala kyrka

Byggnadsarbetena på Munsala nuvarande stenkyrka tog mycket lång tid i anspråk. Man började bygga kyrkan redan 1777, byggnadsarbetenas första skede avslutades först år 1787 och de sista arbetena avslutades så sent som 1791—92.³²³

Enligt ett sockenstämmoprotokoll av den 18 juni 1786³²⁴ framträdde vid ett möte hållet efter gudstjänsten i kyrkan "Målaren Kempe ifrån Nycarleby" och anhöll om att församlingen "wille

anförtro honom at anstryka taklisten som är i kring nya kyrkian jämte fönsterlufterna samt hvitlimma kyrkiohwalfvet". Målaren försäkrade att han skulle betjäna församlingen med ett "godt och försoneligit? arbete". Församlingen beslöt efter överläggning att dess förmögenhetsförhållande vid denna tidpunkt icke tillät någon vitlimning av kyrkovalvet. Man ansåg dock att trots "nuvarande penningelösa tider" "såsom högsta nödvändigheten fordrade at taklisten, fönsterposterne och bogarna skulle anstrykas". Man beslöt att målaren "Kempe" skulle få utföra dessa arbeten mot ett pris av "11 Riksdaler 5 skillingar 4 runst. Specie" för målningen av taklisten samt "16 skilling specie för hvarje fönsterpost med dess tillhöriga bogar". Målaren skulle själv bestå "färgor och olja". Målaren förklarade sig nöjd med dessa villkor och man beslöt att arbetena skulle utföras samma sommar. Beslutet om när arbetena skulle utföras gällde tills vidare endast taklisterna och fönsterposterna — bågarna skulle målas så snart de blivit färdiga. Enligt kyrkans räkenskaper³²⁵ erhöll han den 5 september ett förskott på arvudet för de överenskomna arbetena: "Til Målaren Thomas Kempe i afräkning för dess arvode för taklisten och fönsterposternes målade" en summa om 4 riksdaler. Följande sommar målade han tydligen också kyrkans dörrar, ett protokoll av den 2 juli 1787 nämner att "Såsom wid ofvanstående accords fattande med Målaren Kempe inga dörrar woro förfärdigade til nya kyrckian så blef ock med honom intet betingadt om deras anstrykande utan har undertecknad med honom accorderat at han för hvarje dörrs anstrykning skulle undfå 32 skilling specie wilket honom här nedigt? til bevis lämnats.". Fem dagar efter detta utbetalades "Til Målaren Kempe återstoden af dess arfvode för taklistens och dörarnes samt fönsterposternes och bogarnas målade 22.21.4". Numera ses inga dekorations- eller andra målningar vid taklisten, den är liksom brådtaket och de rappade väggarna vitlimmad. Endast runt predikstolen och runt altartavlorna ses draperimålningar. Draperierna är målade i en mellanblå färg med skiftningar ända till ljusblått och de är försedda med i brungult målade fransar.

Någon altartavla anskaffades icke genast till Munsala kyrka. I juni 1798 arbjöd sig målaren

"Tilen att måla 3 taflor på duk på altaret men som han ej ansågs wara skiikelig at göra det wäl, så beslöts att taflorna skulle målas då kyrckan hunnit få penningar därtill åt någon godkänd målare skulle då arbetet lämnas; emedlertid skulle altaret förblifwa grundfärgat.". Denna grundmålning utfördes tydligen samma sommar, räkenskaperna för den 3 augusti samma år nämner en post om 16 riksdaler 32 skilling till "Målaren Johan Telin för Altaretafflans och Predikstolens grundmålning med dess egna färger enlijgt accord med församlingen".

Enligt ett protokoll av den 10 augusti 1800 "Tillspordes Munsala Församlings Husbönder om de wille tillhanda sig den altare tafla, som målaren Kemp låtit upsätta; men emedan den war med grof färg målad på grof duk och war mycket dyr så samtycktes ej därtill.". Inga uppgifter finns om denna som man måste anta av Thomas Kiempe utbudna altartavlas vidare öden. År 1814 målade Lindh en tredelad altartavla för Munsala kyrka.^{325a}

Väggmålningar i Larsmo kyrka

I Larsmo kyrka finns på altarväggen ovanom dörrarna till sakristian respektive utgången två målningar. Den ena är en bild av Johannes med örnen och den andra avbildar Moses med lagens tavlor. Målningarna är utförda i mycket tunn olje- eller limfärg direkt på brädväggen och de mäter vardera 250×180 cm. Bilderna har ingen som helst målrad inramning, de är placerade mellan i väggfälten infällda pilastrar och når nederst till dörrrens övre kant.

Larsmo kyrka är en korskyrka av trä, uppförd 1786—87 av Jacob Rijf.³²⁶ Kyrkan invigdes i april 1787.³²⁷ Församlingen bestod vid denna tid av endast 720 personer och var så fattig att man icke hade råd att anskaffa någon altartavla.³²⁸ Att kyrkobygget kom till stånd tillskrives greve Cronhjelm,³²⁹ fattig även han.³³⁰ Polycarpus Salomon Erik Cronhjelm hade ofta icke ens bröd att sätta på bordet. Hans hustru skänkte dock ett altarkläde till kyrkan.³³¹ Först efter år 1823 fick kyrkan en altartavla, korsfästelsen och nattvarden, målade av Johan Gustaf Hedman.³³² Det var icke



Bild 30. Johannes. Altarväggsmålning på trä i Larsmo kyrka. Foto förf.

ovanligt att något tiotal år förflöt innan en ny kyrka försågs med altartavla.³³³ Orsaken var ofta den att församlingens medel var uttömda då det dyra kyrkobygget slutförts. Den vanliga ordningen var den, att kyrkorna först målades utvändigt, sedan följde ofta inredningen med bänkar, dörrar och fönster, samt eventuell målning av dessa. Därefter viktigast ansågs vanligen anskaffandet av skrudar för prästerskapet, nattvardskalk, kyrkklockor m.m. sådant. Utsmyckningen av kyrkorna kom ofta i fråga först sedan allt detta var gjort. Näst själva byggnadskostnaderna var kostnaden för altartavlan den största utgiftsposten under slutet av 1700-talet.³³⁴ Inga uppgifter finns bevarade om när och av vem de båda målningarna på altarväggen gjorts. Kyrkans räkenskaper är bevarade, men upptar ingen anteckning om de båda målningarna,³³⁵ vilka kanske varit en gåva till den fattiga församlingen.

Johannes (Bild 30) är avbildad sittande med kroppen vänd åt vänster och ansiktet vänt mot betraktaren. I sin högra hand håller han en



Bild 31. Moses. Altarväggsmålning på trä i Larsmo kyrka. Foto förf.

gåspenna och den vänstra armen stöder han på en uppslagen bok som ligger på en kista med fotlist och — som det förefaller — sexkantig botten. På kistan ses ytterligare en sluten stor bok. Johannes är framställd som en ung man med ljust gulbrunt hår och blekblå ögon. Karnationen är vanlig. Kinderna är svagt röda och läpparna bleka. Ögonbrynen, liksom konturerna och skuggorna i ansiktet är utförda i brunt. Johannes vänstra bara fot är synlig under dräkten. Naglarnas konturer är här, liksom fingernaglarnas, utförda i mörkbrunt. Johannes är klädd i en blekt gråblå dräkt med runt halshål och vida ärmar med uppslag. Dräkten är lätt draperad och försedd med ett ganska högt placerat smalt skärp. Skuggorna i dräkten är utförda i blått. Över den blågrå dräkten bär Johannes en lätt draperad röd mantel med dagrar utförda i vitt.

Bakom Johannes ses till höger en rätt stor fågel som har örnvingar, men som i fråga om huvud och hals närmast påminner om en hönsfågel. Den är utförd i brungrått med mörkt bruna ögon, klor och

konturer. Kistan är målad i ljust sepiabrunt. Marken är lätt kuperad och stiger något åt vänster. Den är målad i sepiabrunt med stiliserade grästuvor utförda i mörkbrunt. Horisontlinjen är låg. Bakgrunden består vid sidorna av rätt mörka blågrå moln med ljusare kanter. Överst i mitten flyger en gråvit duva omgiven av en strålgans. Utrymmet mellan molnen är målat i gult och strålarna är svagt gulbruna. Själva målningen är grundad med rött, vilken färg lyser igenom den tunna färgen på flere ställen.

Moses (Bild 31) är avbildad stående, med kroppen vänd något åt vänster och huvudet avbildat rakt framifrån. I sin vänstra hand håller han en mörkbrun svarvad stav och med den högra håller han lagens tavlör stödda mot marken. Moses är framställd som en äldre man med långt blågrått hår, glesnat uppe på hjässan. Han har långt skägg i samma färg och något ljusare mustascher. Ögonen ser på målningen helt färglösa ut, men på färgfotografi ser man vid förstoring att både iris och pupiller är utritade. Kinderna är röda och karnationen i övrigt helt vanlig. Munnen är blek. Moses är klädd i en ljust grå dräkt med blå skiftningar. Över dräkten bär han en grant röd mantel draperad i en båge över bröstet — ändarna faller ned över ryggen. Skuggningarna i själva dräkten är utförda i blått och i manteln i vitt. Ena foten, som saknar tånaglar, är synlig.

Marken är här lika avbildad som i bilden av Johannes, men här ses dessutom två bruna trädstubbar. Bakgrunden består också här av moln vid sidorna, men dessa är mycket mörkare än i den andra bilden. Himlen är svagt gråskiftande. Också denna bild är målad på röd grund — till följd av att färgen i själva målningen är så tunt påsatt skiftar flere partier i bilden i rött.

Redan en första jämförelse av målningarna i Larsmo med Thomas Kiempes målningar visar stora likheter med dennes arbeten. Johannes ansikte i Larsmomålningen är mycket likt Johannes' i korsfästelsebilden i Grundsunda kyrka. Både huvudets form, de något tjocka kinderna och ansiktsuttrycket är mycket lika i båda bilderna. För Kelviå kyrka har Thomas Kiempe år 1802 målat en bild av Moses av så gott som exakt samma utseende som Mosesbilden i Larsmo. Både den svarvade staven och lagens tavlor är lika och Moses intar

exakt samma ställning i båda bilderna, endast färgerna skiljer sig något. Marken med de stiliserade grästuvorna återkommer lika utförd i många av Kiempes målningar — i målningarna i Vörå förekommer också trädstammar av likartat utseende som stubbarna i Mosesbilden i Larsmo. Den låga horisontlinjen, de bruna konturerna, den röda grundfärgen m.fl. detaljer är allt sådant som återkommer i Thomas Kiempes produktion, varför man med rätt stor säkerhet kan tillskriva honom de båda här undersökta målningarna.

Om tiden för målningarnas tillkomst kan, då varken skriftliga eller muntliga uppgifter om dem är bevarade, ingenting sägas med bestämdhet. Till år 1789 bodde Thomas Kiempe i Lillkyro, varifrån han uppges ha flyttat till Vasa. Man känner icke till några målningar av honom under åren närmast efter 1786—87, då han målade i Vörå och Munsala kyrkor, varför det förefaller möjligt att målningarna i Larsmo tillkommit under denna tid.

Någon förlaga till bilderna har inte påträffats. Johannesbildens komposition och delvis bristande perspektivteckning för tanken till mycket tidiga avbildningar av evangelisterna.³³⁶ Dessa framställdes mycket ofta sittande vid ett litet bord eller vid något slags pulpet, skrivande i en stor bok. På de allra tidigaste avbildningarna saknas oftast evangelistsymbolerna, endast bildtexten anger där vilken av evangelisterna som åsyftats. Johannes framställdes vanligen som ung och skägglös med en örn som attribut.³³⁷ Duvan, som egentligen skulle vara snövit, symboliserade den helige ande och strålarna som utgick från den betecknade att den helige ande sänkte sig över någon.³³⁸ Bilder av Moses var mycket vanliga i all slags andaktslitteratur och som attribut hade han oftast endast lagens tavlor — ibland också en stav eller spira liksom i denna bild.

Bilderna av Johannes och Moses i Larsmo kyrka gör ett rätt torftigt intryck. Delvis beror detta på att den tunna matta färgen strukits direkt på altarväggens bräder och delvis på att detaljerna är ytterst summariskt målade. Bildernas utförande påminner mera om dekorationsmåleri av väggfält än om en strävan att åstadkomma en traditionell altarmålning. Man undgår inte en känsla av att målaren av en eller annan orsak, kanske av ekonomiska skäl, inte brytt sig om att prestera det bästa av sitt kunnande.

Herdarnas tillbedjan i Lappo kyrka

I ett rum ovanför sakristian i Lappo kyrka hänger tillsammans med andra äldre målningar som tidigare hängt inne i kyrkan en tavla, som enligt en inskription i bildens övre hörn skänkts till kyrkan år 1791 av kronolänsman Kascas. Tavlan (Bild 32) föreställer herdarnas tillbedjan. Enligt doktor Kaarlo Österbladh hängde den ursprungligen ovanom altaret.³³⁹ Tavlan, som är osignerad, är målad i olja på duk och mäter c:a 168×134 cm. Duken är tjock och grundad med rött som lyser igenom den på sina ställen mycket tunt påsatta färgen. Tavlan är inramad i en tung, i mörkbrunt målad träram.

Bildens huvudfigur är Maria med Jesusbarnet. De är omgivna av icke mindre än tio bifigurer. Maria är placerad sittande något till höger om bildens mittlinje. Hon har mörkbrunt hår och välvda ögonbryn i samma färg. Ögonlocken och de blå ögonen är något nerslagna. Näsan är ganska lång och rak och näsvingarna är accentuerade. Karnationen är vanlig. Maria är klädd i en blekt gråblå klänning. Över huvudet bär hon ett vitt draperat dok, som baktill går in under manteln och vars framkanter är vikta som ett slags krage över manteln. Den rikt veckade manteln är något mörkare blå än klänningen. Runt Marias huvud ses en dubbel, vit, genomskinlig gloria. På de bara fötterna bär hon sandaler med svarta remmar. Alla konturer i ansiktet och kring händer och fötter är målade i brunt. Fingrarna saknar naglar, medan tånaglarnas konturer är målade i svart.

Jesusbarnet sitter i en krubba vid Marias vänstra sida lutat mot ett täcke som hon håller bakom dess rygg. Detta täckes andra ända ligger dubbelvikt under det gulvita tyg som barnet sitter på. Barnet, som är litet och spätt, har mycket litet huvud. Håret är gråblont och ögonen blå, framställda med punktdager i iris. Karnationen är ljusröd. Jesusbarnets huvud omges av en gloria målad i gult. Kring höfterna har barnet ett vitt ländkläde. Under det ljus gröngrå täcket som barnet sitter på ses granngrönt gräs lagt över krubban.

Till höger i bilden ses tre bifigurer. Längst bakom står en man som är avbildad i profil. Mannen har grått hår samt grått skägg och mustascher. Karnationen är rätt hög. I sin högra



Bild 32. Herdarnas tillbedjan. Lappo kyrka. Oljemålning på duk 168×134 cm. Foto MV 926.

hand håller han en videkvist och den vänstra handen är lyftad med handflatan mot betraktaren. Mannens rikt draperade dräkt är röd, med skuggor målade i brunt. Han bär dessutom en brun mantel draperad över vänstra armen och bälgen. Framför honom knäböjer två personer, den ena en gråhårig kvinna med vitt huvuddok och blekt lilablå dräkt. I sin vänstra hand som hon sträcker mot barnet håller hon en frukt. Sin högra hand håller hon på den framförvarande personens axel. Den andra knäböjande personen är också avbildad i profil, med mörkt hår, mycket platt bakhuvud och hög kullrig panna. Huvudet är onaturligt litet, medan de bara benen och fötterna är mycket stora. Han eller hon håller framför sig en stor brun korg fylld med grönaktiga plommonlika frukter. Dräkten är röd, med ljusare gråbruna skiftningar.

Till vänster i bilden ses sju personer, de bakre stående och de främre knäböjande. Alla har blickarna riktade mot Maria eller mot barnet. Längst framme knäböjer en herde som håller armarna om ett vitt lamm. Det är en ung muskulös man med bar överkropp, klädd i blått med röda skiftningar. Håret, som är målat i ganska mörkgrått ser mest ut som något slags mössa. Bakom honom ses två knäböjande eller nedhukade män. Den ena är en gammal man med knäppta händer. Han har

blå ögon, glesnat vitt skägg och vita mustascher. Också han har bar överkropp, medan manteln, som är draperad över axlarna, är röd. Den andra är en mycket mörkhyad person med vitt huvuddok och brun dräkt. Han håller sin högra hand utsträckt mot barnet med handflatan vänd mot betraktaren. Närmast Jesusbarnet står i fonden en man som böjer sig över barnet med högra handen på bröstet. Mannen har mörkt hår med grå strimor och han är klädd i blått. Mannen på den ovannämndes vänstra sida står lutad mot en herdestav. Han är klädd i en brun dräkt vars ärmar är uppdragna till armbågen. Bakom honom skymtar ytterligare två män, båda brunhåriga. Den främre har en röd dräkt, av den bakre syns endast huvudet.

Bakgrunden utgöres av renässansarkitektur, vars pelare och valvbågar är målade i rödbrunt med skiftningar i grått. Fonden under valven är till vänster målad i rätt mörkt gråblått, medan den är något ljusare i valvöppningen till höger. Mitt uppe i bilden ses två änglahuvuden omgivna av rätt mörkgrå moln med ljusare kanter. Änglarna har mörklockigt hår, blå ögon och gulvita vingar. Uppe i tavlans högra hörn ses en med gula bokstäver, som har svarta konturer, målad inskrift: "Lapuan kunan Kunniak Lahioitetu Krunun Länsmannilda Joh: Hans Son Kascas Wuanna: 1791".

Inga uppgifter finns bevarade om vem som skulle ha målat tavlan. På grund av att den varit en gåva till kyrkan finns naturligtvis inga uppgifter att hämta varken i räkenskapsböcker eller andra sådana källor. Emedan man vet att Thomas Kiempe vistats i trakten finns kanske möjligheten att han skulle ha målat bilden. Därför kommer i det följande en jämförelse att göras mellan Lappotavlan och Thomas Kiempes arbeten.

Duken i Lappotavlan är grundad med rött, något som ju Kiempe gjort i många av sina målningar. Likaså brukade han, som i det föregående visats gärna måla konturer och skuggor i brunt, något som här skett hos flere av figurerna. Den lilla detaljen att Marias tånaglar här har konturer i svart är gemensam för Mariafiguren här och en bild av Aron som Kiempe 1802 målade för Kelviå kyrka. Mariafiguren för övrigt uppvisar rätt stora likheter med både motsvarande figurer i Grundsunda och Nykarleby kyrkor samt med den i Nordmaling funna kvinnobilden. Dräkten är överst lika tecknad

som i den sistnämnda bilden, medan dräktens och mantelns fall avbildats rätt lika i både Grundsunda- och Nykarlebybilden. Det mörka håret, de välvda ögonbrynen och de lätt kupiga ögonlocken återkommer i alla fyra målningarna. Utförandet av Marias högra hand med det något utåt krökta lillfingret är något som återkommer så pass ofta i Kiempes produktion att det nästan kan sägas vara ett karaktistikum för denne. Också de två bifigurernas gest med handflatan vänd utåt återkommer i flere av hans målningar. De mandelformade ögonen, de platta bakhuvudena och de felaktiga proportionerna är något som säkert återkommer också i andra föga kunniga målares produktion. Något som förefaller främmande för Kiempes måleri är kanske de rätt väl utförda muskulösa bara överkropparna och armarna. Dock är t.ex. Kristi armar och ben i korsfästelsebilden i Grundsunda rätt lika utförda, med skuggningar i brunt. Tavlans färger är mycket lika de färger som Thomas Kiempe brukat använda — det enda som är olikt honom är den lilla fläck målad i skärt som ses i urringningen hos mannen som lutar sig mot staven och kanske den blekt lilablå dräkten till höger.

Det är icke bara i fråga om bildens utseende som Lappotavlan har mycket gemensamt med Thomas Kiempes målningar. Också det omdöme den fått av K. K. Meinander³⁴⁰ påminner om de negativa utlåtanden denne givit om Kiempes bilder. Meinander skriver nämligen att "i sakristian hänger en Kristi födelse i en figurrik och livlig scen, en tafla af det vanliga slaget med hård färg, ytterst oriktig teckning och mörk karnation.". Trots att jämförelsen här ovan visat många likheter mellan Lappobilden och Thomas Kiempes målningar kan man ändå icke med säkerhet säga vem som skulle ha målat tavlan, delvis för att jämförande undersökningar av andra möjligen ifrågakommande målares arbeten ännu icke har utförts.

Någon direkt förlaga till ovan beskrivna målning har förf. icke påträffat. Dock måste den förlaga som här använts med en eller flere mellanhänder återgå på Zurbaráns målning med samma motiv (Bild 33), målad 1638 eller 1639.³⁴¹ Skillnaderna är rätt stora beträffande kompositionen som helhet, men i detaljerna finns mycket gemensamt. Den knäböjande mannen till vänster återfinns på båda

bilderna, om också ganska olika till utförandet. De båda kvinnorna till höger om Maria, den ena med handen på den andras axel, är mycket lika framställda i båda bilderna. På den spanska målningen har de framför sig en korg med ägg. I Lappobilden är korgen alldeles likadan, men den är fylld med grönaktiga frukter. De många änglarna i skyn i Zurbaráns bild har i Lappo reducerats till två. För Mariafiguren och barnet måste man tänka sig en annan förlaga, medan krubban är rätt lika i både Zurbaráns bild och i Lappotavlan. Också en del av bifigurerna måste ha plockats ur någon annan bild. En antydning om att en sådan bild existerat ges av att Carl Hofverbergs bild av år 1750 för Rödöns kyrka i Jämtland³⁴² visade en komposition där både bilden av Maria och barnet samt en del av bifigurerna till vänster motsvarade kompositionen i Lappotavlan.

Fram till år 1400 brukade endast konungarnas tillbedjan framställas i bild.³⁴³ Efter denna tid började man också göra bilder med herdarnas tillbedjan som motiv. Bilden av herdarnas tillbedjan framställdes ofta med åtskilliga bipersoner



Bild 33. Herdarnas tillbedjan. Francisco de Zurbarán. Efter Enciclopedia Universale dell'Arte XIV, bild 486.

utom herdarna och Josef.³⁴⁴ I spanska och franska bilder kunde herdarna åtföljas av sina kvinnor. Herdarnas gåva bestod oftast av ett lamm med sammanbundna ben, medan kvinnorna skänkte mjölk, ägg eller fjäderfä. I synnerhet i den spanska konsten förekom ofta en korg ägg bland gåvorna. Att äggen i Lappobilden ersatts med gröna frukter kan ha berott på en missuppfattning av en svartvit förlaga. Såsom redan tidigare nämnts brukade Jesusbarnet i avbildningar av herdarnas tillbedjan framställas som nyfött.

Om den figurrika herdarnas tillbedjan i Lappo kyrka verkligen är målad av Thomas Kiempe, vilket förefaller nog så troligt, måste man räkna in den bland de arbeten där man kan se att målaren försökt sitt bästa och dessutom haft materiella resurser härför i fråga om duk och färger.

Soini kyrkas gamla altartavla

En av de få dukar Thomas Kiempe signerat är en tavla föreställande nattvarden, en gåva till Soini kyrka. Tavlan är målad i olja på duk och mäter 127×228 cm. Den bär inskriften: "Tämä Taulu on Lahioitetu Tähän Herran Huoneihin 1794. Tho. Kiempe.". Denna text är målad i vitt nederst på själva målningen. Tavlan hängde ovanom altaret ända till 1940-talet, varefter den flyttades till sakristian.³⁴⁵ Omkring 1960 flyttades den därifrån till den nyreparerade församlingssalen.

Kyrkan i Soini är en korsformad träkyrka, byggd år 1793.³⁴⁶ Församlingen var säkert tacksam för den gåva som redan året efter det att kyrkan blivit färdig pryddes den med altartavla — såsom i det föregående påpekats dröjde det ofta mycket länge innan en fattig församling lyckades insamla medel för att dekorera kyrkans inre. Om man vågar förstå inskriften på tavlan så att målaren själv varit donatorn, vilket ju borde vara fallet då inget annat givarnamn förekommer på tavlan, återstår frågan varför denne, som man ansett, fattige målare skulle ha skänkt en altartavla till kyrkan på en ort som varken var hans födelseort eller på annat sätt borde ha betytt någonting särskilt för honom. De många berättelserna från Soinitrakten om Kiempes person och uppgiften om att han bott gömd på Pakkamäki



Bild 34. Nattvarden. Soini församlingshus. Oljemålning på duk 127×228 cm. Foto U. Aho, Soini.

gård och där målat tavlan, kunde kanske tyda på att han i alla fall vistats rätt länge i Soini, utan att ändå ha blivit mantalsskriven eller inskriven i kommunionböckerna där.³⁴⁷ Om tavlan i Soini har berättats att den ursprungligen var avsedd för någon annan församling, men att målaren ej lyckats erhålla den betalning han önskade för tavlan och därför skänkt den till Soini kyrka.³⁴⁸ Enligt samma berättelse skulle tavlan ha målats på tolv kalvskinn. Bilden är dock som ovan nämnts målad på duk. Duken utgöres av två stycken, förenade genom en noggrant utförd horisontell skarv. Duken är grundad med rött. Färglagret är ganska tjockt och målningen är kraftigt fernissad. Man vet ej om tavlan undergått någon restaurering. Den vitmålade ramen med guldlistor den nu har förefaller att vara av ett senare datum.

Tavlan visar ett av de traditionella nattvardsmotiven (Bild 34). Kristus sitter i mitten omgiven av alla tolv lärjungarna och han har just brutit brödet. Kristusgestalten är återgiven i något större format än de övriga. Han har långt mörkbrunt hår som faller i lockar ned över axlarna. Ansiktet är smalt och dragen rätt skarpa. Alla konturer i ansiktet är målade i brunt. Ögonbrynen och näsans linjer är tydligt markerade. Hakan täcks av ett litet, klivet helskägg, något ljusare än håret. Blicken ur de blå

ögonen är riktad uppåt. Karnationen är vanlig, men läpparna och kinderna är ganska grant röda. Kristus håller huvudet lätt vänt mot vänster axel. Målaren har lyckats ge ansiktet ett eftertänksamt och allvarligt uttryck. Kristus bär en grannröd dräkt och över denna en rikt veckad mantel i samma färg. Glorian, sammanställd av stråldelar av olika längd, är gul och svagt förgylld.

På Kristi vänstra sida ses Johannes, framställd som en ung man med mörkbrunt lockigt hår. Han är blek, har slutna ögon och ligger över bordet med huvudet lutat mot armarna framför Kristusgestalten. Proportionerna är något överraskande. Huvudet är litet och händerna onaturligt stora. Han bär en röd dräkt och en mörkblå mantel, som han brett ut på bordet under sina armar. Bredvid Johannes bakom bordet ses två sittande lärjungar. Den närmaste, som är klädd i mörkblå dräkt och brungul mantel, lyfter sina händer mot bröstet och betraktar Kristus med ett spant uttryck i ansiktet. Av den andra sittande lärjungen, som är klädd i rött, syns endast vänstra axeln och halva huvudet. Den förstnämnda har en ring av grått hår i nacken och han har grått helskägg. Den andra har brunt hår och skägg. Något framför dem vid bordsändan står en lärjunge klädd i brungult. Huvudet är avbildat i profil och blicken är riktad mot brödet

som brytes. I den höjda högra handen håller han ett tänd ljus i stake. Också den vänstra armen är uppåtriktad med handflatan vänd mot betraktaren. Vid det främre bordshörnet sitter en man som har lätt grånad brun hårkrans och brunt skägg. Han bär röd dräkt och blå mantel och han saknar skoplagg. Han stöder sig mot bordet och sträcker sig ned efter en kanna som står i ett fat på golvet. Kannan och fatet förefaller att vara gjorda av mässing. Bredvid fatet ses ytterligare ett gult kärl. Detta är målat så, som om det vore fråga om en genomskinlig glasflaska.

På Kristi högra sida ses på samma sida om bordet som han tre sittande lärjungar och en stående. Alla fyra gestikulerar ivrigt. De sittande har blicken riktad mot Kristus, medan den stående håller ögonen nerslagna. Den som sitter närmast Kristus är en nästan vithårig man med helskägg, klädd i mörkblått. Han håller sin vänstra hand på bröstet och sträcker fram den högra över bordet. Den närmast honom sittande mannen har svart, tätt, lockigt hår och något grånat helskägg. Han är klädd i en djupt urringad röd dräkt. Med den vänstra handen griper denne lärjunge om sitt skägg. Den stående lärjungen är en man med tjockt grått hår och långt klucket skägg. Han är klädd i smutsgult. Den vänstra handen håller mannen lyftad med handflatan vänd mot betraktaren. Fingrarna är utspärrade. Den tredje sittande mannen bakom bordet är klädd i grönt och han har ett vitt dok över huvudet. Han håller sin vänstra hand något lyftad över bordet med handflatan mot betraktaren och fingrarna utspärrade på samma sätt som de båda övriga figurerna som visar samma gest. Vid bordsändan står en grönklädd man med svart hår och skägg. Profilen är skarp och blicken riktad mot Kristus. Framom bordet längst till höger sitter Judas, karakteriserad av penningpungen som han håller i den högra handen. Den smutsgula dräkten är vid och veckad, liksom alla de övrigas. Judas har brunt hår och skägg. Ansiktet är vänt från Kristus och blicken riktad nedåt. Bredvid Judas sitter en lärjunge som vänder ryggen mot betraktaren. Han har mörkt hår och är upptill klädd i brunt, nedtill i mörkblått. Gestalten gör ett intryck av att sväva i luften, ty ingen bänk eller pall syns på bilden.

Bordet är ett brett, rektangulärt bord, täckt av en

vit duk som hänger ned från bordskanten i vertikala veck. På bordet framför Kristus står en stor gul bägare på hög fot. Bredvid bägaren ligger en kniv med brett blad och krökt skaft. Längst framme på bordet står ett fat med ett djur som ser ut som ett spätt lamm, målat i ljusrött. I bakgrunden ses ett rundat dörrvalv samt pilastrar målade i mörkt gråblått. Perspektiv och skuggningar är här riktigt utförda. I vartdera övre hörnet hänger ett rikt veckat draperi i något ljusare och mattare rött än det röda i dräkterna. I taket, till höger om mittlinjen, hänger en lampa med fem brinnande lågor. Golvets breda plankor är målade en nyans mörkare än väggarna i bakgrunden. Under bordet löper ett brunmålat bräde.

Trots jämförelse med ett mycket stort antal nattvardsbilder har någon exakt förlaga till den här beskrivna nattvardsbilden ej kunnat framletas. Bland de som förlaga ofta använda bilderna ur Gustav Adolfsbibeln förekommer ingen nattvardsbild alls. Vissa detaljlikheter kan konstateras vid en jämförelse med Merians nattvardsbild³⁴⁹, men kompositionerna och bildernas allmänna karaktär är helt olika. Bland sådana kopparstick som använts som förlaga av andra målare i Finland må nämnas Cristoph Weigels bibelillustrationer.³⁵⁰ Den enda av dennes nattvardsbilder³⁵¹ som varit tillgänglig för förf. är dock helt annorlunda både till kompositionen och i fråga om detaljerna. I förhållande till att en framställning av nattvarden under 1600- och 1700-talen var den vanligaste predellabilden i västerlandets kyrkor,³⁵² är det förvånande hur få avbildningarna av nattvardsframställningar är i både ikonografisk och annan litteratur.

Helhetsintrycket av Kiempes nattvardsbild, kanske främst beroende på apostlagestalternas utförande, för tanken till en renässansförlaga. Några detaljer i bilden kan ge hållpunkter för en datering av den eller de förlagor han kan ha använt. Kristus avbildades i de tidigaste nattvardsframställningarna ofta sittande vid den högra ändan av bordet,³⁵³ eller om detta var runt ändå sittande till höger, men redan så tidigt som på 1100-talet förekommer han sittande i mitten.³⁵⁴ Från 1100-talet framåt är den rektangulära bordsformen den dominerande. Lampan i taket är av samma typ som de oljelampor på fot som förekom redan i nattvardsbilder från

900-talet.³⁵⁵ Denna lamptyp kom senare ur bruk, men användes åter från renässansen framåt. Draperierna i hörnen förekommer i dylika bilder från renässansen ända fram till medlet av 1800-talet. I Kiempes bild böjer sig en av lärjungarna ned efter vinkannen. Dürer har i sin framställning av nattvarden för sin Grosse Passion avbildat en av lärjungarna i färd med att fylla sin bägare ur vinkannen.³⁵⁶ Detta tema förekommer redan före Dürer,³⁵⁶ närmast dock i bilder som kanske inte återgivits i träsnitt eller kopparstick och därför icke varit tillgängliga för Thomas Kiempe. Det samma¹ gäller en spansk nattvardsmålning från början av 1700-talet, gjord av Zabala för katedralen i Murcia.³⁵⁷ Också i en äldre spansk nattvardsbild³⁵⁸ ses en av lärjungarna hålla en kanna, han har just fyllt sitt glas. I alla de här nämnda bilderna har lärjungen samma placering som i Soinimålningen. Dräkterna ger knappast någon hjälp vid datering av förlagan, enär Kristus och apostlarna efter reformationen oftast avbildades i klädedräkter vilka motsvarade tidens uppfattning om österländska dräkter.³⁵⁹ Dessa dräkter förändrades föga under århundradenas lopp, de förblev under flere hundra år i stort sett de samma. Bilder av Judas hållande en penningpung i handen förekommer redan på 1000-talet³⁶⁰ — i tysk konst från 1300-talets slut.³⁶¹ I de tidigaste tyska nattvaridsframställningarna håller han penningpungen fullt synlig, men från 1400-talet framåt gömmer han den för de andra lärjungarna.³⁶² Judas framställdes vanligen klädd i smutsgult,³⁶³ något som han dock i Soini delar med flere av de andra lärjungarna. De övriga apostlarna, utom Judas och Johannes, som framställdes som en yngling och alltid placerades bredvid Kristus, avbildades i allmänhet utan särskilda karakteristika.³⁶⁴ Lammet, som avbildades för att betona att det rörde sig om en påskmåltid, förekommer åtminstone i Tyskland först från 1400-talet framåt.³⁶⁵

Om också en del detaljer ger anknytningspunkter till tidigare nattvardsbilder, så finns å andra sidan hos Kiempe två framställningar av enskildheter som icke återfunnits i de vanligaste nattvardsbilderna. En av dessa detaljer är ljusstaken i handen på aposteln vid bordets vänstra ända. I nattvardsbilderna avbildades vanligen en lampa eller annan

belysningsanordning för att betona att scenen utspelades på kvällen.³⁶⁶ Kiempes bild har ju dessutom oljelampan i taket. Någon motsvarighet till aposteln med ljusstaken har förf. icke påträffat. En annan ovanlig detalj är doket som bäres av aposteln vid bordets andra ända. Apostlarna avbildades i nattvardsbilder vanligen barhuvade, ehuru i t.ex. tidig fransk och tysk konst förekommer apostlar klädda i kåpor försedda med huva.³⁶⁷ Både mösor och t.o.m. bredbrättad hatt har förekommit.³⁶⁸ I Tyskland har Hans Bornemann³⁶⁹ och Georg Rathgeb³⁷⁰ i sina nattvaridsframställningar avbildat en eller flere apostlar med dok. I Spanien, där nattvardsmotivet anses ha varit speciellt populärt,³⁷¹ förekommer ofta olika slags huvudbonader i nattvardsbilderna,³⁷² också motsvarigheter till doket i Kiempes bild.³⁷³ Också i Norge finns en nattvardsmålning där en av lärjungarna har ett liknande dok.³⁷⁴ Samma förlaga har kommit till användning i Sverige för Blidö kyrka,³⁷⁵ vars altartavla till alla delar är lik den ovannämnda norska.

Avbildningarna av nattvarden kan indelas i två typer.³⁷⁶ Till den första hör de bilder där Kristus välsignar brödet eller vinet. Dessa bilder präglas av lugn och harmoni. Till den andra typen, som var ojämnförligt mycket vanligare,³⁷⁷ hör de bilder där Kristus just uttalat orden "en av eder skall förråda mig". I nattvardsbilder av denna typ är lugnet brutet och lärjungarna ger uttryck för harm, häpnad och smärta. Gester och miner är i allmänhet upprörda och många av apostlarna har i sin upprördhet rest sig upp från sin sittande ställning. Detta är något som förekommer redan hos t.ex. Castagno och Ghirlandajo.³⁷⁸ Det förhållande att Johannes avbildas liggande över bordet eller lutad mot Kristi skuldra anses vara en kvarleva från den tiden då apostlarna avbildades liggande till bords.³⁷⁹ Johannes var favoritlärjungen och placerades därför närmast Kristus. Detta berodde också på att han enligt bibelns ord skulle sitta bredvid Kristus och fråga honom vem det var som skulle förråda denne. I Leonardo da Vincis nattvardsbild ses som nyhet en Johannes som rest sig upp i sittande ställning. I tyska nattvardsbilder avbildades Johannes alltid sovande — endast några få bilder på 1000-talet visade honom vaken.³⁸⁰

Thomas Kiempes nattvardsbild, som i jämförelse

med de vanligare predellabilderna med nattvarden som motiv, är av nog så betydande format, fyllde säkert väl sin plats som altartavla i Soini kyrka. Figurerna är tydligt återgivna, var och en har sin speciella karaktär och målaren har lyckats återge nattvardsscenens innebörd tydligt, men utan användande av för starka medel. Felaktigheterna i perspektivteckningen observerades väl knappast av mindre kritiska betraktare. Att tavlan fick hänga kvar på sin plats i ett och ett halvt sekel, trots förändringarna i konstuppfattning och publiksmak, var kanske inte bara ett tecken på församlingens fattigdom utan också på uppskattning av Thomas Kiempes målning.

Väggmålningar i Virdois kyrka

Av de båda hela kyrkointeriörer som Thomas Kiempe anses ha målat är tyvärr ingendera bevarad i sin helhet. Den ena av dessa gjordes för Virdois kyrka, som Thomas Kiempe år 1796 dekorerade med väggmålningar.³⁸¹ Kyrkan är en korskyrka uppförd av trä år 1774 av Antti Hakola.³⁸² År 1883 fastställdes ritningarna för en reparation av kyrkan och man beslöt att låta måla över de av Kiempe målade bilderna.³⁸³ Då professor August Malmström³⁸⁴ medan han samlade motiv för sina illustrationer till Fänrik Ståls sägner, rest omkring i landet hade han tillsammans med doktor O. Rancken besökt Virdois kyrka och där sett Thomas Kiempes väggmålningar.³⁸⁵ Han ansåg att de visade prov på humor och att också om de ej besatt något konstnärligt värde, hade de dock ett konsthistoriskt sådant. Han bad därför om att de ej måtte förstöras såsom avsikten varit. Man beslöt i alla fall i Virdois att arbetena skulle påbörjas i mars 1884.³⁸⁶ För att ändå bevara någonting för framtiden beställde Finska Fornminnesföreningen av kyrkoherden i Virdois en beskrivning av målningarna.³⁸⁷ Dessutom fick en studerande i uppdrag av Fornminnesföreningen att avrita bilderna. Tre av kyrkomålningarna finns avritade.³⁸⁸

Beskrivningarna här nedan av målningarna baserar sig i första hand på teckningarna, med de möjligheter till fel som detta innebär, och i andra hand på upptecknade tidigare beskrivningar av bilderna.

Ovanför den södra dörren fanns en inskrift

enligt vilken kyrkan var byggd år 1774 och målad år 1796 av Gustaf och Thomas Kiempe.³⁸⁹ Ovanom inskriften sågs en bild med motiv ur uppenbarelsebokens 12:te kapitel (Bild 35). Överst, något till höger om mittlinjen, syntes Gud fader med en krona på huvudet. Han hade långt hår och skägg. Runt huvudet sågs en stor gloria. Han var klädd i en dräkt med långa ärmar och han höll ut båda händerna rakt framför sig. Endast överkroppen var synlig, resten omgavs av molnmassor. Vid hans fötter sågs ett naket barn, som sträckte upp armarna mot honom. Nere i bildens högra hörn stod en ängel med långt hår, krona på huvudet och knäppta händer. Ängeln var barfota och klädd i fotsid dräkt. Vingarna var stora och hela figuren var omgiven av en strålgans. Till vänster om ängeln sågs en drake som sprutade vatten. Draken hade sju krönta huvuden, fågelvingar, av vilka endast den ena syns på bilden, samt fötter med långa klor. Svansen var mycket lång och krökte sig uppåt. Ovanom draken sågs bland molnen en ängel. Endast överkroppen var synlig. Ängeln var avbildad rakt framifrån, men med huvudet vänt åt vänster — åtminstone på teckningen som Nyström ritat av bilden är anletsdragen och vingarna endast antydda. Ängeln var i färd med att sticka ett långt spjut i draken. Under denna bild hade Kiempe målat en bild av Finlands vapen uppburet av tvenne krönta lejon.

I den västra korsarmen fanns en bild (Bild 37), som enligt en målad inskrift var en illustration till uppenbarelsebokens 17:de kapitel tre första verser. Bilden föreställde den babyloniska skökan sittande på ryggen av en sjuhövdad drake. Hon hade en krona på huvudet och långt rakt hår som föll ned över axlarna. Hon var klädd i en rak, fotsid, gräligt scharlakansröd³⁹⁰ klänning med långa ärmar. I den fyrkantiga urringningen sågs ett pärlhalsband. I sin utsträckta högra hand höll hon en kalk som var försedd med lock. Drakens kropp var täckt av fjäll och svansen var lång och krökt som på föregående bild. Drakhuvudena på denna bild saknade kronor, men däremot sågs här de i motsvarande bibeltext³⁹¹ omtalade tio hornen. Ur munnen på de tre främsta huvudena utgick pilar. Pilen framför det nedersta huvudet pekade mot inskriptionen som lydde "Ilm. 17. W. 1. 2. 3.". Ett av de med horn prydda huvudena bar tydligt



kvinnliga drag och hade långt kvinnohår. Under bilden av den babyloniska skökan sågs ”åtten Vasas vapen.”

I den norra korsarmen hade Kiempe målat en bild med motivet Satan fängslas (Bild 39). Bilden var försedd med texten "Luietaan 2 Pet.2:4". Målningen visade Satan sittande i något som på teckningen närmast ser ut som en balja, ur vilken eldslågor slog upp. Ovanom lågorna sågs skisserade rökmoln. Satan hade fem krökta horn på huvudet, stirrande mänskoögon, mänsklig näsa och öron, men ett förskräckligt vilddjursliknande gap med stora vassa tänder. Kroppen var i övrigt helt mänsklig, men runt densamma ringlade sig en med fjäll försedd ormlik svans och på ryggen sågs stora fågelvingar. Enligt en bevarad beskrivning³⁹² var Satan målad i scharlakansrött och hade ett elakt och grymt utseende. Till vänster, snett bakom Satan sågs en ängel. I sin lyftade högra hand höll han en



Bild 36. Illustration till Uppenbarelseboken. Ur Biblia Se on Coco Pyhä Ramattu Suomexi 1642.

stor nyckel och med den vänstra höll han kättingen som Satan var fängslad med. Av ängeln var endast överkroppen och en stor vinge synliga. Nere till vänster i bilden sågs ett skissartat, endast svagt antytt huvud. Detta hade rätt långt rakt stripigt hår,



Bild 37. Teckning föreställande målning i den västra korsarmen i Virdois kyrka. Foto MV 45706.

stirrande runda ögon, potatisnäsa och en rund knöl på hakan.

I den östra korsarmen fanns en bild som enligt beskrivning³⁹³ föreställde Gud fader omgiven av sju ljusstakar, med sju stjärnor i den högra handen och med ett svärd skjutande ut framför munnen. Vid hans fötter knäböjde en kvinna. Ovanom dörren till sakristian skall ha funnits en bild av en sjuarmad ljusstake.³⁹⁴ På altarväggen fanns till vänster om altaret en bild av Petrus med nycklar och till höger sågs en bild av Judas med penningpung.³⁹⁵

Bredvid predikstolen kunde läsas verser ur psalmbokens psalmer no 282:1 och 83:2. Under texten sågs en bild som sades avbilda klockaren och dennes hustru.³⁹⁶ Mannen hade en orm kring halsen och dess huvud i sin mun, medan hustrun hade armen instucken i munnen på en bevingad drake. Enligt en annan version föreställde bilden två skvallrande fruntimmer,³⁹⁷ av vilka den ena hade en orm kring halsen. Den andra kvinnan svaldes som bäst av en bevingad drake, i vars mun kvinnans arm var inne ända till armbågen. Målaren sades ha fått idén till denna bild av att två äldre kvinnor i församlingen börjat sprida skvallerhistorier om honom.³⁹⁸

Aspelin påpekade redan 1898 att bilderna av teckningarna att döma varit gjorda efter 1642 års finska bibel. Denna innehöll samma illustrationer som bl.a. Gustav II Adolfs bibel och drottning



Bild 38. Illustration till Uppenbarelseboken. Ur Biblia Se on Coco Pyhä Ramattu Suomexi 1642.

Kristinas bibel.³⁹⁹ Dessa biblar var dock alla både stora och dyrbara böcker. Utom i dessa sistnämnda förekom bilderna också i de s.k. figurbiblarna⁴⁰⁰, som var små till formatet och mycket billigare än de stora biblarna. Av denna orsak var det antagligen den sistnämnda boken Thomas Kiempe använde som förlaga, förutsatt att icke församlingens kyrkobibel lånats ut till honom.

I målningen ovanför södra dörren hade förlagans bild (Bild 36) återgetts rätt troget, ehuru den något förenklats. Gud har på bibelbilden en fladdrande mantel över axlarna, men denna saknades i Kiempes bild. I förlagans bild är också hans knän synliga. Barnet på bibelbilden har en gloria kring huvudet, men denna saknades i

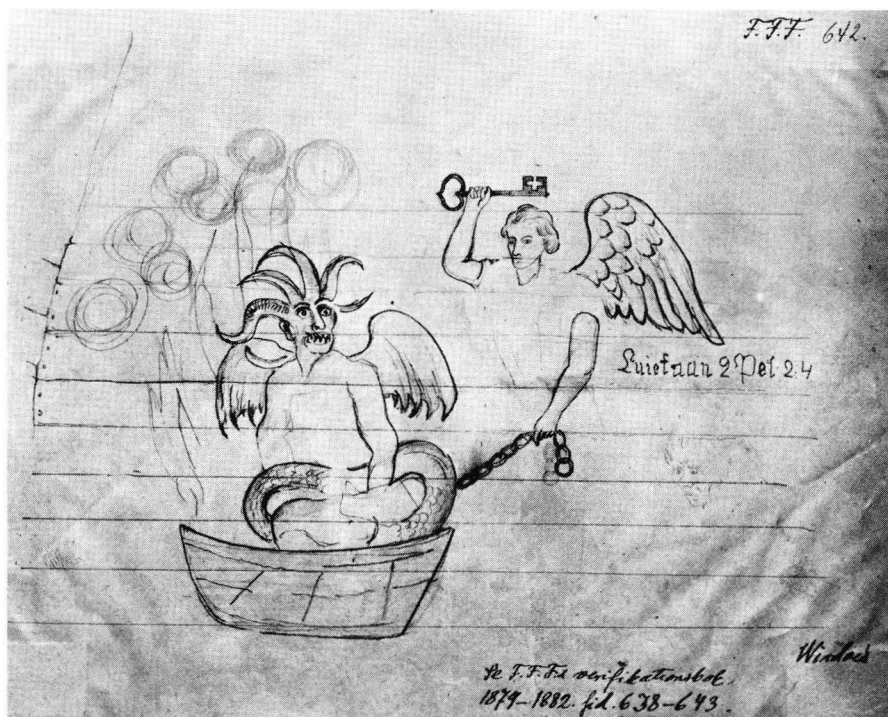


Bild 39. Teckning föreställande målning i den norra korsarmen i Virdois kyrka. Foto MV 45707.



Bild 40. Illustration till Uppenbarelseboken. Ur Biblia Se on Coco Pyhä Ramattu Suomexi 1642.

Viridois. Ängeln till höger är enligt motsvarande bibeltext⁴⁰¹ en havande kvinna som får örnvingar. Förlagans bild har dock tydliga änglavingar. Hon har där också stjärnor kring huvudet, men dessa saknades i Kiempes målning. Ängeln Mikael har ett spjut i båda bilderna — i förlagan syns hela hans kropp, medan Viridoisbilden visade endast överkroppen. Ställningen var i båda bilderna densamma. Bakgrunden hade Kiempe förenklat betydligt, denna var i förlagan helt fylld av stjärnor och molnmassor, medan Viridoisbilden endast hade några små molnrundlar.

Målningen i den västra korsarmen återgav endast den del av förlagans bild (Bild 38) som

återger skökan och draken. Alla bipersoner, landskap och arkitektur hade utelämnats. Skökan intog exakt samma ställning i Kiempes målning som på bibelbilden. Dräkten var på Kiempes bild betydligt förenklad och t.ex. rosettarrangemanget som finns i bibelbilden var ersatt med ett pärlhalsband. Draken var, så när som på kronorna, något så när lika i båda bilderna. Kiempe hade dock förenklat bilden något i det att han hade ändrat huvudenas ställning och sträckt på halsarna, så att varje huvud tydligt kunde urskiljas. Inget av huvudena i bibelbilden bär dock några mänskliga drag. Kvinnohuvudet i Kiempes bild behöver trots detta faktum icke ha varit hans egen idé, han kan mycket väl ha sett en motsvarande bild någonstans. T.ex. en i Nürnberg år 1483 tryckt tysk bibel⁴⁰² visar på bilden av skökan och draken ett drakhuvud med mänskliga drag — dessa är dock manliga och huvudet har skägg.

Målningen i norra korsarmen återgav också såtillvida förlagans bild (Bild 40) i förenklad form, att arkitekturen i bakgrunden saknades och rökmolnen var betydligt reducerade. Förlagans Satan har endast tvenne horn, medan Kiempes hade fem. De stora hängande kvinnobrosten hade Kiempe helt utelämnat, medan drakstjärten på Viridoismålningen var ett tillskott som saknas i förlagan. Bilder av en Satan med drakstjärta var icke

ovanliga i tidigare bibelillustrationer.⁴⁰³ ”Baljan” som Kiempe hade placerat sin Satan i motsvaras i förlagan av en brunn med stenlagd kant.

Av målningarna i den östra korsarmen finns ingen avbildning bevarad. Om man vågar tro att målaren här lika troget följt samma förlaga, får vi dock en uppfattning om huru bilden sett ut genom att undersöka motsvarande bibelbild (bild 41). Denna innehåller ingenting utöver vad som nämnes i beskrivningen av Kiempes Virdoisbild. Det kan naturligtvis också tänkas att Kiempe för denna sistnämnda bild skulle ha använt en annan förlaga än för de övriga målningarna. Många äldre biblar⁴⁰⁴ innehåller en motsvarande illustration där ljusstakarna är placerade i en oval kring Gud fader. Denne har sju stjärnor i sin vänstra hand och vid sina fötter Johannes knäböjande. Figurbibelns och motsvarande bilders ljusstakar är placerade i en rad, fyra till höger och tre till vänster och stjärnorna är här placerade i den högra handen. Något som också talar för att det är figurbibelns bild som kommit till användning är det faktum att den person som knäböjde vid Guds fötter uppfattats som en kvinna, ett resultat som väl kan ha uppstått om figurbibelns kvinnolika skepnad har stått som modell.

Icke heller av målningarna vid predikstolen finns någon avbildning bevarad. Denna bild har heller ingen motsvarighet i de ovan nämnda förlagorna, varför ingenting annat än gissningar står till buds om hur denna målning sett ut. Motivet var icke ovanligt i tidens andaktslitteratur. T.ex. bland Mattheus Merians bibelillustrationer förekommer en motsvarande bild⁴⁰⁵, som visar en man som ligger på marken med armen i munnen på en bevingad drake med ormsjärt. Mannens hustru ligger på marken bredvid honom. På denna bild saknas dock ormen.

Beträffande de olika motiven för kyrkomålningar och deras placering i kyrkorna kan nämnas att taken vanligen dekorerades med bilder av antingen Gud fader, moln och änglar, treenigheten eller en förgylld sol.⁴⁰⁶ Väggarna pryddes med illustrationer till olika bibliska berättelser. Dessa bilder på väggarna var tidigare ofta ordnade enligt medeltida bibeltypologi, d.v.s. man samordnade i regel scener parvis, den ena ur gamla, den andra ur nya testamentet.⁴⁰⁷ Varje sådan scen ur gamla testa-



Bild 41. Illustration till Uppenbarelseboken. Ur biblia Se on Coco Pyhä Ramattu Suomexi 1642.

mentet förebådade scenen ur nya testamentet och fick först genom denna värde och betydelse. Lika vanligt var, att endast bilder ur gamla testamentet, eller som i Virdois, endast bilder ur nya testamentet målades på kyrkans väggar.

Utom den ovannämnda övermålade inskriften som finns ovanom kyrkans södra dörr och vars exakta ordalydelse ej mera är känd, existerar ännu ett skriftligt bevis för att väggmålningarna i Virdois kyrka utförts av Thomas Kiempe, nämligen ett sockenstämmoprotokoll från år 1808.⁴⁰⁸ Då så pass få samtida uppgifter om Thomas Kiempes verksamhet som målare bevarats, återges protokollet här i sin helhet.

⁴⁰³ År 1808 den 10 januari efter slutad Gudstjänst hölls i Wirdois Allmän Sockne Stämma i följande mål. — — — § 4. Målaren Thomas Kiempes hustru Helena Kiempe instälte sig vid denna Sockenstämma och påstod sin man hafva än att fordra en del af det arfvode honom enligt Contract med Wirdois kapell Boer för Wirdois Kapell Kyrkas målning skulle tillkomma: men kapellboerne svarade det vore obehörigt att påstå någon betalning för sin man då hon icke kan uppta fullmakt av sin man, den de dessutom påstodo vara till fullo betald — och det dessutom för sent att utsöka och upptedde nu till bestyrkande af sitt anförande tvenne Sockne Stämмо Protocoller af den 28 febr. 1796 samt den 9 april 1797 af följande innehåll: År 1796 den 28^{de} Februari skedde efter föregången ordentelig pålysning allmän Sockne Stämma i Wirdois kapell Kyrka. I^{mo} I anledning af kyrckomålaren härstädes Thomas Kiempes gifne anledning att nu mera med det första vela fullborda Wirdois Kyrckoväggars återstående öfverstrykning med vit vete eller limmfärg hafva en del Kapell boer begärt allmän socknestämma med det första att få erfara huruvida Kapell boerne ännu ville ingå och förtro sig till Målaren Kempe med dess kyrckomålning; uppå tillspörjan om målaren Kiempe vore närvarande ingafs blott ett odaterat dictamen ad Protocollum undertecknad af Thomas Kiempe, hvori han vill alldeles ogilla och göra denna Kyrckostämma lagstridig, så vida den allenast 8 dagar förut blifvit kungjord, å hvilket dictamen Församlingen hvarken ville eller kunde hafva något

afseende helst det var odateradt; utan beslöt Församlingen nu enhälligt att ifall Målaren Kiempe medelst ställande af vederbörlig borgen åtager sig det förut betingade arfvode fullborda denna Wirdois kyrcko-väggars och taks målning till nästa Midsommartid, så förbinder församlingen sig att utbetala till mera nämnda målare de förut contraherade femtio Riksdaler inom fem dar och står det äfven dem af Kapell boerne som behaga fritt att dessutom betala någont i matvaror till ofta nämnde målare: dock förbehåller sig Församlingen att Kiempe sedan han får del af detta Protocoll, sist inom tre veckor, lemnar Församlingen viss och praktelig underrättelse huruvida han vill ingå i dessa villkor eller icke, i annat fall vet Församlingen taga någon annan utväg och äger Målaren Kiempe nu som förr frihet antaga sig arbete hvarest han behagar, allenast Målaren förut contenterar Församlingen skjutslegan för den krita Församlingen på sin depence, låtit uphemta till kyrckoväggarnas öfverstrykande och ehuru Församlingen ägde fog att söka reconvention af honom för sitt drögsomål med kyrckomålningen, så hvarken vill eller kan Församlingen inlåta sig i någon process därom helst Församlingen sen förut, om Målaren Kiempe skulle förplikta till någon återbetalning, den dock icke kunde utfalla.

År 1797 den 9^{de} Aprill skedde allmän Sockne Stämman i Wirdois kapell Kyrcka efter föregången ordentelig pålysning hvarvid kyrcko Målaren härstädes Thomas Kempe framträdde och sedan han nu fullbordat kyrckomålningen i Wirdois begärte Församlingens vitsord och bevis öfver målningens godhet och sitt med församlingen ingångna Contracts uppfyllelse i alla delar, hvarå Församlingens ledamöter svarade sig icke vara vuxne att döma om målningens godhet och varaktighet, icke heller kunde de meddela Målaren Kiempe någont bevis deröfver att han i alla delar upfyllt sitt med församlingen ingångna Contract och fullbordat sig åtagna arbete, innan benämnde målare till Församlingen afgifver ordenteligit qvittance å sitt arfvode för denna kyrckomålning som han enligt Contractet allaredan uppburit, på det Församlingen framdeles icke måtte utsättas för obehöriga rätttegångar, denna kyrckomålning och des betalning angående; men sedan Målaren Kiempe afgivit omrörde qvittance vil Församlingen närmare yttra sig om det begärte vitsord och betyg. Således vare beslutadt intyga ut supra C. F. Långhielm."

Av protokollet av den 28. 2. 1796 framgår att kyrckomålningarna påbörjats redan tidigare och att församlingen var synnerligen angelägen om att få dem fullbordade. En viss misstro mot Thomas Kiempes vilja att fullfölja det åtagna arbetet framgår av formuleringen och av kravet på att målaren skulle ställa borgen innan han kunde utfå det redan tidigare kontrakterade arvudet för målningsarbetet. Av protokollet framgår även att betalning in natura förutsattes. Om målningsarbetet blev färdigt på utsatt tid till "nästa midsommartid" framgår ej, men först vid en kyrkostämman den 9 april 1797 framträdde Thomas Kiempe, nu med begäran om vitsord för den fullbordade målningen. Detta protokoll visar också oväntat stor omtanke om att skydda församlingen mot framtida krav från målarens sida.

Sockenstämmaprotokollen, liksom kyrkans räkenskaper för tiden före 1808 är numera försvunna. De försvann ur kyrkvärdens ägo under kriget 1808—09.⁴⁰⁹ Uppgiften om det kontrakt som församlingen uppgjort med målaren är intressant ur flere synpunkter. Mycket få sådana målningskontrakt finns såvitt man vet bevarade i Finland. Som exempel kan nämnas Björneborgs församlingskontrakt den 20 juli 1750 med målaren Daniel Hjulström⁴¹⁰ och Vihanti församlingskontrakt i augusti 1787 med Emanuel Granberg.⁴¹¹ Hallbäck påpekar huru målningskontrakten ofta fäste stor vikt vid att målningarna skulle utföras med oljefärg.⁴¹² I det här aktuella kontraktet talas dock endast om "vete- eller limmfärg". Under 1600-talet utfördes de flesta kyrckomålningarna i Sverige med limfärg, slamfärg eller annan färg med vattenlösligt bindemedel. Enligt Hallbäck infördes oljefärgen som en nyhet under 1700-talets första år. Enligt andra forskare förekom dock oljefärger i svenska kyrckomålningar så tidigt som på 1600-talet i enstaka fall.⁴¹³ Oljefärgen gav större möjligheter till variation i ljus- och färg effekter och var också såtillvida mera lämplig att användas i oeldade kalla kyrkor att den var mindre ömtålig för fukt. Från Finland förekommer inga säkra uppgifter om när man började använda oljefärger för väggmålningar eller i hur stor utsträckning de båda slagen av färg användes jämsides, men om man vågar lita på de inventeringsberättelser⁴¹⁴, som gjorts för Finska Fornminnesföreningens räkning, användes vardera under slutet av 1700-talet. De flesta kyrckomålningarna grundades dock här med vit limfärg eller kalkfärg, antagligen för att detta var det billigaste förfaringssättet.⁴¹⁵ Som färgpigment användes utom kimrök, blyvitt, gul, brun eller röd ockra även, såsom ur målaren Johan Backmans bouppteckning⁴¹⁶ framgår, berlinerblått, auripigment⁴¹⁷ och äkta bokguld.

I Wirdois liksom i Soini lever ännu många berättelser kvar om Thomas Kiempe. Där berättas att han fört ett föga kristligt liv och att djävulen av denna anledning kom till kyrkan på natten och strök ut allt vad målaren åstadkommit under dagen.⁴¹⁸ Först då denne placerade en bibel under knäna då han målade hölls bilderna kvar på väggen. Samma historia berättas f.ö. i det rätt närbelägna Keuru om målaren Johan Tillén,⁴¹⁹

vars bilder av Satan icke hölls kvar på väggen. Vidare berättar traditionen i Virdois att Kiempe då han bodde på Kankaanpää gård skulle ha råkat i gräl med sin värdinna, varefter han hämnades på henne med att måla hennes bild bland djävlar som han målat i kyrkans tak.⁴²⁰ Någon takmålning har så vitt man vet aldrig funnits i kyrkan. Däremot vågar man kanske anta att denna berättelse avser det huvud som ovan beskrivits i samband med bilden av Satans fängslande. Av teckningen att döma har målningen varit placerad just under takvalvet. Huvudet kan icke sägas ha representerat något smickrande porträtt, varför man väl kan tro berättelsen.

Inga av de bevarade berättelserna uppger något om storleken på ovannämnda målningar. En av de bevarade teckningarna återger plankorna i valvet, var och en fästad med två spikar. Om man räknar med att brädfodringen var gjord av plankor av en bredd som var vanlig vid denna tid, c:a 20—25 cm, var figurerna i målningarna återgivna i ungefär naturlig storlek.

Själva altartavlorna, föreställande korsfästelsen och nattvarden, har också antagits vara målade av Thomas Kiempe samtidigt med det övriga i kyrkan,⁴²¹ men emedan dessa målats på duk, saknar signatur och ej stått i direkt samband med väggmålningarna, kommer de att behandlas i ett senare kapitel. Beträffande de bilder av Petrus och Judas som också skall ha funnits på altarväggen finns inga uppgifter om huruvida de varit målade på duk eller direkt på altarväggens bräder.

Så vitt man vet var det i Virdois Thomas Kiempe första gången blev ombetrodd att dekorera en hel kyrka. Åtminstone av de bevarade teckningarna att döma förefaller det som om målningarna varit i det närmaste skissartade och ganska lättvindigt hopkomna. För att målaren skulle ha tagit en smula lätt på sin uppgift talar också den förstulna skämtsamheten i bilderna som knappast kan ha tillkommit i misstag eller på grund av oförmåga. Det är möjligt att målarens samtid funnit honom sakna tillbörligt allvar och kristligt sinne. Traditionens berättelser skulle tala härför. På senare tiders betraktare har målningarna gjort olika intryck. Professor August Malmström noterade avsaknaden av konstnärligt värde men uppskattade de skämtsamma dragen i målningarna.⁴²² Till kyrkomenigheten

tycktes bilderna ännu under slutet av 1800-talet ha kunnat förmedla de uppbyggliga budskap som det dekorativa kyrkomåleriet sedan gammalt haft till uppgift att framföra. Fröken Augusta Olivia Packalén, som i sin ungdom sett målningarna har berättat⁴²³ att den predikan som sågs på väggarna i kyrkan var skrämmande och uppmanade till avhållsamhet från synd.

Virdois kyrkas gamla altartavlor

Virdois kyrkas forna altartavlor, den ena avbildande korsfästelsen och den andra nattvarden har ansetts vara målade av Thomas Kiempe. Bevis härför saknas dock, emedan man icke utan vidare kan anse att den i föregående avsnitt nämnda inskriptionen på kyrkväggen också skulle ha gällt lösa tavlor målade på duk. Tavlorna hängde ännu år 1930 i kyrkans sakristia,⁴²⁴ men flyttades senare till Österbottens museum.⁴²⁵

Uppgifterna om altarväggens ursprungliga utseende varierar. I Finska Fornminnesföreningens V:te konsthistoriska expeditions berättelse av år 1892⁴²⁶ anges att målade altartavla saknas i kyrkan och att i sakristian förvaras kyrkans forna altartavla bestående av korsfästelsen och nattvarden, "båda inhemska gesällarbeten". "Till gamla altardekorationen höra gyllene ramornamenter, engel med basun och lagerkrans, skralt arbete, sol, mm.". År 1893 berättas⁴²⁷ att altartavlan är en 3.6 m bred och 5.9 m hög oljemålning, som i sin nedersta del återger nattvarden, i den mellersta korsfästelsen och i den översta delen uppståndelsen. Samma källa omtalar att i sakristian förvaras kyrkans gamla altare med sina målningar, där huvudtavlan föreställer korsfästelsen och en mindre tavla nattvarden. Båda dessa tavlor "äro illa utförda oljemålningar med grova fel". 1925 hade bland äldre församlingsmedlemmar insamlats uppgifter om kyrkans utseende före 1884. Enligt en av dem⁴²⁸ bestod altartavlan av en bild av korsfästelsen och på var sida om den fanns förgyllda änglabilder samt bilder av Petrus och Judas. På ett fotografi från Vasa museum ses snidade änglahuvuden placerade i de utskurna övre hörnen av korsfästelsebilden.⁴²⁹ I *Vanhan Ruoveden historia*⁴³⁰ uppges utan angivande av källan att Virdois kyrkas forna altartavla varit

tre delad med två snidade änglar med basun och ovanför gruppen en förgylld sol med strålar.

Korsfästelsebilden (Bild 42), som är målad i olja på duk, mäter 190×110 cm. Bilden saknar numera ram. De båda övre hörnen är utskurna, vilket tyder på att målningen varit inpassad i något slags altarpuppsats. Duken är skarvad med en smal remsa på ena sidan. Detta, tillsammans med det förhållande att korset ej står mitt i bilden, kunde tala för att tavlan ursprungligen varit avsedd för någon annan placering. Mot detta talar åter att de bitar som skurits bort i de övre hörnen tagits bort innan duken målats. Inga spår av någon grundfärg är synliga på dukens kanter.

Korsfästelsebilden visar en figurrik scen som utom Kristus på korset visar hela nio bifigurer. Något till höger om mittlinjen ses Kristus på korset. Han är fästad vid korset med tre spikar, en genom var hand och en genom de korslagda fötterna. Den högra foten är lagd över den vänstra. Den kraftiga gestalten hänger lätt hopsjunken och knäna är något krökta. Kristi huvud lutar ned över den högra axeln. Ögonen är slutna. Han har mörkt, långt hår, som faller ned längs ryggen och något ljusare brunt, kluvet, glest helskägg. Ögonbryn och konturer är liksom hos bifigurerna målade i brunt. Karnationen är hög. Kinder och läppar är grannröda och själva kroppen är i det närmaste rödbrun. Ur såret i Kristi högra sida, liksom ur händer och fötter, rinner klarröda blodströmmar. Både ansiktet och kroppen är täckta av bloddroppar. Dessa är mindre och tätare placerade i pannan under törnekronan, medan de i resten av ansiktet och på kroppen är mycket stora. Törnekronan är grant gräsgrön och glorian, som består av jämnlånga strålar, är målad i vitt. Kristus bär ett grannrött ländkläde som är knutet i en stor rosett mitt framme. Ländklädets ena ända hänger rakt ned längs det högra benet. Korset, som är av grovt bilat virke, är målat i mörkbrunt och avbildat med ett försök till perspektivteckning så, att det ses något underifrån och från vänster. Det är försett med en rektangulär vit skylt som bär inskriften J.N.R.I.K.. Vid korsets fot ses en dödsskalle och två korslagda benknotor samt en brun korg med en tång, ett hammarskaft och två spikar.

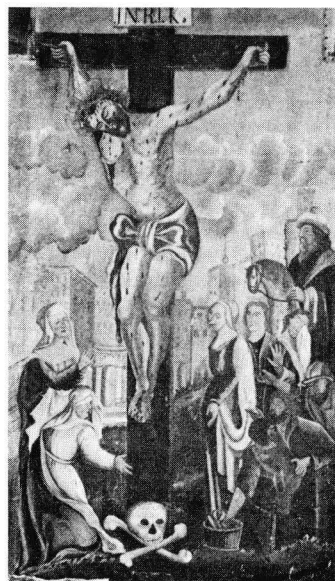


Bild 42. Korsfästelsen. Tidigare i Virdois kyrka, numera i Österbottens museum. Oljemålning på duk 190×110 cm. Foto förf.



Bild 43. Kristus på väg till Golgata. Kopparstick av Matthaeus Merian. Ur Matthaeus Merian, *Die Bilder zur Bibel*, s. 250.



Bild 44. Korsfästelsen. Kopparstick av Matthaeus Merian. Ur *Die Bilder zur Bibel*, s. 251.

Till höger om korset ses två gråtande kvinnor. Den ena står med händerna lyftade upp mot korset i en bedjande gest, hon håller handflatorna mot varandra. Hon är klädd i en röd klänning med stor fyrkantig urringning kantad med vitt. På huvudet har hon ett vitt dok och på ryggen en mörkt blå mantel fodrad med vitt. Framför henne knäböjer den andra kvinnan. Hon är klädd i en ljusblå långärmad klänning med bälte. På huvudet har hon ett vitt dok som faller ned över axlarna. Ned över ryggen faller en röd mantel, som är fästad vid den högra skuldran. Kvinnan är avbildad i profil. Hon håller sin högra arm framsträckt mot korset och med den vänstra lyfter hon en flik av doket mot ögonen. Båda kvinnorna faller stora vita tårar.

Till vänster om korset står närmast detsamma tre sörjande kvinnor. Den närmaste, som är klädd i en långärmad gul klänning med stor rund urringning, blå mantel och vitt dok, håller sin vänstra arm något utsträckt. En flik av manteln är fästad vid handleden. Också hon gråter stora vita tårar. Bakom henne står två barhuvade kvinnor. Den ena har brunt hår och är helt klädd i rött. Hon lyfter handflatan mot betraktaren. Den andra, som är svarthårig och klädd i ljusblått, torkar sina ögon på en vit duk. Bakom kvinnorna syns till vänster en ryttare, klädd i en grant röd mantel med stor schalkrage. På huvudet bär han en stor ljus mössa med blå kant och en stor blå pompong. Han har långt brunt hår och gråsprängt helskägg. Hans karnation är, så när som på den vänstra handen, hög i jämförelse med kvinnornas, som alla har ljusare hy. Ryttarens häst, en skimmel, är mindre vällyckad. Bara hästens hals och huvud är synliga. Hästens huvud är litet, mindre än ryttarens. I förgrunden till vänster ses tre nedhukade gestalter. Den närmaste är klädd i gulbrunt och de två övriga är klädda i olika nyanser mörkblått. Den förstnämnde, som vänder ryggen till, sträcker ut sin vänstra arm mot korgen som står bredvid honom på marken. Han har mörkbrunt hår och skägg och han är barhuvad. Han vänder huvudet åt höger mot de två andra och visar betraktaren en halvprofil snett bakifrån med rätt märkliga proportioner. Ryggen är böjd på ett sätt som gör intryck av puckelrygg. De två andra männen har något ljusare brunt hår och skägg. De bär blå huvudbonader, den ena av obestämt utseende, den

andra hjälmliknande. Alla tre männen har hög ansiktsfärg.

Bakgrunden är hållen i ganska mörkt gråblått. Tvärs över himlen löper två molnband. Marken är kuperad och täckt av blågrönt gräs. Horisontlinjen är låg. Den är lägst till höger, sedan stiger marken uppåt åt vänster. I fonden ses arkitektur, också den utförd i gråblått.

Vid en jämförelse av denna korsfästelsebild med Thomas Kiempes här tidigare beskrivna arbeten faller det sig kanske naturligtast att välja korsfästelsebilden i Grundsunda kyrka. Kompositionen av bilderna är visserligen olika, men vissa detaljer kan dock jämföras. Korset i Grundsundabilden är grövre och avbildat mera underifrån. Kristi kropp hänger lika på båda bilderna, sättet att avbilda armarna är det samma och vänstra handens fingrar har samma ställning i båda bilderna. Kristi figur gör i Grundsundabilden ett något sattare och kraftigare intryck, också huvudet är där bredare. De i Virdoismålningen talrikt förekommande bloddropparna är i Grundsundabilden endast få och glest placerade. Gemensamt för de båda bilderna är de bruna konturerna i ansiktena samt de bruna skuggorna. Också färgerna i övrigt, liksom även veckbehandlingen, visar stora likheter. Om man jämför med de andra här tidigare behandlade målningarna blir likheterna kanske större. Den låga horisontlinjen och det lätt kuperade landskapet var genomgående redan i målningarna i Nordmalings kyrka. En viss oförmåga att behärska perspektivet och proportionerna i fråga om enskildheterna i kompositionen har visat sig i alla Kiempes målningar. Den rikliga användningen av blått i korsfästelsebilden återfinns också i andra av Kiempes målningar. Den mörkblå färg som använts är också den samma i alla målningarna. Näst blått är rött och brungult de mest använda färgerna. Teckningen av figurerna visar många gemensamma drag. Detaljer som man kan fästa sig vid är de med brunt dragna konturlinjerna, som särskilt i fråga om ögonbrynens och näsans linjer varit kännetecknande för Kiempes målningar. Bland dessa detaljer kan ytterligare nämnas teckningen av den mot betraktaren vända handflatan, som ses både i korsfästelsebilden från Virdois och i Kiempes bilder. Det ovan anförda bekräftar den tidigare uppfattningen att det är Thomas

Kiempe som målat korsfästelsen för Virdois kyrka.

Korsfästelsebilden från Virdois baserar sig delvis på två av Mattheus Merians bilder. Mattheus Merian,⁴³¹ (1593—1650) kopparstickare i Frankfurt, har gjort 258 kopparstick med illustrationer till nya testamentet. Dessa bilder användes för 1630 års tyska bibel, även kallad Merianbibeln. De två Merianbilder Kiempe här använt är för det första en bild av Kristus på väg till Golgata⁴³² (Bild 43) och för det andra en bild av korsfästelsen⁴³³ (Bild 44). Kvinnan som knäböjer till höger i Kiempes bild återfinns oförändrad i den förstnämnda Merianbilden, den enda skillnaden är att Kiempe något förändrat hennes klänningsärm. Också ryttaren längst till vänster är tagen ur denna Merianbild. De tre kvinnorna till vänster om korset återfinns, liksom de tre nedhukade männen i förgrunden, i Merians bild av korsfästelsen. Kiempes Kristusfigur är, så när som på huvudet och dess ställning, en spegelbild av Kristusgestalten i den sistnämnda Merianbilden. I Merians bild är huvudet avbildat i upprätt ställning och ögonen är öppna. Bloddropparna på Kristi kropp saknas hos Merian. Också molnen i fonden saknas där och arkitekturen är delvis annorlunda. Merians horisontlinje är hög. Kiempes korsfästelsebild är icke på långt när så figurrik som Merians, men den har till höger en kvinnogestalt som icke återfinnes i någondera Merianbilden. Denna kvinnofigur har en dräkt som närmast kunde betecknas som italienskt 1500-tal.⁴³⁴ Den är så pass detaljerat utförd att man kan utgå ifrån att den gjorts efter en tredje förlaga, som målaren måste ha haft till hands vid arbetet. Det finns en möjlighet att det icke är Kiempe själv som sammanställt korsfästelsebilden, utan att han har gjort den efter något kopparstick som baserat sig på Merianbilderna. Mattheus Merians son, Caspar Merian⁴³⁵ är känd för att ha gjort spegelvända förenklade kopparstick efter faderns bilder.⁴³⁶ Denne Caspar Merian uppges ha besökt Sverige⁴³⁷ och har kanske där bidragit till att sprida faderns eller egna bibelillustrationer. Inget exemplar av Merianbibeln finns så vitt man vet bevarat i Finland. Det närmast antagliga är att 1700-talets kyrkomålare haft tillgång till enstaka kopparstick efter Merians bilder.

De på Kiempes korsfästelsebild i rikt antal förekommande bloddropparna på Kristi kropp och

i ansiktet saknas i allmänhet på nyare avbildningar av korsfästelsen. Däremot synes dylikt ha varit rätt allmänt i tidigare kanonbilder och återfinns t.ex. på 1400-talet i *Missale Magdeburgense* (Bild 2), som innehåller en korsfästelsebild av Simon Koch,⁴³⁸ och i *Missale Lubecense* (Bild 45), vars bild är utförd 1486.⁴³⁹ Ingen av dessa bilder förete dock övriga likheter med Kiempes bild, men det kan tänkas att han i sin ägo haft ett träsnitt av motsvarande art. Också i enstaka målningar från 1400- och 1500-talen påträffas Kristusfigurer med kroppen översållad av bloddroppar.⁴⁴⁰ Hos Kiempes samtida finska kyrkomålare förekommer denna typ icke. Michael Toppelius var den enda som ibland försåg sina Kristusfigurer med bloddroppar, men dessa var små och glest placerade.⁴⁴¹ På den svenska sidan om Bottenviken har däremot i Övertorneå kyrka funnits en mycket enkelt framställd bild av korsfästelsen.⁴⁴² Den korsfästes bild är på denna tavla täckt av stora bloddroppar (Bild 46). Om uppgiften om att Thomas Kiempe var från Övertorneå överensstämmer med verkligheten är denna målning av ett visst intresse. Det är också



Bild 45. Korsfästelsen. Träsnitt ur *Missale Lubecense*. Efter Schramm X, 1927, Tafel 92.



Bild 46. Oljemålning i Övertorneå kyrka. Foto Norrbottens museum.

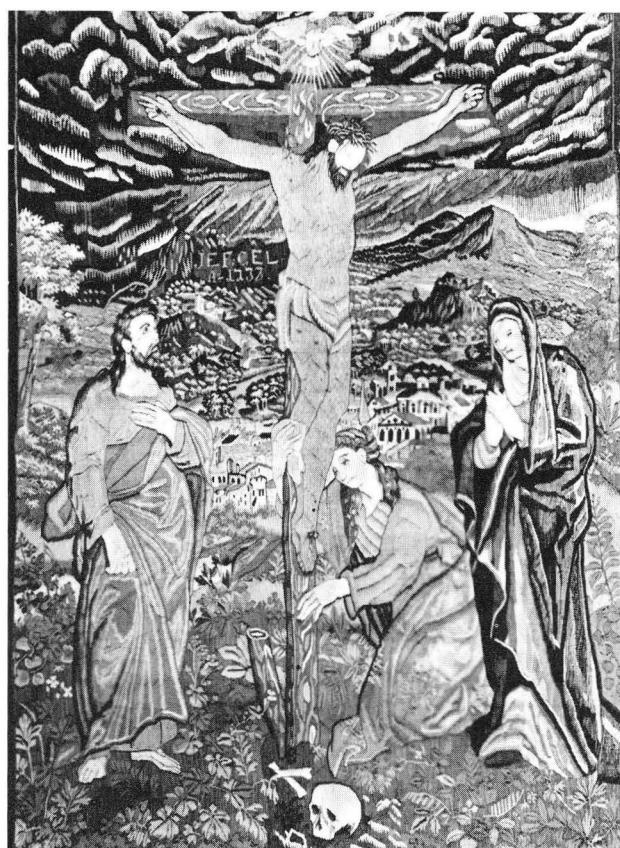


Bild 47. Del av gobeläng från Pekkala gård. Numera på NM. Foto MV 12984.

möjligt att Thomas Kiempe under sin vistelse i Virdois på Pekkala gård sett en bild av korsfästelsen (Bild 47) med en sådan blodbestänkt Kristusfigur.⁴⁴³

Jämsides med kanonbilderna av korsfästelsen förekom redan tidigt mera figurrika framställningar inom tavelmåleriet, men icke i andaktsböcker.⁴⁴⁴ Maria och Johannes var så gott som alltid med, men bilden utökades dessutom med Maria Magdalena eller flere sörjande kvinnor. Maria Magdalena avbildades ofta omfamnande korsets fot.⁴⁴⁵ Matthæus Merian var den förste som bröt traditionen på bibelillustrationens område i det han avbildade också de två rövarena, tidigare hade i bibelbilderna förekommit endast Kristus ensam på korset.⁴⁴⁶ Kristus framställdes enligt traditionen med ansiktet vänt mot betraktaren. Han skulle vända ryggen mot den syndiga staden Jerusalem och ansiktet mot de folk som väntade på ljuset.⁴⁴⁷ Staden representerades i allmänhet av några få hus i fonden och någon verklighetstrohet eftersträvades icke. T.ex. i Tyskland avbildades ofta målarens egen hemort och i Norden använde man olika tillgängliga förlagor.⁴⁴⁸ Staden skulle omges av ovädersmoln.⁴⁴⁹

Man vågar säkert anta att enklare kyrkomålare icke haft någon aning om den ikonografiska traditionen, utan blott avbildat samma detaljer som avbildats i förlagan, eller gjort ändringar på beställarens önskan. Ett sådant tillägg, som kanske kan ha tillkommit på beställarens önskan är i Kiempes bild bloddropparna som täcker Kristi kropp. Den blodsmystik som karakteriserade herrnhutismen kan ha varit orsaken till att beställaren önskat få Kristusgestalten utförd på detta sätt. Under den senare hälften av 1700-talet vann herrnhutiska strömningar utbredning bland de troende kring Bottenviken.⁴⁵⁰ Även målaren, hemma från Tornetrakten, där herrnhutismen vunnit särskilt starkt fotfäste,⁴⁵¹ kan ha tagit intryck av väckelserörelsen så att hans måleri blivit påverkat därav. Thomas Kiempe hade haft många möjligheter att komma i kontakt med herrnhutismen. Denna rörelse hade i Tornetrakten vunnit utbredning, både som ett resultat av att Torneå flere gånger besökts av sändebud från Herrnhut och av kyrkoherde Nils Wiklunds verksamhet. Denne var först adjunkt i Övertorneå,⁴⁵² varefter han 1781 blev kyrkoherde i Nedertorneå.⁴⁵³ Hans



Bild 48. Nattvarden. Tidigare i Virdois kyrka, numera Österbottens museum. Oljemålning på duk 53×140 cm. Foto förf.

sedermera förbjudna skrift Vår Frälsare Jesu Kristi lidande och död distribuerades i över 400 exemplar. Vid Västerbottens regemente fanns flere herrnhutiska officerare under 1760- och 1770-talen⁴⁵⁴ och på hustruns hemort Piteå förekom en herrnhutisk väckelse på 1750—1770-talen.⁴⁵⁵ Redan i Thomas Kiempes första kända korsfästelsemålning, den i Grundsunda 1781, förekommer rikligt med bloddroppar, dock ej så starkt betonade som i den här beskrivna målningen.

Bilden av nattvarden mäter 53×140 cm och är målad i olja på duk. Tavlan är numera försedd med en smal guldrum. Målningen är så pass lik Kiempes nattvardsbild i Soini att inget tvivel kan råda om att icke samma målare utfört båda bilderna. En detaljerad beskrivning av nattvardsbilden från Virdois kyrka skulle bli en upprepning av vad som sagts om Soinitavlan. Därför skall i det följande endast olikheterna mellan de båda bilderna påpekas.

Nattvardsbilden (Bild 48) från Virdois är icke bara hälften mindre än Soinitavlan, den är också lägre i förhållande till sin bredd. Denna olikhet har icke föranlett någon större förändring av kompositionen, utan målaren har helt enkelt beskurit bilden både upptill och nedtill. Kristusgestalten gör här icke samma dominerande intryck. Blicken är icke uppåtriktad och dragen icke så skarpskurna. Skägget är icke kluvet utan litet och rundat och mungiporna är dragna nedåt. Manteln är blekare röd och glorian är mindre och bestående av vita jämnlånga strålar. Johannes ställning är den samma i båda målningarna, men i Virdoisbilden är proportionerna riktiga. Dräkten är ljusblå och manteln röd. De övriga apostlarna på Kristi vänstra sida är återgivna precis som i Soini om också med mindre förändringar i fråga om färgerna, så att blått dominerar framom det röda. Det höjda ljuset i

stake och den uppsträckta handen saknas icke heller här, också om fingrarnas ställning är en annan. Karnationen är genomgående ljusare. Genom att bilden beskurits ser man icke vad den främst sittande mannen i framåtböjd ställning sträcker sig efter. I fråga om lärjungarna på Kristi högra sida gäller att likartade förändringar i färgsättningen gjorts. Den bakom bordet stående aposteln står här längre borta från Kristus och är avbildad som en ung skägglös man som blickar mot bordets mitt. Hans högra arm försvinner på ett egendomligt sätt bakom en av bakgrundens pelare. Mannen med doket har visserligen en brun dräkt i stället för den gröna i Soinimålningen, men han gör samma gest med lyftad hand. Judas intar samma ställning, men penningpungen synes icke här, liksom ej heller golvet och bordets nedre del.

Den vita duken är här draperad med hjälp av vertikala rynkband. Fatet med lammet är mycket litet och lammet är knappast mer än antytt. Ytterligare sju små tallrikar finns på bordet. Samma arkitektur har använts för bakgrunden i de båda tavlorna, men de röda draperierna och takkronan är här bortlämnade. Bakgrunden är hållen i ljusare gråblått, vilket tillsammans med den ökade användningen av blått i apostlarnas kläder ger ett allmänt intryck av blå dominans i tavlan, harmonierande med det blå i korsfästelsebilden. Fastän båda nattvardsbilderna har samma komposition kan man säga att Virdoisbilden till följd av att färgerna är lättare och mattare fått något av rokokons lätthet, medan helhetsintrycket av tavlan i Soini står närmare barocken.

Bilderna av korsfästelsen och nattvarden visar tydlig samhörighet i färger och utförande, om också icke i fråga om formatet. Olikheterna i bredd utesluter icke den möjligheten att de skulle ha varit insatta i samma altarpupp. Vid denna tid bestod

altartavlorna mycket ofta av två eller tre delar. Det vanligaste var att motiven anknöt till altarets sakrament.⁴⁵⁶ Vanligen fanns nederst en bild av nattvarden och ovanom denna en bild av korsfästelsen eller nedtagningen från korset. Den översta delen hade ofta en bild av uppståndelsen, med basunbläsande änglar vid sidorna. Av beskrivningarna i det föregående framgår att altarutsmykningen i Virdois varit av helt traditionell typ, både i fråga om nattvards- och korsfästelsebilden samt, så vitt man av beskrivningarna kan sluta sig till, även i fråga om inramningen med de basunbläsande änglarna. Om det verkligen såsom berättats har funnits en övre tredjedel har ej på basen av tillgängliga uppgifter kunnat avgöras.

Målningar i Ylivieska kyrka

År 1782 beslöt man att bygga om Ylivieska kyrka, ty den gamla kyrkan hade blivit för trång och var i så pass dåligt skick att det ej mera lönade sig att låta reparera den.⁴⁵⁷ Meningen var att den nya kyrkan skulle rymma 1100—1200 personer, men då den blev färdig år 1786, var den något mindre än beräknat. Ingen exakt uppgift finns om när kyrkan skulle ha försetts med altartavla eller andra målningar, men enligt en inventarieförteckning av år 1886⁴⁵⁸ skall kyrkans dekorationsmålningar ha utförts av en svensk vid namn Kämpe. En annan källa uppger att denne Kämpe skall ha målat i kyrkan på 1790-talet.⁴⁵⁹ År 1892 reparerades kyrkan under ledning av J. Basilier och då övertäcktes alla målningarna och väggarna målades vita.⁴⁶⁰ Innan detta skedde hade dock kyrkan besökts av en grupp studenter, vilka gjorde beskrivningar av målningarna.⁴⁶¹ Antagligen på basen av dessa beskrivningar och uppgiften i inventarieförteckningen har J. R. Aspelin år 1898 attribuerat målningarna till Thomas Kiempe.⁴⁶² Under slutet av 1800-talet berättades ännu på orten att målaren Kämpe hade varit svensk.⁴⁶³ Numera finns inga sådana berättelser bevarade i Ylivieska.⁴⁶⁴

Enligt inventarieförteckningen av år 1886 bestod målningarna i kyrkan av följande bilder målade på den med papper överdragna väggen i östra korsarmen: Mitt på väggen fanns en tredelad

altartavla, vars nedersta del avbildade nattvarden, ovanom denna sågs en bild av korsfästelsen och den översta delen föreställde uppståndelsen. På var sida om den översta delen sågs en stående ängel som blåste i basun. Till vänster om altartavlan sågs en bild av Aron i översteprästdräkt med ett rökelsekar i handen. Till vänster om Aron fanns en bild av kung David spelande på harpa. Denna bild var placerad något högre uppe på väggen och under densamma lästes orden till psalm 57, 8:de och 9:de verserna. Till höger om altartavlan fanns en bild av Moses. Denne hade förbundna ögon och lagens tavlor i handen. Till höger om Moses fanns en bild av aposteln Petrus. Denna bild var, liksom bilden av kung David placerad högre uppe på väggen och under bilden lästes orden till 7:de och 8:de versen i Petri första epistel. På var sida om altartavlan och under densamma fanns målade pelare, vilka var omslingrade av vinrankor. Inventarieförteckningen nämner tyvärr ingenting om färgerna eller om kompositionen i övrigt. En tidigare inventarieförteckning nämner "åtskilliga målningar och mindre tjänliga inskriptioner",⁴⁶⁵ vilka man ansåg borde målas över då kyrkan nästa gång skulle målas. Detta hade tydligen skett, då de ej mera fanns kvar år 1886, då alla väggarna utom altarväggen var vitmålade.⁴⁶⁶ Förteckningen nämner ingenting om huruvida de var målade direkt på brädväggen eller på papper liksom målningarna på altarväggen. Ej heller framgår det vad målningarna föreställde eller vilka färgerna var. Inventarieförteckningen av år 1886 nämner endast att en bild av Luther skall ha funnits bland de någon gång under 1800-talet övermålade bilderna.

År 1957 reparerades Ylivieska kyrka.⁴⁶⁷ I samband med denna reparation nedtogs den dåvarande altartavlan, som föreställde korsfästelsen och var målad av S. Wettenhovi-Aspa.⁴⁶⁸ Medan denna tavla restaurerades borttogs en del av den år 1892 utförda brädfodringen av väggen bakom altartavlan. Därvid frilades en del av den ovan nämnda tredelade altartavlan, d.v.s. nattvardsbilden och den allra nedersta delen av korsfästelsebilden. Man var till att börja med av den uppfattningen att målningarna gjorts av Michael Toppelius.⁴⁶⁹ Bilderna täcktes dock över på nytt och den nyrestaurerade altartavlan placerades åter på väggen, mellan de pelare i vitt och guld som vid

reparationen 1892 uppbyggts bakom altaret. Innan detta skedde fotograferades den framtagna delen av den gamla altartavlan. Tyvärr lyckades endast det fotografi som togs i svart-vitt,⁴⁷⁰ varför inga uppgifter om färgerna finns att tillgå.

Enligt fotografiet (Bild 49 och 50) är nattvardsbilden av följande utseende. Kristus sitter i mitten med högra handen välsignande upplyftad. Den vänstra handen fattar om foten på en stor bågare som står framför honom på bordet. Kristus har mörkt hår som är benat i mitten och som faller ned över axlarna. Ögonens färg kan icke avgöras enligt fotografiet, de ser tomma ut, delvis emedan målningen är skadad just här. Näsan är rätt stor och skarpskuren. Det kluvna helskägget är något ljusare än håret. Kring huvudet ses en stor gloria, som är utförd på samma sätt som den i nattvardsbilden i Soini. Dräkten, som har långa ärmar och djup v-formad urringning är vit eller mycket ljus, på fotografiet ser den ut att ha samma färg som bordduken. Över den vänstra axeln bär Kristus en mörk mantel. Vid hans vänstra sida sitter Johannes med huvudet lutat mot Kristi vänstra axel. Johannes har långt vågigt hår som täcker örat nästan helt. Han är avbildad i profil och han håller sin vänstra arm stödd mot bordet. Dräkten har rund urringning och långa ärmar. Den är draperad på bröstet. Bakom bordet sitter till vänster om Kristus ytterligare tre apostlar, alla med stora mandelformade ögon, samt skarpa anletsdrag. Två av dem är framställda som äldre män med glesnat, av allt att döma grått hår. Den tredje lärjungen har mörkt hår och helskägg och han lyfter sin hand mot bröstet. Fingrarna är långa och egendomligt krökta. Vid bordsändan till vänster står en mörkhårig man. Framme vid bordshörnet sitter en av lärjungarna. Han är avbildad i profil och han stöder sin vänstra hand mot bordskanten. Han är skallig och bär en långärmad dräkt, vars ärm, liksom hos några av de andra lärjungarna verkar något trång (Bild 51).

Vid Kristi högra sida ses tre lärjungar på samma sida om bordet som denne, medan en apostel sitter framom bordet. De förstnämndas ansikten är delvis skymda, men de är av ungefär samma utseende som de tidigare beskrivna. Mannen i förgrunden är Judas. Han är avbildad i profil och han griper med sin vänstra hand om skägget. I den högra håller



Bild 49. Nattvarden. Ylivieska kyrka. Foto MV 53626.



Bild 50. Detalj av nattvarden. Ylivieska kyrka. Foto MV 53627.

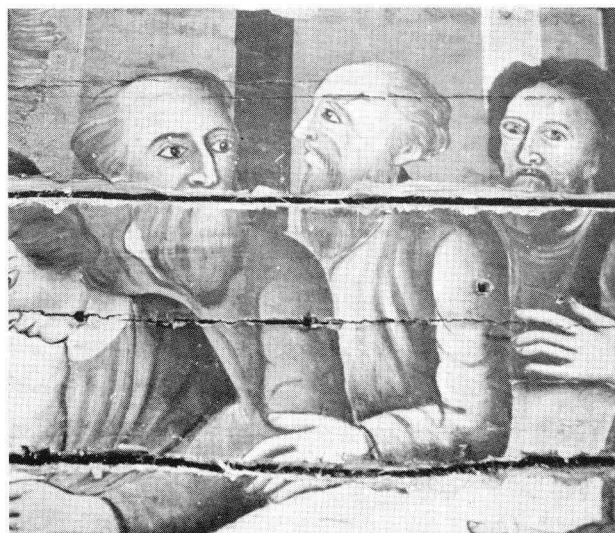


Bild 51. Detalj av nattvarden. Ylivieska kyrka. Foto MV 53629.

han en penningpung vid sin sida. Målningen är något skadad. Pappret som varit spänt över väggen har spruckit tvärsöver målningen i brädskarvarna. Då endast tio av apostlarna är synliga på fotografiet och då den av dem som sitter längst till höger delvis är skyddad av altarväggens pelare, vågar man kanske anta att målningen i verkligheten är något bredare. Bakgrunden består av samma slags arkitektur som i målningen i Soini. I taket hänger en ljuskrona med fem synliga brinnande ljus. Uppe i högra hörnet ses ett draperi. På bordet framför Kristus finns utom bågaren en kniv och ett litet runt bröd. Dessutom syns på bordet något som antagligen är en tallrik, målningen är sprucken just här på ett sådant sätt att det numera är omöjligt att avgöra. Bordduken är draperad i stora horisontala veck, från bordsända till bordsända. På fotografiet ses varken golvet eller bordets ben.

Mellan nattvardsbilden och korsfästelsebilden ses en målad ram kantad av smala ornamentbårder. Av korsfästelsebilden syns på fotografiet ingenting annat än den nedersta delen som avbildar korsets fot. Korset är av tjockt bilat virke och avbildat som om det setts något från höger. Ingen dödsskalle ses vid korsets fot. Marken är lätt kuperad och på var sida om korset ses en person. Deras dräkter är synliga till något ovanom knähöjd. Personen till vänster är antagligen avbildad i profil, med vänstra knäet framåtböjt. Liksom nattvardsbilden gör denna bild intryck av att i verkligheten vara bredare, endast en del av dräkterna är synliga.

Sockenstämmoprotokoll för Ylivieska socken finns bevarade endast för åren 1799 och 1801,⁴⁷¹ och i dem nämns ingenting om målningsarbeten. Enligt kyrkoräkenskaperna⁴⁷² har år 1788 till målaren Lundström för "kyrckiomålning" utbetalats 4 Rd. 4 skilling och år 1794 "kyrckiomålaren" Johan Wetinojas arvode om 1 Rd. 16 skilling. Arvodenas ringa storlek tyder på att det varit fråga om mera obetydliga arbeten. Det var dock rätt vanligt att kyrkomålningar bekostades av församlingsmedlemmar utan att kyrkokassan behövde belastas. Att så vid ett tillfälle skett också i Ylivieska framgår av räkenskaperna för år 1792.⁴⁷³ Under åren 1787—1800⁴⁷⁴ har så gott som varje år gjorts inköp av färg och olja för kyrkans behov. Flere av inköpen gäller rödfärg, mönja, kimrök och dylikt, lämpligt för yttre målning. År 1788 antecknas

inköp av berlinerblått och aurumpigmentum — fönsterposter, dörrar och bänkar hade varit målade i gult och blått.⁴⁷⁵ Under flere år finns angivet inköp av "färgor enligt räkning" utan angivande av färgernas art. Det största inköpet av detta slag gjordes år 1787 och kan väl ha gällt altardekorationerna och de andra bilderna i den östra korsarmen.

Dateringen av målningarna i Ylivieska blir sålunda osäker, men man har väl att räkna med tiden mellan 1787 och 1800, kanske med året 1787 som det mest troliga. Målningarnas attribuering är mycket lättare än dateringen. Redan en jämförelse av det svartvita fotografiet med Thomas Kiempes arbeten visar otvetydiga likheter både i fråga om komposition och detaljer. Inget tvivel kan råda om att det icke är Thomas Kiempe som är den målare Kämpe som enligt inventarieförteckningen skall ha utfört målningarna i Ylivieska kyrka.

Målningar i Alavieska kyrka

Då år 1787 syn förrättades i Alavieska kyrka befanns den vara i så dåligt skick att det icke mera lönade sig att låta reparera den.⁴⁷⁶ Man beslöt då att bygga en ny kyrka. Avsikten var att den nya kyrkan skulle rymma 700—800 personer, men den var, då den blev färdig år 1795, något större än planerat. Då kyrkan blivit färdig vitlimmades väggarna och fönsterposter och bänkar marmorades. Samtidigt smyckades altarväggen med omfattande målningar.⁴⁷⁷ Kyrkan förstördes helt vid en brand den 2 maj 1916.⁴⁷⁸ Vid denna räddades varken lösa eller fasta målningar, men de finns beskrivna i en inventeringsberättelse av år 1905.⁴⁷⁹ Meinanders uttalanden i den ovannämnda inventeringsberättelsen är av mycket förklenande art. Han skriver att "målningarna äro ytterst stela i komposition och teckning, åtbörder och uttryck våldsamma och patetiska, ögonen mandelformiga, stora och stirrande, karnationen rödbrusig, färgerna blacka lokalfärger med rikligt påsatta glansdagrar. Konstnären till dessa samtidigt med kyrkan gjorda målningar är okänd.". I samband med inventeringen fotograferades målningarna i svart-vitt.⁴⁸⁰ Inga skriftliga uppgifter finns bevarade om huruvida dessa målningar var gjorda direkt på altarväggen eller om denna först blivit överdragen med papper.



Bild 52. Detalj av altartavlaggmålning i Alavieska gamla kyrka. Foto MV 2236.

Av det bevarade fotografiet att döma är det snarast det senare som varit fallet.

Enligt inventeringsberättelsen och enligt fotografiet (Bild 52) var målningarna av följande utseende. Altartavlan hade den vanliga kompositionen med nattvarden nederst, ovanom denna korsfästelsen och överst en bild av uppståndelsen. Denna altartavla var inramad av målade pilastrar och förkroppningar målade i gult och grått. På var sida om altartavlan sågs på de lägsta yttersta pelarna en stor, stående basunblåsande ängel. På de mellersta, högre pelarna sågs på var sida en mindre, sittande ängel, med en basun i den ena handen och något som på fotografiet ser ut som ett palmblad i den andra. Inventeringsberättelsen nämner ingenting om änglarnas färger.

Bilden av nattvarden var av vanlig komposition. Den var rektangulär till formen. Kristus satt i mitten och höll sin högra hand välsignande upplyftad, medan den vänstra grep om en stor bågare som stod på bordet. Han hade långt mörkt

hår och ett litet rundat hakskägg. Runt huvudet sågs en stor gloria. Vid Kristi vänstra sida satt närmast honom Johannes, med huvudet lutat mot Kristi vänstra axel. Bredvid Johannes sågs på samma sida om bordet ytterligare tre sittande lärjungar. Vid bordsändan stod en fjärde och framom bordet satt ytterligare en, som var avbildad i profil och som stödde sin vänstra arm mot bordskanten. Vid Kristi högra sida sågs fyra och framom bordet två sittande lärjungar, de båda sistnämnda avbildade i profil. Den ene, Judas, höll en penningpung i sin högra hand, medan han med den vänstra grep om sitt skägg. Apostlarna var alla, utom Johannes, avbildade som medelålders eller gamla män med höga hårfästen och helskägg. Bakgrunden bestod, så vitt man kan sluta sig till av det lilla som är synligt på fotografiet, av renässansarkitektur. Varken golv eller tak syntes på målningen. Bordduken var vit och draperad i horisontala veck från bordshörn till bordshörn. Utom bågaren sågs på bordet ett litet bröd, en kniv och en tallrik.

Korsfästelsen var en rätt hög tavla, vars övre kant hade formen av en stickbåge. Liksom nattvardsbilden var den omgiven av en marmorerad ram, målad i något mörkare färger än pelarna. På den översta ljusare bågformade ramen sågs i mitten ett änglahuvud. Kristus var fästad vid korset med tre stora spikar så, att den vänstra foten var lagd över den högra. Ögonen var slutna och huvudet lutade mot höger axel. Han hade långt mörkt hår, som ringlade sig i lockar på hans vänstra axel, törnekrona och en liten strålformad gloria kring huvudet. Själva kroppen var avbildad rak, i upprätt ställning. Höger knä var något krökt. Ländklädet var vitt och fästat i en stel knut vid Kristi högra sida. Ur händer och fötter, liksom ur såret i höger sida rann blodströmmar. Ansiktet och kroppen var täckta av stora bloddroppar. Korset var placerat till höger om målningens mittlinje och framställt såsom sett något från höger. Det var av stadig konstruktion och försett med inskriften I.N.R.I. Vid korsets fot sågs en dödsskalle och en benknota. På var sida om korsets fot sågs en i marken inslagen brädstump.

På bilden sågs ytterligare tre bifigurer, vilka liksom Kristus var avbildade i ungefär naturlig storlek. Till höger om korset stod Maria med

händerna korslagda över bröstet. Hon var mörkhårig och hon bar en vit mantel kastad över huvudet och under denna en vid, fotsid, långärmad röd klänning. Den vänstra bara foten var synlig under klänningsfållen. På hennes kinder sågs stora tårar. Till vänster om korset stod Johannes klädd i en blå dräkt och röd mantel. Han hade långt mörkt lockigt hår och mörka ögon. Han var avbildad i profil med den högra handen på bröstet och den vänstra sträckt nedåt med handflatan något utåtvänd. Hans bara vänstra fot var synlig, medan höger knä var något böjt och foten doldes av den långa dräkten. Mellan Johannes och korset sågs bakom detsamma en knäböjande mörkhårig kvinna. Hon vände ansiktet mot betraktaren. Med sin högra hand fattade hon om den nedersta delen av korset medan hon höll den vänstra handen på bröstet. Klänningen var brungul och hon hade en vit mantel svept över den vänstra axeln. Horisontlinjen var rätt låg och landskapet var svagt kuperat. Bakgrunden bestod av himmel med mörka moln överst och vid sidorna.

Den översta bilden som avbildade uppståndelsen var försedd med en ornamentalt målade ram, bestående av voluter och bågar. Innanför ramen sågs en krans av röda moln och i mitten sågs Kristus gående över molnen, med den mycket långa högra armen utsträckt åt sidan och med en fana på en lång stång i den vänstra handen. Kristus hade långt mörkt lockigt hår och klivet skägg. Huvudet var

omgivet av en gloria, som bestod av dubbelt så långa strålar som korsfästelsebildens gloria. Bakom Kristus var bakgrunden utfylld av en stor strålgans. Ländklädet, som var knutet i en stor knut vid Kristi högra sida, var rött.

Till vänster om den egentliga altartavlan sågs ovanom en dörr en stor målning (Bild 53) föreställande Moses och Aron och mellan dem kopparormen på ett kors. Moses hade grått hår och långt klivet helskägg. Han var klädd i blått. I sin vänstra hand höll han lagens tavlor och i den högra höll han en stav, med vilken han pekade på ormen. Aron var klädd i turban och brun översteprästdräkt. Han höll ett rökelsekar med sin högra hand. Den vänstra handens pekfinger pekade på karet. Bakgrunden bestod av träd och arkitektur, som var målade i grått. Till höger om altartavlan sågs ovanom den andra dörren en bild av Kristus i Getsemane (Bild 53). Frälsaren, som var klädd i brunt, var avbildad knäböjande med händerna i kors över bröstet. Han hade långt mörkt hår som lockade sig på vänster axel och klivet helskägg. Kring huvudet sågs en liten gloria. Bakom Kristus stod eller svävade en ängel som sträckte ut sin högra arm åt sidan. I bakgrunden syntes på marken en kalk, i vilken en blixst slog ned. Bakgrunden bestod också här av gråmålade träd och arkitektur. Dessa tavlor på sidorna om altaret var inramade av målade enkla ramar, vilkas enda dekoration var en smal pärlstavslinje. Detta var

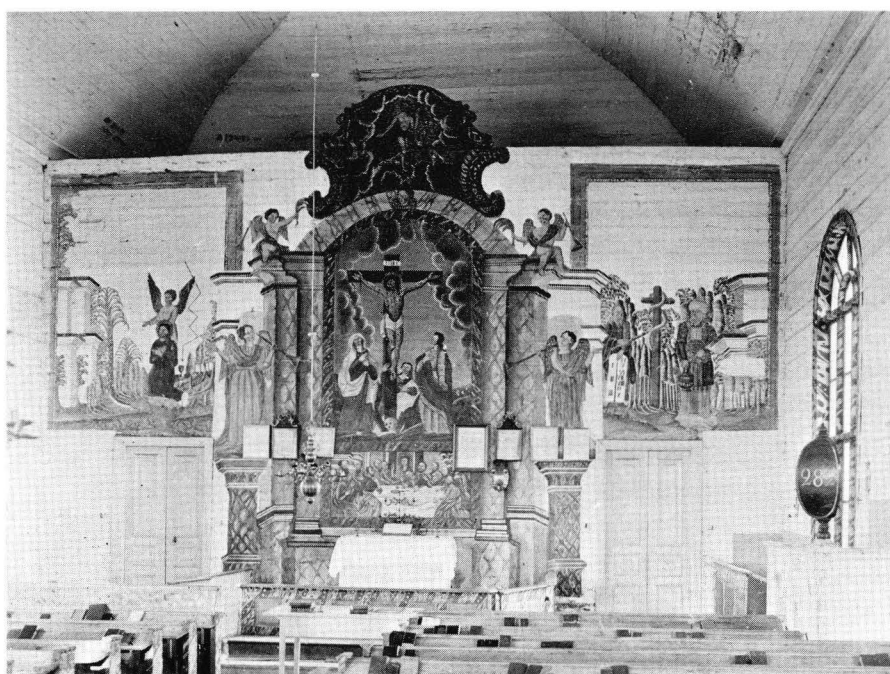


Bild 53. Altarväggen i Alavieska gamla kyrka. Foto MV 2236.

kanske ett tecken på inverkan av gustaviansk stil i målningarna, som för övrigt, kanske med undantag för inramningen av det översta partiet, helt gick i barockens anda. Ovanom ingångsdörren fanns inom en enkel ram i gustaviansk stil en tavla med inskriften: "Kuningan Gustaf Adolphin Alaikäisyyden ja Hertua Carlen Hallituksen aikana rakettiin tämä Herran Huone W 1795 ja kutsuttiin Gustaf Adolph. Me siunamme Teitä Herran huoneesta. Psalm: 118:n:o:26."

Meinander skriver i sin inventeringsberättelse att konstnären till dessa målningar är okänd. En undersökning av Alavieska kyrkoräkenskaper⁴⁸¹ ger ingen upplysning om målarens namn. Räkenskaperna för år 1795 upptar endast den "Jun. 27 färgor till kyrckiotornets dörrars och fönsters målning 13:21:8" och för år 1796 den "sept. 17 färgor til den reparerade kläckstapelens målning och decorerande moth räckning 10:13:4. Målare lönen för samma arbete 5:16". I räkenskaperna för de följande åren förekommer inga som helst utgifter för målning.

En jämförelse med Thomas Kiempes kyrkomålningar visar sig dock mycket givande. Färgerna kan ju icke jämföras, då allt man vet om dem härrör sig ur Meinanders beskrivning, men målningarna var i övrigt mycket lika Kiempes arbeten. Bilden av nattvarden var i så gott som alla detaljer lik den motsvarande målningen i Ylivieska, endast några av apostlarna hade ändrat utseende och takkronan saknades i Alavieskamålningen. I bilden av korsfästelsen var Kristi ansikte och kropp, liksom i nästan alla Kiempes motsvarande målningar, helt översållade av stora bloddroppar. Korsets form var den samma, likaså var Kristi ställning den samma som i en målning som Kiempe år 1802 gjorde för Kelviå kyrka, den enda skillnaden utgjordes av att Kristus i Alavieskabilden hade ögonen slutna. Både Johannes och den knäböjande kvinnan var lika utförda både i Alavieska- och Kelviåmålningen. Bakgrundens moln företedde också stora likheter med så gott som alla Kiempes här undersökta målningar, kompositionen var endast såtillvida enklare att arkitekturen i fonden, som förekommer i många av Kiempes korsfästelsebilder, här hade utelämnats. Bland Thomas Kiempes tidigare beskrivna målningar finns ingen bild av uppståndelsen, men som i det följande kommer att visas

förekommer i hans senare produktion en målning av exakt samma komposition. Sammanfattningsvis kan sägas att målningarna i Alavieska företedde så stora likheter med Thomas Kiempes målningar att något tvivel icke kan råda om vem som varit deras upphovsman. Däremot kan man närmast förvåna sig över att detta förhållande icke tidigare påpekats.

Någon exakt förlaga till denna altartavla har icke påträffats. Nattvarden var av ytterst vanlig komposition och visade inga exceptionella detaljer. Också bilden av korsfästelsen var av en rätt ofta förekommande typ, utan att man ändå kan peka på någon bestämd bild som förlaga. Johannesfiguren måste dock ha hämtats ur någon bild som bottnar antingen i Luinis korsfästelsebild⁴⁸² i S. Maria degli Angeli i Lugano eller i en av Callots korsfästelsebilder.⁴⁸² I båda de sistnämnda bilderna ses en Johannesfigur vars ställning exakt motsvarar Johannesfigurens i Alavieska. Denna Johannesfigur finns också i en tysk altartavla,⁴⁸⁴ av vilken avbildningar dock knappast funnits i kopparstick, snarare har samma förlaga där kommit till användning. En bild som rätt mycket liknar bilden av himmelfärden är Cornelis Corts bild⁴⁸⁵ av uppståndelsen av år 1569 (Bild 54). Detta gäller endast det parti som avbildar Kristus omgiven av moln i form av en mandorla.

I korsfästelsebilder med tre bifigurer brukade den tredje vara Maria Magdalena. Bilder där hon omfamnar korsets fot förekommer under gotik och tidig renässans.⁴⁸⁶ Hon framställdes oftast som blond,⁴⁸⁷ något som Thomas Kiempe tydligen icke känt till. Bilderna av Kristi himmelfärd och uppståndelse var i allmänhet nästan lika traditionsbundna som bilderna av korsfästelsen. Den här beskrivna bilden är, ehuru den i inventeringsberättelsen kallas uppståndelsen egentligen en bild av Kristi himmelfärd. Av framställningar av himmelfärden förekom i allmänhet endast tvenne varianter, den ena där Kristus såg ut att gå och den andra där han såg ut att sväva fram.⁴⁸⁸ På 1400-talet och under början av 1500-talet förekom typen med en svävande Kristus endast i Italien, först senare förekom sådana bilder längre norrut.⁴⁸⁹ Dessutom förekom i äldre biblar och andaktslitteratur bilder där endast Kristi fötter eller fotavtryck var avbildade. Också bilder av himmelfärden förekom, där både Kristi grav och förskräckta soldater

eller andra personer framställts på marken kring graven. En sådan sammanblandning av motiven himmelfärden och uppståndelsen tycks ha varit rätt vanlig.⁴⁹⁰ Avbildningar där Kristus är omgiven av moln på alla sidor i form av en mandorla anses vara av italiensk typ.⁴⁹¹ Fanan är en symbol för den seger den uppståndne Frälsaren vunnit över döden.⁴⁹²

Icke heller till bilden av Kristus i Getsemane har någon förlaga påträffats, ehuru bilden var av rätt vanlig komposition. Ängeln brukade ofta avbildas fristående, svävande eller stående någonstans vid sidan. Här hade Thomas Kiempe placerat ängeln så, att den närmast påminde om bilden av en skyddsängel. Kalken förekom ofta i avbildningarna, men var ingalunda nödvändig.⁴⁹³ I Tyskland förekommer kalken efter år 1300 — i gammaltyska bilder ofta stående på en klippa — i senare bilder bjuds den av en ängel.⁴⁹⁴ Ingen av de vanligaste avbildningarna innehåller bilden av en blixst som slår ned i kalken.

Bilden av Moses och Aron motsvarade nästan helt bilden på försättsbladet till gamla testamentet (Bild 55) i en finsk bibel av år 1776.⁴⁹⁵ De enda skillnaderna utgöres av att Moses på bibelbilden bär en slöja över ansiktet, vilken saknades i Alavieska-bilden och att Arons mitrelika, något svårbegripliga huvudbonad, i Alavieska hade ersatts med en mera turbanliknande. I övrigt var de båda figurerna, liksom ormen på korset exakt lika återgivna. Bakgrundens träd och buskar saknas i bibelbilden. Träden i Alavieskamålningen var av en typ som ofta förekommer i äldre biblar och annan andaktslitteratur, de var placerade mycket tätt, med stiliserade kronor och med rötterna delvis ovan marken. Dyliga bilder förekommer t.ex. i Nürnbergbibeln av år 1483⁴⁹⁶ och i Hartmann Schedels *Buch der Chroniken*.⁴⁹⁷

Inramningen av bilderna med målad arkitektur har av fotografiet att döma lyckats väl, så att en viss perspektiv- och djupverkan nåtts. Det syns tydligt att inramningen haft till syfte icke endast att verka som inramning för altartavlorna utan även att tjäna som ersättning för träkyrkans brist på arkitektonisk ståt. Altaruppbyggnaden hade raka kolonner och pilastrar, medan den övre delen visade mera tydliga barockdrag. Den översta ramen påminde med sina svängda linjer mycket om partier i några



Bild 54. Uppståndelsen avbildad av Cornelis Cort. Efter Schrade 1932, bild 164.



Bild 55. Försättsbladet till gamla testamentet ur Biblia se on Koko Pyhä Raamattu Suomexi 1776.

av Jonas Granbergs altarpuppsatser.⁴⁹⁸ De basunblåsande änglarna på sidorna hade en uppgift utöver den rent dekorativa — de skulle symbolisera domens dag.⁴⁹⁹

De tredelade altartavlorna var under 1700-talet mycket vanliga i Österbotten. I kustlandskapen i norra Sverige var de rätt sällsynta och från Lappland finns inga uppgifter om dylika.⁵⁰⁰ I södra Sverige, liksom i Hälsingland och Jämtland förekommer de rätt allmänt. I hela Nordnorge var detta det vanligaste altararrangemanget⁵⁰¹ — dessutom finner man där, liksom i några kyrkor i Jämtland⁵⁰², ofta snidade eller målade altarpuppbyggnader inom vilka målningarna oftast nederst består av nattvarden, ovanom denna korsfästelsen och överst uppståndelsen. Vid sidorna ses basunblåsande änglar och keruber samt ofta bilder av Moses och Aron flankerande korsfästelsen. De flesta av de norska är utförda under 1750–60-talen. Blått var ofta huvudfärgen. Thomas Kiempes altardekoration i Alavieska visar många gemensamma drag med de ovannämnda altararrangemangen.

Målningarna i Alavieska förtjänar uppmärksamhet kanske mest såsom en helhet, där både inramningen, de egentliga altartavlorna och bilderna på sidorna ingår som väsentliga element.

Ylihärma kyrkas forna altartavla

Ylihärma kyrka är en korskyrka byggd av trä.⁵⁰³ Det första utkastet till ritningar för kyrkan gjordes före år 1776 av Antti Hakola.⁵⁰⁴ Efter dennes död år 1778 förfullständigades ritningarna av sonen Kaapo Hakola. Kyrkan invigdes antagligen först i december 1787.⁵⁰⁵ Församlingen var liten och fattig och bestod ännu så sent som 1795 av endast 867 personer.⁵⁰⁶

Kyrkans osignerade gamla altartavla (Bild 56) är målad i olja på duk och mäter 240×145 cm. Den avbildar korsfästelsen. Som så ofta i fattiga församlingar hade man ej råd att genast förse sin kyrka med altartavla. Först år 1799, alltså tolv år efter det kyrkan invigts, blev det altartavlans tur. Räkenskaperna för år 1799⁵⁰⁷ upptar en utgift om 1 Rd. för "Lärft 8 alnar til Altartaflan" samt "6 schilling för 200 stycken nubbar til före nämnda



Bild 56. Korsfästelsen. Ylihärma. Oljemålning på duk 240×145 cm. Foto förf.

tafla". Någon utgift som skulle gälla färger eller arvode för själva målandet av tavlan förekommer icke. Ylihärma kyrka renoverades år 1938,⁵⁰⁸ men ännu efter detta hängde den gamla altartavlan kvar på sin plats ovanom altaret.⁵⁰⁹ Senare erhöll kyrkan en ny altartavla och då fördes tydligen den gamla tavlan till klockstapelns vind, där kyrkoherden fann den bland en massa bråte. Han flyttade tavlan till prästgårdsvinden, där den numera förvaras hoprullad.

Bilden visar en korsfästelsescen med fyra bificurer. Till höger om Kristus ses en stående kvinna och till vänster knäböjer Johannes. Bakom denne står två sörjande kvinnor. Korset är placerat mitt i bilden. Kristi kropp på korset är livlöst nedhängande. Den är fästad vid korset med tre stora spikar så att den högra foten är lagd över den vänstra. Överkroppen och båda knäna är något krökta. Kristi huvud lutar ned över den högra axeln. Ögonen är slutna. Han har långt mörkt hår som ringlar sig i lockar över axlarna och ryggen. Ögonbrynen och det kluvna skägget är målade i

brunt. Karnationen är rätt hög, i synnerhet i ansiktet. Hela ansiktet och kroppen är täckta av stora bloddroppar och ur både händer, höger sida och fötter rinner klarrött blod. Huvudet omges av en gloria som är målad i vitt med en dragning mot ljusrött. Törnekronan är grant grönblå. Kring höfterna bär Kristus ett rött ländkläde som är knutet i en rosett mitt framme. Klädets ena ända sticker stelt ut åt höger sida, medan den andra ändan hänger ned längs det högra benet. Korset är av grovt, bilat virke, målat i brunt. Det är målat så, att det ses något underifrån och från höger. Korset bär överst inskriften ИИЯ I. Avståndet mellan bokstaven R och det sista I:et är långt. Korset är nere vid marken stöttat med två bröststumpar. På marken vid korsets fot ses en dödsskalle och två korslagda benknötar. Runt korsets nedersta del ringlar sig en orm. Ormen har streckad rygg. Dess huvud är synligt uppe till höger.

Kvinnan till höger om korset står något bakom detsamma med ansiktet vänt mot betraktaren. Hon håller sin högra hand på bröstet och lyfter den vänstra med handflatan utåt. Hon har stora mandelformade blå ögon, rätt mörkt bruna bågformade ögonbryn samt röda kinder och läppar. Håret är icke synligt, emedan huvudet är täckt av ett vitt dok, som hänger ned över axlarna. Kvinnans klänning, som är långärmad och försedd med bälte, är blå och över denna bär hon en rödbrun mantel, som är hopfäst vid halsen. Vecken är i klänningen markerade medels vita och mörkare blå dagrar och i manteln brunt och ljust blågrått.

På andra sidan om korset och placerad något framför detta ses Johannes knäböjande. Han står på höger knä och håller det vänstra benet framför sig med fotsulan stödd mot marken. Han håller samman sina händer och lyfter dem mot Kristus i en bedjande gest. Johannes är avbildad i profil, med ljusbrunt långt hår och mandelformade blå ögon. Munnen är klarröd och den knöliga hakan gör ett mycket bestämt intryck. Johannes är klädd i en kort röd dräkt som stöter i brunt. Över dräkten, som slutar ovanom knäet, bär han en fotsidbrungul mantel som är hopfäst vid midjan. Av kvinnorna bakom Johannes är den ena avbildad stående en face med händerna i kors över bröstet och den andra är avbildad i profil. Båda gråter

stora vita tårar och den sistnämnda lyfter en vit duk mot ögonen. Dessa kvinnor är klädda i rätt mörkt blå klänningar med bälte och långa armar och över dessa bär de röda mantlar. Båda har blå ögon. De har vita dok på huvudet. Den längst till vänster stående kvinnan som är avbildad i profil har stora bara fötter, medan den andra delvis är skyddad av Johannes. Alla konturer runt ansikten, händer och fötter är målade i brunt. Horisontlinjen är låg och marken, som är kuperad, är målad i grönt med mörkare gröna stiliserade grästuvor. Bakgrunden består av arkitektur samt ovan denna rätt mörkt blå himmel med rödkantade ovädersmoln vid sidorna. Arkitekturen består till höger av tornlika byggnader med kupoltak och små rundbågade dörröppningar, medan man till vänster ser en byggnad som närmast liknar ett renässanspalats. Hela målningen är ytterst starkt fernissad, vilket bidrar till att bilden gör ett ganska hårt och stelt intryck. Härtill kommer att bifigurerna är både stela och avbildade med delvis helt oriktiga proportioner. En del av ansiktena är rätt vackra och de ger alla ett intryck av djup sorg.

Inga traditions- eller andra uppgifter finns om tavlans upphovsman. Väinö Perälä gör i sin bok om Ylihärmä församling den iakttagelsen att Ylihärmä altartavla visar stora likheter med den av "Thomas Kyempe" målade altartavlan för Kelviå kyrka och han frågar sig om denne också kunde ha målat Ylihärmätavlan.⁵¹¹ Kristusfiguren i Ylihärmäbilden visar stora likheter med Kelviåmålningen, likaså visar ett par av kvinnoansiktena i de båda målningarna stora överensstämmelser. Skillnader i komposition och kanske i synnerhet i färg förekommer dock. Mera givande blir en jämförelse med korsfästelsebilden från Virdois kyrka. Här överensstämmer både färgerna och Kristusfiguren på ett sådant sätt att inget tvivel kan råda om att de icke haft samma upphovsman. De enda punkterna på vilka de båda Kristusfigurerna skiljer sig är att den i Ylihärmä kanske är mera hopsjunkna och att Kristi gloria är något olika till färgen men ej till formen. Bifigurerna i Virdoisbilden är flere och den röda färgen kanske något klarare och mindre brunaktig.

Ikonografiskt innehåller Ylihärmämålningen endast en detalj som icke förekommit i Thomas Kiempes här tidigare beskrivna målningar med

samma motiv. Det gäller ormen som slingrar sig kring korsets fot. Den förekommer mycket ofta i franska avbildningar av korsfästelsen och anses där symbolisera kätteriet.⁵¹² Den är i Frankrike ofta avbildad med ett äpple i munnen. Enligt en annan uppfattning symboliserar ormen det onda och avbildas vid korsets fot som ett tecken på att Kristus besegrat ondskan.⁵¹³ Den anses också vara en symbol för uppståndelsen.⁵¹⁴

Ikke heller denna målning av Thomas Kiempe har undgått förklenande omdömen. År 1887 skrev församlingens kyrkoherde⁵¹⁵ att "altartaflan föreställande Frälsaren på korset är mycket dålig, artisten som målat taflan är veterligen obekant" och år 1901 skrev K. K. Meinander⁵¹⁶ att den var "af sämsta slag, hård i teckningen och skarp och bjärt i färgen."

Målningar i Kelviå gamla kyrka

Kelviå gamla kyrka, som var en korskyrka av trä, med "mångsidigt" avslutade gavlar, var byggd år 1764 och revs år 1905.⁵¹⁷ Kyrkans inre var prytt av omfattande målningar, vilka enligt en inskription på väggen i den östra korsarmen var utförda år 1802.⁵¹⁸ Enligt en inventarielängd av år 1887⁵¹⁹ var målningarna utförda av en målare vid namn Kemppi. Dessa målningar har av J. R. Aspelin attribuerats till Thomas Kiempe.⁵²⁰ Någon beskrivning av målningarna finns icke hos Aspelin, men Emil Nervander har utförligt beskrivit dem på uppdrag av Finska Fornminnesföreningen.⁵²¹ Efter kyrkans rivning beslöt man vid en kyrkostämma i Kelviå den 10 september 1905 att till arkeologiska kommissionen överlåta den gamla predikstolen av år 1726 samt altardekorationerna och andra tillvaratagna målningar.⁵²² Beslutet verkställdes tydligen icke omedelbart, utan åtminstone målningarna fördes till Storkyro gamla kyrkas vind och sedan därifrån till Nationalmuseet så sent som år 1937.⁵²³

Enligt Nervanders beskrivning och enligt den gamla inventarielängden var kyrkan dekorerad på följande sätt. Väggar och tak var vitmålade och takets mitt var prydd med en blå rundel i vars mitt fanns en förgylld sol. Väggarna var indelade i fält med hjälp av målade, i gult marmorerade pelare

(Bild 57). Dessa var omslingrade av vinrankor. Varje "vindel" uppbar tre röda druvklasar. Taklisten var målad i en mörkare färg och dekorerad med något som tolkats som frukter eller blomster. Från taklisten hade dessutom målats nedhängande draperier i vitt, försedda med brunröda fransar. Dessa draperier var dock då beskrivningen (Bild 58) gjordes år 1886 i det närmaste utplånade.

Fälten nr 1, 2, 4 och 5 var i den södra korsarmen dekorerade med en taklist prydd med blomstergirlander i blått och vitt på chokladbrun botten. Fragment av målade draperier var synliga mellan pelarna. I fält nr 3 sågs på vardera sidan om dörren en lägre pelare som uppbar bilder. På den vänstra var Lukas avbildad klädd i en blå dräkt och med vänstra handen lyftad. Han hade en "trög" ox vid sina fötter. Enligt Nervander hade hans ansikte

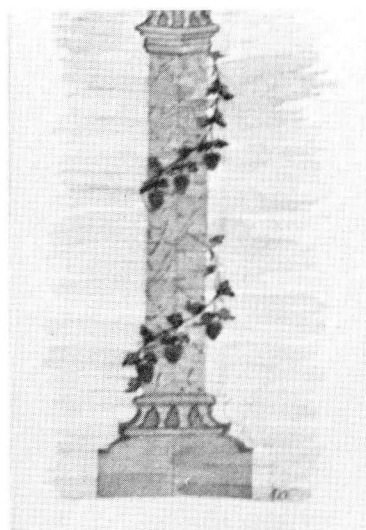


Bild 57. Målad pelare från Kelviå gamla kyrka. Akvarell av A. Wikström 1896. Historiska byråns bildarkiv, bildkatalog 100, MV. Foto förf.

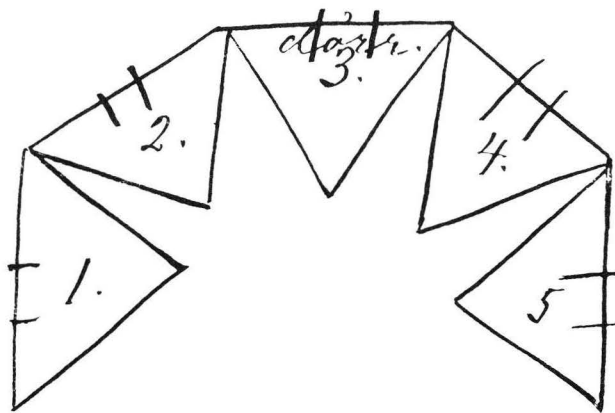


Bild 58. Schema över södra korsarmen enligt Nervander. Foto MV:s bildarkiv.

lyckats "rätt bra". Oxen var i inventarielängden uppfattad som en åsna. På pelaren till höger om dörren sågs en bild av Johannes. Denne var framställd som en ung man med blå dräkt och gulröd mantel. Vid hans fötter fanns en örn, som enligt beskrivningen närmast liknade en kråka. Ovanom dörren hade målaren placerat en korg med blommor.

I den västra korsarmen var fälten nr 1, 2, 4 och 5 dekorerade med samma chokladbruna taklist och draperier i vitt. I fält nr 3 sågs till vänster om dörren en bild av Markus i blå dräkt. Bakom honom stack ett lejon fram sitt huvud. Till höger om dörren fanns en bild av Mattheus, också han klädd i blått. Vid hans vänstra axel sågs en ängel som svävade över honom — eller som inventarielängden säger — omfamnade honom. Ängeln hade rödschiftande dräkt och gula vingar. Både Markus och Mattheus höll högra handen på bröstet.

I den norra korsarmen var fälten nr 1, 2 och 3 målade lika som de i det föregående beskrivna korsarmarna med taklister och draperier. I fält nr 4 sågs en gul ram uppburen av två lägre pelare. Inom ramen syntes överst på en ställning som bestod av tre avsatser en blomkruka innehållande blåaktiga blommor och blad. I fältet nr 5 invid predikstolen fanns i mitten en dekorativt målad dörr i grått, omgiven av halvpelare som uppbar en gul med grått omfattad ram, inom vilken fanns avbildat något som närmast liknade en axkärve, ombunden av två band. En krona däröver angav att detta föreställde Vasa-vapnet. Alldeles intill predikstolen fanns en rundbågig utfyllnad av stockar, vilket visade att där tidigare funnits en verklig dörr, som från sakristian lett till predikstolen. På predikstolsväggen fanns ytterligare två målade nådastolar.⁵²⁴

I den östra korsarmen var fälten nr 2 och 5 dekorerade på samma sätt som i de övriga korsarmarna. I fält nr 2 fanns dessutom en blomsterurna, målad till vänster om fönstret. I fält nr 1 fanns ovanom dörren till sakristian en "bild av svenska riksvapnet" uppburet av tvenne krönte lejon. Vapnet var delat i fyra delar. Uppe till vänster och i motsvarande del nere till höger sågs tre ljusa kronor på blå botten och i de två återstående delarna sågs gula lejon på likaledes blå botten. I mitten sågs ätten Vasas vapen. Under vapnet lästes följande text: "Tämä kirkko on

rakettu Kuningas Adolph Fredrikin aikana. Maa-lattu Kuningas Gustafvin IV Adolfin aikana vuonna 1802. Korkiasti oppinut Herra Magister Elias Alenius oli Kirkko Herrana ja Herr Christopher Carlenius Kappalaisena." I detta fält saknades taklisten, men i stället sågs där en blomsterurna placerad något lägre nere. I fält nr 4 fanns två lägre pelare, vilka uppbar vasformiga urnor med likaledes blå blommor och på den högra en vapensköld omgiven av en gul blomsterkrans. Ingen av dessa ovan beskrivna målningar är bevarad.

Framför fönstret i den östra korsarmens fält nr 3 var altaret placerat. Ovanom altärväggens fönster sågs altartavlan som avbildade korsfästelsen. Denna var målad i olja, på en grund av vit limfärg, direkt på altärväggens liggande bräder. Denna målning förvaras numera i den lutherska kyrksalen i Finlands Nationalmuseum (Bild 59). Brädskarvarna hade varit täckta av papper och dessa skarvar skadades naturligtvis då bräderna bröts lös, men rester av detta papper är ännu synliga. Målningen var ursprungligen c:a 8 alnar hög och 8 alnar bred,⁵²⁵ och fyllde hela väggen från fönstrets övre kant upp till takvalvet (Bild 60). I sitt nuvarande skick är den halvmånformade målningen något lägre än tidigare. Emedan de sex nedersta och de två översta bräderna saknas har höjden minskat med c:a 1 meter och är nu c:a 3.75 m.

Denna korsfästelsescen är mycket figurrik. Något till höger om bildens mittlinje ses Kristus på korset. Kroppen är fästad vid korset med tre stora spikar, så att den vänstra foten är placerad framom den högra. Gestalten är icke hopsjunken, endast höger knä är något krökt. Kristus är framställd med huvudet i upprätt ställning och med öppna mörka ögon. Ögonen är stora och mandelformade och målade med punktdager i iris. Han har mörkt långt hår som faller ned över axlarna. På den vänstra axeln ringlar sig två lockar. Också ögonbrynen och det kluvna helskäggat är mörkbruna. Karnationen är rätt hög. På huvudet bär Kristus en stor mörk törnekrona. Runt hela huvudet har han en stor gloria, bestående av jämnlånga gula strålar. Ländklädet är vitt och fäst i en knut på höger höft, varifrån två korta ändar hänger rakt ned. Hela Kristi ansikte och kropp är täckta av bloddroppar. Ur sår i händer och fötter samt ur

den högra sidan rinner blodströmmar. Korset är av grovt mörkbrunt bilat virke och avbildat så att det ses något från höger. Det bär inskriften IURI.

Vid korsets fot knäböjer två personer. Den ena är placerad framför korset och vänder delvis ryggen mot betraktaren. Det är en i brunt klädd kvinna som håller ut sin högra hand medan hon stöder den vänstra mot korset ovanför sitt huvud. Det långa bruna håret faller ned över ryggen. Kvinnan är avbildad i profil. Bakom korset ses den andra knäböjande kvinnan. Hon är avbildad en face och hon fattar med sin högra arm om korset, medan hon håller den vänstra handen mot bröstet. Hon har mörkt lockigt hår och bruna ögon. Hennes dräkt är blågrön och över denna bär hon en röd mantel. Bredvid henne, till vänster om korset, står Johannes. Han är avbildad i profil. Johannes har blå ögon och blont, långt och vågigt hår som täcker öronen. Bakhuvudet är platt. Johannes, som håller sin högra hand på bröstet och sträcker ut den andra med handflatan utåt, är klädd i en grön dräkt. Över den högra armen bär han en ljus brungul mantel som i böljande veck faller ned över hans vänstra sida. Johannes fötter finns numera ej på bilden, men av det svartvita fotografi som togs av målningen medan den ännu var kvar i Kelviå kyrka, ser man att han varit avbildad barfota. Hans högra knä under manteln är något böjt. Snett bakom Johannes står en mycket lång knekt med mörkt helskägg och mycket mörka ögon. Han är klädd i en gröngrå dräkt och över denna bär han en rödbrun mantel. På huvudet har han en gröngrå hjälm. Numera är benen ej synliga nedanom de bara knäna. På benen har han haft

något slags hosor, över vilka han bar snörda sandaler. Överkroppen och huvudet vänder han mot korset. Bredvid honom till vänster ses ytterligare fem knektar. Dessa är alla mycket korta, ingen av dem når Johannes ens till axeln. Alla fem har svarta nästan stickande ögon och mörka vridna mustascher. De är lika klädda som den långa knekten. Fyra av knektarna bär långa hillebarder. Bakom dem längst till vänster ses en ryttare. Denne bär vit turban och en gulröd mantel över en grönaktig dräkt. Han har mörkt helskägg och mycket mörka ögon. Av hästen är endast huvudet, med de egendomligt placerade ögonen, och halsen synliga.

Till höger om korset ses närmast detsamma en gråtande mörkhårig kvinna klädd i en vit klänning med rödaktiga skiftningar. Hon har en grågrön mantel som är svept över huvudet. Med sin vänstra hand håller hon samman manteln över magen och den högra handen håller hon på bröstet. Hon har bruna ögon och karnationen är rätt hög. Kvinnan är avbildad en face. Hon vänder ryggen mot korset och håller blicken något sänkt. Snett bakom henne står ännu en kvinna som också är mörkhårig. Hon är barhuvad och klädd i en brungul dräkt. Hon håller blicken riktad mot den förstnämnda kvinnan och sträcker fram sin högra hand mot henne. Också på denna sida om korset är knektar avbildade, här i två grupper. Framför den i brungult klädda kvinnan sitter tre knektar som spelar tärning. De är lika klädda och av samma utseende som de mustaschprydda knektarna till vänster. Två stora tärningar ligger kastade på en vit duk. På den del av målningen som numera saknas

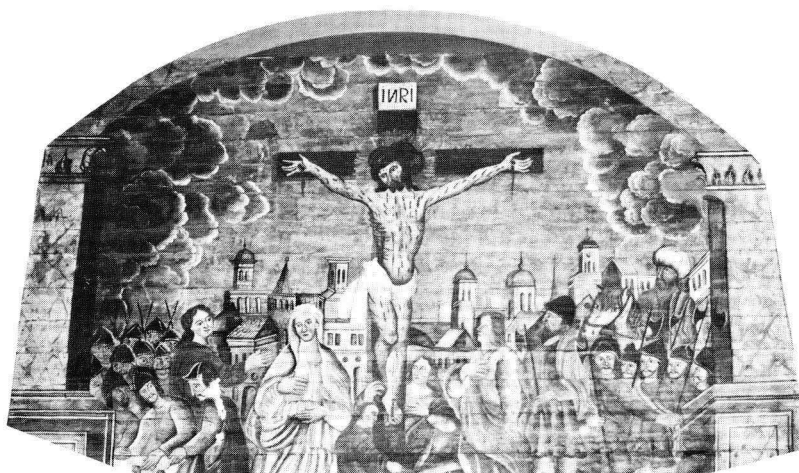


Bild 59. Korsfästelsen. Från Kelviå gamla kyrka. Numera i NM:s Lutherska kyrksal. Foto MV 26675.

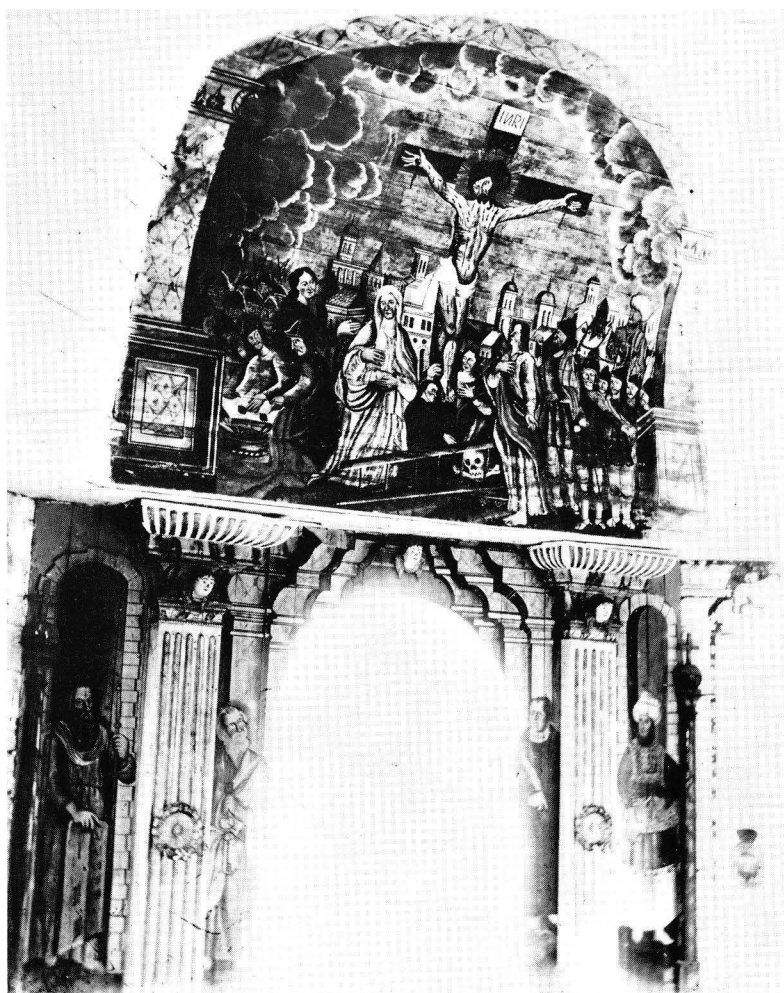


Bild 60. Altarväggen i Kelviå gamla kyrka omkr. år 1900. Foto MV 421.

sågs att duken låg över en mantel som var utbredd på marken och som nådde ända fram till målningens nedre kant. Enligt Nervanders beskrivning var detta Kristi "virkade" klädnad. På manteln stod också en flätad korg, innehållande diverse verktyg. Icke heller denna är mera synlig på målningen. Bakom de tärningsspelande knektarna ses ytterligare huvudena av åtta stående knektar, av samma utseende som de övriga. Bakom dem sticker fyra stavar eller lansar upp. Vid korsets fot fanns på den fullständiga målningen både en dödsskalle med korslagda benknötar och en stege, liggande på kant mellan Johannes och den främst stående kvinnan på andra sidan om korset. Fonden visar nederst en stadsvy, bestående av vita och gröngrå hus, många försedda med torn. Himlen är målad i grågrönt. Det hela inramas av målade pilastrar och förkroppningar som uppbär en valvbåge, allt utfört i grönaktig marmorimitation. Alla konturer och många av skuggorna i målningen är utförda i brunt. Helhetsintrycket är grågrönt. Färgen är matt och målningen är helt ofernissad.

På var sida om fönstret fanns snidade dekorationer och dessutom målningar. De sistnämnda bestod av fyra på väggen målade figurer, två på var sida om fönstret, jämte i grönådrig marmorimitation målade pilastrar och förkroppningar. Figurerna var återgivna i naturlig storlek och målade på stående bräder. Bilderna visade Moses, Petrus, Luther och Aron. Dessa målningar hörde till dem som skänktes till arkeologiska kommissionen.⁵²⁶

Moses är avbildad stående i en nisch (Bild 61 o. 62). Bilden är målad på fyra sammanfogade bräder och mäter 420×79 cm. Mosesfiguren mäter 180 cm och är placerad 120 cm ovanom nederkanten. I sin högra hand håller han lagens tavlor och i den vänstra en svarvad stav. Ögonen är stora, mandelformade och grant blå, framställda utan punktdager i iris. Ögonlocken är tjocka och skuggade med brunt. Munnen är röd och karnationen frisk. Håret är grått och stripigt, medan det kluvna skägget är brunt med insprängda grå strimmor. Moses är klädd i en grågrön dräkt och över denna bär han en grannröd mantel som

faller i en båge över bröstet och sedan ned över ryggen. Moses står barfota på marken, som antyds av några rader stiliserade grästuvor, vilka åtminstone numera är nästan svarta. Den högra foten är avbildad rakt framifrån och den vänstra från sidan. Naglarna är mycket stora. Ögonbrynen, näsans kontur och konturerna kring händer och fötter är målade i brunt. Teglen i nischen som Moses står i är målade i gråvitt och bakgrunden inne i nischen är gråblå. I övrigt är bräderna målade i gröngrått.

Enligt de svartvita fotografier (Bild 63) som finns var bilden av Petrus målad över tre bräder.⁵²⁷ Petri figur var något kortare än Mose. Han stod ej i en nisch utan mot en pelare. I sin vänstra hand höll han en stor nyckel och vid denna hängde ännu en nyckel. Huvudet var något tillbakalutat. Enligt Nervanders beskrivning var hår och skägg gråvita. Av fotografierna ser man att hårfästet var högt och att helskäggat var tätt och yvigt. Petrus bar en gul dräkt och över denna en blåaktig mantel. Manteln var hopfästad på magen.

Också Luther (Jmfr bild 63) är avbildad stående mot en pelare. Bilden av honom är målad på tre stående hopfogade bräder och höjden är 415 cm medan bredden är 66 cm. Dessa bräder har varit infällda i brädfodringen runt det välvda fönstret, varför själva målningens bredd nere är endast 46 cm, medan den överst, i den del som svarat mot den välvda delen, har en bredd om 57 cm. Luthers figur är 182 cm lång. I sin högra hand håller han en gåspenna, den vänstra är icke synlig. Ögonen är

mörkt blå, med punktdager i iris (Bild 64). Karnationen är ej särskilt hög. Han har djupa, med brunt skuggade rynkor vid mungiporna, vilket jämte de tjocka läpparna ger honom ett jovialiskt utseende. Ögonbrynen är blekt bruna och föga accentuerade. Näsan är bred och kraftig. Håret är svart och något gråsprängt. Det lockar sig över pannan och hänger rätt stripigt vid sidorna, ungefär till örats nedre kant. Öronen är icke synliga. Han är klädd i en svart dräkt över en vit skjorta med nerviskrage. Huvudet är vänt en aning mot hans högra axel. På fötterna har Luther svarta kängor. Nederst ses, liksom på bilden av Moses, stiliserade grästuvor i rader.

Aron är placerad stående framför en nisch (Jmfr bild 61). Bilden är liksom bilden av Moses målad på fyra bräder. Måttan är 420×74 cm. Bilden av Aron är placerad 120 cm från nederkanten. Aronfiguren är 2 meter lång och nischens höjd är 272 cm. Aron är avbildad en face. Han håller sin högra hand med något krökt arm vid sidan och fingrarna är stelt sträckta nedåt. Den vänstra handen är ej synlig — armen är krökt och han håller handen bakom ryggen. Karnationen är blek, endast läpparna lyser röda i ansiktet (Bild 65). Ögonen är blå. De är stora och något stirrande. På huvudet bär han en vit turban med skuggningar i ljus grönbått. Denna turban döljer helt håret framme, vid sidorna är det långt och täcker helt öronen. Håret och helskäggat är bruna med insprängt grått. Ögonbrynen är liksom konturerna i ansiktet utförda i brunt. Han



Bild 62. Moses. Detalj av målning från Kelviå gamla kyrka. Foto förf.



Bild 61. Moses och Aron. Från Kelviå gamla kyrka, numera på NM. Foto MV 25548.



Bild 63. Petrus och Luther. Från Kelviå gamla kyrka, numera på NM. Foto MV 25547.



Bild 64. Luther. Detalj av målning från Kelviå gamla kyrka. Foto förf.



Bild 65. Aron. Detalj av målning från Kelviå gamla kyrka. Foto förf.

bär en fotsid ljust grågrön dräkt. Övar denna bär kan en gulbrun kåpa med långa ärmar. Den når ungefär till halva låret. I fällen ses omväxlande bollar och klockor utförda i gröngrått. Klockkläpparna är målade i brunt. Överst bär Aron en ärmlös väst, den är röd och rikt mönstrad i beige. Från västen hänger vid hans vänstra sida ett band, broderat i brunt. Västen är på var axel knäppt med en stor blå knapp. Kring midjan bär Aron ett brett knutet skärp i brunt. På bröstet har han en fyrkantig bröstsköld med svart mönster på gråvit botten. Aron är barfota och hans högra fot är avbildad rakt framifrån, medan den vänstra är avbildad från sidan, så att endast stortån är synlig. Tånaglarna är stora och konturerna är utförda i svart. Fonden i nischen är gråblå.

Ingenting tyder på att den "Kemppi" som omtalas i inventarielängden icke skulle vara identisk med Thomas Kiempe. Den blodbestänkta Kristusfiguren och målningssättet med de bruna konturerna och skuggorna, de mandelformade stora ögonen och de platta bakhuvudena samt de delvis oriktiga proportionerna återfinns i Thomas Kiempes i det föregående beskrivna målningar. Ett annat gemensamt drag är de hos många av figurerna förekommande spretande fingrarna. Färgerna skiljer sig något från det vanliga hos Kiempe i det att grundtonen i korsfästelsebilden är något mera grönaktig. Det förefaller som om färgerna förändrats något, ty enligt beskrivningen

av år 1896 var många av dräkterna som nu förefaller gröngrå beskrivna som blå. Likaså förekommer enligt beskrivningen ofta rött där man numera skulle kalla färgen brunaktig, eller i ett fall, vit med röda skiftningar. Samtidigt med beskrivningen gjordes en akvarell⁵²⁸ av korsfästelsebilden. Akvarellen upptar samma färger som den ovan nämnda beskrivningen.

Räkenskaperna för Kelviå kyrka för den här aktuella tiden upptar icke Thomas Kiempes namn. År 1802 finns en anteckning om att "Til kyrkans målning har med församlingens bifall dess Cassa förskjutit 11 Rd. 36 sh.",⁵²⁹ men räkenskapsboken nämner ingenting om vad slags målning det rört sig om. I vilket fall som helst måste summan anses vara alldeles för liten för att ha utgjort arvode för de ovan beskrivna omfattande målningarna, varför man måste räkna med att någon eller några församlingsbor bekostat målningarna eller erlagt resten av arvodet in natura. Icke heller sockenstämmoprotokollen⁵³⁰ innehåller någon som helst anteckning om varken altartavla eller andra målningar. I kyrkans arkiv förvaras i manuskript en skrift om Kelviå och dess kyrka.⁵³¹ Här anges att dekorationsmålningarna utförts av en målare vid namn Kemppi, utan att dock några källuppgifter förekommer. Man vågar kanske anta att källan varit den ovan nämnda inventarielängden. I Kelviå har traditionen inga uppgifter att ge om den som målat i kyrkan. Målningarnas typiska utseende i

förening med uppgiften om att målaren hetat Kemppi gör att man gott kan sluta sig till Aspelins uppfattning om att målaren varit just Thomas Kiempe.

För korsfästelsebilden har ingen exakt förlaga påträffats. Det centrala partiet kan möjligen delvis som förebild ha haft en spegelbild av den tidigare nämnda gobelängen från Pekkala eller en liknande bild som innehållit flere bipersoner än den. Ryttaren och knektarna kunde vara utförda efter Merians Golgatabild och hans korsfästelsebild. Det faktum att N:et i INRI är spegelvänt kan tyda på en spegelvänd förlaga. Överkroppen och huvudet i Kiempes bild är en spegelbild av Kristi bild i Merians korsfästelseavbildning, medan nedre delen av kroppen, liksom ländklädet och benen avbildats lika som i Merians bild. Kvinnan som står närmast korset återfinns i en av Johann Kraussens korsfästelsebilder⁵³² och i samma bild finns en spegelbild av den knäböjande kvinnan närmast henne. Johannes intar exakt samma ställning som i Alavieskamålningen, varför förlagan måste ha varit den samma. Ikonografiskt innehåller denna Kiempes korsfästelsebild, utom bloddropparna på Kristi kropp, ingenting utöver det traditionella. Där finns de flesta av de detaljer som hör en korsfästelsebild till, allt från ovädersmolnen och Jerusalem i fonden till stegen, verktygen och dödsskallen, tärningarna och Kristi klädnad. Kristus brukade efter 1000-talet lika ofta avbildas med öppna som med slutna ögon.⁵³³

Ikke heller för de övriga bilderna på altarväggen har någon exakt förlaga hittats. Bilder av Moses och Aron var mycket vanliga i tidens andaktslitteratur och skiljde sig i allmänhet föga från varandra. Moses har i Kiempes bild sina traditionsenliga attribut, lagens tavlor och staven. Också det kluvna skägget anses vara ett kännetecken för Moses.⁵³⁴ Arons dräkt är framställd så som den i detalj är beskriven i bibeln.⁵³⁵ Färgerna är dock delvis andra. Aron brukar utom av den prästerliga dräkten kännetecknas av prästens attribut rökelsekaret, men detta saknas ovanligt nog i Kelviåbilden. Bilden av Petrus var också helt traditionell. Han avbildades vanligen med en eller två nycklar, dessa var himmelrikets nycklar.⁵³⁶ Bilder av Luther förekommer icke i de vanligaste andaktsböckerna, men många kopparstick fanns som föreställde

honom. Avbildningar av Luther var mycket vanliga i de svenska bondemålarnas produktion och förekom i t.ex. Hälsingland i många bondgårdar.⁵³⁷ Lutherbilden från Kelviå är både uttrycksfull och mycket porträttlik. Någon exakt förlaga har icke påträffats — bondemålarna framställde honom vanligen med en bibel framför sig. De vanligaste bilderna var bröstbilder, så har t.ex. kyrko- och porträttmålaren Anders Eklund år 1760 målat en bröstbild av Luther för Indals kyrka.⁵³⁸ Bilden har enligt en inskription utförts efter Cranach d.ä.:s porträtt av Luther av år 1523. Likheter med Kiempes Lutherporträtt är mycket stora. Också om ett av Cranach d.y.:s Lutherporträtt⁵³⁹ påminner Kiempes bild starkt. Den förlaga Kiempe använt måste dock av Lutherbildens utseende att döma ha varit en bild där Luther avbildats stående.

Beträffande de numera försvunna målningarna och deras eventuella förlagor kan endast påpekas att bilder av de fyra evangelisterna med sina attribut fanns i både figurbibeln och den finska bibeln av år 1642. I den sistnämnda förekommer på försättsbladet också en bild av riksvapnet uppburet av två krönta lejon, såsom också Kiempe avbildat det. Något som förekommit både inom kyrkomåleriet och bondemåleriet är de vinranksomvirade fältavdelande pilastrarna. Dylka var vanliga i de nordnorska kyrkomålningarna⁵⁴⁰ och i Hälsingland förekom redan under början av 1700-talet i bondstugornas dekorationer, vilka bestod av på detta sätt indelade fält, medan själva fälten ofta innehöll buketter i urnor.⁵⁴¹

Den uppgift Thomas Kiempe fick sig förelagd i Kelviå skilde sig ej så mycket från den han haft i Virdois. Resultatet av hans arbete i Kelviå visar en mycket mera utvecklad syn på uppgiften och att han mera tagit fasta på dekorationsuppgiften som helhet. Utförandet är ganska ojämnt. Huvudfigurerna har ägnats rätt mycket uppmärksamhet, medan bifigurerna och de rent dekorativa elementen fått ett mera summariskt utförande. Målningarna förefaller att ha varit komponerade efter väggarnas naturliga indelning och icke bara inpassade i väggfälten. Beskrivningarnas marmorerade pelare och pilastrar synes ha varit avsedda icke endast som fältindelning utan också som ett försök att förändra den enkla träkyrkans väggar till något ståtligare. Också draperierna, listerna och girland

derna hade rena dekorationsuppgifter och hade liksom blomsterurnorna mera uppgiften att fylla tomrum. Så vitt man kan sluta sig till av de bevarade beskrivningarna kom Kiempes måleri i Kelviå ganska nära det som det tidigare dekorativa kyrkomåleriet hade sett som sin uppgift.

Altarväggsmålningar i Nivala kyrka

Nivala kyrka är en korskyrka byggd av trä år 1803.⁵⁴² Den pryddes samma år⁵⁴³ med en tredelad altartavla av den vanliga kompositionen med en bild av nattvarden nederst och ovanom denna korsfästelsen, medan den översta delen bestod av en bild av Kristi himmelfärd. På vardera sidan om altartavlan fanns antagligen en målad pilaster, på vilken stod en basunblåsande ängel. Målningarna är osignerade och inga uppgifter finns bevarade om vem som varit deras upphovsman. Inga exakta uppgifter finns heller om hur målningarna varit placerade, emedan de togs ned någon gång under 1800-talet och fördes till klockstapeln.⁵⁴⁴ Detta skedde antagligen år 1874, då kyrkan reparerades.⁵⁴⁵ År 1875 fick kyrkan en ny altartavla, en korsfästelsebild målad av E. Wendelin.⁵⁴⁶ Den gamla altartavlan förvarades i klockstapeln ända till år 1955, då den restaurerades av konstnären J. Vålke.⁵⁴⁷ Korsfästelsebilden och bilden av den uppståndne Kristus hängdes då upp ovanom dörren i den södra korsarmen, medan bilden av nattvarden placerades ovanom den norra dörren. Den ena änglabilden var så pass illa skadad att den icke mera kunde restaureras. Ovanför nattvardsbilden hängdes därför endast den ena änglabilden och bredvid denna placerades rätt fragmentariska rester av pelarmålningarna.

Bilderna är målade på pannåer av horisontellt liggande bräder av c:a 15—20 cm:s bredd. Möjligheten finns att de ursprungligen varit målade direkt på altarväggen och senare sågats ut på detta sätt. Korsfästelsen (Bild 66) är av vanlig komposition med Kristus på korset samt två stående och en knäböjande bifigur. Bilden mäter c:a 350×250 cm och är bågformad överst. Kristus hänger på korset i upprätt ställning med öppna ögon. Huvudet är något lutat mot höger axel. Han har mörkt långt hår, som ringlar sig i lockar på den

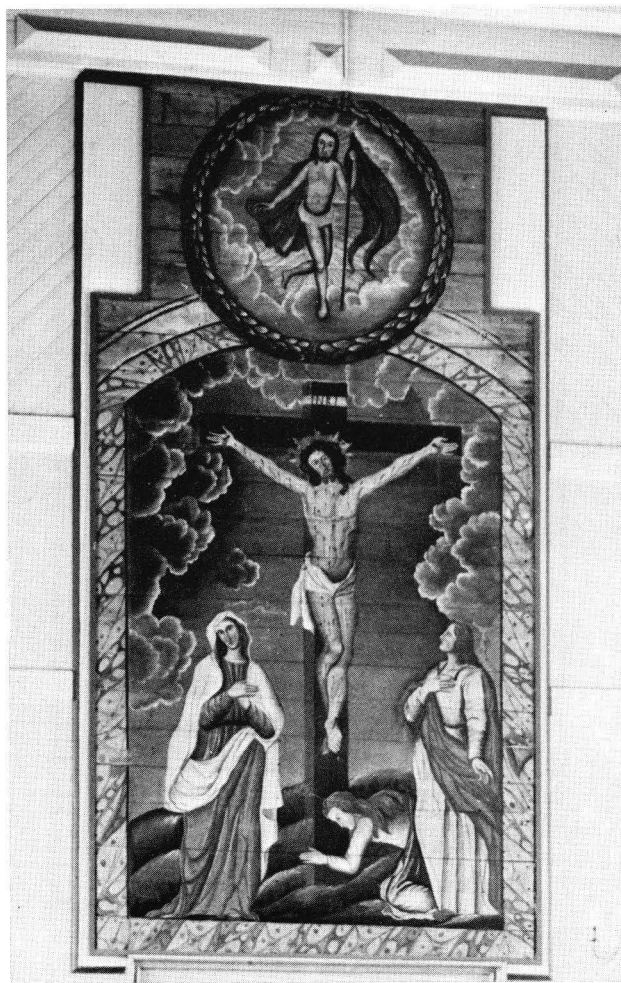


Bild 66. Korsfästelsen och uppståndelsen. Nivala kyrka. Oljemålningar på trä. Foto Taanilan kuvaamo, Nivala.

vänstra axeln. Ögonen är bruna. Det kluvna skägget är liksom mustascherna något ljusare brunt än håret. Karnationen är vanlig. Törnekronan är blåsvart och glorian med ojämna uddar är målad i genomskinslign vitt. Kroppen är fästad vid korset med tre stora spikar så, att den vänstra foten är lagd över den högra. Höger knä är krökt. Ur såren i händerna och ur såret i sidan, som märklign nog är placerat i Kristi vänstra sida, rinner klarrött blod. Vid fötterna ses ingen blodström. Ansiktet är täckt av små tätt sittande bloddroppar, medan bloddroparna på kroppen är stora och långsmala. Ländklädet är vitt och dess ändar faller rakt ned från knuten vid Kristi högra sida. Korset är av tjockt, mörkbrunt bilat virke och målat så att det ses nerifrån och från höger. Det bär inskriften INRI.

Kvinnan vid Kristi högra sida är antagligen Maria. Hon står med blicken vänd mot betraktaren. Händerna håller hon i kors på bröstet. Hon håller huvudet något på sned. Karnationen är vanlig och

hon har röda kinder. De bruna ögonbrynen är lätt välvda och ögonen är mörka. Hon gråter stora vita tårar. Maria bär en rikt veckad, fotsid röd klänning med långa ärmor, runt halshål och smalt mörkbrunt skärp. Över huvudet och axlarna bär hon en vit mantel, som är draperad över bålen. Vid Kristi vänstra sida står Johannes, som är placerad längst till vänster i bilden. Han är avbildad i profil. Det långa ljusbruna håret faller ned över ryggen. Johannes vänder blicken mot Kristus. Han håller sin högra hand på bröstet, med lillfingret spretande utåt. Den vänstra armen är riktad utåt nedåt med handflatan något utåtvänd. Dräkten är gråvit, med svaga skiftningar i blått. Över axlarna bär han en röd mantel. Karnationen är i övrigt normal, men Johannes bara fot har målats ganska grant rödbrun. Mellan Johannes och korset knäböjer Maria Magdalena, med huvudet nedböjt och den vänstra armen sträckt nedåt mot korset. Hon har långt ljusbrunt hår och blå ögon. Hon är klädd i en ljusblå klänning och en något mörkare blå mantel. Konturerna i ansiktena och kring händer och fötter är målade i brunt, medan skuggningarna utförts delvis i brunt och delvis i gråaktigt eller svart. Horisontlinjen är låg och marken är kuperad. Den är hållen i mörkt gråbrunt, medan de stiliserade grästuvorna är nästan svarta. Bakgrunden består av blågrå himmel med mörkt grå moln vid sidorna och överst. Det hela inramas av en målad ram, marmorerad i ljusare något gulaktigt brunt och mörkare brunt.

Ovanom bilden av korsfästelsen ses på samma pannå en rund målning föreställande Kristi himmelfärd. Målningens diameter är 125 cm och den omges av en rätt smal, i grönt målade lagerkrans. Kristus är framställd gående på ett rosafärgat moln. Han håller sin högra arm utsträckt och med den vänstra håller han en flikig röd fana på en lång stång. Kristus har långt lockigt hår, vilket liksom det kluvna skägget är målat i brunt. Kinderna är röda, medan själva kroppen är blek och jämntjock. Kristi ländkläde är vitt och bakom hans rygg fladdrar en kort röd mantel. Bakgrunden utfylles av en gul strålgans och en krans av ljusröda moln närmast ramen.

Nattvarden (Bild 67) är av vanlig komposition med Kristus och de tolv apostlarna placerade kring ett rektangulärt bord. Bilden mäter 120×250 cm

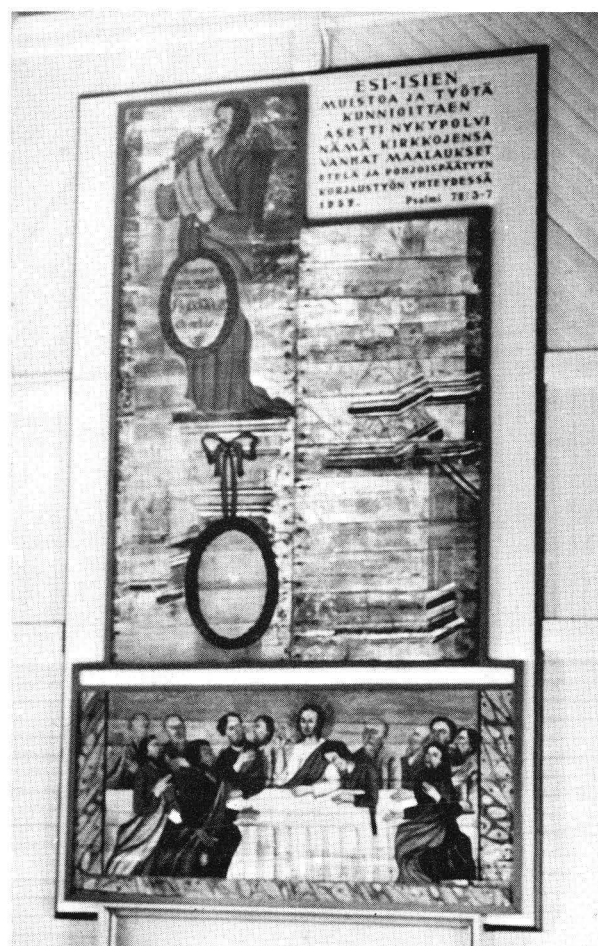


Bild 67. Nattvarden och änglabild. Nivala kyrka. Oljemålningar på trä. Foto Taanilan kuvaamo, Nivala.

och har på sidorna och nere en likadan marmorerad ram som bilden av korsfästelsen. Kristus, som sitter i mitten, lyfter sin högra hand i en välsignande gest, medan han lutar den vänstra armbågen mot bordet. Kristi ansikte är smalt och ganska blekt. Ögonen är blå och stora, med stel blick. Ögonbrynen är välvda. De är liksom alla konturer i ansiktet tecknade i brunt. Kristus har långt brunt hår, klivet skägg och mustascher. Huvudet omges av en gul streckad gloria. Dräkten är vit och har långa ärmor. Över Kristi vänstra axel ligger en röd mantel. Johannes sitter med huvudet lutat mot Kristi vänstra axel. Han har långt vågigt brunt hår. Han är klädd i en långärmad röd dräkt med runt halshål. Bredvid honom sitter till vänster fyra apostlar på samma sida om bordet, medan en femte är placerad framom detsamma. De fyra förstnämnda är klädda i ljusblått eller grannrött, medan mannen i förgrunden har en mörkblå dräkt och en grannröd mantel. De har alla skägg och mustascher och är rätt rödbrusiga i ansiktet. Två av

dessas apostlar har grått skägg, den ene av dem är helt skallig, medan den andra har en krans av grått hår i nacken. De tre övriga har tjockt brunt hår. Till höger ses fyra av apostlarna sitta på samma sida om bordet som Kristus, medan två är placerade framom bordet. De förstnämnda är klädda i rött, ljusblått eller mörkblått. Av de framom bordet sittande männen är den som sitter närmast bordsändan klädd i en röd dräkt och en blå mantel, medan den andra är klädd i en rödbrun dräkt och över denna bär han en smutsgul mantel. Mannen måste vara Judas, ty han håller en penningpung i sin högra hand. Judas händer och ansikte är något mörkare än de övrigas. Mannen bredvid honom är framställd så att den ena handen är normal till färgen, medan den andra är närmast rödbrun. Bakgrunden är ljus gråblå. Duken är vit och rikt veckad i vertikala veck. Inga kärl syns på bordet. Själva stämningen är lugn, i bilden ses inga upprörda gester, endast några av apostlarna sitter med lyftande händer och alla har bekymrade eller begrundande ansiktsuttryck.

Ovanom denna bild ses till vänster rester av en med blå marmorering dekorerad pelare. Bredvid denna står en i gulbrunt målade piedestal och på denna står en stor basunblåsande ängel. Denna målning är c:a 340 cm hög och 105 cm bred. Ängeln har grå mantel, röd långärmad dräkt samt brungula vingar. Han håller basunen i sin högra hand, med den vänstra håller han en i ett grönt band hängande målade ovala tavla, som är omgiven av en grön lagerkrans. Texten på tavlan upplyser om att kyrkan målades år 1803 under Gustav IV Adolfs tid. Nere på pelaren hänger en likadan medaljong, likaledes upphängd i ett grönt band. Denna medaljong saknar inskrift.

Räkenskapsböckerna för Nivala kyrka från tiden för dessa målningars tillkomst är ej bevarade, de förstördes vid en prästgårdsbrand år 1938.⁵⁴⁸ På orten finns så vitt man vet inga gamla traditioner bevarade om vem som skulle ha varit målningarnas upphovsman.⁵⁴⁹ Man berättar numera att målningarna utförts av Michael Toppelius, men detta torde bero på att konstnären som år 1955 restaurerade målningarna var av den uppfattningen att de målades av denne.⁵⁵⁰ Toppelius målade dock i sina korsfästelsebilder alltid Kristi kropp så, att den var fästad vid korset med fyra spikar,⁵⁵¹ och såsom i det

föregående nämnts är de bloddroppar som ibland ses på hans Kristusfigurer små och glest placerade.

Nivalabilderna visar mycket stora likheter med många av Thomas Kiempes målningar. Om man t.ex. jämför bilden av korsfästelsen med motsvarande bild i Kelviå, finner man att Kristusfigurerna, så när som på huvudets ställning, är alldeles lika, praktiskt taget penseldrag för penseldrag — t.o.m. den högra handens fingrar spretar i exakt samma lägen i de båda bilderna. Också Johannesfiguren är alldeles lik både den i Kelviåmålningen och den som funnits i Alavieska, den enda skillnaden är Nivalabildens något veka ansiktsuttryck, vilket f.ö. ser ut att vara ett resultat av restaureringen. Mariafiguren har också haft en motsvarighet i Alavieska. Också landskapet och dess kupering är likt landskapet i många av Kiempes bilder. Också bilden av himmelsfärden visar stora likheter med den som fanns i Alavieska. Nattvardsbilden är mycket lik motsvarande bild från Virdois såväl i fråga om helhetsintrycket som i fråga om detaljernas utförande. Det verkar dock som om mindre tid och omsorg ägnats utförandet av Nivala kyrkas nattvardsbild än åt Kiempes tidigare beskrivna fyra nattvardsbilder. Färgerna i Nivalabilden är lättare och genomskinligare. Detta gäller mest de blå nyanserna, ej så mycket det röda. I bilden av korsfästelsen återkommer den lätta genomskinliga färgen endast i den knäböjande kvinnans mantel. Nivalamålningarna får genom de lättare färgerna kanske något litet av en gustaviansk prägel. De ovan nämnda likheterna mellan de beskrivna målningarna och Thomas Kiempes måleri är så pass många och tydliga, att man på basen av dem med stor säkerhet kan säga att målningarna i Nivala kyrka måste ha utförts av denne.

Rautio kyrkas altartavla

Rautio kyrka är en korskyrka uppförd av trä. År 1796 erhöll man tillstånd att börja bygga kyrkan, år 1800 blev den färdig.⁵⁵² År 1804 skänkte häradsdomare Typpö en altartavla till kyrkan.⁵⁵³ Tavlan föreställer korsfästelsen. Den är målade i olja på trä och mäter 140×75 cm. Bilden är osignerad. Tavlan hängde i många år ovanför dörren till sakristian, dit den flyttats någon gång efter 1910⁵⁵⁴, och var då

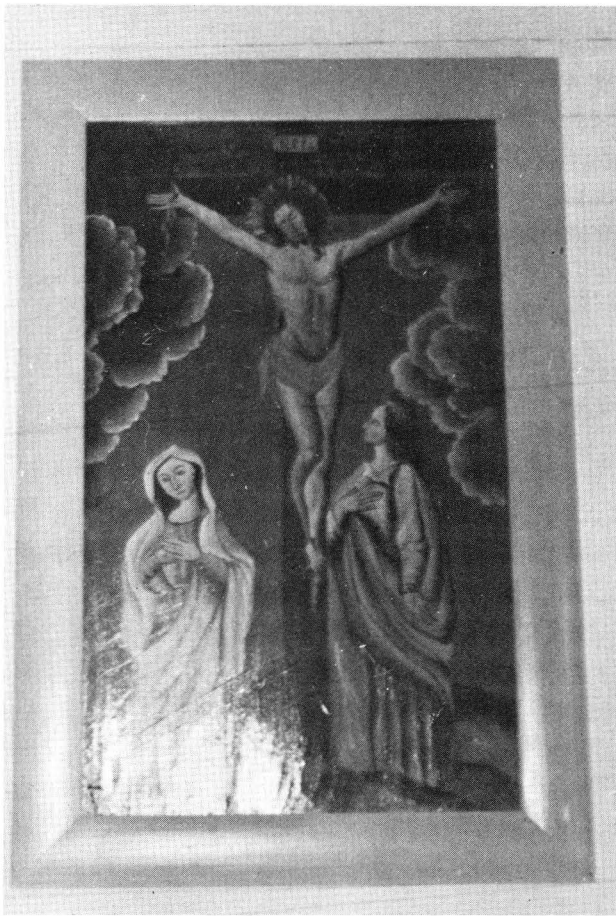


Bild 68. Korsfästelsen. Rautio kyrka. Oljemålning på trä 140×75 cm. Foto förf.

inramad i en 11 cm bred i grått målad enkel träram. År 1968 restaurerades Rautio kyrka⁵⁵⁵ och då erhöll bilden en ny inramning och placerades ånyo ovanom altaret.

Bilden av korsfästelsen (Bild 68) är av vanlig komposition med Kristus på korset och två bifigurer. I den översta delen av målningen finns en inskription målad med svarta bokstäver på vit botten lydande: "Tämän Taulun on Lahjoitta Tähän Herran Huonesen Heras Tuomarilda Thomas Typpönen 1804." Denne häradsdomares verkliga namn var Typpö⁵⁵⁶, men det har av målaren av någon anledning förlängts till Typpönen. Korset står mitt i bilden och når ända upp till bildens övre kant, så att dess översta parti delar inskriptionen i två delar. Kristus är fästad vid korset med tre stora spikar så att den vänstra foten är lagd över den högra. Höger knä är något krökt, medan kroppen i övrigt är rak. Kristus är avbildad med huvudet i upprätt ställning och med ögonen slutna. Han har ett sår i sin högra sida, och ur detta, liksom ur såren i händer och fötter, rinner klarrött

blod. Dessutom är ansiktet och kroppen täckta av stora bloddroppar. Kristus har långt mörkt hår, som ringlar sig i lockar på vänster axel. Det kluvna skägget och mustascherna är målade i samma färg som håret. Karnationen är lätt brunaktig. Törnekronan är mörkt blå och den streckade något uddiga glorian är målad i genomskinligt vitt. Det röda ländklädet är fästat i en knut på Kristi högra sida och dess korta ändar faller rakt ned. Det kraftiga mörkbruna korset är avbildat rakt framifrån och det bär inskriften INRI. Vid Kristi högra sida står Maria med händerna korsade på bröstet. Hon håller sitt huvud något på sned och blicken är riktad nedåt, bort från korset. Maria är avbildad rakt framifrån. Hon har mörkt hår och bruna välvda ögonbryn över de bruna ögonen. Näsan är lång och rak och munnen liten. Karnationen är blek. Maria bär en långärmad, draperad röd klänning med rätt stort runt halshål och smalt vitt skärp. Över den fotsida klänningen bär hon en vit mantel, som är kastad över huvudet och som faller ned över axlarna. Mantelns högra nedre ända är upplyftad över Marias vänstra arm.

Vid Kristi vänstra sida står Johannes. Han är avbildad i profil och han står något bakom korset och så nära detsamma att hans högra armbåge ser ut att röra vid korset. Han står med blicken riktad mot Kristus. Den högra handen håller han på bröstet, den vänstra är sträckt utåt nedåt med handflatan något utåtvänd. Johannes har ljusare brunt hår än Kristus och Maria. Munnen är röd och karnationen vanlig. Han är klädd i en grågrön långärmad dräkt och en röd mantel. Dräkten är draperad fallande över hans vänstra sida lika som i Thomas Kiempes korsfästelsebilder från Kelviå och Alavieska och motsvarande bild i Nivala kyrka. Horisontlinjen är låg, marken svagt kuperad och målad i olika nyanser mörkbrunt. Bakgrunden är målad i gråblått och vid sidorna ses moln, mörkt grå till höger och till vänster något ljusare grå med inslag av rött.

Enligt traditionen på orten är denna tavla målad av en målare vid namn Kemppi.⁵⁵⁷ Utom vad som i det föregående återgivits av berättelserna om var han fötts och om hans onyktra liv, berättas ännu i Rautio att häradsdomare Typpö erlagt betalningen för altartavlan i förskott åt målaren för att denne skulle kunna köpa duk och färger. Målaren

använde emellertid pengarna till brännvin och måste därför måla bilden på trä. Färgerna till altartavlan uppges Kemppi ha tillverkat själv av ämnen som han samlade i skogen.

En jämförelse med Thomas Kiempes arbeten ger vid handen att intet tvivel kan råda om att denne icke skulle ha varit identisk med traditionens Kemppi. Både Kristusfiguren och Johannes i Rautio är så exakta avbildningar av motsvarande figurer i Kelviä-, Alavieska- och Nivalamålningarna att de måste ha utförts av samma hand. Också Mariafiguren i Rautio är lika avbildad som motsvarande figur i Alavieska- och Nivalamålningarna.

Merijärvi kyrkas gamla altartavla

Merijärvi kyrka är en korskyrka uppförd av trä år 1781.⁵⁵⁸ I kyrkans södra korsarm hänger på den östra väggen kyrkans forna altartavla. Tavlan föreställer korsfästelsen. Den är målad i tempera på sex stående bräder, av vilka de yttersta är bredare än de övriga. Bilden mäter 203×132 cm.⁵⁵⁹ Den omges nu av en smal ljusbrun träram. Bilden är fastspikad i väggen med två stora spikar i vart hörn. Målningen är osignerad. Den har av en av församlingens kyrkoherdar attribuerats till Erik Westzynthius d. y.⁵⁶⁰

Bilden av korsfästelsen (Bild 69) är av vanlig komposition med Kristus på korset och två bifigurer. Korset står mitt i bilden och når ända upp till målningens övre kant. Kristus är fästad vid korset med tre stora spikar så, att den vänstra foten är placerad framom den högra. Knäna är lätt krökta, medan kroppen i övrigt är rak. Kristus är avbildad med huvudet lätt sänkt mot höger axel och med slutna ögon. Han har långt brunt hår som ringlar sig ned över vänster axel. Det kluvna skägget och mustascherna är något ljusare bruna än håret. Läpparna och kinderna är svagt röda, karnationen i övrigt är blek. Kristus har ett sår i sin vänstra sida och ur detta, liksom ur såren i händer och fötter, rinner svagt brunaktiga blodströmmar. Hela kroppen är täckt av stora bloddroppar. Törnekronan är grå och den streckade litet ojämna glorian är utförd i brungult och vitt. Det gråvita ländklädet är fästat i en knut vid Kristi högra sida,

ändarna faller rakt ned. Det kraftiga mörkbruna korset är avbildat sett något nedifrån och från höger. Korset bär inskriften I.N.R.I.

På Kristi högra sida står Maria med händerna korsade över bröstet. (Bild 70) Hon är avbildad rakt framifrån. Maria håller huvudet något på sned, med blicken riktad framåt, mot betraktaren. Håret är ljusare brunt än de välvda ögonbrynen. De mörkt bruna ögonen är avbildade med punktdager i iris. Näsan är lång och rak och de svagt röda kinderna är rundade. På den runda hakan ses en tydlig knöl. Karnationen är blek. Maria bär en blekt brunröd klänning med rundat halshål och långa smala armar. Klänningen är rikt draperad och försedd med ett smalt, högt placerat, mörkbrunt skärp. Över klänningen bär hon en gråvit mantel som är kastad över huvudet och axlarna. Mantelns högra nedre ända är instucken under Marias vänstra arm.

På Kristi vänstra sida står Johannes. Han är avbildad i profil, stående något längre borta från korset än Maria, så att hans dräkt delvis blir utanför bilden. Han står med blicken lyftad mot Kristus. Den högra handen håller han på bröstet, medan den vänstra är sträckt utåt, nedåt, med handflatan något utåtvänd. Johannes har ljusbrunt hår. Ögonen är mörkt bruna. Karnationen är mycket blek, ej ens kinderna eller munnen är röda. Johannes är klädd i en blekt grågrön dräkt med ett smalt mörkbrunt skärp och en röd mantel draperad över bålen.

Alla konturer i ansiktena och kring händerna är utförda i brungrått. Horisontlinjen är låg. Den lätt kuperade marken är utförd i brungrått. Bakgrunden är ljusare brungrå och vid sidorna utfylles bilden av mörkt grå moln med ljusare kanter. Färgerna i bilden förefaller över lag att ha blacknat med åren och bilden domineras nu av de blekt brungrå färgerna.

Inga uppgifter finns bevarade om när tavlan skulle ha målats, ej heller vet man om den kanske ursprungligen målats direkt på altarväggen för att senare vid någon reparation ha sågats ut ur väggen. År 1877 målades kyrkan⁵⁶¹ och då uppsattes förmodligen den år 1876 av ortsböns Jeremias Alin målade nya altartavlan.⁵⁶² Den nya altartavlan är målad med den gamla altartavlans Kristusfigur som förebild.⁵⁶³ Räkenskaperna är bevarade från år

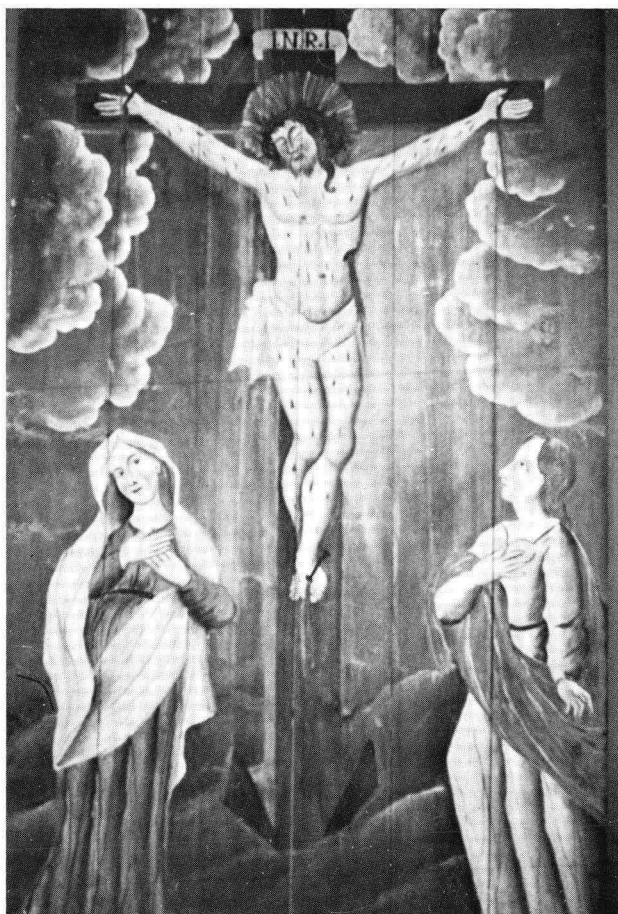


Bild 69. Korsfästelsen. Merijärvi kyrka. Målning på trä 203×132 cm. Foto förf.

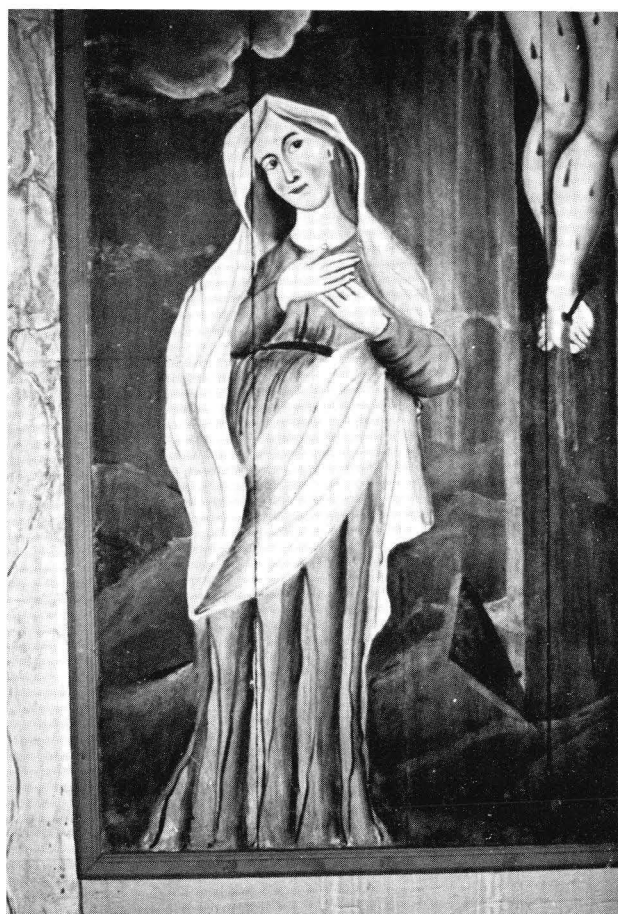


Bild 70. Detalj av korsfästelsebilden i Merijärvi kyrka. Foto förf.

1779 framåt, men där förekommer ingen anteckning om målningen.⁵⁶⁴ Pyhäjoki moderkyrkas räkenskaper⁵⁶⁵ upptar några utgifter i samband med byggandet av Merijärvi kyrka, men icke heller där nämns någon altartavla, liksom ej heller i de bevarade sockenstämmoprotokollen.⁵⁶⁶

En jämförelse med Thomas Kiempes korsfästelsebilder visar mycket stora likheter mellan dennes målningar och bilden i Merijärvi kyrka. Själva Kristusfiguren är mycket lik den i t.ex. Alavieska-, Nivala- och Rautiomålningarna. Den enda skillnaden utgöres av att kroppen kanske i Merijärvi är sattare och att bloddropparna i ansiktet saknas, men i övrigt är utförandet mycket typiskt för Thomas Kiempe. Mariafiguren har motsvarigheter i alla de tre ovannämnda bilderna, liksom Johannes, som är exakt lika framställd här. Johannesfiguren har dessutom en motsvarighet i Kelviåbilden av korsfästelsen. Bilden är även i detaljerna så typisk för Thomas Kiempes måleri att intet tvivel kan råda om att Thomas Kiempe icke

skulle ha varit upphovsman till den gamla altartavlan i Merijärvi.

För målningens datering finns inga säkra utgångspunkter. Merijärvi ligger strax norr om Alavieska och mycket nära både Rautio, Ylivieska och Nivala. I dessa trakter målade Thomas Kiempe både i slutet av 1780-talet, omkring 1795 och åren 1803—04. Färgsättningen i Merijärvimålningen påminner kanske mest om den i väggmålningarna i Larsmo kyrka, men färgerna är i Merijärvi ännu knappare och blackare. Om färgerna i Alavieska och Ylivieska finns inga exakta uppgifter, medan målningarna i både Nivala 1803 och Rautio 1804 har betydligt grannare färger.

Altartavlan i Halsua kyrka

Innan kyrkan byggdes i Halsua fanns där något slags gudstjänstlokal,⁵⁶⁷ men inga uppgifter finns bevarade om denna. Halsua kyrka är en korskyrka byggd av trä åren 1825—26.⁵⁶⁸ Kyrkans altartavla

är tredelad (Bild 71). Den avbildar nederst nattvarden, ovanom denna ses en bild av korsfästelsen och den översta delen är en bild av Kristi himmelfärd. Bilden av nattvarden är målad i olja på duk och mäter 63×164 cm. Också bilden av korsfästelsen, som mäter 245×160 cm, är målad i olja på duk. Duken består av tre hopsydda delar. Bilden av himmelfärden är målad i olja på trä — på 5 horisontella bräder. Alla tre bilderna är nu infattade i enkla träramar målade i mörkgrönt och guld. Målningarna är osignerade.

Inga uppgifter finns bevarade om när dessa bilder kommit till Halsua kyrka. Enligt en inventarieförteckning av år 1887⁵⁶⁹ fanns i kyrkan tre altartavlor, nämligen korsfästelsen, nattvarden och en bild av den heliga familjen. Förteckningen nämner ingen bild av himmelfärden. Enligt en beskrivning av år 1897⁵⁷⁰ var altartavlan tredelad, bestående av nederst nattvarden, ovanom denna korsfästelsen och överst uppståndelsen. Bilden av den heliga familjen hängde bakom predikstolen.⁵⁷¹ Enligt de båda sistnämnda beskrivningarna är målningarna i Halsua kyrka utförda av okänd konstnär. Inventarieförteckningen av år 1887 nämner att "inga böcker (kyrko)" är bevarade från tiden före år 1838 — numera förvaras i Halsua kyrkoarkiv inga böcker daterade före år 1843.⁵⁷² De tidigaste sockenstämmo- och motsvarande protokollen härstammar från åren efter år 1874. Ännu år 1848 var kyrkan omålad inuti.⁵⁷³ Från år 1931 finns en anteckning enligt vilken altartavlan då hade samma beståndsdelar som den nu har.⁵⁷⁴ Målningarna är år 1969 restaurerade på Finlands Nationalmuseum av konservator Veikko Kiljunen.⁵⁷⁵

Bilden av nattvarden (Bild 72) är av vanlig komposition. Kristus sitter i mitten bakom ett rektangulärt bord. Han bryter just brödet. Han har långt mörkbrunt hår som ringlar sig i lockar över axlarna. Det kluvna skägget har samma färg som håret, medan mustascherna är något ljusare. Ögonen är mörkt blå, avbildade med punktdager i iris. Kinderna är röda, karnationen i övrigt helt vanlig. I ansiktet ses små vita dagrar. Kristus är klädd i en röd dräkt. Runt huvudet ses en stor gloria bestående av ojämna streckade strålar, utförda i gult och vitt.

Vid Kristi vänstra sida sitter Johannes med

huvudet lutat mot Kristi axel. Johannes är ljushårig och klädd i grönt med röd mantel. Manteln är draperad över höger axel och en flik är utbredd på bordet under Johannes vänstra arm. Bredvid Johannes ses på samma sida om bordet ytterligare fyra sittande lärjungar, klädda i smutsgult, mörkblått, rött och mörkt blågrönt. De är framställda som medelålders eller äldre män. Framför bordet sitter en svartögd lärjunge med mörkbrunt hår. Han är avbildad i profil och framställd i mycket mindre skala än männen bakom bordet. Dräkten är smutsgul och över denna bär han en draperad mantel i mörkt grönbått.

På Kristi högra sida ses tre lärjungar på samma sida om bordet som Kristus. Liksom de fyra äldre männen på Kristi vänstra sida har de alla skägg och mustascher. Dräkterna är utförda i gult, blått med röda skiftningar och rött med vita dagrar. Vid bordsändan sitter en lärjunge som har brunt hår och skägg. Han är klädd i en mörkgrön dräkt med röda skiftningar och över denna bär han en röd mantel. Han är placerad något lägre nere än männen bakom bordet och förefaller att knappt nå med hakan till bordskanten. I förgrunden till höger sitter ytterligare två män. Den ena vänder ryggen

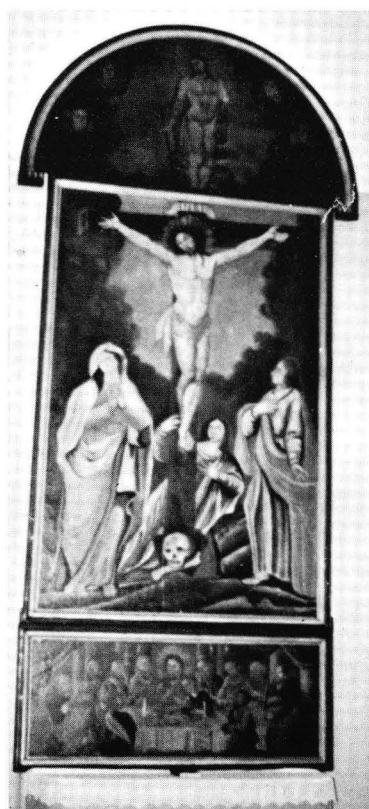


Bild 71. Altartavlan i Halsua kyrka. Foto förf.

Bild 72. Nattvarden. Halsua kyrka.
Oljemålning på duk 63×164 cm.
Foto MV efter restaureringen.



mot betraktaren. Han är klädd i mörkgrönt och rött. Bredvid honom, närmast bordsändan ses Judas, karakteriserad av en penningpung i den högra handen. Judas vänder kroppen mot betraktaren och han vänder blicken över sin vänstra axel mot Kristus. Han förefaller att vara på väg bort från bordet. Judas har brunt hår och är klädd i gult. Alla ögonbryn och konturer är utförda i brunt. Lärjungarnas fötter är icke synliga. Bildens personer visar inga upprörda gester eller annat som skulle störa det rofyllda helhetsintrycket.

I bakgrunden ses i vardera övre hörnet ett draperi, till höger blått med röda skiftningar och till vänster blått med skiftningar i ljusare blått och vitt. Draperierna har nederst en gul frans. Bakgrunden, som ser ut att bestå av en vägg med pilastrar är i övrigt utförd i gråblått. På väggen ses två gulvita lampetter med tända ljus. Ljuslågan är röd och endast hälften är synlig under ramens kant. Bordduken är rödvitskiftande och hänger i vertikala veck från bordskanten. På bordet ses i förgrunden två ljusstakar med tända ljus. Ljuslågan är röd. Runt ljuset till vänster ses vita strålar. Vidare ses på bordet en gulaktig bägare, ett gult fat med ett skärt lamm och bakom fatet framför Kristus en krökt kniv med gulaktigt skaft. Målningen är grundad med rött som lyser igenom på sina ställen.

Också bilden av korsfästelsen (Bild 73) är av vanlig komposition med Kristus på korset och tre bifigurer. Kristus är fästad vid korset med tre stora spikar, en genom var hand och en genom de korslagda fötterna. Den vänstra foten är placerad över den högra. Kristus hänger med rakt utsträckta armar. Huvudet är något lutat mot höger axel. Knäna är svagt krökta. Kristus är framställd med

de mörka ögonen öppna. Han har mörkbrunt hår som ringlar sig i lockar över vänster axel, ljusare mustascher och dito kluvet skägg. Karnationen är vanlig. Ögonbryn, konturer och skuggor är utförda i brunt. Ur såren i händer och fötter rinner klarrött blod. I ansiktet, på armarna och benen ses rikligt med stora klarröda bloddroppar, medan på bålen syns endast några få under höger arm. Glorian består av ojämna strecktecknade strålar. Den är gulvit. Kristus bär ett blekrött ländkläde med skiftningar i grått. Det är fästat i en knut vid höger sida och ändarna hänger rakt ned. Korset är utfört i mörkbrunt och avbildat så att det ses något nedifrån från höger. Överst bär det en rektangulär

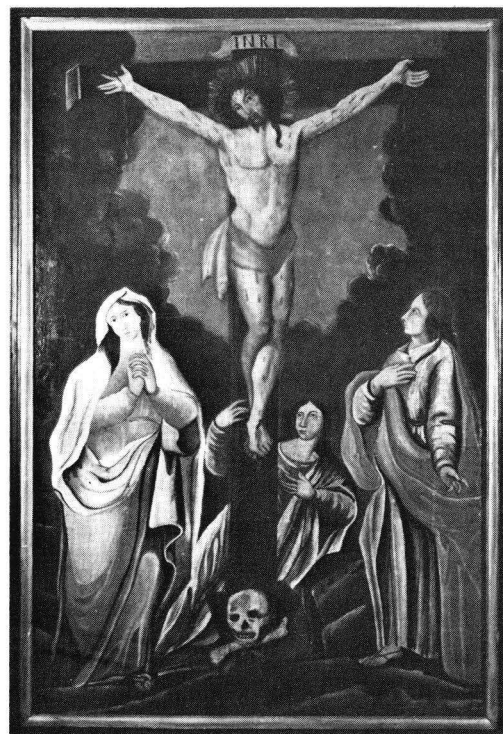


Bild 73. Korsfästelsen. Halsua kyrka. Oljemålning på duk 245×160 cm. Foto MV efter restaureringen.

skylt och beteckningen INRI. Vid korsets fot ses en dödsskalle och en benknota, utförda i gråvitt.

Till höger om korset, litet framför detsamma, står Maria. Hon håller sina knäppta händer mot bröstet. Hon är avbildad en face. Hon har mycket mörkt, rakt hår och mörka ögon. Munnen är blekt röd och också karnationen är rätt blek. Maria är klädd i en långärmad röd klänning, framställd med vita skiftningar. Över denna bär hon en vit mantel med blå skiftningar. Manteln är kastad över huvudet och dess högra ända är uppfästad under hennes vänstra arm. Marias vänstra sandalklädda fot är synlig under dräkten.

Till vänster om korset, placerad något längre från mittlinjen än Maria, står Johannes. Johannes är avbildad i profil, med den högra handen på bröstet och den vänstra sträckt nedåt, utåt, med handflatan lätt utåtvänd. Han har brunt hår, mörka ögon och blekröd mun. Johannes bär en långärmad fotsid vit dräkt med blå skiftningar och en röd mantel draperad över bälten. Hans vänstra bara fot är synlig. Av dräktens fall att döma är höger knä något krökt.

Bakom korset knäböjer Maria Magdalena. Hon fattar med sin högra hand runt korset, den vänstra handen håller hon på bröstet. Liksom Johannes håller hon ringfingren och långfingren samman. Hon har mörkt hår och blå ögon. Den långärmade smutsgula klänningen har ganska stor rund urringning. Över klänningen bär hon, draperad över vänster axel, en blå mantel med skiftningar i vitt.

Horisontlinjen ligger rätt lågt. Marken är lätt kuperad och utförd i grått. De stiliserade grästuvorna är grönsvarta. Himlen är gråblå. Vid sidorna ses mörkt grå moln med kanter och skiftningar i rött.

På bilden av himmelfärden (Bild 74) ses Kristus stående i mitten med en stång med en klarröd fana i höger hand och den vänstra handen lyftad med tumme och pekfinger uppåtsträckta. Kristus har mörkbrunt hår som ringlar sig ned över axlarna. Karnationen är mörkare än i bilden av korsfästelsen. Kroppen är rätt kraftig — benen är synliga endast till halva vaden. Kristus bär ett gulvitt ländkläde fäst med en knut vid höger sida. Runt huvudet ses en stor strecktecknad gloria i gult och runt själva kroppen ses en något mörkare lätt

rödaktig strålgans. Nederst och vid sidorna ses mörkt grå moln. Bakom Kristusfiguren ses ljusare grå moln. På var sida ses vidare två änglahuvuden. Änglarna har gula vingar, ljust hår och mörka ögon. De har kraftig näsa och näsans kontur är tecknad så att den utan avbrott övergår i ögonbrynet.

En jämförelse av de två förstnämnda bilderna med Thomas Kiempes motsvarande målningar visar många gemensamma drag. Nattvardsbilden är liksom många av Kiempes bilder grundad med rött, kompositionen och utförandet i övrigt är mycket likt hans nattvardsbilder för Alavieska och Ylivieska kyrkor. I synnerhet felen i perspektivteckningen, sättet att teckna ansiktena och färgvalet för tanken till Thomas Kiempe. Bilden av korsfästelsen motsvarar vad kompositionen beträffar så gott som i minsta detalj Kiempes motsvarande målning för Alavieska kyrka. Både Mariafiguren och Johannesfiguren har så gott som exakta motsvarigheter också i bilderna i Nivala, Rautio och Merijärvi kyrkor — Johannes dessutom även i Kelviå. De sammanhållna ring- och långfingren har visat sig vara ett karakteristiskt drag i Kiempes måleri. Kristi kroppsställning är den samma som i Alavieska-, Kelviå-, Nivala-, Rautio- och Merijärvimålningarna. Bloddropparna på kroppen är dock mindre rikliga i Halsuabilden. Det ovan anförda torde vara tillräckligt för att utesluta varje tvivel om att Thomas Kiempe icke skulle ha utfört också de här behandlade bilderna av nattvarden och korsfästelsen.

Beträffande bilden av himmelfärden kan sägas att den visserligen förete en del likheter med Kiempes målningar, bl.a. vad färgerna beträffar, utförandet av molnen, de bruna konturerna m.m.,



Bild 74. Uppståndelsen. Halsua kyrka. Oljemålning på trä c:a 90×180 cm. Foto MV efter restaureringen.

men stora skiljaktigheter förekommer också. Kristi kropp förefaller att vara muskulösare än Kiempe brukade framställa den. Detta gäller i synnerhet de två kända bilderna av himmelsfärden. I några av korsfästelsebilderna förekommer också en rätt muskulös Kristusfigur, så i t.ex. Grundsunda och Merijärvi kyrkor. Handen med de upplyftade fingrarna är framställd på ett sätt som kanske är olik Kiempe. Framför allt änglahuvudena förefaller främmande för honom, endast ett av dem har kanske en motsvarighet i målningen i Lappo kyrka. Christoph Weigel har gjort en bild⁵⁷⁶ av den uppståndne Kristus där några av änglahuvudena har ett motsvarande utseende, men bilderna är i övrigt helt olika. Själva Kristusfiguren i Halsuabiliden är en spegelbild av Egbert van Panderens kopparstick⁵⁷⁷ med himmelsfärden som motiv. Bakgrunden i den sistnämnda bilden är dock olika och änglarna är flere. Också Johann Kraussen har gjort en bild⁵⁷⁸ som mycket liknar Halsuabiliden, endast Kristi lyftade hand är annorlunda och änglarna är något flere. Det faktum att Halsuabiliden förefaller något främmande för Kiempe kan naturligtvis ha berott på förlagan, men det

förefaller dock som om bilden kanske utförts av någon annan målare. Också det att bilden är utförd på trä och därför ej tycks höra ihop med de båda andra talar härför.

Det kan antagas att den tredelade altartavlan i Halsua kyrka skulle ha sammanställts senare. Formatet på bilderna är olika, bilden av nattvarden är något bredare än bilden av korsfästelsen, likaså är den översta delen med bilden av himmelsfärden mycket bredare än de övriga. Nattvardsbilden förefaller också att delvis ha stympats av den nuvarande ramen — ljuslågorna är avskurna. När denna sammanställning av bilderna skulle ha skett är obekant. Halsua kyrka är byggd långt efter det man måste anta att Thomas Kiempe dött, varför bilderna ursprungligen måste ha hängt någon annanstans, kanske i den gudstjänstlokal som skall ha funnits i Halsua innan kyrkan byggdes, men inga uppgifter finns bevarade om att den skulle ha varit prydd med målningar. Möjligen kunde detta vara den altartavla som Thomas Kiempe år 1800 bjöd ut åt Munsala församling, men som icke dög åt församlingen då den var målad ”med grof färg och på grof duk” och dessutom ”mycket dyr”.

164 Meinander 1926, s. 125.

165 Hallbäck 1950, s. 324.

166 Meinander 1926, s. 132; Mähönen 1963, otryckt licentiatarbete, s. 39, HUKI. Mähönen har visat att målningarna i Paldamo kyrka, vilka tidigare ansetts vara målade av Toppelius har målats av Granberg.

167 Nilsson-Tannér 1962, s. 60 ff.

168 Hofrén 1925, s. 12.

169 Nervander 1905a, s. 30

170 Bonaventura (1221—74), citerad i Scheltema 1912, s. 2.

171 Meinander 1926, s. 123.

172 Hallbäck 1950, s. 328.

173 Motsvarande kompositioner kallas i Tyskland ”Anbetung des Kindes”, i inventarieförteckningar och motsvarande både i Finland och Sverige oftast ”Jesu födelse”.

174 Hamberg 1912, s. 5.

175 Per Göte Lindström, kyrkoherde, muntlig uppgift till förf. i januari 1969.

176 Räkenskaper och sockenstämmoprotokoll för Grundsunda församling i HLA.

177 Inventarieförteckning för Grundsunda kyrka 1831, ATA.

178 Snabbinventering av Grundsunda kyrka, ATA.

179 Arbetsberättelse av Oskar Svensson, diarie no 0844, ATA.

180 Porträtt av Eskil Abr. Lindfors, 1784, Nordmaling.

181 Nattvard för Soini kyrka 1794.

182 Schmidt 1962, s. 452 ff.

183 Måle 1902, s. 226.

184 Réau 1957, s. 480.

185 Réau 1957, s. 478.

186 Schramm 1929, s. 376, Tafel 54.

187 Måle 1932, s. 278.

188 Hegardt 1923, s. 49.

189 Réau 1957, s. 49.

190 Se t.ex. Davenport 1948, fig. 478, 480, 482.

191 Se t.ex. Mazzariol, Pignatti 1961, II, fig. 21, 388 eller Springer 1905, fig. 44.

192 Kehrer 1904, s. 70 ff.

193 Figur = Bibel 1777, s. 103.

194 Mayer 1908, fig. 52.

195 Se t.ex. Mazzariol, Pignatti 1961, II, fig. 321, 482, III, tav. 5; Berenson 1963, fig. 948.

196 Venturi 1967, VII:IV, fig. 246.

197 Venturi 1967, VII:III, fig. 328.

198 Kehrer 1904, s. 110.

199 Hamilton 1901, s. 83.

200 Kehrer 1904, s. 111.

201 Aurenhammer 1959—67, s. 112 ff.

202 Hamilton 1901, s. 82.

203 Kehrer 1904, s. 113.

204 Aurenhammer 1959—67, s. 116.

205 Kindlers Malereilexikon 1964, A—C, s. 209.

206 Van Dyck, Klassiker der Kunst 1909, s. 83.

207 Murillo, Klassiker der Kunst 1913, bild 68.

208 Emond 1961, s. 127.

209 Råde 1951. Uppgifterna i det följande är, då icke annat anges, hämtade från s. 31—60. Råde anger tyvärr inga källor.

210 Räkenskaper för Nordmalings kyrka 1782—83, HLA.

- 211 Nordmaling hörde under 1700-talet till Ångermanland.
- 212 Beskow 1953, s. 15.
- 213 Råde 1951, s. 40; Hofrén 1962, s. 17 ff. antyder att den kan ha gjorts av Erik Olofsson Bring.
- 214 Stockholms målareämbetes protokoll 1702—1762, se t.ex. s. 262, 263.
- 215 Råde 1951, s. 72
- 216 G. Lindström, konserveringsrapport 27. 11. 1956, ATA.
- 217 Råde 1951, s. 72.
- 218 Enligt fotografier tagna före restaureringen, ATA.
- 219 Konservator Gösta Lindström, brev till förf. 25. 1. 1966.
- 220 Cnattingius 1937, s. 168.
- 221 Enligt konservator Veikko Kiljunens erfarenhet. Muntlig uppgift till förf.
- 222 Råde 1951, s. 51.
- 223 Hallbäck 1956, s. 41 ff. Jutikkala 1963, s. 311.
- 224 Hallbäck 1947, s. 27 ff.
- 225 Sockenstämmoprotokoll för Nordmaling 1766—1841. Protokollen 1782—1800 saknas. HLA.
- 226 Räkenskaper för Nordmalings kyrka, HLA.
- 229 Råde 1951, s. 72.
- 228 Kyrkovaktmästare S.E. Wikman, i vars släkt vaktmästare-sysslan gått i arv sedan slutet av 1700-talet, meddelade vid förf:s besök i Nordmaling att dessa dörrar ej blivit ommålade.
- 229 Råde 1951, s. 74.
- 230 Handlingar angående kyrka och kyrkogård 1672—1851, 1731—1869, 0:1—2, Nordmaling, HLA.
- 231 Beskrifning af Normalings kyrka upprättad den 5 maj 1880, Kyrkoarkivet, Nordmaling.
- 232 Hammarström 1961, s. 138.
- 233 Råde 1951, s. 52.
- 234 Råde 1951, s. 46.
- 235 Råde 1951, s. 49.
- 236 Schnitler 1920, s. 3.
- 237 Råde 1951, s. 47.
- 238 Råde 1951, s. 42, s. 209.
- 239 Aspelin 1942, s. 200 ff.
- 240 Mähönen 1963, s. 12, HUKI.
- 241 Nervander 1905, s. 56.
- 242 Se t.ex. Réau 1956; Måle 1932; Künstle 1928.
- 243 Fotografisamlingen över Ångermanlands och Västerbottens kyrkor, ATA. Beskow 1953, 1954. Hofrén 1925.
- 244 Bolinder 1912, s. 348 ff.
- 245 Historische Bilder-Bibel — — — 1702. Försättsbladet till I avd.
- 246 Gravyrsamlingarna, Nationalmuseum, Stockholm.
- 247 Kart- & Planschavdelningen, Kungliga Bidlioteket, Stockholm.
- 248 En del av kopparsticken i denna bibel är tryckta samtidigt med texten, medan andra, liksom just dessa, förefaller att ha limmats in senare på för dem avsedda platser.
- 249 Figur = Bibel 1777, s. 64.
- 250 Genesis 49:22.
- 251 Råde 1951, s. 52.
- 252 Dahlby 1963, s. 197.
- 253 Hallbäck 1956, s. 41; Avskrift av kontrakt med Daniel Hjulström för Björneborgs kyrka 1750, Historiska byråns topografiska arkiv, Mv.
- 254 Något sådant finns varken i HLA eller kyrkoarkivet, Nordmaling.
- 255 Råde 1951, s. 50.
- 256 Tidningsurklipp i hemmansägare Hjalmar Strömdahls ägo, Nordmaling. Datum för artikeln har ej stått att finna på tidningens redaktion.
- 257 Hemmansägare Oskar Pettersson, brev till förf. 25. 1. 1966 och muntliga uppgifter i september 1968.
- 258 Per-Uno Ågren, Umeå, muntlig uppgift till förf. i december 1965.
- 259 Mazzariol, Pignatti 1961, III, fig. 131.
- 260 Murillo, Klassiker der Kunst 1913, fig. 71, 166.
- 261 Nervander 1905, s. 105.
- 262 Hallbäck 1947, s. 181 ff.
- 263 Schalin 1907, s. 79.
- 264 Räkenskaper och sockenstämmoprotokoll i Nykarleby kyrkoarkiv har undersökts för åren 1784—1787.
- 265 Födda i Nykarleby 1730—1820, RA.
- 266 Historische Bilderbibel — — —.
- 267 Hamilton 1901, s. 83.
- 268 Jmfr t.ex. Bernt 1938, bild 870; Springer 1905, fig. 26, 28, Tafel XI; Friedländer 1931, pl. XXV, 1933, pl. XVIII.
- 269 Gesten kallas i tysk ikonografisk litt. "Gestus der Orans".
- 270 Kehrer 1904, s. 106
- 271 Réau 1957, s. 231 ff.
- 272 Réau 1957, s. 234.
- 273 Jmfr t.ex. Enciclopedia Universale dell'Arte XII, tav. 485; Schiller 1966, bild 292.
- 274 Måle 1902, s. 251 ff.
- 275 Davenport 1948, I, bild 741.
- 276 Berenson 1968, bild 1095.
- 277 Davenport 1948 II, bild 1371.
- 278 Schmidt 1962, s. 18.
- 279 Hamilton 1901, s. 84.
- 280 Kehrer 1904, s. 91.
- 281 Hamilton 1901, s. 84 ff.
- 282 Kehrer 1904, s. 91.
- 283 Måle 1902, s. 251 ff.
- 284 Kehrer 1904, s. 104 ff.
- 285 Dahlby 1963, s. 62, 218, 220.
- 286 Kehrer 1904, s. 111.
- 287 Schiller 1966, s. 91.
- 288 Schalin 1907.
- 289 Jmfr Appelgren 1971, s. 10 ff., HUKI.
- 290 Lindberg 1935, s. 333.
- 291 Nordman, Inventeringsberättelse 1930, MV; Meinander, Inventeringsberättelse 1900, MV; Vörå kyrkas räkenskaper 1753.
- 292 Meinander 1926, s. 126; Meinander 1902, s. 133; Åkerblom 1962, s. 142; Vörå kyrkas räkenskaper 1786-88.
- 293 Kyrckio-Räkenskaper ifrån år 1751 till och med år 1783, Kyrkoarkivet, Vörå.
- 294 Koskimies 1908, s. 230; Pylkkänen 1954, s. 30.
- 295 Mähönen 1963, s. 235.
- 296 Appelgren 1971, s. 35.
- 297 Aspelin 1942, s. 298.
- 298 Nordman 1930, Inventeringsberättelse, MV.
- 299 Hofrén 1925, se t.ex. bild s. 8. Fotografisamlingen över Ångermanlands och Västerbottens kyrkor, ATA.
- 300 Åkerblom 1962, s. 138.
- 301 Reino J. Palmroths skrivelse rörande kyrkans reparation 1958, topografiska arkivet, MV.
- 302 Åkerblom 1963, s. 148.
- 303 Thorvald Lindquist, muntlig uppgift till förf. 1968.
- 304 Foto K. K. Meinander, MV no 880.
- 305 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 306 Vörå kyrkokassan 1784—1805, Kyrkoarkivet, Vörå.
- 307 Thorvald Lindquist, muntlig uppgift till förf. hösten 1968.
- 308 Se föregående not.
- 309 Nervander 1905, s. 40.
- 310 Målningen hade enligt det ovannämnda fotografiet av år 1901 samma utseende.
- 311 Thorvald Lindquist, muntlig uppgift till förf. hösten 1968.
- 312 Historiska byråns fotografisamling över kyrkligt måleri, MV.

- 313 Åkerblom 1962, s. 142.
- 314 Raffael, *Klassiker der Kunst* 1906, s. 134.
- 315 Mattheus Merian, *Die Bilder zur Bibel*, s. 220.
- 316 *Historische Bilder-Bibel* — — —, s. 103.
- 317 *Historische Bilder-Bibel* — — —, s. 96.
- 318 *Heilige Augen = und Gemüths = Lust* — — —, avbildn. 70, övre bilden.
- 319 Réau 1957, s. 578.
- 320 *Biblia* 1702, ill. till Matth. evang.; Bréhier 1918, fig. 215.
- 321 *Meinander*, *Inventeringsberättelse* 1900, MV.
- 322 *Meinander* 1902, s. 133 ff.
- 323 Lindberg 1931, s. 183.
- 324 *Protocoll Bok wid Munsala Kyrka från 1735 till 1846*, Kyrkoarkivet, Munsala.
- 325 1757—1803. Kyrcko Räkning öfwer Münsala Kyrckas Inkomst och Utgift, Kyrkoarkivet, Munsala.
- 325a Aspelin 1942, s. 297.
- 326 Lindberg 1935, s. 156.
- 327 Sandvik 1938, s. 64.
- 328 Sandvik 1938, s. 65.
- 329 Sandelin 1891, s. 50.
- 330 Sandelin 1891, s. 49 ff.
- 331 Sandvik 1938, s. 66.
- 332 Aspelin 1942, s. 261.
- 333 Hallbäck 1947, s. 47 ff. Hallbäck talar om förhållandena i södra Sverige, men enl. förf.:s erfarenhet förekom det också i Finland.
- 334 Johansson 1938, s. 41.
- 335 Larsmo kyrka. Räkenskaper 1787—1847, III G 11a, kyrkoarkivet, Larsmo. Räkenskaperna upptar icke någon anteckning om målningarna. Sockenstämmoprotokoll för den aktuella tiden saknas.
- 336 Se t.ex. Beckwith 1961, bilder 107, 108, 174.
- 337 Réau 1958, s. 712.
- 338 Réau 1957, s. 12 ff.
- 339 Österbladh 1949, s. 597.
- 340 *Meinander*, *Inventeringsberättelse* 1901, MV.
- 341 *Enciclopedia Universale dell'Arte* XIV, s. 954, och bild 487.
- 342 Nodermann 1961, s. 100 och bild 5. Kyrkan brann 1923 enligt Nilsson-Tannér 1962, s. 43 och 61.
- 343 Réau 1957, s. 231.
- 344 Réau 1957, s. 234.
- 345 Soini kyrkovaktmästare Viljam Anttilas muntliga uppgifter till förf. sommaren 1965.
- 346 Lindberg 1935, s. 270.
- 347 *Mantalslängderna för Vasa län saknas för år 1792. I längderna för år 1793 har hans namn icke påträffats. Kommunionböckerna har undersökts för åren 1791—94.*
- 348 Tuomaala, *Eteläpohjalaisia sukutiloja*, Ilkka 5. 10. 1950.
- 349 Mattheus Merian, *Die Bilder zur Bibel*, s. 241.
- 350 Mähönen 1963, s. 34 ff.
- 351 *Passio Domini nostri Iesu Christi*, innehåller kopparstick, gjorda efter J. J. Sandrart av Christoph Weigel. Boken har lånats från biblioteket i Stuttgart.
- 352 Schiller 1968, s. 51.
- 353 Hibbard Loomis 1927, bilder 18—20, 22, 26—28.
- 354 Hibbard Loomis 1927, s. 87, bilder 25, 29, 39.
- 355 Millet 1916, s. 291, bilder 272, 276.
- 356 Dürer, *das graphische Werk*, s. 196, Text von Karl Adolf Knappe.
- 356a Scheltema 1912, s. 102.
- 357 Font 1952, bild 127.
- 358 Font 1952, bild 70.
- 359 Schmidt 1962, s. 18.
- 360 Millet 1916, s. 307.
- 361 Möller 1937, spalt 34.
- 362 Sachs 1907, s. 117 ff.
- 363 Ferguson 1955, s. 275.
- 364 Vloberg 1936, s. 89 ff.
- 365 Möller 1937, spalt 39—40.
- 366 Möller 1937, spalt 32.
- 367 Se t.ex. Hibbard Loomis 1927, s. 76 r., bild 7; Möller 1937, bild 12.
- 368 Friedländer 1926, pl. 46; Davenport 1948, bild 944.
- 369 Busch 1943, bild 23.
- 370 Scheltema 1912, bild XIII.
- 371 Font 1952, s. XLV.
- 372 Font 1952, bild 70, 66, 48.
- 373 Font 1952, bild 48, 71.
- 374 Altartavlän i Kjøllefjord kyrka, avbildad Grevenor 1928, bild 54.
- 375 Foto ATA, A 137:24.
- 376 Réau 1957, s. 410 ff.
- 377 Schiller 1968, s. 43.
- 378 Nordensvan 1909, s. 249 ff.
- 379 Réau 1957, s. 412.
- 380 Sachs 1907, s. 110.
- 381 Enligt en inskrift som funnits i kyrkan.
- 382 Lindberg 1935, s. 328.
- 383 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 384 Målare och professor vid Akademien för de fria konsterna 1867—94.
- 385 Aspelin 1942, s. 184 ff.
- 386 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 387 Beskrivningen återgiven i Aspelin 1942, s. 185.
- 388 Teckningarna gjorda av stud. Usko Nyström, top.ark.no 638, 640, 642, MV.
- 389 Inga uppgifter finns bevarade om den exakta ordalydelsen. Uppgifterna i det följande är då icke annat angives hämtade ur teckningarna eller ur Aspelin 1942, s. 184.
- 390 Jokiranta, Virtain Ähtärin ja Pihlajaveden Sanomat 6. 11. 1925, citerar fröken Augusta Olivia Packalén, vilken som ung sett målningarna.
- 391 Uppenbarelsboken 17:12.
- 392 Se not 390 och dessutom Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951, som också citerar fröken Packalén.
- 393 Av denna målning finns ingen teckning bevarad.
- 394 Jokiranta, Virtain, Ähtärin ja Pihlajaveden sanomat 6. 11. 1925.
- 395 Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951, citerar fröken Packalén.
- 396 Av denna målning finns ingen avbildning bevarad.
- 397 Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951.
- 398 Jokiranta, Virtain, Ähtärin ja Pihlajaveden sanomat 6. 11. 1925.
- 399 Se t.ex. utredning i Sjögren 1914, s. 76.
- 400 Den figurbibel som i det följande hänvisas till är tryckt i Wästerås 1777.
- 401 Uppenbarelsboken 12:14.
- 402 *Biblia Teutsch*, s. 580 r.
- 403 Se t.ex. Schmidt 1962, s. 461.
- 404 Se t.ex. *Biblia Teutsch*, Nürnberg 1483 och *Biblia*, Thet är All then Helga scriffit på swensko, Upsala 1541.
- 405 Mattheus Merian, *Die Bilder zur Bibel*, s. 289.
- 406 Bugge 1933, s. 216 ff. Iakttagelserna gäller norska kyrkor, men det samma torde kunna sägas om förhållandena i finska kyrkor. Förf:s anm.
- 407 Källström 1948, s. 7.
- 408 Protokoll i Kyrkoarkivet, Virtdois.
- 409 Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951.
- 410 Originalen finns i Kyrkoarkivet, Björneborg.
- 411 Aspelin 1942, s. 200.
- 412 Hallbäck 1956, s. 29.
- 413 Hegardt 1923, s. 32 ff.
- 414 Topografiska arkivet, MV.

- 415 Konservator Veikko Kiljunen, muntlig uppgift till förf.
- 416 Pylkkänen 1951, s. 85.
- 417 Arseniktrisulfid.
- 418 Tuomaala 1963, s. 18.
- 419 Leikola 1928, s. 161 ff.
- 420 Tuomaala 1963, s. 19.
- 421 K. Törnqvists beskrivning i topografiska arkivet, MV.
- 422 Aspelin 1942, s. 184.
- 423 Heikinheimo, Ilkka 9. 9. 1951.
- 424 Nordman, Inventeringsberättelse 1930, MV.
- 425 Inventarienummer 320, 332.
- 426 Topografiska arkivet, MV.
- 427 Ollinen 1893, s. 59 ff.
- 428 Jokiranta, Virtain Ähtärin ja Pihlajaveden sanomat 6. 11. 1925 citerar fröken Augusta Olivia Packalén.
- 429 Foto no 2051, Historiska byrån, MV.
- 430 Koukkula 1967, s. 378 ff.
- 431 Mattheus Merian, Die Bilder zur Bibel. Inledning av Peter Meinhold, s. 15 ff.
- 432 Mattheus Merian, Die Bilder zur Bibel, s. 250.
- 433 Mattheus Merian, Die Bilder zur Bibel, s. 251.
- 434 Davenport 1948, s. 471, bild 1249, s. 497, bild 1325.
- 435 Thieme-Becker 1930, s. 412.
- 436 Schmidt 1962, s. 356.
- 437 Källström 1948, s. 11.
- 438 Schramm 1929, bild 376, Tafel 54.
- 439 Schramm 1927, bild 477, Tafel 92.
- 440 Se t.ex. Vloberg 1946, s. 60; Die altdeutsche Malerei, abb. 173; Schiller 1968, bild 530, 532.
- 441 Nervander 1905, bild s. 95.
- 442 Tavlan hänger nu i klockstapeln.
- 443 På Pekkala har funnits en gobeläng med detta motiv. Den bär årtalet 1733, men man vet icke med säkerhet när den kommit till gården. Numera förvaras den på NM, inventarie no 1560.
- 444 Måle 1922, s. 78 ff.
- 445 Måle 1932, s. 276.
- 446 Schmidt 1962, s. 452.
- 447 Måle 1932, s. 277.
- 448 Svärdröm 1949, s. 46 ff.
- 449 Måle 1932, s. 277.
- 450 Jonsson 1967, s. 155 ff.
- 451 Airas 1932, s. 71 ff.
- 452 Westeson 1953, s. 209 ff.
- 453 Airas 1932, s. 71 ff.
- 454 Holmgren 1948, s. 117, 131, 158; Rodén 1939, s. 170 ff.
- 455 Holmgren 1948, s. 115 ff; Nilsson, Söderlind 1939, s. 246.
- 456 Bugge 1933, s. 216.
- 457 Tuulasvaara 1960, s. 302.
- 458 Inventeringsberättelse 9. 11. 1886, topografiska arkivet, MV.
- 459 Tuulasvaara 1960, s. 302.
- 460 Enligt Ilmari Virkkalas brev till arkeologiska kommissionen 20. 8. 1957, topografiska arkivet, MV.
- 461 Matti Melantie, brev till förf. 8. 11. 1967.
- 462 Aspelin 1942, s. 186.
- 463 Jmfr föregående not.
- 464 Matti Melantie, brev till förf. 8. 11. 1967.
- 465 Inventarieförteckning av år 1838; Aspelin 1942, s. 187.
- 466 Inventeringsbättelsen 1886.
- 467 Keskipohjanmaa 20. 8. 1957.
- 468 Matti Melantie, brev till förf. 8. 11. 1967.
- 469 Keskipohjanmaa 20. 8. 1957.
- 470 Matti Melantie, brev till förf. 8. 11. 1967.
- 471 Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg.
- 472 Ylivieska Capell Församlings Kyrkio Räckningar uprättade år 1770—1860. Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg.
- 473 Ur kyrkokassan togs en del av kostnaderna för färgerna för kyrkotakets målning medan församlingen "Sielf" skulle betala återstoden.
- 474 Räkenskaperna har undersökts fram till år 1810.
- 475 Tuulasvaara 1960, s. 302.
- 476 Tuulasvaara 1960, s. 313 ff.
- 477 Meinander, Inventeringsberättelse 1905, MV.
- 478 Rinne, Uusi Suomi 17. 5. 1916.
- 479 Meinander, Inventeringsberättelse 1905, MV.
- 480 Foto no 2236, Historiska byrån, MV.
- 481 Alavieskan kirkon arkisto, G 1 1:3, Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg.
- 482 Kraus 1908, fig. 152.
- 483 Lieure 1927, bild nr. 684.
- 484 Roth 1916, pl. XLII b.
- 485 Schrade 1932, bild 164, text sida 318.
- 486 Kraus 1897, s. 340.
- 487 Réau 1957, s. 500.
- 488 Schmidt 1962, s. 454.
- 489 Kraus 1897, s. 150.
- 490 Réau 1957, s. 586 ff.
- 491 Schrade 1932, s. 157.
- 492 Dahlby 1963, s. 49.
- 493 Réau 1957, s. 428.
- 494 Kraus 1897, s. 302.
- 495 Biblia, se on Koko Pyhä Raamattu Suomexi, Turusa 1776.
- 496 Biblia Deutsch, Nürnberg 1483.
- 497 Hartmann Schedel, Buch der Chroniken, Nürnberg 1483.
- 498 Se t.ex. bild av Rödöns kyrkas altares nedersta del, Nodermann 1961, bild 5. Altaret var ritat av Carl Hofverberg.
- 499 Bugge 1933, s. 216.
- 500 Fotografisamlingen över kyrklig konst, Ångermanland, Västerbotten, Lappland, Medelpad, Hälsingland, Jämtland, ATA.
- 501 Hagn 1939, bilder 109, 125, 127, samt texten.
- 502 T.ex. Ragunda, Sundsjö bilder 477, 1911/398 ATA.
- 503 Lindberg 1935, s. 133. 1932
- 504 Perälä 1938, s. 18.
- 505 Perälä 1938, s. 19.
- 506 Perälä 1938, s. 28.
- 507 Räkenskaper 1788-1854, B VI a 1, Kyrkoarkivet, Ylihärmä.
- 508 Perälä 1938, s. 113.
- 509 Perälä 1938, bild s. 115.
- 510 Heikki Rajalahti, muntlig uppgift till förf. sommaren 1966.
- 511 Perälä 1938, s. 19.
- 512 Måle 1932, s. 271.
- 513 Ferguson 1955, s. 13.
- 514 Dahlby 1963, s. 216.
- 515 Kyrkoherde G. G. Forsmans brev till arkeologiska kommissionen, topografiska arkivet, MV.
- 516 Meinander, inventeringsberättelse 1901, MV.
- 517 Lindberg 1935, s. 105.
- 518 Nervander, Finska Fornminnesföreningens VI:e konsthistoriska expeditions berättelse, s. 147, topografiska arkivet, MV.
- 519 Inventarielängd öfver Kelviä moderkyrkas egendom, 14 april 1887, topografiska arkivet, MV.
- 520 Aspelin 1942, s. 185 ff.
- 521 Se not 518, s. 147 ff.
- 522 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 523 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 524 Nervander 1900, s. 64.
- 525 Enligt inventarielängden av år 1887.
- 526 Bilderna förvarades 1969 på Nationalmuseums vind.
- 527 Bilden av Petrus förefaller att ha förkommit, den har inte påträffats på vinden med de andra målningarna.

- 528 Armas Lindgren, akvarell 1896, bildkatalog nr 97, Historiska byrån, MV.
- 529 Räkenskaper för Kelviå kyrka 1787—1840, Kyrkoarkivet, Kelviå.
- 530 Kelviå Sockne Stämмо Protocoller 1739—1826, Kyrkoarkivet, Kelviå.
- 531 Tikanoja, Kälviän seurakunnan vaiheita — —, Kyrkoarkivet, Kelviå.
- 532 Historische Bilder-Bibel — — —, s. 105
- 533 Réau 1957, s. 475.
- 534 Réau 1956, s. 178.
- 535 Exodus: 28 kap.
- 536 Dahlby 1963, s. 92; Réau 1958, s. 1083.
- 537 Erixon 1934, s. 119.
- 538 Sveriges kyrkor, Medelpad, s. 264.
- 539 Hollstein s.a., bild 43.
- 540 Hagn 1941, bild s. 127, samt texten.
- 541 Erixon 1937, s. 188.
- 542 Lindberg 1935, s. 190.
- 543 Enligt en målad inskription.
- 544 Kyrkoherde Petterssons brev till arkeologiska kommissionen 15. 9. 1886, topografiska arkivet, MV.
- 545 Lindberg 1935, s. 190.
- 546 Jmfr not 544.
- 547 Lärare L. Vähäaho, muntlig uppgift till förf. hösten 1967.
- 548 Pyy 1970, s. 417.
- 549 Fotograf Taanila, muntlig uppgift till förf. hösten 1967.
- 550 L. Vähäaho, muntlig uppgift till förf. hösten 1967.
- 551 Nervander 1905, s. 93.
- 552 Lindberg 1935, s. 236.
- 553 Enligt en inskription på tavlan.
- 554 Colliander 1910, s. 583, omtalar att tavlan hängde ovanom altaret. Då förf. 1967 besökte Rautio kyrka hängde den ovanom dörren till sakristian. Inga uppgifter fanns om när den flyttats dit.
- 555 Uppgift i byggnadshistoriska arkivet, MV.
- 556 Kyrkobok för Rautio 1800—1825, Kyrkoarkivet, Rautio.
- 557 Kyrkoherde Martti Peltonen, muntlig uppgift till förf. hösten 1967.
- 558 Lindberg 1935, s. 176.
- 559 Måtten tagna inom ramen.
- 560 Heikki Huuonen, Piirteitä Merijärven yhteiskunnallisesta aatteellisesta ja uskonnollisesta elämästä. Manuskript i Kyrkoarkivet, Merijärvi.
- 561 Colliander 1910, I, spalt 409.
- 562 Heikki Huuonen, Piirteitä Merijärven — — —. Manuskript i kyrkoarkivet, Merijärvi.
- 563 Kyrkoherde Pekka Kinnunen, muntlig uppgift till förf. i juni 1969.
- 564 Merijärvi Kyrko Räkning 1779—1847, Kyrkoarkivet, Merijärvi.
- 565 Räkning öfver Pyhäjoki Moderkyrkas Inkomst och Utgift år 1763—1825. Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg.
- 566 Fragmentariskt bevarade sockenstämmoprotokoll, Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg.
- 567 Kankaanranta 1909, s. 33.
- 568 Lindberg 1935, s. 43.
- 569 Inventeringsberättelse 1887, topografiska arkivet, MV.
- 570 Takala 1897, s. 255.
- 571 Bilden hänger nu på den norra väggen i östra korsarmen. Den är troligen målad 1803 och kunde vara ett verk av E. Alm. Enligt beskrivningen av år 1897 finns en likadan bild i Perho kyrka.
- 572 Kyrkoherde Rauno Pitkänen, brevuppgift till förf. 4. 9. 1969.
- 573 Virrankoski 1961, s. 516.
- 574 H. Salmo, Inventeringsberättelse 1931, MV.
- 575 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 576 Biblia ectypa, försättsbladet, efter J. J. Sandrart.
- 577 Schrade 1932, Tafel 40, bild 153. Efter Pieter de Jode.
- 578 Heilige Augen und Gemüths=Lust 81, nedre bilden.

Thomas Kiempe som rums- och möbeldekoratör

I Sverige har bevarats ett mycket stort antal målade tapeter och väggmålningar från 1700-talet.⁵⁷⁹ Också i Finland förekom vid denna tid utsmyckning av väggar och tak med målningar både på adelsgoods och i borgarhem, ehuru största delen gått förlorade.⁵⁸⁰ T.o.m. i bondgårdarna skall dylika dekorationer ha förekommit. Detta måleri ersatte till stor del de lösa bonader med vilka man tidigare prytt hemmen vid högtider och det efterträddes av tavlor med målade landskap, stilleben eller figurscener som mot slutet av århundradet började bli mer omtyckta än väggmålningarna. Från södra Finland finns 1700-talstapeter bevarade, bland dem tapeter både i rokokostil och gustaviansk stil. Av de väggmålningar och målade tapeter vilka enligt många beskrivningar har funnits i både Österbotten och Satakunta är mycket få bevarade.⁵⁸¹ Man målade ofta varken direkt på väggen eller på väv, utan i stället överdrogs stockväggarna helt, eller bara springorna mellan stockarna, med papper, varefter bilderna målades på detta underlag. Dessa förfaringssätt gav naturligtvis föga hållbara resultat.

Tapetmåleriet hade sin blomstring i Stockholm på 1740-talet.⁵⁸² Tapeterna pryddes i mycket stor utsträckning med bibliska motiv, men också landskapsbilder och dylikt förekom. De flesta tapetmålarna i Sverige hörde mot slutet av 1700-talet till målarämbetet och ägnade sig ofta också åt annat måleri.⁵⁸³ Dessutom fanns ett särskilt tapetmålarämbete, men dess medlemmar var icke tillåtna att syssla med annat än tapetmåleri. Till åtskillnad från dekorationsmålarna, vilka arbetade som fria och oberoende konstnärer, måste tapetmålarna inför hallrätten i Stockholm uppvisa varje målade tapetbit för att få den hallstämplad och godkänd. Tapetmålarverkstäderna använde liksom övriga målarverkstäder kopparstick och träsnitt

som förlagor. Dessa förekom både i form av böcker och i form av lösa blad.⁵⁸⁴

I norra Sverige, som hade livliga förbindelser med Österbotten, utfördes största delen av väggdekorationerna, liksom de målade möblerna, till en början av bygdemålare. Bygdemåleriet brukar i Sverige indelas i tre grupper: Det sydsvenska, dalmåleriet och det norrländska. Detta måleri, vars främsta kännetecken är dess karaktär av ytstil, har ofta utvecklats i nära samband med möbelmåleriet, som blomstrade i norra Sverige under hela 1700-talet.⁵⁸⁵ Både Svärdsström och Erixon har sökt påvisa ett samband mellan bygdemåleriet och medeltidens kyrkliga måleri.⁵⁸⁶ Utmärkande för bygdemåleriet är en mycket stark stilretardation. Först på 1780–90-talen gjorde rokokon sitt intåg i bygdemålarnas alster i norra Sverige, medan barocken på många håll förekom ända in på 1800-talet.⁵⁸⁷ Ett visst inflytande på den gustavianska stilens spridning utövades av staden Härnösand,⁵⁸⁸ där flere byggnader i nyantik stil uppfördes på 1790-talet. Redan under 1700-talets förra hälft kom tryckta papperstapeter i bruk i södra Sverige,⁵⁸⁹ men det dröjde innan de började tränga ut de målade väggdekorationerna — i norra Sverige ända till medlet av 1800-talet.⁵⁹⁰

I Österbotten med omnejd verkade enligt bevarade uppgifter kyrkomålarna som rums- och ibland som möbelmålare.⁵⁹¹ Under åren 1741–1765 ägde kyrkomålaren Johan Backman en tapetfabrik i Gamlakarleby,⁵⁹² men inga uppgifter finns bevarade om vad slags tapeter där tillverkades. Kyrkomålarna Emanuel Granberg⁵⁹³ och Michael Toppelius⁵⁹⁴ skall mot slutet av århundradet ha försett många borgar- och prästhem med väggmålningar, både landskap och allegoriska bilder, ehuru ingenting finns bevarat därav. Kyrkomålaren Johan Alm verkade både som

tapetmålare⁵⁹⁵ och möbelmålare.⁵⁹⁶ Thomas Kiempe målade tapeter från Pekkala gård i Ruovesi⁵⁹⁷ hör till de få som bevarats till våra dagar.

Paradiset, ett rum på Pekkala gård

Omkring år 1800 pryddes ett rum på Pekkala herrgård i Ruovesi med målade tapeter.⁵⁹⁸ Vid denna tid ägdes Pekkala av fänriken Petter Austrell.⁵⁹⁹ Tapeterna är enligt traditionen på gården målade av Thomas Kiempe.⁶⁰⁰ Några andra belägg för att de utförts av honom finns icke. På gården finns inga räkenskaper eller andra dokument bevarade, vilka skulle nämna målningarna.⁶⁰¹ Till berättelsen hör att Thomas Kiempe var en kringvandrande kyrkomålare, som under 1800-talets "första decennier invandrat från Dalarna".⁶⁰² Målningarna saknar signatur. De hängde ursprungligen i ett mindre rum på Pekkala i karaktärshusets övre våning. Rummet kallades Paradiset. En viss osäkerhet synes råda om i vilket av rummen tapeterna varit upphängda, det rum som av godsägare Hans Aminoff, ägare till Pekkala 1918–68, ansågs vara det rätta måter 4.75×4.90 m. Detta rum har dock antagligen i någon mån ändrats sedan tapeterna hängde där. På 1880-talet togs tapeterna ned, på grund av att de ansågs hälsovådliga, enär rummet använts som sovrum av personer som dött i lungdot. År 1914 skänktes de av dåvarande ägaren lantbruksrådet Alexander Aminoff till Finlands Nationalmuseum.⁶⁰³

Tapeterna, som är målade på tjock väv, är utförda i tempera. De består numera av 9 hela fält samt därtill 5 delar av sådana. De hela fälten måter omkring 190×140 cm. Enligt en uppgift i en tidningsartikel⁶⁰⁴ vid tiden för deras överlåtande bestod gåvan av 12 hela fält. Varje väggfält är omgivet av en målad rokokoinramning, bestående av girlander och rocailler (Bild 75). Under de båda nedre hörnen ses utanför denna inramning ett blomsterornament, liksom ramen utfört i rätt blekt blått. Bilderna är landskapsbilder. I mitten av varje fält ses ett träd, som är c:a 1 meter högt och ½ meter brett. De flesta träden är fruktträd, lätt stiliserade och mycket noggrant målade. Trädstammarna är målade antingen i brunt eller grönt och halva stammen har till vänster en streckad

skuggning i respektive grönt eller brunt. Trädens löv är hållna i ganska mörkt grönt och där frukter förekommer är dessa detaljerat utförda. På en del av bilderna ses arkitektur i fonden, brungula hus med röda tak, på andra ses träd eller buskar. Marken är hållen i mörkgrönt eller brunaktigt — på en bild stöter den i gult. På de flesta bilderna ses blommor på marken. De är naturalistiskt målade i blått, rött, vitt eller gult. De buskar som ses i landskapet är tuktade. De är klippta till tre eller fyra avsatser, med stammarna synliga däremellan (Bild 76). På en del av bilderna har målaren placerat krukor innehållande blomsterarrangemang eller buskar. På endast tre av väggfälten förekommer figurscener. På en av bilderna ses en trädgårdsmästare sysselsatt med att plantera, på en annan ses en man som går mot ett hus bärande på tvenne risknippen och på den tredje ses en man med en lång stav stående under ett fruktträd. Männen är avbildade i rätt liten skala, bilderna av dem är endast c:a 25 cm höga. Deras dräkt utgörs på alla tre bilderna av svart hatt med brätten, blå eller vit långrock, vita, blå eller bruna knäbyxor, vita strumpor och svarta skor eller kängor. Målningarna innehåller även bilder av en ekorre, ett sittande lejonlikt djur, ett djur som ser ut som ett vildsvin och något som närmast liknar en räv. I ett par av väggfältens träd sitter stora papegojliknande fåglar och på bilden av mannen med risknippena ses uppe i bildens vänstra hörn en fällande duva. Horisontlinjen är i alla bilderna mycket låg och bakgrunden är hållen i ljust gråblått. Denna bakgrund, tillsammans med de i blått målade inramningarna, ger tapeterna en gråblå helhetston.

Berättelsen om att Pekkalamålningarnas upphovsman skulle ha varit en målare från Dalarna motiverar kanske en jämförelse mellan dalmålningarna och Pekkalamålningarna. Dalmåleriet hade sin blomstringstid omkring 1750–1850.⁶⁰⁵ Lösa väggbonader var icke vanliga i Dalarna och längre norrut, varför man här kan tala om väggmålningar eller tapeter.⁶⁰⁶ Bland de främsta representanterna för detta måleri under 1700-talet kan nämnas Winter Carl Hansson, Jufwas Anders Ersson och Erik Eliasson.⁶⁰⁷ Dalmålarnas alster är ofta naiva figurframställningar — gärna ur Bibelns värld — indelade i fält medels kolonner eller pelare. Ett av

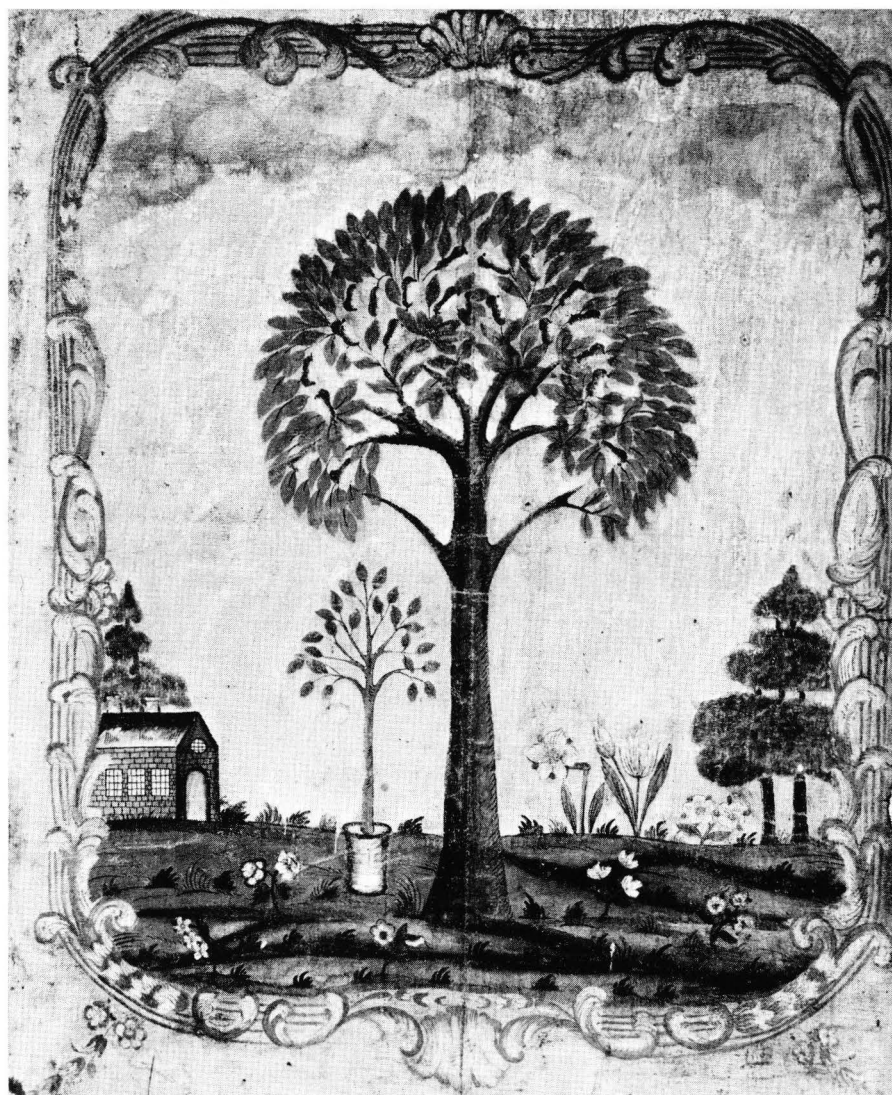


Bild 75. Del av Pekkalatapeten.
Foto MV 7778.

dalmåleriets särdrag är en långt driven stilisering av i synnerhet växtdetaljer och andra ornament.⁶⁰⁸ Ur detta stiliseringsförfarande har den typiska stiliserade jätteblomman kurbitsen utvecklats. Såsom Svärdröm visat arbetade dalmålarna efter samma slags förlagor som kyrkomålarna — de vanligaste var Gustav Adolfsbibeln eller figurbibeln.⁶⁰⁹ Kännetecknande för dalmålarna är deras förenkling av förlagorna,⁶¹⁰ i synnerhet figurbibeln sydtyska renässansarkitektur blev i dalmålarnas bilder ofta försvenskad och till ytterlighet förenklad.⁶¹¹ Blommor och örtartade växter förstorades ofta helt orimligt, medan träden visserligen stiliserades men ej förstorades. I synnerhet inom rättviksmåleriet framställdes trädens kronor stiliserat i étagér, t.ex. rättviksmålaren Eliasson har utfört fruktträd och andra träd som visar likheter med Pekkalatapetens.⁶¹² De tuktade träd och buskar som finns i Pekkalamålningarna

liknar dock mera sådana som fanns i tak- och väggmålningar i södra Sveriges högre ståndshem mot slutet av 1600-talet.⁶¹³ Fastän blommorna och örterna på Pekkalatapeten är oproportionerligt stora, påminner de ingalunda om Dalarnas ros- och kurbitsmålningar (Bild 77 o. 78). En annan olikhet är den att dalmålarna i mycket stor utsträckning signerade sina alster,⁶¹⁴ då gärna med endast initialer. Dalmålarna förflyttade ofta de bibliska personerna till sin egen tid och klädde dem t.ex. i den svenska dräkten.⁶¹⁵ Dräkten på Pekkalabilderna påminner mycket om denna dräkt, men en liknande bars vid denna tid även av bondebefolkningen åtminstone i Nyland.⁶¹⁶ Också i t.ex. Frankrike bars samma slags dräkt vid denna tid av hantverkarna.⁶¹⁷ Färgerna inom dalmåleriet är delvis helt andra än i Pekkalabilderna, t.ex. Winter Carl Hansson använde mycket ljusa färger, företrädesvis brunt, gult och blått,⁶¹⁸ medan grönt

är en färg som mycket sällan förekom i de tidigare dalmålningarna. Bakgrunden i dalmålarnas alster var hållen i vitt eller beige. Icke heller förekom så pass naturalistiskt målade träd som de centralt placerade träden på Pekkalatapeterna.

Berättelsen om att Thomas Kiempe var invandrad från Dalarna kan mycket väl ha uppstått först senare, efter målningarnas tillkomst, helt enkelt beroende på att dalmåleriet var det man bäst kände till av det svenska bygdemåleriet, vilket Pekkalatapeterna onekligen har en del gemensamt med. Dalmåleriets egentliga blomstringstid inföll omkring år 1780, vid den tid då Thomas Kiempe vistades i Sverige låg bygdemåleriets tyngdpunkt fortfarande i Hälsingland.⁶¹⁹ Detta landskap hade liksom Dala-området nära kontakt med Västerbotten och Österbotten. Det sydsvenska bygdemåleriet skiljer sig med sin karaktär av bonadsmålari och även i fråga om stil och färgval så pass mycket från det övriga bygdemåleriet att det knappast kan ha haft någon betydelse i detta sammanhang.

Åtminstone i fråga om färgerna påminner Pekkalatapeterna mera om de hälsingländska bygdemålarnas arbeten än om dalmålarnas.⁶²⁰ Hälsinglands kanske mest framstående målare var Gustaf Reuter.⁶²¹ Han var soldat — avancerade 1742 till korpral och fick avsked 1757. Han var verksam som målare från 1740-talet till sin död 1783. Reuter utförde ett mycket stort antal rumsdekorationer och det var han som i Hälsingland införde den stilisering, ”som senare kom att bli något av ett signum för det yngre hälsingländska allmogemåleriet”.⁶²² Hans alster går till en början, liksom övriga samtida bygdemålare, helt i renässansens eller barock, medan han senare, på 1770-talet, kanske målar mer stiliserat, men dock med naturalistiska inslag under inflytande av rokoko och dalmåleri.⁶²³

Efter Reuters framträdande började också sådana målare som fått sin utbildning i städerna få hand om rumsdekorationerna och de fick beställningar i många bondgårdar.⁶²⁴ Liksom i Österbotten var dessa målare ofta både kyrko- och tapetmålare. En framstående sådan målare var Paul Michaelsson Hallberg⁶²⁵ verksam både som rumsdekoratör och såsom här tidigare nämnts som kyrkomålare i Hälsingland och Medelpad. År 1756 blev han mästare i Hudiksvall. Bland hans bästa

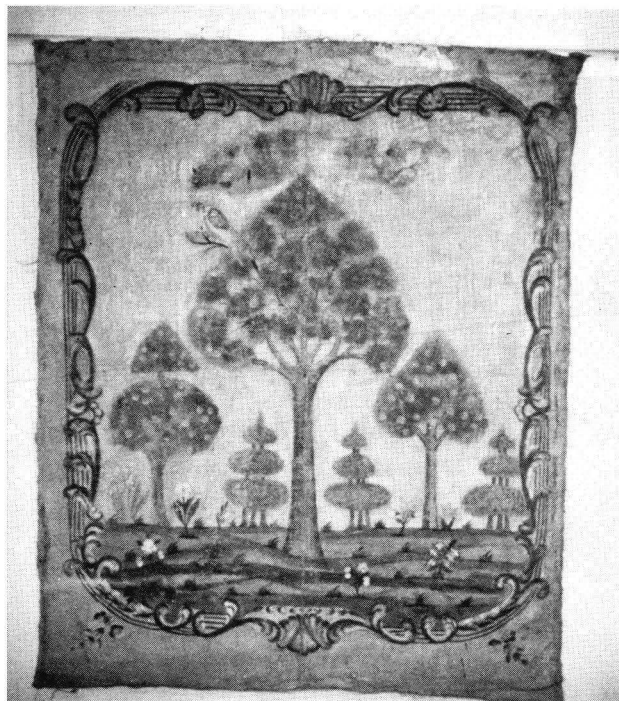


Bild 76. Del av Pekkalatapeten. Foto MV, diapositivkopia.

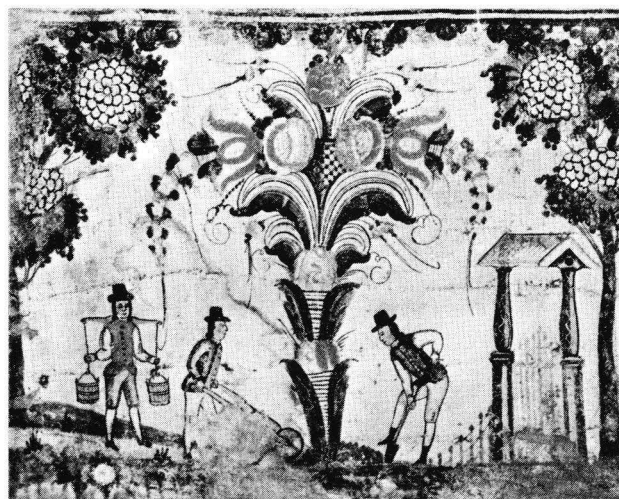


Bild 77. Dalmålning. Ur Svärdström 1957, färgplansch 1.



Bild 78. Dalmålning. Ur Svärdström 1957, färgplansch 6.

verk må nämnas väggmålningar av år 1768 i Växbo i Bollnäs,⁶²⁶ mest med bibliska motiv. Hans kyrkomålningar gick redan 1756 helt i rokokon,⁶²⁷ men därav märks inga spår i väggmålningarna, vilka närmast kunde gå under rubriken barock. Denne Hallberg hade en betydande lärjungaskara. Något längre norrut verkade en lantlig mästare, Jonas Hertman,⁶²⁸ som uppges ha gått i lära hos målaren Sven Hult i Söderhamn. Hult är känd både som målare av altartavlor och porträtt och dessutom som rumsmålare i sin hemstad. Jonas Hertman delade i sina väggmålningar ofta väggarna i fält medels blomster- eller vinranksomvirade kolonner.

Pekkalatapeternas färger påminner som nämnts mycket om de hälsingländska bygdemålningarnas, medan de till sitt innehåll är rätt olika — i synnerhet vad beträffar de till ytterlighet förminskade figurerna, vilka här blivit en ren bisak, medan de i de hälsingländska målningarna oftast dominerar hela bilden. Bygdemålarnas rumsdekorationer utfördes ofta i lysande färger med mörka konturer för att bilderna skulle bli tydligt synliga i de ofta rätt mörka stugorna. Hos Thomas Kiempe ser man detta tydligast i kyrko- och porträttmålningarna. Färgerna kan inom bygdemåleriet med avseende på bindemedlet förliknas vid tempera,⁶²⁹ vilket även gäller Pekkalatapeterna. Bygdemålarnas färger var i allmänhet av god kvalitet och anses ha framställts efter recept och patent som var rådande inom familjer och byar. De har aldrig noga analyserats, men anses ha bestått av följande ingredienser:

Rött, som framställdes av cinnober, järnoxid, finpulveriserad tegelkross och krappsrot.

Gult och brunt, som framställdes av järnoxid.

Blått, bestående av små mängder kobolt,⁶³⁰ utdrygat med kimirök och vitt, eller också av indigo, blandat på motsvarande sätt.

Grönt, av zinkoxider troligen, samt grankåda kokad i linolja.

I en beskrivning av den ovannämnde Hertmans målningssätt kan läsas,⁶³¹ att han grundade sina målningar — både dem som han målade direkt på stockväggen och dem som han målade på duk — med en vit kalkhaltig färg. Färgen för själva målningen blandades med råolja och — för att denna skulle torka — med "silverglitt". Hans

vanligaste färger var "kobolt, bränd och obränd sienna, samt ett par röda nyanser". Konturer och skuggor var målade i svart.

Inom bygdemåleriet i norra Sverige gjorde rokokon sitt inträde på 1780-talet.⁶³² Den målade rokokoram, som omger varje väggfält i Pekkalatapeterna för dock icke tanken så mycket till ornamenten i bygdemålarnas alster utan mera till de former som användes i tapetmålarverkstäderna.⁶³³

En genomgång av de bilder av bygdemålningar som publicerats visar att förlagorna till de stora väggfälten på Pekkala måste ha varit andra än de som vanligen användes. Detta föranledde en genomgång av i Finland tillgängliga äldre bildverk som kunde tänkas innehålla bilder av växter och djur i stil med dem som avbildats på Pekkala. Dessa undersökningar ledde till bokillustratören och målaren Hans Schäufolein.⁶³⁴ Denne var född år 1483 och antagligen schvabare till börd. Under början av 1500-talet arbetade han i Dürers verkstad. Efter en resa i alpländerna slog han sig år 1510 ned i Nürnberg, varifrån han år 1515 flyttade till Nördlingen, där han verkade till sin död år 1539. År 1505 gjorde han sina första bokillustrationer. Senare illustrerade han bl.a. Petrus de Crescentis *Ruralia Commoda, deutsch*.⁶³⁵ Den år 1534 i Basel utgivna *Plätzbüchlin* innehåller åtta eller nio av dessa illustrationer av Schäufolein och dessutom bilder av "Petrarcameister" och Sebald Beham.⁶³⁶ Dessa bilder återkom sedan i böcker med varierande titlar ända in på 1700-talet. Åtminstone ett exemplar av dessa, den av Adam Lonicerus år 1678 i Ulm utgivna *Kreuterbuch*,⁶³⁷ fann vägen till Finland.⁶³⁸ Detta verk innehåller ett mycket stort antal bilder och beskrivningar av de viktigaste växterna och djuren. Dessutom finns ett avsnitt som behandlar trädgårdsskötsel. Man kan mycket väl tänka sig att man på en herrgård som Pekkala ägt en sådan bok. Bland de bilder som anses gjorda av Schäufolein⁶³⁹ återfinns man Pekkalatapetens tre figurscener. Också detaljer som bilder av växter och djur är tagna ur *Kreuterbuch*. Väggfältens rokokoinramning är naturligtvis icke hämtad ur denna bok och icke heller har målaren för själva kompositionen av bilderna använt *Kreuterbuch* som förlaga.

En jämförelse av Pekkalatapetens planterande

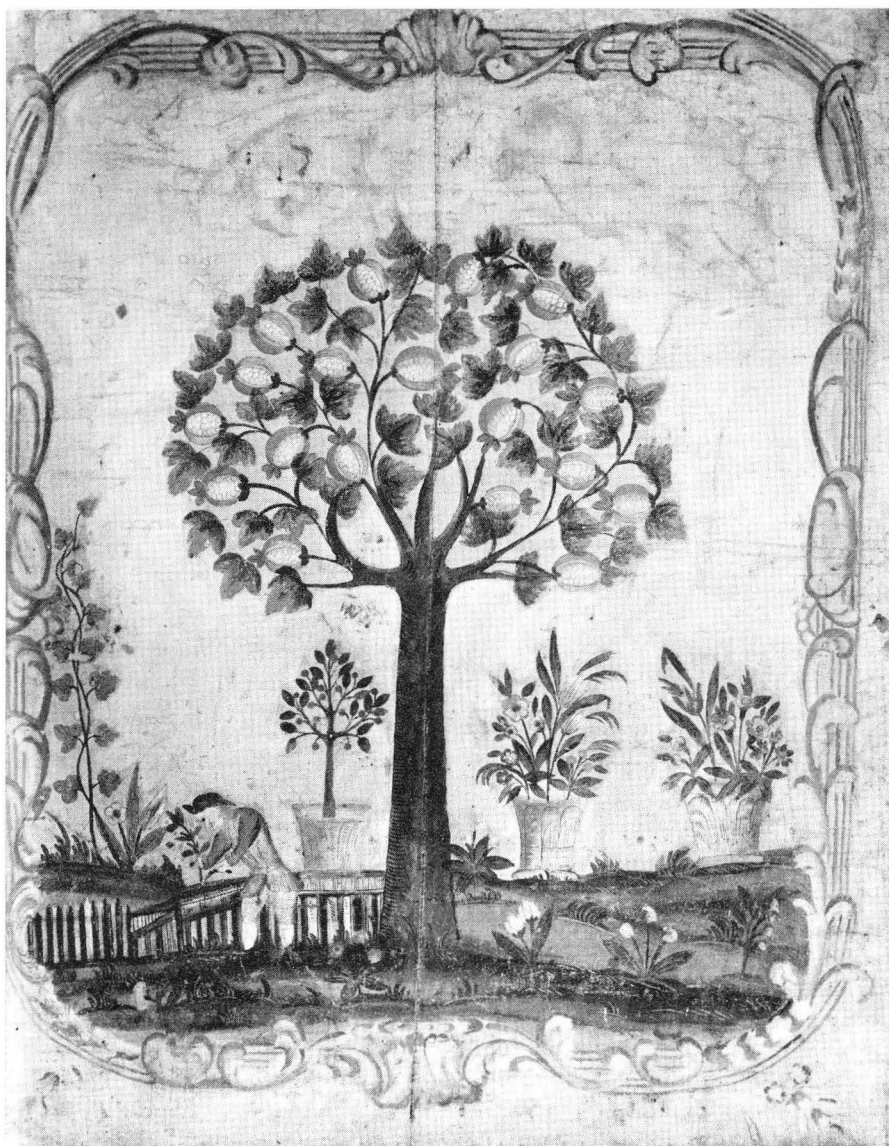


Bild 79. Del av Pekkalatapeten. Foto MV 8554.

trädgårdsmästare (Bild 79) med Kreuterbuchs motsvarande bild ⁶⁴⁰ (Bild 80), titelbilden till ett kapitel om hur man bygger upp en trädgård och planterar träd, visar att mannen intar exakt samma ställning i båda bilderna. I sin högra hand håller han plantan som skall planteras och i den vänstra en liten hacka. Klädedräkten är också exakt lika i båda bilderna, ingenting har ändrats, kanske beroende på att den, som ovan visats, så pass väl motsvarade den inhemska allmogedräkten. Den enda skillnaden är att mannen i Kreuterbuch har en väska i en rem vid bältet och denna har utelämnats på Pekkalabilden. Det stora fruktträdet som står i mitten av varje tapetvåd finns ej på denna bild i Kreuterbuch, medan däremot vinrankan till höger och de tre blomkrukorna i



Bild 80. Träsnitt ur Kreuterbuch 1678, s. 29.

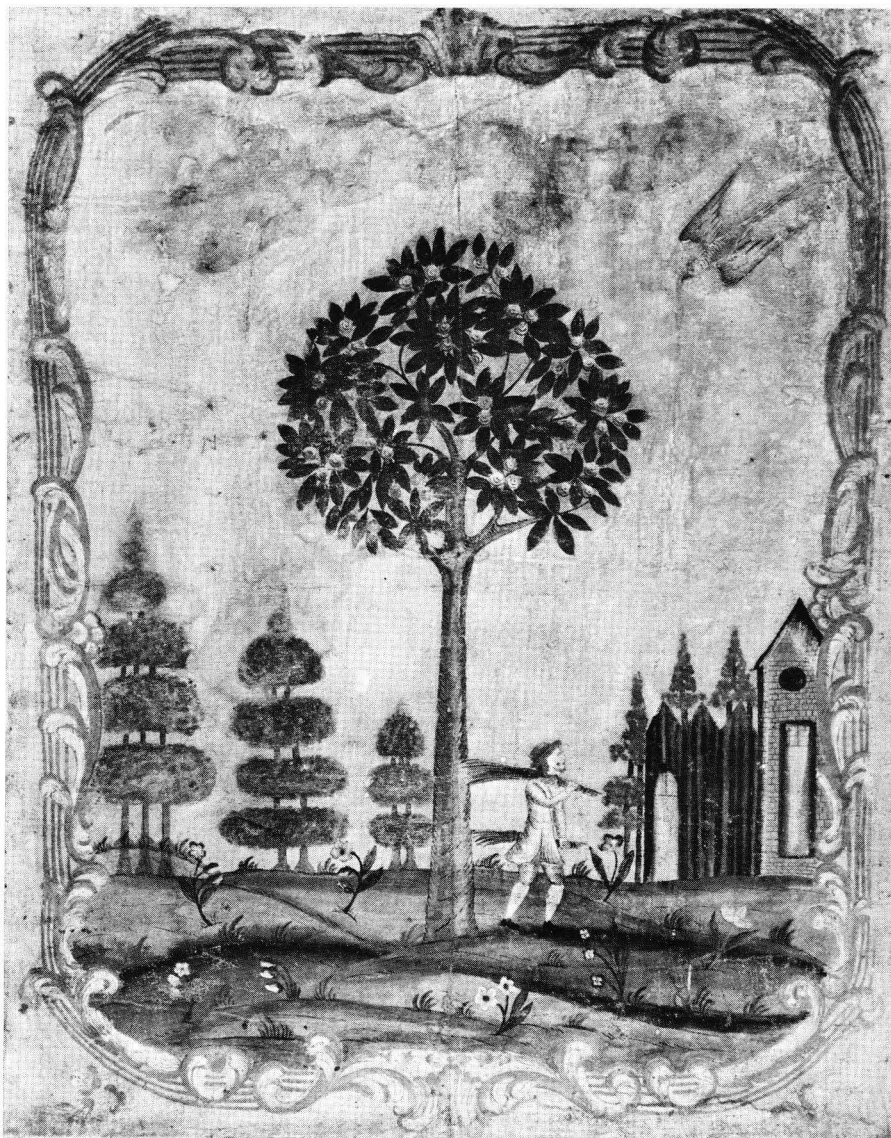


Bild 81. Del av Pekkalatapeten. Foto MV 7774.

fonden också förekommer på förlagan. Själva fruktträdet kan vara det fikonsträd som på annat ställe finns avbildat i boken.⁶⁴¹ Detta fruktträd är liksom alla träden på Pekkalatapeterna tecknat med samma streckade skuggning på stammen som man ser på alla träden i Kreuterbuch.

Också mannen som bär risknippena är lika på Pekkalabilden (Bild 81) och i Kreuterbuch⁶⁴² (Bild 82). Mannen på förlagan är dock nedhukad, medan han är rak på Pekkalabilden. I båda bilderna håller han ett risknippe på höger axel och ett annat i vänster hand. Båda männen är på väg mot en räcka hus, vilka vänder smala, spetsiga gavlar mot betraktaren. Klädedräkten är lika, om också mannen på Pekkalabilden bär sin hatt något längre bak i nacken. Också på förlagan förekommer ett fruktträd, men detta står mellan mannen



Bild 82. Träsnitt ur Kreuterbuch 1678, s. 31.

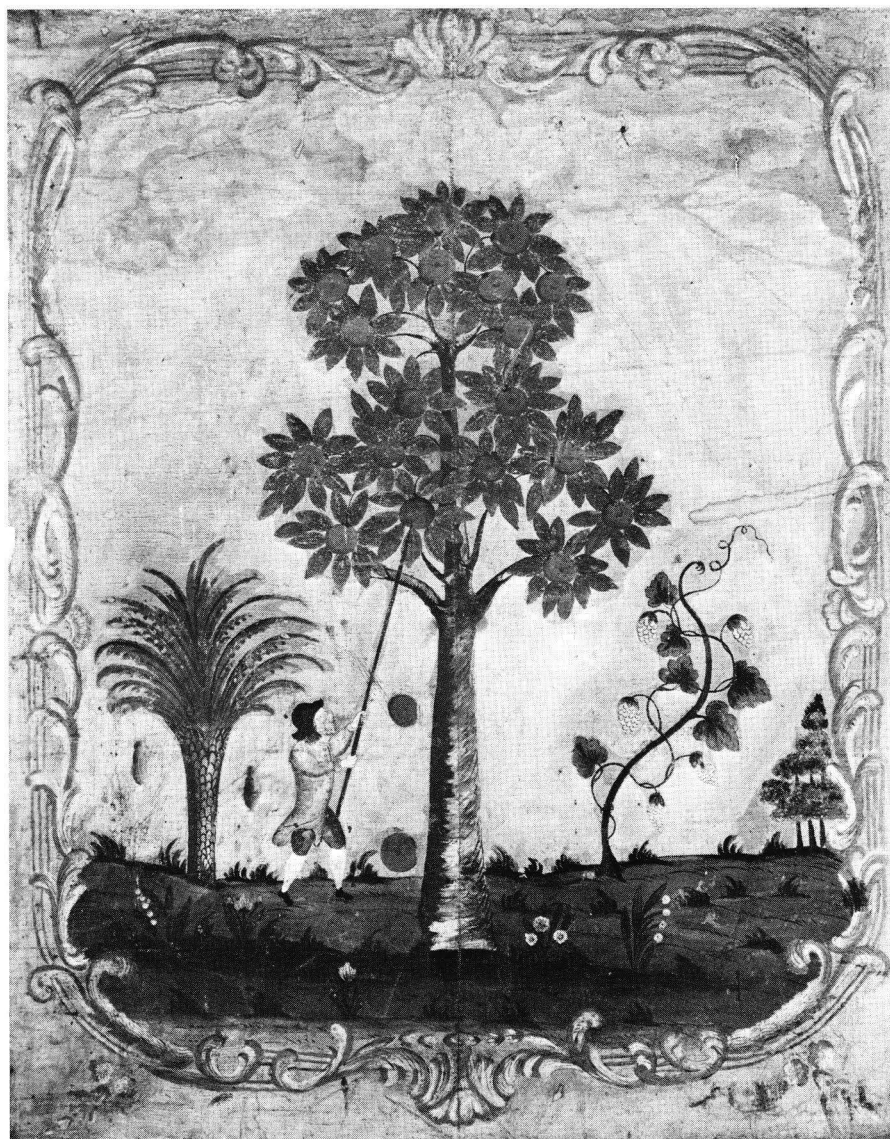


Bild 83. Del av Pekkalatapeten. Foto MV 7775.

och husen och är icke samma slags träd som i Pekkalabilden. Fågeln som fäller finns ej i denna bild i Kreuterbuch, men förekommer i en annan bok med illustrationer av Schäußelein.⁶⁴³

Den tredje figurscenen (Bild 83) skiljer sig så till vida från motsvarande bild i Kreuterbuch⁶⁴⁴ (Bild 84) att mannen på den förstnämnda bilden av allt att döma är sysselsatt med att peta ned frukter ur trädet med hjälp av en lång käpp, till höger om stammen ses två stora fallande frukter, medan mannen på förlagan stöttar en frukträdsgren med hjälp av en lång käpp som upptill har formen av en klyka. Dadelpalmen som ses till höger i denna tapetvåd återfinns också i boken.⁶⁴⁵ Överhuvudtaget kan man säga att de flesta av de på Pekkala återgivna detaljerna har förebilder i denna Kreuterbuch. Husen på tapetvåderna, vilka så när



Bild 84. Träsnitt ur Kreuterbuch 1678, s. 39.

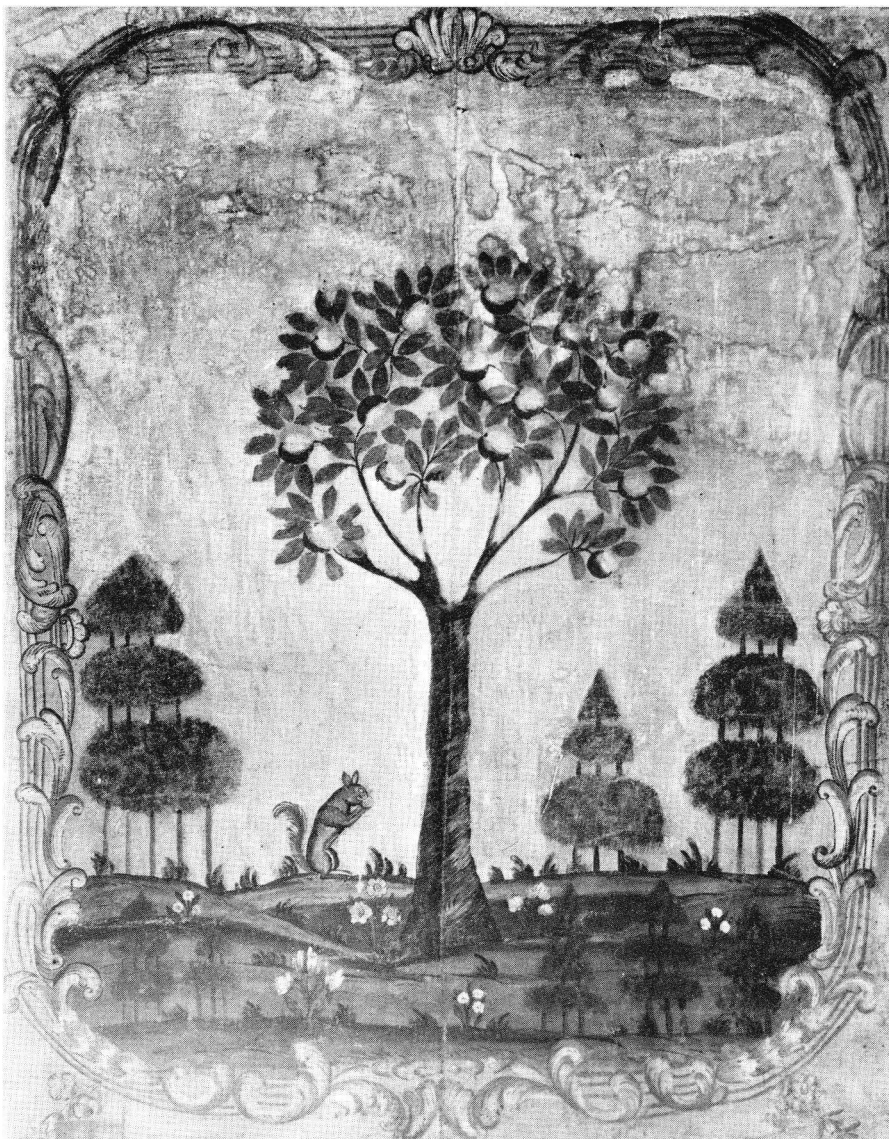


Bild 85. Del av Pekkalatapeten. Foto MV 7773.



Bild 86. Träsnitt ur Kreuterbuch 1678, s. 616.

som på ett enda, är rätt smala och höga, återfinns däremot ej i denna bok. De tuktade i étagér klippta buskarna återfinns ej heller i boken. Målaren kan dock som modell för dessa ha haft tillgång till någon svensk gravyr⁶⁴⁶ — t.ex. i Kungsträdgården i Stockholm var granarna lika klippta på 1720-talet.⁶⁴⁷

Av djuren som förekommer i Pekkalabilderna må nämnas den ovannämnda ekorren som sitter och äter en frukt (Bild 85). Också den finns i Kreuterbuch,⁶⁴⁸ om den också där sitter mera hopkurad (Bild 86). Svansen är på förlagan större och yvigare. Det djur (Bild 87) som tolkats som ett lejon⁶⁴⁹ visar sig vid närmare studium av förlagan (Bild 88) vara en apa.⁶⁵⁰ Djuret sitter på bakbenen och äter en frukt som det håller med den högra tassan. Pekkalatapetens djur är exakt lika återgivet,

det är antagligen den gulaktiga färgen som föranlett tolkningsmisstaget. På en av tapetvåderna ses djur på var sida om trädet i mitten, som här närmast ser ut som ett barrträd (Bild 89). Djuret till höger ser ut som en hind, men svansen är lång och yvig. I Kreuterbuch förekommer bilden av en räv⁶⁵¹ som intar exakt samma ställning som ovannämnda djur. Djuret på andra sidan trädet ser ut som någonting mitt emellan en igelkott och ett vildsvin. Det är icke så tydligt återgivet att man kunde bestämma om det är Kreuterbuchs igelkott, små vildsvin eller vanliga svin⁶⁵² som återgivits. Fåglarna i träden är likaledes svåra att bestämma, de är målade i rätt exotiska färger och liknar som nämnt närmast papegojor.

Förutom ovannämnda på väv målade tapeter var rummet på Pekkala prytt med en på papper målade



Bild 87. Del av Pekkalatapeten. Foto MV 46077.

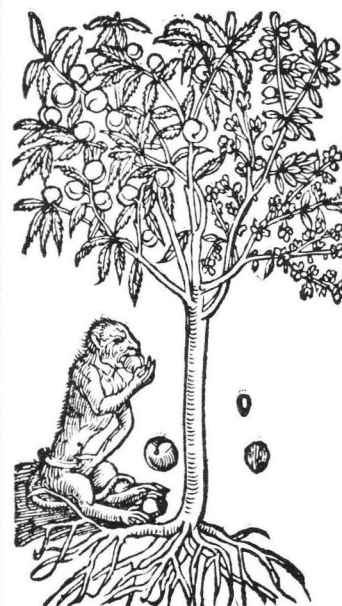


Bild 88. Träsnitt ur Kreuterbuch 1678, s. 55.

fris, som löpte runt rummet uppe under taket.⁶⁵³ På denna fris hade målaren avbildat personer ur den bibliska historien samt en massa djur, enligt uppgift både "luftens, vattnets och markens djur". "Här gav målaren de mest fantastiska prov på sin något enkla uppfattning om skapelsehistorien.", "allt detta bemålat på det grannaste mot den mest fantastiska bakgrund". En del av dessa på papper gjorda målningar förstördes vid en eldsvåda år 1868, bland de förstörda bilderna fanns också en, som föreställde en avfärd från Pekkala till Ruovesi kyrka. Den bevarade delen av dessa målningar ingick i donationen till museet år 1914. Dessa på papper målade bilder har numera ej kunnat framletas, men en av dem (Bild 90) fotograferades år 1915.⁶⁵⁴ På detta fotografi ses en rätt klumpigt framställd bild av Simson och lejonet. Simson var

avbildad som en kraftig man klädd i ett kjolliknande veckat höftskynke. Han hade långt mörkt hår och helskägg. Bakgrunden var fylld av bilder av palmer med krökta stammar, andra lövträd och granar. Horisontlinjen var mycket låg. Bilden var omgiven av en rokokobård liknande den som omger de på väv målade fälten. På fotografiet syns inte endast bilden av Simson utan också ett fragment av en annan del av bildfrisen. Här ses palmer med likadana förvridna stammar och en liten gran. Denna bild är omgiven av en likaden rokokoinfattning. Man vågar kanske anta att varje sådan bild innehållit en scen ur den bibliska historien. Bilden av Simson och lejonet kan delvis tänkas återgå på figurbibelns motsvarande bild⁶⁵⁵ (Bild 91), men Simson är där klädd i mantel och han saknar skägg. Hans ställning är dock den



Bild 90. Simson och lejonet. Målning på papper från Pekkala gård. Foto MV 7772.



Bild 89. Del av Pekkalatapeten. Foto MV, diapositivkopia.



Bild 91. Simson och lejonet. Hübner 1747, s. 128.

samma, han står i båda bilderna bakom lejonet och håller upp dess gap med händerna. Palmerna saknas i figurbibelns bild, där ses vinstockar till höger och arkitektur i fonden. De "luftens, vattnets och markens djur" som också varit avbildade på bildfrisen var kanske gjorda efter illustrationerna i Kreuterbuch, vilka omfattade också fiskar.

Ovanför ingångsdörren hängde en bild (Bild 92) som föreställde Adam och Eva i paradiset.⁶⁵⁶ Förmodligen var det denna bild som givit rummet dess namn — Paradiset. Bilden av Adam och Eva förvaras nu i Nationalmuseet. Den är målad i olja på väv. Väven är här något tunnare än vad som är fallet i de stora tapetvådena. Målningen mäter 72×108 cm och den är försedd med kilram. På tavlans baksida finns fästad en 77 cm hög och 16 cm bred remsa (Bild 93) av en duk som är tjockare än väven i själva tavlan. Denna remsa är målad så att den utgör en fortsättning av paradisbildens vänstra del. Inga uppgifter finns bevarade om när duken försetts med kilram. Man får anta att den smala lösa biten tillkommit eller borttagits för att duken skulle fylla en bestämd yta, t.ex. som dörröverstycke. En möjlighet finns att målningen gjorts redan tidigare och att målaren haft den med sig som provstycke.

Målningen har nederst en marmorerad list, målad i grönt. Ovanför denna marmorering har målaren tecknat en ram, som omger bilden på tre sidor. Den är illusoriskt målad i brunaktigt, med skuggor och perspektiv, så att man har intryck av att bilden är inramad på vanligt sätt. På den lösa biten ses förstättningen på den målade ramen, men

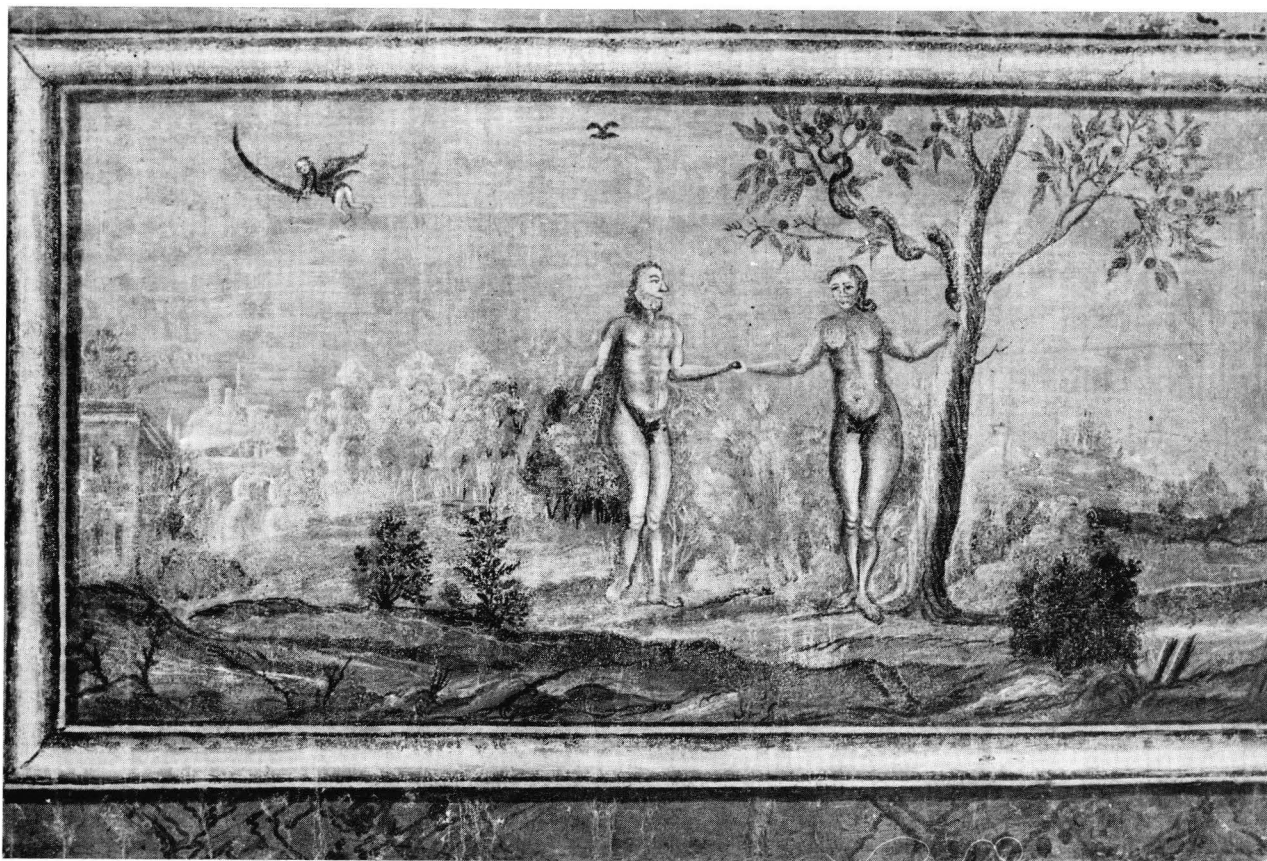


Bild 92. Paradiset. Från Pekkala Gård, numera NM.
Oljemålning på duk 72×108 cm. Foto MV, diaposotivkopia.

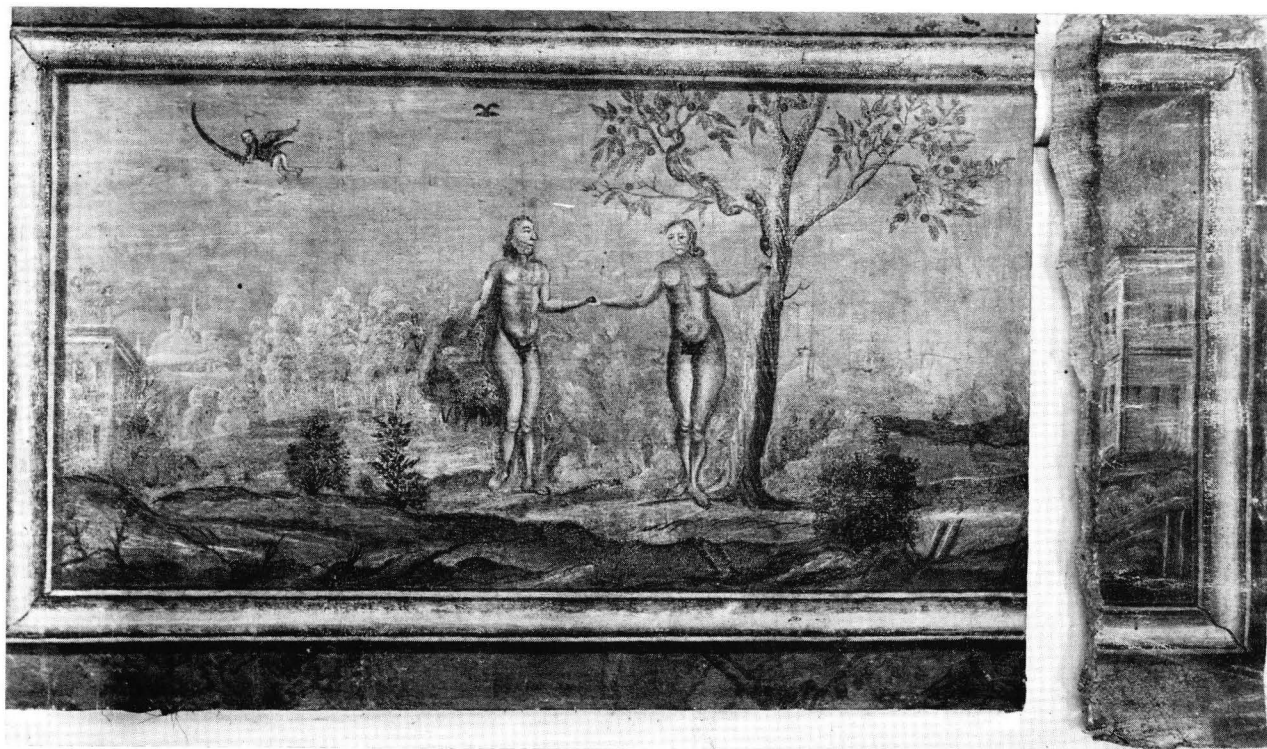


Bild 93. Paradiset. Från Pekkala gård, numera NM. Foto MV
46082.

marmoreringen nederst saknas här. Kompositionen är uppbyggd kring Adam och Eva, vilka står till höger om äppelträdet. Om man tänker sig målningen skarvad med den lösa biten står Adam och Eva mitt i bilden. Till vänster om Eva ses trädet med ormen, som slingrar sig runt den nedersta grenen ovanför Evas huvud. Eva räcker äpplet till Adam med sin högra hand, den vänstra stöder hon mot trädstammen just under ormens huvud. Karnationen är i ansiktena rätt hög, medan kropparna är ljusare. Adam, som nästan helt saknar bakhuvud, har långt brunt hår och skägg. Proportionerna är ej särskilt lyckade. Nedre delen av ansiktet har blivit för kort. Bålen är jämntjock. Höfterna har varit bredare, men detta har målaren korrigerat genom att måla över en del av dem. Låret ned till knäet är mycket långt, medan partiet nedan om knäet är oproportionerligt kort. Adam står kobent med sammanpressade knän och stöder på sitt vänstra ben, den högra foten håller han något åt sidan. Eva har långt ljust hår. Hennes kropp har lyckats bättre, om också hennes lårparti blivit mycket långt. Alla konturer är målade i brunt. Äppelträdet är framställt så, att endast en del av kronan är synlig. Trädets stam är brun och barken, liksom alla trädets delar i övrigt, är mycket detaljerat målade. I förgrunden ses naturalistiskt utförda buskar. Marken är i förgrunden brunaktig och längre borta grön. Horisontlinjen är låg. Till höger ses ett renässanspalats, målat ljust rödbrunt och i fonden ses något som närmast ser ut som antika tempel och trädgrupper, målade i diffust blekblått. På den lösa biten ses ett likadant renässanspalats som till höger. Detta är liksom det tidigare nämnda placerat på en liten kulle och endast en del av byggnaden är synlig. Himlen är utförd med tunn blå färg på rödaktig grund. Ovanför Adams huvud svävar en fågel och uppe till höger flyger en liten ängel som håller en stor kroksabel. Ängeln har mörkblå skjorta och stjärten bar.

Som förlaga till denna bild har målaren använt figurbibelns bild (Bild 94) av Adam och Eva.⁶⁵⁷ De enda förändringarna han vidtagit i Adams och Evas utseende är att han väsentligt förkortat Evas hår och försett dem båda med fikonlöv, vilka saknas i bibelbilden. Ormen och trädet är alldeles lika i båda bilderna, medan arkitekturen i fonden saknas på

förlagan. Där ses i stället några djur på marken och i fonden ses en bild av Evas skapelse och utdrivningen ut paradiset. Ängeln är på förlagan placerad mellan Adam och Eva och fågeln ses där ovanom Evas huvud. Målaren har i sin paradisbild något förgripit sig på den ikonografiska traditionen. Enligt bibeln skulle fikonlöven bli behövliga först efter syndafallet. Detta tillägg i prydhets tecken är kanske ej så mycket att förvåna sig över. Mera överraskande ter sig de ståtliga byggnadsverken som bakgrund i den paradisiska miljön.

Det finns ingenting hos målningarna som talar emot uppgiften om att Thomas Kiempe skulle ha utfört målningarna på Pekkala. Tvärtom talar härför det faktum att hans namn i dess rätta form har bevarats av traditionen. Också några personkontakter kan förbinda målaren i Virdois Thomas Kiempe med Pekkala gård. Ruovesi ligger endast några tiotal kilometer från Virdois. Pekkals ägare under tiden 1783—1820, fänriken Petter Austrell, var gift med Gustafva Sofia von Kothen.⁶⁵⁸ Denna var dotter till f.d. chefen för Ruovesi kompani av Björneborgs regemente, Fredrik Gustav von Kothen.⁶⁵⁹ En annan av hans döttrar, Anna Fredrika, var gift med kapellanden i Virdois, Carl Fredrik Långhjelm.⁶⁶⁰ Denna ked av släktskapsförbindelser kunde mycket väl ha förmedlat kontakten mellan Thomas Kiempe som målare i Virdois kyrka och fänrik Austrell, som ville ha ett rum på Pekkala dekorerat. Målningsuppdraget på Pekkala är till sin art så helt skilt från kyrkomåleriet att tillfälle icke ges till närmare jämförelser i fråga om stildrag och teknik, sånär som på att man nog kan säga att färgvalet kunde vara typiskt för Thomas Kiempe.



Bild 94. Illustration till Genesis. Ur Figur=Bibel 1777.

Traditionen på Pekkala berättar också att Kiempe skulle ha målat en "numera försvunnen" altartavla för Ruovesi kyrka.⁶⁶¹ Den enda gamla altartavla från Ruovesi man numera känner till är målad av Johan Tilleen.⁶⁶² Den visar inga gemensamma stildrag med Thomas Kiempes målningar.

Ett mått på fänrik Austrells uppfattning om målaren är kanske det, att han inte ombetrodde honom dekorationen av något av de större eller viktigare rummen på Pekkala, utan lät honom ta hand om ett av de mindre rummen i övre våningen. Väggmålningarna på Pekkala visar att målaren — antagligen Thomas Kiempe — rätt väl förmått utföra det uppdrag han erhållit. Med utnyttjande av ornamentala element för inramningen av och detaljer i landskapsmålningarna, vilka i sitt detaljerade utförande i ganska litet format närmar sig skåpmåleriet mera än kyrkomåleriet, dekorerade han rummet på Pekkala så, att helhetsintrycket torde ha blivit nog så dekorativt. Att målningarna ansetts ha ett visst värde, om också icke konstnärligt så i alla fall som underhållande och för fantasin tilltalande bilder, kan man sluta sig till av det faktum att de fick förbli orörda kvar på Pekkala ända till slutet av 1800-talet.

Väggmålningar på Patala gård

Enligt traditionens uppgifter bodde Thomas Kiempe då han målade i Virdois kyrka i Patala gård i Patalanmäki by i Virdois.⁶⁶³ I detta hus målade han i gäststugan väggdekorationer, vilka ännu år 1883 var oskadade. En del av huset flyttades år 1890 och finns numera på Maijala gårds ägor i Vaskivesi by och kallas "Humppaan torppa". Rummet med målningarna hörde till den del av huset som flyttades. Detta rum mätte 6,6×5,5 m. Målningarna började c:a 1 meter från golvet. Bilderna, som var målade direkt på stockväggen skadades delvis vid flyttningen av rummet, då de papper som limmats över stockskarvarna förstördes. Den nuvarande ägaren byggde ånyo om huset år 1925, men ännu 1927, då hans hustru kom till gården syntes en del av målningarna.⁶⁶⁴ Hon uppger att hennes svärmor skurade bort de sista resterna av målningarna med lutvatten.

Enligt beskrivning⁶⁶⁵ och fotografi (Bild 95) bestod målningarna av fält, inramade av i gråblå färg målade ramar och i dessa fält syntes landskapsbilder utförda i huvudsak i samma gråblå färg. I landskapet syntes buskar och träd med yviga kronor och runt trädstammarna slingrade sig vinrankor. Mellan fälten med landskapsbilderna fanns målade blommande slingerväxter. Blommorna hade gula eller grå kronblad, en del med den yttersta delen av kronbladen målade röda. Dessutom sågs där något som såg ut som frukter eller fröhus som påminde om rottingflätverk. Ovanför fönstret sågs ett vinranksornament i horisontal ställning. Både beskrivningen och fotografiet för tanken till hälsingländska bygdemålningar av tidigare datum.

Utom dessa landskapsdekorationer fanns på väggen bilden av ett manshuvud, målat i samma gråblå ton och endast några centimeter högt.⁶⁶⁶ År 1899 uppgav gamle husbonden på Patala att bilden var ett självporträtt av målaren.⁶⁶⁷ Mannen var avbildad i profil och han hade mustascher. På orten



Bild 95. Detalj av väggmålning från Patala gård. Foto MV. 1121.

kallades han "merikapteeni" — kanske beroende på att han hade en skärmmössa på huvudet. Hustrun till den nuvarande ägaren av Humppaan torppa uppger att hon sett bilden som barn och att skärmmössan var försedd med en kokard — "tähti otsassa". Hon säger sig dessutom komma ihåg att i rummet funnits flere huvuden avbildade och samma uppgift förekommer i Pekkalatraditionen.⁶⁶⁸

Thomas Kiempes verksamhet som möbelmålare

Till Thomas Kiempes uppgifter som kyrkomålare hörde även vanlig slätmålning, förgyllning och marmorering av inredningsdetaljer. Härifrån är steget icke långt till möbeldekoration och enligt traditionen har Thomas Kiempe på många orter i Österbotten verkat som möbelmålare.⁶⁶⁹ Det berättas att han t.o.m. själv tillverkat en del av dessa. I Toisvesi by i Virdois socken finns hos fru Hilda Lahtinen en nystfot, bemålad med mycket slitna dekorationer i rött, blått och vitt. Nystfoten har tillhört hennes mormorsmor, som haft den med sig till Virdois från Soini.⁶⁷⁰ Den är enligt familjetraditionen målad av en målare som målat i Virdois kyrka. En del av de skänkar som ofta numera uppges vara målade av Thomas Kiempe⁶⁷¹ är dekorerade med madonnabilder och soldater. De har dock föga av 1700-talsprägel, utan ser ut att vara tillverkade tidigast på 1830—40-talet. Det är naturligt att föga bevarats av målningar som utförts på föremål vilka varit i dagligt bruk och utsatts för

ständig nötning. Också då målningarna bevarats är de sällan signerade. Dessa målningar har heller icke varit av sådan betydelse att skriftliga kontrakt eller andra anteckningar gjorts om deras tillkomst.

Det enda bevis som numera kunnat framletas på att Thomas Kiempe verkligen sysslat med möbelmåleri utgör ett rådsturätsprotokoll från Nykarleby av den 24 april 1786.⁶⁷² Därav framgår att Thomas Kiempe "förledit år om sommaren" målat en kista för "Besökaren" Eric Munselius och att han nu instämt denne till rådsturätten för "bristande betalning" om 8 riksdaler. Munselius bestred först anklagelsen. Av de personer han inkallat som vittnen befanns dock den ena vara känd "för tjufnad" och den andra var svagsint, varför de befanns olämpliga som vittnen. Munselius dömdes att betala summan jämte rättegångskostnaderna. Beteckningen Besökare gällde vid denna tid vanligen en tullman, men kunde också gälla en person som var på besök någonstans.⁶⁷³ I Nykarleby fanns vid denna tid ingen borgare vid namn Munselius.⁶⁷⁴ Eric Munselius, i Nykarleby kallad "Besökare" kan ha varit identisk med den sacellan som vid denna tid bodde i Vasa.⁶⁷⁵ Åtminstone det ena av de vittnen han inkallade var vasabo, varför möjligheten att Kiempe sommaren 1785 skulle ha besökt Vasa icke är utesluten. Kistan har icke kunnat spåras. Munselius fick år 1786 avsked från sin tjänst i Vasa.⁶⁷⁶ En antydan om orsaken härtill får man kanske av att besökaren Eric Munselius i Nykarleby dömts för fylleri, fjärde resan.⁶⁷⁷ År 1794 blev han kyrkoherde i Kyrkslätt, där han dog barnlös 1802.⁶⁷⁸

579 Hovmålaren Carl Fredrik Torsselius tapetmålarkbok, s. 14.

580 Meinander 1926, s. 120 ff.

581 Rinne 1911, s. 57 ff.

582 Svärdström 1949, s. 78 ff.

583 Torsselius tapetmålarkbok, s. 14.

584 Svärdström 1949, s. 80 ff.

585 Svärdström 1949, s. 12.

586 Svärdström 1949, s. 30 ff.; Erixon 1937, s. 196 ff.

587 Erixon 1937, s. 202.

588 Hofrén 1925, s. 1.

589 Lexikon för konst 1960, P-Ö, s. 1512.

590 Erixon 1934, s. 124.

591 Se t.ex. Meinander 1926, s. 121.

592 Pykkänen 1951, s. 81.

593 Meinander 1926, s. 121.

594 Nervander 1905a, s. 65 ff.

595 Ny Carleby Rådstufvurätts Domböka 1785, s. 5.

596 Appelgren 1971, s. 67 ff.

597 Meinander 1926, s. 121.

598 Aminoff 1929, s. 68.

599 Aminoff 1929, s. 60.

600 Aminoff 1929, s. 68.

601 Godsägare Hans Aminoff, muntlig uppgift till förf. 11. 6. 1966.

602 Aminoff 1929, s. 68.

603 Uppgift i topografiska arkivet, MV.

604 G. T. Veckans krönika 17. 4. 1915, s. 159.

605 Svärdström 1957, s. 3.

606 Erixon 1931, s. 47.

607 Svärdström 1944, s. 55—60, 61—68, 147—149.

608 Erixon 1931, s. 47 ff.

609 Svärdström 1949, s. 41 ff.

- 610 Svärdström 1953, s. 40.
- 611 Svärdström 1949, s. 46.
- 612 Svärdström 1944, s. 147 ff., bild 80, 81, färgpl. 27, 28.
- 613 Se t.ex. Lindblom 1932, s. 173, fig. 30.
- 614 Svärdström 1948, s. 1.
- 615 Svärdström 1944, figurer och planscher.
- 616 Ahlbäck, Hufvudstadsbladet 25. 6. 1964.
- 617 Davenport 1948, II, s. 692, bilder no. 1871—1874.
- 618 Svärdström 1948, s. 9; Svärdström 1944, färgplanscher 5—8.
- 619 Svärdström 1957, s. 4.
- 620 Som ex. kan nämnas Jonas Hertmans målningar i Bollnässtugan på Skansen i Stockholm. Se också illustrationerna till Hälsingemålningar 1968, bild 41.
- 621 Erixon 1937, s. 169.
- 622 Svärdström 1937, s. 74.
- 623 Erixon 1937, s. 182.
- 624 Erixon 1937, s. 198.
- 625 Hofrén 1925, s. 12 ff.
- 626 Erixon 1929, s. 30, bild 6 och 8—14.
- 627 Hofrén 1925, s. 12 ff.
- 628 Erixon 1937, s. 199 ff.
- 629 Eklund 1966, s. 5. Uppgifterna i det följande hämtade här.
- 630 Kobolten togs i bruk först efter 1795.
- 631 Erixon 1937, s. 200.
- 632 Erixon 1937, s. 202.
- 633 Se t.ex. planscherna i Torsselius tapetmålarkbok.
- 634 Oldenburg 1964, Textband, s. 7.
- 635 Oldenburg 1964, Textband, s. 87.
- 636 Oldenburg 1964, Textband, s. 88 ff.
- 637 Lonicerus 1678, Kreuterbuch, Künstliche Conterfeytunge der Bäume/Stauden/Hecken/Kräuter/etc.
- 638 Denna bok finns på Universitetsbiblioteket i Helsingfors. Inga uppgifter finns om varifrån boken kommit dit.
- 639 Oldenburg 1964, Textband, s. 87 ff. Bildband s. 126, bild 650, s. 127, bild 652, s. 128., bild 656—661.
- 640 Kreuterbuch, s. 29.
- 641 Kreuterbuch s. 50.
- 642 Kreuterbuch s. 31.
- 643 Oldenburg 1964, Bildband s. 133, bild 672. Bilden är gjord för *Teutsch Cicero* 1534. Detta kunde kanske tyda på att målaren avritat eller ägt lösa blad av S:s illustrationer.
- 644 Kreuterbuch s. 39.
- 645 Kreuterbuch s. 61.
- 646 Se t.ex. Erik Dahlbergh 1693, bild 78, 125, eller Lundberg 1941, s. 14.
- 647 Karling 1931, s. 538, bild 248.
- 648 Kreuterbuch, s. 87 och 616.
- 649 Uppgift i topografiska arkivet, MV.
- 650 Kreuterbuch s. 55.
- 651 Kreuterbuch s. 48.
- 652 Kreuterbuch s. 88, 89 och 560.
- 653 G.T. i Veckans krönika 17. 4. 1915, s. 159.
- 654 Historiska byrån, MV, foto nr 7772.
- 655 Figur=Bibel 1777, s. 34. Den bild som här använts är hämtad ur Johann Hübners Bibliska historier, s. 128, emedan bilden där var något skarpare.
- 656 G.T. i Veckans krönika 17. 4. 1915.
- 657 Figur=Bibel 1777, s. 1. Den bild som här använts är tagen ur den finska bibeln av år 1642, emedan bilden där var tydligare.
- 658 Wasastjerna 1879, s. 711.
- 659 Lindhska samlingen 23, RA.
- 660 Wasastjerna 1879, s. 712.
- 661 G.T. i Veckans krönika 17. 4. 1915, s. 160.
- 662 Koukkula 1967, s. 363, 364; Ruovesi kyrkoräkenskaper 1780—1800, Kyrkoarkivet, Ruovesi.
- 663 Cederhvarf 1899, s. 51.
- 664 Muntlig uppgift till förf. juli 1966.
- 665 Cederhvarf, rapport i topografiska arkivet, MV.
- 666 En avbildning finns i Rinne 1911, s. 64.
- 667 Cederhvarfs rapport i topografiska arkivet, MV.
- 668 G.T. i Veckans krönika 17. 4. 1915, s. 160.
- 669 Väinö Tuomaala, brev till förf. 16. 1. 1966. Muntliga uppgifter i juli 1966.
- 670 Hilda Lahtinen, muntlig uppgift till förf. sommaren 1966.
- 671 Koukkula 1967, s. 183; Väinö Tuomaala, uppgifter 1966.
- 672 Ny Carleby RådstufvuRätts Domböka för åren 1785—1792, s. 81, § 45, RA.
- 673 Svenska Akademiens ordbok 3, Lund 1906.
- 674 Jmfr Backman 1938.
- 675 Aspelin 1892, s. 125, 323.
- 676 Matinalli 1963. Bokens sidor icke numrerade.
- 677 Ny Carleby RådstufvuRätts Domböka för åren 1785—1792, saköreslängden 1789, RA.
- 678 Matinalli, 1963.

Thomas Kiempes porträttmålningar

Thomas Kiempe har i likhet med många andra kyrkomålare i begränsad omfattning sysslat med porträttmåleri. Hittills har förf. med rätt stor säkerhet kunnat tillskriva honom sju porträttbilder. Inget av dessa porträtt har tidigare beskrivits, ett enda av dem har tidigare blivit omnämnt. På grund härav och emedan porträtten, särskilt självporträttet, torde vara av ett visst konsthistoriskt om också icke konstnärligt värde, har i det följande gjorts en utförlig beskrivning av dem jämte en redogörelse för vad som kunnat utredas om deras tillkomst och proveniens. Ett rätt stort utrymme har ägnats de uppgifter som har kunnat erhållas om de avporträtterade personerna. Dels har detta gjorts med tanke på det porträtthistoriska momentet, men främst har det gjorts i avsikt att om möjligt erhålla en grund för en bedömning av målarens förmåga att återge de avporträtterade personernas karaktär.

Beskrivningar av allmänna förhållanden under ifrågavarande tid och av andra målares verk under den här aktuella tiden har varit nödvändiga för porträttens attribuering och datering. För att framställningen icke alltför mycket skulle tyngas av upprepningar har dylika hänvisningar i allmänhet gjorts bara där de befunnits mest behövliga. Här nedan har målningarna behandlats i kronologisk ordning, med reservation för de osäkerhetsmoment som vidlåder dateringen.

Thomas Kiempes självporträtt

År 1951, efter det att Nordmalings kyrka restaurerats och de av Thomas Kiempe utförda läktarmålningarna framtagits och blivit omskrivna i tidningarna, gjordes till Västerbottens museum i Umeå en anmälan om ett porträtt.⁶⁷⁹ Detta porträtt

skulle enligt traditionen föreställa en målare som målat i kyrkan i Nordmaling.⁶⁸⁰ Porträttet undersöktes av numera avlidne konservator Evert Larsson vid Västerbottens museum. Denne konstaterade att porträttet i fråga var målat med samma slags färger som Thomas Kiempes läktarmålningar i Nordmalings kyrka. Målningen har tidigare i korthet beskrivits endast i en uppsats i museiårsboken Västerbotten.⁶⁸¹

Vid ett besök i december 1965 hos den nuvarande ägaren till detta porträtt, hemmansägare Hjalmar Strömdahl i Långed by i Nordmaling, kunde förf. konstatera att porträttet förvarades på hedersplats i salen. Hemmansägare Strömdahl berättade att porträttet gått i arv i hans mors släkt, som härstammade från Djupsjö by någon mil från Nordmalings kyrka. Familjetraditionen om porträttet ledde till att hemmansägare Strömdahl år 1951 tog kontakt med dåvarande kyrkoherden i Nordmaling Adolf Råde, som sedan förmedlade kontakten med läns museet.⁶⁸²

Porträttet (Bild 96), som är osignerat och målat i olja på trä, mäter 30×21 cm. Den vitmålade ramen är hopsatt med tränarar. Den avporträtterade är placerad något på sidan om mittlinjen, så att höger axel och arm delvis blir utanför bilden. I sin högra hand håller den avbildade fyra penslar. Armens proportioner är helt oriktiga, antagligen beroende på att målaren velat få med handen, trots att målningen egentligen är avslutad så, att handen icke kunde vara synlig i det läge den nu har. Av handen som är rätt klumpigt utförd, är endast tummen och pekfingret synliga. Den vänstra handen syns icke på bilden.

Porträttet gör ett mycket behagligt intryck. Den avbildades kropp är vänd något åt vänster så att det högra skulderpartiet är vänt mot betraktaren. Ljuset faller in snett uppifrån så att den nedre



Bild 96. Thomas Kiempes självporträtt. Tillhör hemmansägare Hjalmar Strömdahl, Nordmaling. Oljemålning på trä 30×21 cm. Foto förf.

delen av ansiktet och den högra ansiktshalvan faller i skugga. Bilden är en bröstbild av en förhållandevis ung man med frisk färg och blå ögon. Ögonen är stora och mandelformade. De är avbildade med punktdager i iris. Näsans linje är tydligt markerad och dragen ut över det vänstra ögonbrynet. Näsan är kraftig och bred och näsvingarna är stora. Partiet under näsan och knölen på hakan är starkt accentuerade. Ögonbrynen är mörkt bruna. Alla konturer och skuggor är utförda i brunt och svart. Mannen har pudrat, antagligen mörkt hår med sidolockar och nackhåret är lagt i hårpung med svart rosett. Hårfästet är rätt högt vid tinningarna. I pannan växer håret ned i en snibb.

Den avbildade är klädd i en rödbrun jacka och tröja.⁶⁸³ Han har en liten vit nerviskrage och spetskrås i halsen och vid handlederna. Den rödbruna jackan har svarta snörmakeriknappar och tränsade knapphål. Jackan är försedd med en smal uppstående krage och smala, med markerade tungor försedda axelklaffar vid ärmens axelsöm.

Bakgrunden är hållen i mörkt gröngrått med ljusare gröngrå moln vid den avbildades vänstra sida. Målningen är grundad med rött och denna

grundfärg lyser igenom på sina ställen. De holländska porträttmålarna grundade gärna sina porträtt med rött, och detta började mot slutet av 1700-talet förekomma också i Sverige-Finland.⁶⁸⁴

Icke endast färgerna utan också det övriga utförandet överensstämmer med Thomas Kiempes målningar. Detta kan i synnerhet sägas om ögonens form och utformandet av näsrygg och ögonbryn. Hakan har den för Kiempe karakteristiska runda, rätt kraftigt skuggade knölen. Också partiet under näsan brukar vara kraftigt accentuerat i hans målningar. De draperilika molnen i fonden påminner om dem som ses i hans kyrkomålningar. De fyra penslarna talar för att porträttet verkligen föreställer en målare, vilket styrker traditionen i familjen Strömdahl.

Med hjälp av detaljer i dräkten kan porträttet kanske dateras. Några av dessa detaljer hörde till den av Gustav III införda nationella dräkten, sådan den såg ut under början av 1780-talet.⁶⁸⁵ Vid denna tid bars jackan uppknäppt, medan den vid en senare tid bars knäppt. Spetskråset, som ju är en förvånande detalj i en enkel mans dräkt, skulle nå ungefär halvvägs till midjan och krage och axelklaffar skulle vara smala. Både axelklaffar och krage hade senare större bredd. Den lilla vita nerviskragen, liksom kråset och manschetterna, blev vanliga efter år 1782.⁶⁸⁶ Jacka och tröja knäpptes med snörmakeriknappar.^{686a} Dräkten på porträttet kan anses vara en modedräkt som följer den nationella dräkten. Enligt vad som tidigare visats bodde ju Thomas Kiempe i Nordmaling mellan åren 1782 och 1785. Av allt det ovan påvisade torde med stor säkerhet kunna dras den slutsatsen att det här rör sig om ett självporträtt av målaren Thomas Kiempe och att porträttet målats någon gång under ovannämnda tid. Man vågar kanske gissa sig till att den nya kostymen beställts efter det att han i maj 1783 lyft sitt målningsarvode för arbetena i Nordmalings kyrka och i lagom tid för bröllopet i september 1783.

Det är mycket ovanligt att självporträtt påträffas utförda av en så pass enkel målare som ju Thomas Kiempe ovedersägligen kan sägas ha varit. Den enda bland våra kyrkomålare från 1700-talet som eventuellt efterlämnat ett sådant är Gabriel Gotthard Sweidel.⁶⁸⁷ Både Wacklin⁶⁸⁸ och Schillmark⁶⁸⁹ har målat självporträtt, men båda var

ju målare av en helt annan klass. I Sverige har något senare en enklare kyrkomålare efterlämnat sitt självporträtt, målat på en träbricka.⁶⁹⁰ Denne var Erik Persson Valne (1802—1870), en jämtländsk kyrkomålare, verksam också i Norge. De ovannämnda finska självporträtten saknar alla attribut som skulle ange att de föreställer en målare. Thomas Kiempes självporträtt skiljer sig i fråga om den avporträtterades ställning och övrig uppställning föga från självporträtt utförda av mycket större förmågor. Den vanligaste formen för sådana synes visserligen ha varit den där målaren avbildat sig själv i arbete — antingen framför sitt staffli eller med palett i handen.⁶⁹¹ En mycket stor del självporträtt saknar alla attribut och på några få ser man en eller flere penslar i handen på den avporträtterade.⁶⁹² Konstnärerna brukade ha en spegel till hjälp, placerad antingen till vänster eller till höger. Om Thomas Kiempe verkligen skulle ha målat efter en spegelbild av sig själv hållande penselnippet i sin vänstra hand, så skulle porträttet liksom spegelbilden ha haft dem i den högra. Det kan givetvis tänkas att penslarna har komponerats in i bilden efteråt, utan att målaren närmare reflekterat över i vilken hand de borde hållas. Kiempe måste ha sett något eller några självporträtt eller åtminstone avbildningar av sådana. Möjligen kunde porträttet tolkas som ett tecken på att han erhållit sin utbildning hos någon målare som sysslat också med porträttmåleri och att han då fått lära sig huru ett självporträtt borde göras. Att Thomas Kiempe vid så pass unga år målat sitt självporträtt kan tas som ett vittnesbörd om att han betraktade sig som konterfejare och målare, alltså som något vida former än en vanlig slätmålare.

Porträtt av Eskil Abr. Lindforss och Elisabet Wattrang

Under början av 1780-talet då Thomas Kiempe bodde i Nordmaling var Israel Lindahl kyrkoherde därstädes, medan Eskil Abr. Lindforss var komminister.⁶⁹³ Bygdén omtalar⁶⁹⁴ att porträtt av den sistnämnde och hans hustru år 1921 förvarades hos major Isak Lindfors i Piteå. En undersökning av *Svenska Porträttarkivets index över svenska porträtt*

1500—1850 visade⁶⁹⁵ att dessa porträtt år 1923 förvarades hos kyrkoherde Axel Sandin, Öjebyn, Norrbotten. En vidare undersökning ledde till porträttens nuvarande ägare — fru Gerda Melander i Stockholm.⁶⁹⁶

Porträtten av Eskil Abr. Lindforss och hans hustru Elisabet Wattrang är midjestycken, utförda i olja på duk och mäter vardera 60×45 cm. Mannens porträtt är a tergo signerat "T.K. 1784". Signaturen är utförd med svart färg. Hustruns porträtt är både osignerat och odaterat.

Kyrkoherde Lindforss (Bild 97) är avbildad i fas åt vänster. I sin högra hand håller han en bok, den vänstra handen är icke synlig. Ljuset faller in snett uppifrån över hans högra sida. Karnationen är hög och ansiktsuttrycket rätt barskt. De bruna ögonen är stora och avbildade med punktdager i iris. Under ögonen ses en antydning till påsar. Ögonlocken är svagt rödkantade och ögonvråarna är röda. Näsan är lång och rak och ganska bred nertill. Munnen är röd och läpparna ganska tjocka, med en antydning till ett leende. Det barska draget, som kommer av två djupa rynkor i pannan samt skarpa nedåtgående veck vid näsan och vid mungiporna, gör i förening med leendet kanske ett något sardoniskt intryck. Rännan under näsan, philtrum, är accentuerad, liksom knölen på hakan. Håret är grått och ögonbrynen är målade i gråbrunt. Öronen är icke synliga. Runt näsan, ögonen och mungiporna ses små vita dagrar. Alla konturer i ansiktet är utförda i brunt.

Kyrkoherde Lindforss är klädd i en veckad svart prästkappa över en knäppt svart rock. Han har vit prästkrage, nedvikt och med tungor. Vid handleden ses en vit broderad manschett. Den avbildade bär en svart kalott på huvudet och det grå håret under denna är lagt i en lock vid vart öra. Den synliga högra handen är rätt klumpigt utförd, endast tummen och pekfingret, som är sträckta, och långfingret, som är krökt, är synliga, så som bilden nu är inramad. Till höger om kyrkoherden och bakom hans huvud ses ett i brunrött målat draperi och till vänster, också bakom honom, ses en bokhylla med två rader böcker, tre på varje hylla. På den nedre hyllan är bokryggarna helt bruna, medan på den övre hyllan återges praktfulla band i brunt och rött, två av dem med text: "DLA" och "BIBL". I tavlans övre hörn ovanom bokhyllan

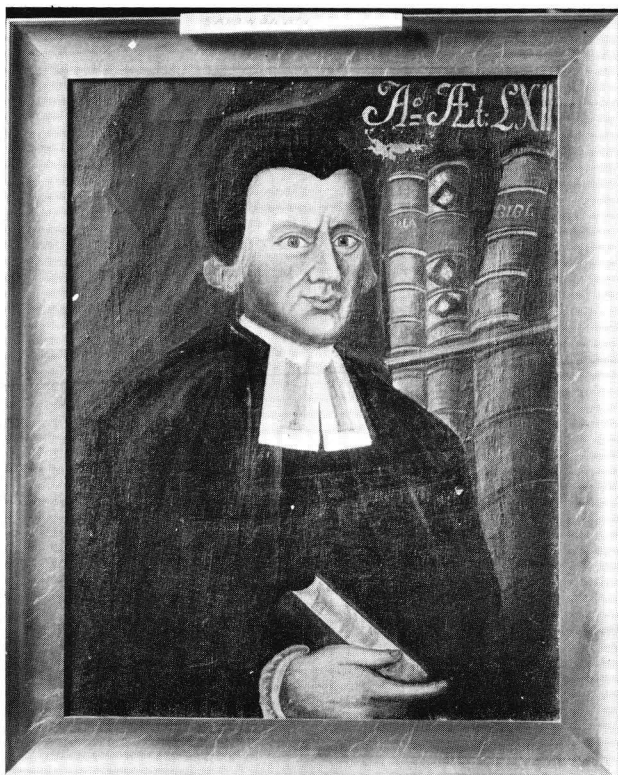


Bild 97. Eskil Abr. Lindforss. Tillhör fru Gerda Melander, Stockholm. Oljemålning på duk 60×45 cm. Foto PA, D 1923:469.



Bild 98. Elisabet Wattrang. Tillhör fru Gerda Melander, Stockholm. Oljemålning på duk 60×45 cm. Foto PA, D 1923:468.

läses: "A = Æt. LXII". Texten är utförd i vitt.

Elisabet Wattrang (Bild 98) är avporträtterad i fas åt höger och bilden av henne är placerad lika högt på duken som mannens. I sin högra hand håller hon en skär ros lyftad mot bröstet, den vänstra handen är icke synlig på porträttet. Ljuset faller in snett uppifrån över hennes högra sida. Karnationen är blek och läpparna är grant röda. Hon håller läpparna hårt hopknipna, vilket ger henne ett något förgrämt utseende. Ögonen är blå och avbildade med punktdager i iris. Ögonlocken är rödkantade och ganska tjocka. Näsan är rak, med svängda näsvingar. Hon har ett skarpt veck vid näsan och en antydning till dubbelhaka. Partiet under näsan är starkt accentuerat. Håret och ögonbrynen är bruna. Öronen är icke synliga. Runt ögonen, näsan och mungiporna har målaren placerat små vita dagrar. Alla konturer i ansiktet, kring händerna och naglarna är liksom skuggorna utförda i brunt. Linjen som bildar näsans kontur övergår i högra ögonbrynet.

Fru Lindforss är klädd i en mörkt blå enfärgad klänning. Över den högra axeln bär hon en svart kapp. Klänningen är rätt djupt uringad, uringningen fylles av en gulvit fischy i mycket tunt tyg.

Den smala klänningsärmen vidgar sig nedåt och kantas av en gulvit spetsmanschett, mycket detaljerat utförd. På huvudet bär hon en hög broderad mössa med infällda spetsar. Mössan består av en hög kulle, tre över varandra fallande spetsbårder samt en spetsrosett i nacken. Kring halsen bär hon ett halsband bestående av infattade svarta stenar sammanhållna av små länkar. På lillfingret ses en ring med svart sten. Bakgrunden, som har en dragning mot turkos, är hållen i en ljusare blå färg än klänningen och den skiftar svagt i rött. Båda dukarna är något rödbruna på baksidan och på båda målningarna ses spår av att de åtminstone delvis grundats med rött.

Kyrkoherde Eskil Abr. Lindforss var född år 1722.⁶⁹⁷ Han var son till borgaren Abraham Lindforss i Härnösand. År 1746 blev han student i Uppsala och den 13. 12. 1752 blev han prästvigd, varefter han fick kallelse till adjunkt i Nordmaling. Efter enhälligt val blev han komminister därstädes år 1768. Den 10. 9. 1794 blev Lindforss utnämnd till kyrkoherde i Nordmaling, men han dog den 13. 8. 1795 innan han hunnit tillträda tjänsten. Han hade då varit "församlingens lärare" i 43 år. Trots att han var känd som nitisk och oförvitlig i ämbetet

rönte han motgångar då det gällde befordran och han hade fyllt 72 år då han blev befördrad till kyrkoherde. Detta kan ha berott på att han till sitt uppträdande var tämligen barsk. Kyrkoherde Lindforss studerade på egen hand och förvärvade sig stor beläsenhet.

Elisabet Wattrang, dotter till kyrkoherden i Nordmaling Olof Wattrang,⁶⁹⁸ föddes år 1745.⁶⁹⁹ Vid 20 års ålder gifte hon sig 1765 med dåvarande adjunkten Eskil Abr. Lindforss. Då hon dog år 1810 efterlämnade hon 10 barn. Vid tiden för porträttens tillkomst var mannen, såsom ju också anges på porträttet, 62 år gammal. Hustrun var vid denna tidpunkt 39 år gammal och hade fött 13 barn av vilka 3 hade dött.⁷⁰⁰

Såsom redan nämnts målade Thomas Kiempe i Nordmalings kyrka åren 1782—83. Han var bosatt i Nordmaling ända fram till juni 1785. Såsom i det föregående sagts är likheten mellan signaturen på porträttet av kyrkoherde Lindforss och signaturen på tavlan i Grundsunda kyrka mycket stor. Färgerna i porträtten överensstämmer också till stora delar med dem i Thomas Kiempes målningar. De bruna konturerna och skuggorna, den från näsan ut över ögonbrynet heldragna linjen, de stora något stirrande ögonen och det något bistra ansiktsuttrycket hos de avporträtterade är allt drag som återkommer i Thomas Kiempes måleri. Man måste alltså dra den slutsatsen att signaturen ”T.K.” står för Thomas Kiempe. Av samma åsikt är doktor Boo von Malmborg på Svenska Porträttarkivet.⁷⁰¹ Det finns heller ingen anledning att tro att porträtten icke skulle ha målats samtidigt och av samma målare. Dukarna har samma mått och de ser lika ut på baksidan. Dessutom är i själva målningarna alla detaljer lika utförda. Någon familjetradition om porträtten eller deras upphovsman är icke bekant.⁷⁰²

Porträtten gör ett rätt ålderdomligt intryck, trots att kyrkoherdens frisyrr har en antydning till lock vid tinningen och trots att hustruns dräkt är den för tiden typiska. Det långa avståndet till Stockholm, som var centrum för porträttmåleriet i riket, och det förhållande att så här långt norrut icke verkade några egentliga porträttmålare, bidrog säkert till att bibehålla den starka stilretardationen. Schillmark gjorde visserligen åren 1768—70 ett besök i sin hemtrakt Västerbotten,⁷⁰³ varunder han målade

några porträtt. Kyrkomålaren Anders Hellberg från Piteå vistades tidvis i Stockholm, där han också målade porträtt⁷⁰⁴ av rätt hög kvalitet och med tydliga rokokodrag.⁷⁰⁵ Hellbergs porträtt är målade på 1770-talet, men redan på 1730-talet gjorde rokokon sitt inträde på porträttmåleriets område i södra Sverige.⁷⁰⁶ En del prästporträtt och porträtt av medlemmar av prästfamiljerna målades av kyrkomålare i samband med deras arbeten i kyrkorna. Ganska produktiv var Carl Hofverberg på 1750- och 1760-talen.⁷⁰⁷ Några porträtt målades också av bygdemålare. 1700-talsporträtten i Västerbotten, liksom i hela norra Sverige — är aldrig ordentligt inventerade och har blivit föga undersökta.⁷⁰⁸ De enklare målarnas prästporträtt är ofta målade i 1600-talets mörka och tunga stil. I övriga porträtt är det ofta endast frisyrr och dräktskick som anger tidpunkten för porträttens tillkomst.

Då det gäller porträttet av kyrkoherde Lindforss frapperas man av att porträttet med den stramt blickande prästmannen med boken i handen och bokhyllan i fonden mycket påminner om motsvarande 1600-talsporträtt. Som exempel kan nämnas Martin Mijtnens d.ä.:s porträtt av Olof Rudbäck d.ä. och av Bengt Caméen.⁷⁰⁹ Båda porträtten har ungefär samma komposition — i det senare återges en prästman med en hätta på huvudet. I fonden ses i båda porträtten en bokhylla — på Caméenporträttet ses dessutom ett bord på vilket det ligger ett papper där den avbildades ålder angivits. Något som mycket sällan påpekats i konsthistorisk litteratur är det faktum att också porträttmålarna ofta använde förlagor för sina målningar. Dock har t.ex. Stig Roth påvisat⁷¹⁰ huru porträttmålarna ofta innehade stora samlingar kopparstick, vilka kunde tjäna som förebilder och vara dem till hjälp vid upplägget av en porträttkomposition. Den rika förekomsten av sådana kopparstick kan konstateras i målarnas bouppteckningar. Roth anser att gravyrerna och kopparsticket dessutom i ateljén tjänat som ett slags modejournaler, ur vilka beställarna var i tillfälle att välja sina modeller. Som exempel på svenska målare som använt kopparstick som förlagor kan nämnas Georg Desmarées, J.H. Scheffel och O. Arenius. Dessa har i ett fall t.o.m. använt sig av samma stick, nämligen ett som var stucket år 1719 av F. Chéreau efter ett Rigaudport-

rätt av år 1716. Också Pilo har målat ett porträtt efter Rigaud.⁷¹¹ Man kan tänka sig att Thomas Kiempe i sin ägo haft någon bild av Mijtens porträtt eller, vilket kanske är mera troligt, att den beläste kyrkoherden i sitt stora bibliotek haft några sådana avbildningar. Boken i hans hand kan, utom för lärdom, också tolkas som en symbol för teologin eller kyrkan.⁷¹² Rosen i hustruns hand var ett vanligt attribut i damporträtt och kunde ha många betydelser — den var bl.a. en symbol för kärlek, vänskap, älskvardhet eller skönhet.⁷¹³

Sammanfattningsvis kan sägas att den ovan relaterade undersökningen bekräftat att porträtten av kyrkoherde Lindforss och hans hustru Elisabeth Watrang är målade av Thomas Kiempe. Porträtten visar en stilretardation som var typisk för tidens prästporträtt. De visar båda den brist på teknisk skicklighet parad med en viss förmåga att åstadkomma uttrycksfulla bilder som så ofta förekommer i Kiempes måleri.

Porträtt av Otto Joachim Brusin och Maria Nordström

I porträttförteckningen till K. K. Meinanders *Porträtt i Finland* läses "Brusin, Otto Joakim, 1743—1817, major. Oljemålning 1792 av T. Kiempe."⁷¹⁴ och i konstnärsförteckningen står "Kiempe, Tomas. O. J. Brusin 1792."⁷¹⁵ I *Svenskt Konstnärslexikon* återkommer samma anteckning med hänvisning till Meinander.⁷¹⁶ Meinander nämner i sin bok icke porträttet i själva texten. Likaså saknas de i denna bok vanliga uppgifterna om porträttets ägare och förvaringsort. Några källhänvisningar finns icke, ej heller finns någon sådan i de brev och anteckningar⁷¹⁷ Meinander haft till stöd vid sammanställandet av detta verk. Det porträtt av major Otto Joachim Brusin som i det följande behandlas är antagligen just det av Meinander nämnda porträttet, ehuru inga bevis härför har kunnat framläggas. Då sambandet mellan Meinanders anteckning och det nedan beskrivna porträttet icke kan baseras annat än på antaganden och då porträttet icke har blivit omnämnt annorstädes⁷¹⁸ har det ansetts motiverat att utförligt granska möjligheterna till attribuering och datering.

De två porträtt som här nedan kommer att behandlas är osignerade midjestycken, målade i olja på duk, vartdera 69×54 cm. Porträtten föreställer major Otto Joachim Brusin (Bild 100) och dennes hustru Maria Nordström (Bild 99). Man vet icke exakt när porträtten målats. I bouppteckningen efter major Brusins död år 1817 fanns i förteckningen över lösöret på hans egendom Harviala gård i fråga om porträtt endast följande anteckning: "Tvenne Portraitmålningar", värderade till 10 rubel.⁷¹⁹ Porträtten förvarades på Harviala till år 1933, då de genom arv tillföll fru Maggi Ehrnrooth, född Brusiin. Hon skänkte dem år 1956 åt förf. . Båda porträtten är målade på röd grund. Bakgrunden är hållen i olika nyanser av gråblått, ställvis med en svag dragning mot turkos.

Majoren är avbildad i fas åt höger. Han håller den högra handen instucken under västen, den vänstra handen är icke synlig. Ljuset faller in snett uppifrån över hans vänstra sida. Karnationen är rätt hög. Han ser bister ut och har ett förgrämt drag kring munnen. Ögonen är blå, framställda med punktdager i iris. Ögonen är rödkantade och ögonvråarna är starkt röda. Näsan är lång med en knöl mitt på näsryggen. Runt ögonen, på näsan och kring munnen har målaren placerat små vita glansdagrar. Konturer och skuggor är målade i brunt. Håret och ögonbrynen är utförda i grått. Hårfaftet är högt, med höga vikar i pannan och håret på hjässan är glest. I nacken är håret lagt i hårpung med svart rosett.

Major Brusin är klädd i grå uniformsrock med uppstående blå krage. Också rockens framkanter och ärmuppslag är blå. Både rocken och den blå västen har förgyllda knappar. Rocken är oknäppt och västen är uppknäppt vid den instuckna handen. Kring halsen bär han en vit halslinda och på denna ett rött band. Dessutom har han spetskrås och spetsmanschetter. På axlarna ses förgyllda epåletter med frans och kring vänstra överarmen ett vitt armläde. På bröstet hänger en orden.

Motstycket till majorens porträtt föreställer hans hustru Maria Nordström. Hennes bild är placerad något högre uppe på tavlan än mannens. Hon är avbildad i fas åt vänster. I sin högra hand håller hon en hopfälld solfjäder dekorerad med röda och blå blommor. Den vänstra handen håller hon lyftad — manschetten är synlig, men icke handen. Ljuset



Bild 99. Maria Nordström. Tillhör förf. Oljemålning på duk 69×54 cm. Foto MV 71077.



Bild 100. Otto Joachim Brusin. Tillhör förf. Oljemålning på duk 69×54 cm. Foto MV 71076.

faller in över den högra halvan av ansiktet. Karnationen är betydligt blekare än i mannens porträtt och hon ser om möjligt ännu bistrare ut, med hopknipna läppar och sträng blick. Ögonen har samma färg som mannens och de är avbildade med punktdager i iris, men de är icke rödkantade och den röda fläcken i ögonvrån är betydligt mindre. Näsan, som nederst är mycket bred, är skuggad med brunt. Philtrum och knölen på hakan är, liksom också i mannens porträtt, accentuerade. Det långa bruna håret är gråsprängt eller pudrat. Den höga håruppsättningen prydes av blommor, blad och band i blått och rött. Hon har guldringar i öronen och ett guld kors på bröstet. Maria Nordström är klädd i en mörk röd-svart skiftande klänning med stor uringning samt bred vit spetskantad krage och manschetter i två varv. Ärmkanten prydes utom av manschetterna av rosettprydda band, mönstrade i rött och svart. Kring den smala midjan har hon ett brett bälte i blekt rött, mönstrat med svart och blått. På den högra handen bär hon två släta guldringar, en på långfingret och en på ringfingret. På lillfingret ses en ring med stenar. Alla detaljer, såsom spetsarna, utsmyckningen av solfjädern, blommorna i håret

och länkarna i guldkeden kring halsen är minutiöst utförda.

Några data om major Brusin skall här lämnas, emedan de kan vara av betydelse för dateringen av porträttet. Han var född den 15 januari 1743 i Stockholm.⁷²⁰ Den 17 september 1783 blev han kapten och chef för Ruovesi kompani av Björneborgs regemente.⁷²¹ Till denna tjänst hörde Storminiemi kaptensboställe i Kukkonen by av Ruovesi socken.⁷²² Under åren 1788—90 deltog han i kriget, år 1789 blev han Riddare av Svärdsorden och den 23 augusti 1790 avancerade han till major.⁷²³ Den 22 juni 1795 beviljades han avsked. "Den 13 oktober 1795 vigdes på Storminne Capitainsboställe i Ruovesi sokn af vice Pastoren Carl Friedrich Långhjelm"⁷²⁴ "H-Major och Ridd. Otto J. Brusin och Jungfru Maria Nordström."⁷²⁵ Från Storminiemi flyttade major Brusin till Hyyti rusthåll i Kumo.⁷²⁶ Senare förvärvade han genom köp herrgården Harviala i Vånå socken.⁷²⁷

Bildens komposition och utförande liksom den avbildades apparition och klädedräkt kan ge hållpunkter för dateringen av ett porträtt. Det har ofta förekommit att kända porträttmålare utrustat den avbildade med rätt fantasifulla dräkt detaljer,

men enklare målare, som det här måste vara fråga om, har oftast avbildat dräkten efter tidens mode.⁷²⁷ Trots porträttens enkla utförande ser man att den som målat dessa porträtt väl känt till huru ett porträtt av en officer och hans hustru skulle se ut. Porträttens storlek, bakgrund och de avbildade personernas hållning skiljer sig icke från vad som var brukligt i Finland vid slutet av 1700-talet. De avbildade har stram hållning och bister min, rokokoporträttens smilgropar och förbindliga min saknas helt.

Härmodets växlingar och dräktskicket ger i här föreliggande fall rätt stora möjligheter till datering. Majorens hårskick motsvarar militärreglementets under 1780—90-talen.⁷²⁸ Majorskans är sådant som förekom på porträtt ännu under 1790-talet.⁷²⁹ Skärningen på majorens rock motsvarar den nya uniform som föreskrevs i en förordning av den 25 oktober 1792.⁷³⁰ Denna frackliknande uniform skulle först få bäras av officerarna endast utom tjänsten.⁷³¹ Armklädet som majoren bär kring vänstra överarmen förekom efter 1772 ända till juni 1809.⁷³² Valkarna på ärmens axelsöm var föreskrivna på uniformer efter år 1779.⁷³³ Den orden majoren bär på bröstet är icke så detaljerat återgiven som brukligt var, men man kan i alla fall känna igen Svärdsorden, vilken han tilldelats 1789. Uniformsknapparna är icke heller så exakt återgivna som man kunde vänta. Björneborgs regemente hade egna, runda knappar, på vilka en björn med ett kort slagsvärd var avbildad.⁷³⁴ Knapparna på major Brusins porträtt är förgyllda, närmast kvadratiske knappar, rätt slarvigt målade med ett antytt, otydligt mönster i brunt. Om man jämför med den omsorg målaren ägnat spetsarna i krås och manschetter, så skulle man vara böjd att anta att knapparnas och epåletternas klumpiga utförande är en följd av att målaren icke behärskat förgyllningens konst. Den rätt höga kragen är endast antydningssvis målad, med så tunn färg att den vita underkragen och halsduken lyser igenom. Den röda lindhalsduken användes av en del regementen, medan andra använde svarta.⁷³⁵ Beträffande rockkragarnas höjd fanns inga bestämmelser i förordningen av år 1792, den följde i stort sett den civila kragens,⁷³⁶ som på 1790-talet var 4—5 cm hög.⁷³⁷ Gustav III var den första i Europa som införde epåletter som gradbeteck-

ningar.⁷³⁸ De första förordningarna angående epåletter är daterade den 7 mars 1792 och den 30 april samma år. Följande förordning är daterad den 20 oktober 1794. Den sistnämnda föreskriver för majors rang epåletter med frans, likadana som tidigare, men inför som nyhet rätten att bära två stjärnor på den högra axeln, en på den vänstra. De epåletter major Brusin bär på porträttet saknar stjärnor och var alltså i bruk endast till oktober 1794. Härmed förefaller det föga troligt att porträttet skulle ha målats efter denna tidpunkt, ty man vet att officerarna vid denna tid var ytterst angelägna om att gradbeteckningarna skulle återges korrekt. Man kan t.ex. jämföra med den stora mängd officersporträtt som Emanuel Thelning målat av officerarna på Sveaborg.⁷³⁹ Den s.k. svenska dräkten som ju tillkommit på Gustav III:s initiativ var en standarddräkt avsedd att stävja klädlyxen. För kvinnodräkten föreskrevs ingen bestämd färg, men klänningen skulle vara enfärgad och skarp och garnityr skulle rättas efter klänningens färg.⁷⁴⁰ Ärmen skulle täcka armbågen⁷⁴¹ och till klänningen skulle bäras spetskrage. Denna skulle antingen vara slät, eller också bestå av tre rynkade remsor fästade vid ett gemensamt band.⁷⁴² I Sverige blev dräkten aldrig populär bland borgerskapets damer,⁷⁴³ medan den i Finland, särskilt i Åbo län, anses ha haft många anhängare.⁷⁴⁴ Trots den nationella dräktens eventuella popularitet gjorde sig det kontinentala modets växlingar gällande också i Finland, men empiedräkten blev allmän först under 1790-talets allra sista år.⁷⁴⁵ Maria Nordströms dräkt kan anses vara en modedräkt, påverkad av den nationella dräkten. Hårklädseln på porträttet motsvarar vad som var brukligt vid denna tid. Också till den nationella dräkten bars "band, blommor, juveler och plymer i håret".⁷⁴⁶ Solfjädern var icke obligatorisk, men sågs på en mycket stor del av de avbildningar av dräkten som gjordes vid denna tid.⁷⁴⁷

Två frågor av avgörande betydelse för dateringen av dessa porträtt är för det första frågan om båda porträtten målats samtidigt och för det andra möjligheten att några detaljer, speciellt i fråga om uniformen, skulle ha tillkommit senare. Likheter i format, dukens kvalitet och det förhållande att båda dukarna är grundade med samma röda färg

och målade i ungefär samma färger, skulle tala för att de är målade något så när samtidigt. Båda personerna är avbildade i ungefär samma skala om också bilden av hustrun är placerad något högre på duken.

En första blick på porträttet av majoren ger anledning till en förmodan om att epåletternas och knapparnas bladguld skulle ha målats på senare, något som ju ofta var fallet förr, då modellen till ett porträtt efter porträttets tillblivelse erhållit utmärkelser eller stigit i graderna. För en sådan möjlighet skulle tala även det förhållande att hustruns guldsmycken helt anspråkslöst målats i rödockra och gult. En närmare granskning av epåletternas och knapparnas utförande⁷⁴⁸ ger dock vid handen att de är målade samtidigt med det övriga. Epåletter och knappar har först målats med oljefärg, därefter har bladguldet påsatts, och sist den mörkare konturen. Att epåletterna ser löst påmålade ut beror, liksom det faktum att knapparnas konturer är ojämna, på att bladguldet flutit ut ojämnt.

En sammanfattning av ovan angivna data, både de som erhållits ur militära och genealogiska handlingar samt anteckningarna i familjebibeln å ena sidan, samt de slutsatser man kan dra av uniformen och alla till den hörande detaljer å den andra, ger vid handen att majorens porträtt måste ha målats under 1700-talets sista årtionde. Om man kan lita på att epåletterna verkligen målats samtidigt, måste porträttet med största sannolikhet ha tillkommit mellan oktober 1792 och april 1794.

Motstycket till majorens porträtt, porträttet av hans hustru Maria, låter sig icke datera med alldeles samma exakthet. Klädedräkt och frisyr skulle tyda på att porträttet målats under 1780- eller 1790-talet. En viss inkongruens mellan uppgifterna om de båda porträtten uppstår här. Majorens porträtt borde ha målats före april 1794, men hans hustrus först efter bröllopet i oktober 1795. Man kan givetvis tänka sig att en så pass liten tidsskillnad som mindre än två år icke skulle ha behövt ge anledning till olikheter i porträttens utseende om samma målare stått för utförandet av dem båda. Dessutom finns möjligheten att majoren låtit avbilda sin blivande hustru redan i god tid före bröllopet. Sådant var icke ovanligt.⁷⁴⁹ En undersökning av kommunionböckerna för Ruovesi socken

visar att jungfru Maria Nordström bodde på Storminiemi redan i juli 1785⁷⁵⁰ — som hushållerska? Den 26. 10. 1790 födde hon en son.⁷⁵¹ Faderns namn uppges ej. Denna son, "Otto oäkta Reinhold"⁷⁵² dog den 25. 8. 1792.⁷⁵³

Frågan om vem som varit upphovsman till porträtten av major Brusin och hans hustru står fortfarande öppen. Porträtten är ju icke signerade, några anteckningar om vem som skulle ha målat dem finns icke på baksidan och på de ramar från medlet av 1800-talet som de hade före de nuvarande fanns heller inga anteckningar.⁷⁵⁴ Familjetraditionen berättar att major Otto Joachim var en mycket sparsam man, som, ehuru han var mycket välbärgad, icke ville spendera stora summor på porträttmåleri. Därför lät han, heter det, en i målarkonsten något bevandrad tavastländsk bonde avporträttera sig och sin hustru.⁷⁵⁵ Källan till Meinanders uppgift om att Thomas Kiempe målat ett porträtt av Otto Joachim Brusin har ej stått att finna. Någon medlem av familjen Brusiin kan icke ha stått för uppgiften hos Meinander, emedan ingen i familjen känt till målaren.⁷⁵⁶ Skulle Meinander ha fått sina uppgifter av familjen Brusiin skulle han även ha känt till att porträttet förvarades på Harviala. Likaså borde motstycket till majorens porträtt i så falla ha varit honom bekant. En numera bortglömd och antagligen ej heller av Meinander noterad familjetradition har daterat porträttet — antagligen efter giftermålsåret — men icke känt till målarens namn. Finska Fornminnesföreningens protokoll av den 11 mars 1872⁷⁵⁷ innehåller nämligen en anteckning om att dr. A. Reinholm meddelat "notiser om tvenne familjeporträtter å Harviala gods i Wånå den ena föreställande majoren Otto Joachim Brusin, f. — — — den andra föreställande dennes fru Maria Nordström — — — faster till Riksarkivarien J. J. Nordström. Dessa bägge porträtter hvilka af kännare anses vara icke utan ett visst värde, skola, enligt familjetraditionen vara målade omkr. 1795 af en okänd mästare från Ruovesi.". Därmed återstår endast möjligheten att Meinander någonstans funnit en anteckning om att ett sådant porträtt målats av Kiempe, utan att Meinander dock känt till själva porträttet och dess förvaringsort. I verk rörande finska armén, kriget i Finland 1788—90, Anjalaförbundet m.m. brukar man

sällan finna anteckningar angående porträtt och en genomgång av de böcker och militära handlingar vilka kunde tänkas innehålla uppgifter om major Brusin yppar inga sådana anteckningar. Några av Brusins personliga brev eller anteckningar är så vitt man vet icke bevarade.

Då anteckningar som skulle bevisa vem som varit upphovsman till porträtten icke kunnat framletas återstår möjligheten att på basen av porträttens utseende försöka avslöja målarens identitet. I detta sammanhang har man nytta av att känna till var Brusin i huvudsak vistats. I Pommern och på Sveaborg har många av våra officerare avporträtterats. Major Brusin hade visserligen deltagit i kriget i Pommern och i två perioder vistats på Sveaborg,⁷⁵⁸ men detta var tidigare, långt före den här aktuella tiden. Efter kriget 1788–90 har man inga uppgifter om att han skulle ha rört sig annorstädes än i Ruovesi- och Kumotrakten, förrän han på sin ålderdom slog sig ned på Harviala.

Den enda porträttmålare som under 1790-talets början kunde antagas ha verkat i dessa trakter är Nils Schillmark.⁷⁵⁹ Under slutet av 1700-talet dominerar porträttmåleriet i Finland helt av denne. Han hade fått sin utbildning i Stockholm hos Pehr Fjellström och var efter 1773 verksam som porträttmålare, först i Helsingforstrakten och senare i östra Finland, där han bodde i Lovisa. Schillmark var en flitigt anlita porträttmålare och han målade mer än 130 porträtt. Strax efter kriget 1788–90 gjorde han en resa till Björneborgstrakten, där han målade några porträtt, bl.a. av officerare vid Björneborgs regemente. En del av porträtten är daterade så sent som 1792. Meinander beskriver ett par av de porträtt som Schillmark målat på följande sätt:⁷⁶⁰

” Uppställning och hållning äro stela. Mannen håller sin högra hand instucken i den grågröna dräkten, den vanliga gesten hos artister som är medvetna om sin oförmåga att teckna händer; i damens porträtt visar han sig också i detta hänseende vara en mycket slät målare, som ej på få av sina senaste arbeten skall igenkännas på dessa okänsligt utförda, handsaktigt uppsvullna händer. Konstnären synes över huvud ha större färdighet att träffa en manlig modell. Trots styvheten är det ett visst liv och värdighet över mannens porträtt, medan hustruns drag äro föga nyanserade, likbleka, med ett stelnat och nästan föraktfullt leende över läpparna.”

Allt detta kunde lika väl ha sagts om de Brusinska porträtten. Schillmark brukade dock vid

denna tid oftast signera sina porträtt. Ehuru Schillmarks konst var ojämn och Meinanders karakteristik kanske i vissa fall träffande, var Schillmark dock en god porträttmålare och kan säkert frikännas i fråga om de här undersökta porträtten.

I Österbotten verkade under 1700-talet knappast någon egentlig porträttmålare. Den i Stockholm och Petersburg utbildade och huvudsakligen utomlands verksamma porträttmålaren Isak Wacklin målade år 1755 under ett besök i hemlandet några rokokoporträtt av sina släktingar.⁷⁶¹ Övriga från Österbotten kända porträtt är mest prästporträtt, bland dessa några som är målade av kända svenska konstnärer, såsom J. H. Scheffel⁷⁶² och Pehr Fjellström.⁷⁶³ De av inhemska målare utförda porträtten har mest gjorts av kyrkomålare, såsom Michael Toppelius⁷⁶⁴ och Emanuel Alm⁷⁶⁵. Toppelius var en skicklig kyrkomålare men han lyckades ej särskilt bra med sina porträtt. Det rörde sig huvudsakligen om stela mörka prästporträtt. Ett undantag utgör kanske några akvareller som han utförde av några medlemmar av prästfamiljen Mathesius i Nykarleby.⁷⁶⁶ Av Emanuel Alm är endast tre porträtt kända. Också de är prästporträtt, målade mellan 1794 och 1804, alla med en brungrå helhetston.⁷⁶⁷ Det är ju alls icke uteslutet att kyrkomålarna skulle ha utfört också andra porträtt än prästporträtt. Både Michael Toppelius' och Emanuel Alms verksamhetsfält låg något längre norrut och deras porträtt går i en helt annan stil än Brusinporträtten. Alms porträtt är dessutom alla signerade. Johan Tilléen, som kanske på grund av sin verksamhet i Ruovesi kyrka på 1780-talet⁷⁶⁸ kunde komma i fråga, har så vitt man vet aldrig utfört några porträtt och den tvådelade altartavlan han målade för kyrkan och som numera förvaras i Juupajoki, visar inga likheter med de här undersökta porträtten. Gabriel Gotthard Sweidel,⁷⁶⁹ verksam i Åbotrakten, målade 1792 en tavla för Kumo kyrka och kunde kanske därför komma i fråga. Man känner till bara ett porträtt av honom, utfört 1799 i Nystad. På Ateneum finns ett osignerat porträtt som anses vara ett självporträtt. Olikheterna mellan Sweidels porträtt är, liksom mellan de övriga ovannämnda målarnas porträtt och de här behandlade porträtten, mycket stora.

Man får väl anta det uteslutet att släkttraditio-

nens tavastländska bonde skulle ha målat porträtten. Den enda som kanske kunde motsvara en sådan beskrivning är kyrkobyggaren och snickaren Matti Åkerblom, som år 1777–78 byggt Ruovesi kyrka.⁷⁷⁰ Han hade lovat måla en altartavla för kyrkan men utförde dock aldrig målningsarbetet. År 1776 erhöll han betalning för målning av en altartavla i Keuruu kyrka — han kallas i räkenskaperna snickare och kyrkobyggmästare,⁷⁷¹ varför man vågar anta att målningen gällde endast snickerierna. I Tyrvöntö kyrka hänger en altartavla i grått och blått, som det uppges att Åkerblom skall ha målat.⁷⁷² Åkerbloms systerson bodde i Ruovesi⁷⁷³ och denne kunde ha utgjort en kontakt, men Tyrvöntömålningen visar en figurteckning i helt annan stil än i Brusinporträtten.⁷⁷⁴

En möjlighet som icke helt kan utelutas är att någon amatörmålare skulle ha utfört porträtten. Mot slutet av seklet var intresset för porträttmåleri stort och några rena amatörer försökte sig härpå.⁷⁷⁵ En del av officerarna på Sveaborg och i Haapaniemi krigsskola fick en viss utbildning i teckning, vilket gav upphov till några porträtt målade av officerare.⁷⁷⁶ Om Brusinporträtten eventuellt målats av någon amatörmålare skulle upphovsmannen säkert vara mycket svår att uppspåra.

Thomas Kiempe fordrar både på grund av att han nämnts av Meinander som upphovsman till ett porträtt av major Brusin och på grund av att han som här tidigare visats rört sig i dessa trakter en mera ingående undersökning. Om man vill jämföra de Brusinska porträtten med Thomas Kiempes måleri, väljer man kanske i första hand porträtten av Eskil Lindforss och Elisabet Wattring som jämförelseobjekt. En rätt lång tidrymd, 8–10 år, ligger dock mellan deras tillkomstår. Målarens teknik kan ju under tiden ha förändrats.

Det första man frapperas av är likheterna i den bruna skuggning som använts för att teckna näsans, hakans, kindernas och överläppens form. Dessutom är partiet under näsan och näsvingarna på alla fyra porträtten accentuerade och den skuggning som ger näsryggens kontur dragen så, att näsryggen utan avbrott övergår i ögonbrynet. Det ovan sagda gäller också självporträttet, ehuru detta i viss mån gör ett mjukare intryck än de övriga. En annan stor likhet är de rödkantade ögonen, det

röda i ögonvrårna samt det något bistra ansiktsuttrycket. Alla har ungefär lika placerade vita dagrar runt ögon, näsa och mun. Likheterna mellan den civila klädedräkten och officersuniformen var vid denna tid betydande. Klädedräkten är i alla fem porträtten rätt summariskt målad, medan vissa detaljer utarbetats mycket noga. Detta gäller främst Maria Nordströms krage och manschetter, Elisabet Wattrings manschetter samt majorens spetskrås — alla exakt lika och mycket detaljerat utförda. En viss svårighet att måla händer synes Thomas Kiempe ha haft, synlig både på porträtten och i kyrkomålningarna. Samma bekymmer har målaren av de Brusinska porträtten haft. På alla fem porträtten är ansiktet tecknat med betydligt större fasthet än porträttet i övrigt. Brusinporträtten är i likhet med självporträttet grundade med rött, vilket även till en del gäller porträtten av makarna Lindforss. Om man gör en jämförelse mellan Brusinporträtten och Kiempes altartavlor och andra kyrkomålningar blir skillnaderna mellan tidpunkterna för utförandet mindre. Också här finner man rätt stora likheter. Samma ganska summariskt utförda klädedräkt, där vissa likheter kan spåras i utförandet av armar och skulderparti, se t.ex. bild 51 från Ylivieska. Också på kyrkomålningarna är samma detaljer i ansiktena accentuerade, jämför t.ex. med bilderna av Moses och Luther, bild 62 och 64 från Kelviå. Personerna avbildade i Kiempes kyrkomålningar har oftast en rätt skarp, stirrande blick. Det samma kan sägas om porträtten. Dessutom tillkommer den blågrå bakgrunden, en färg som kan anses vara karakteristisk för Kiempes måleri. En antydning om att Thomas Kiempe, som kan antas ha målat Pekkالاتapeterna, kan ha haft att göra med de Brusinska porträtten ges av de förbindelser major Brusin hade med Pekkala. Pekkala ligger icke långt från Storminiemi. Hustrun till Pekkalas ägare, Gustafva Sofia Austrell, hade som ogift bott på Storminiemi, hon var dotter till Brusins företrädare.⁷⁷⁷ Det var också hennes svåger som förrättade vigseln mellan major Brusin och hans hustru.⁷⁷⁸

Trots att likheterna mellan Thomas Kiempes målningar och de här undersökta porträtten är många, kan man därmed icke bevisa att Kiempe skulle ha utfört porträtten, ty också hos andra

målare finner man liknande drag. Man skulle av porträttens allmänna utseende kunna dra den slutsatsen att de väl kan vara målade av en kyrkomålare. Den tydligt avvikande bakgrunden och de skarpt tecknade ansiktena kan tyda på en kyrkomålare som varit van att räkna med ett visst avstånd mellan målningen och betraktaren. I de Brusinska porträtten tycker man sig dock se att målaren försökt och delvis lyckats ge karaktär åt sina modeller. Majoren är återgiven inte bara som en sträng och myndig officer, utan man kan i porträttet kanske också se bilden av en man som genom skötsamhet och sparsamhet skaffat sig en stor förmögenhet. Major Brusin var son till en kapten,⁷⁷⁹ började sin militära bana som volontär vid 12 års ålder⁷⁸⁰ och hade under sin levnad lyckats förvärva icke endast Koivisto gård i Kumo,⁷⁸¹ som nämns som ett mönsterjordbruk, utan också den stora gården Harviala.⁷⁸² I porträttet av hustrun Maria ser man en stram hållning, som anstår en medelålders officersfru. Fårorna i majorskans ansikte och det bestämda ansiktsuttrycket kan också ha varit ett tecken på hennes ålder, men kanske också en produkt av de besvärligheter hon haft att utstå innan hon vid ungefär 40 års ålder⁷⁸³ fick träda i brudstol med majoren.

Av många svenska porträtt gjordes gravyrer, så t.ex. efter porträtt av Gustav III och Sofia Magdalena, utförda av Lorenz Pasch.⁷⁸⁴ Dessa graverades av Gillberg och andra och spriddes över hela landet. Damerna var vanligen avbildade med den "oundvikliga solfjädern i handen".⁷⁸⁵ Man kan mycket väl tänka sig att antingen målaren eller majorskan Brusin i sin ägo haft någon sådan gravyr och att hon önskat bli avbildad med denna som förebild. Också bland de s.k. kistebreven, vilka ofta användes av t.ex. dalmålarna som förlaga⁷⁸⁶ förekommer avbildningar av kungahusets medlemmar.⁷⁸⁷ Dessa bilder var i allmänhet föga porträttlika, medan dräkterna återgavs exakt. Både hållning, håruppsättning och dräktskick påminner i majorskans porträtt mycket om ett kistebrev från slutet av 1700-talet, där en svensk drottning avbildats.⁷⁸⁸

Det ovan anförda kan sammanfattas som följer. Man kan anse det säkert att de här undersökta porträtten avbildar major Otto Joachim Brusin och Maria Nordström. Porträtten är målade samtidigt

eller högst med något års mellanrum — troligast omkring år 1793. Målningarna har utförts av en målare som haft någon, om ej särskilt stor erfarenhet av porträttmåleri. Porträttens utseende och tidpunkten för deras tillkomst samt andra här ovan påpekade fakta talar för att de med stor sannolikhet är målade av Thomas Kiempe.

Porträtt av Johan Rein och Juliana Beata Hollström

I det följande behandlas två porträtt som tidigare icke omnämnts i konsthistorisk eller annan litteratur. Porträtten är osignerade midjestycken, målade i olja på duk, vardera 67×56 cm. De avbildade är klockaren i Vasa Johan Rein (Bild 102) och dennes hustru Juliana Beata Hollström (Bild 101). Porträtten tillhör genom arv fru Marita Rosenbröijer, f. Sumelius, Grankulla.⁷⁸⁹

Båda porträtten har restaurerats någon gång på 1950-talet av professor Uuno Alanko⁷⁹⁰ och har antagligen i detta sammanhang försetts med nya ramar och limmats upp på ny duk. Båda dukarna har på exakt samma ställe — något nedan och till vänster om mittlinjen — haft en reva som lappats. Vid reparationen har det vänstra skulderpartiet och en del av bakgrunden målats på nytt på båda dukarna. Skadans art talar för att dukarna skulle ha varit nedtagna, placerade på varandra och skadats samtidigt, eventuellt under kriget 1939–44. Ingendera duken har kvar sina ursprungliga mått, båda dukarna är avskurna nedtill och vid sidorna — endast den övre kanten av målningen är den ursprungliga. Inga uppgifter finns bevarade om när detta skett.

Porträtten är, åtminstone i fråga om själva porträttfiguren, grundade med rött. Beträffande bakgrunden kan ingenting sägas om grundfärgen emedan den är tjockt övermålad. Den nuvarande bakgrunden är på båda dukarna rätt mörkt blå och starkt fernissad. I vardera övre hörnet ses något som närmast påminner om spetsgardiner, molnlika till formen och utförda i gråvitt med blå och gulaktiga skiftningar. Dessa är till vänster påmålade i båda målningarna, antagligen i samband med den senaste restaureringen.⁷⁹¹ Den blå bakgrunds fär-



Bild 101. Juliana Beata Hollström. Tillhör fru Marita Rosenbröjjer, Grankulla. Oljemålning på duk 67×56 cm. Foto MV.

gen har, liksom gardinarrangemangen i hörnen, målats på den ursprungliga bakgrundsfärgen långt före den på 1950-talet utförda restaureringen — enligt konservator Kiljunen antagligen något tiotal år efter målningarnas tillkomst. Den ursprungliga bakgrundsfärgen, av vilken små rester syns bl.a. vid mannens högra kind och vid hustruns högra öra, har varit grågrön med en dragning mot turkos. Den nya bakgrundsfärgen är rätt tjockt påmålad och går på sina ställen något över själva porträttfigurernas konturer.

Johan Rein är avbildad i fas till höger. I sin högra hand håller han en uppslagen bok, av vilken numera endast den vänstra sidan är synlig. Den andra sidan har efter det att porträttet skurits av nedtill blivit vikt runt kilramens kant och blir under porträttets nya ram. Boken är en sångbok försedd med noter och texten lyder: "Jesus alt mit goda är För mig har Han Sig utgifvet". Av den högra sidans text syns numera endast ordet "döden". Boken hålles med ryggen i handens riktning. Vinkelrätt mot texten syns nere i hörnet en text som numera är så gott som utplånad, men som kanske kan tolkas som: "2 Johan Rein uthi?? Wasa?? K..n..??? Wasa". Av handen som håller boken är endast tummen synlig. Nagelns kontur är liksom skuggningen av handen utförd i brunt.



Bild 102. Johan Rein. Tillhör fru Marita Rosenbröjjer, Grankulla. Oljemålning på duk 67×56 cm. Foto MV.

Ljuset faller in snett uppifrån över den avporträtterades vänstra sida. Karnationen är vanlig, läppar och kinder är röda. Ansiktsuttrycket är rätt bistert, med skarpa nedåtgående veck från näsan och från mungiporna. Ögonen är bruna och framställda med punktdager i iris. Ögonlocken är rätt tjocka och under ögonen ses en antydning till påsar. Kring ögonvråarna ses små vita dagrar. Näsan är lång, med en liten knöl ungefär mitt på näsryggen. Rännan under näsan är starkt accentuerad, liksom knölen på hakan. Ögonbrynen är bruna. Det högra utgör en direkt fortsättning på linjen som tecknar näsan. Alla konturer och skuggor är målade i brunt. Den lätt pudrade peruken är svart. Hårfastrer är starkt markerat och flikarna vid tinningarna är djupa, något som var vanligt under senare hälften av 1700-talet.^{792a} Frisyren har ett egendomligt intryckt parti överst på hjässan, kanske beroende på att håret kammats slätt över en stomme gjord för högt uppstående lockar och mittbena.^{792b} Vid sidorna ses tre rader lockar. Av öronen är endast den vänstra örsnibben synlig.

Den avbildade är klädd i en mycket mörkt rödbrun rock med en krage som är något mer än fingerbred. Rockens framkanter och kragen är kantade med en mycket smal ljus snodd.⁷⁹³ Under

rocken bär den avporträtterade en något mörkare väst med knappar i rockens färg. Skjortan är vit, med en smal nervikskrage och släta manschetter. Rocken är oknäppt, medan västen är knäppt upptill och oknäppt nedtill. Den vita skjortan skymtar vid den under västen instuckna handen. Ärmen är svår att urskilja då färgen är så pass mörk, men den ser ut att vara mycket smal.

Motstycket till klockare Reins porträtt är porträttet av hustrun Juliana Beata. Hon är avbildad i fas till vänster. I sin högra hand håller hon en hopfälld solfjäder, mörkblå med svarta kanter. Endast en del av handen är synlig. Den är tjock och klumpig. Sin vänstra hand håller hon mot bröstet. Tummen är icke synlig. Pekfingret och lillfingret spretar utåt, ringfingret och långfingret håller hon samman. På både lillfingret och ringfingret ses en smal slät ring. Den vänstra handen är mycket smalare och mörkare till färgen än den högra. Konturer och skuggor är utförda i brunt.

Ljuset faller in snett uppifrån över den vänstra halvan av ansiktet. Karnationen är kanske något högre än i mannens porträtt, näsan är lätt rödbrun och munnen röd. Läpparna är lätt hopknipna, med uttalade nasolabiala veck. Liksom i mannens porträtt är philtrum, knölen på hakan och dubbelhakan accentuerade. Ögonen är grå och avbildade med punktdager i iris. De är något rödkantade. Ögonvråna är röda. Näsan är nederst rätt kraftig och skuggad med brunt. Ögonbrynen är målade i grått med en skiftning mot brunt. Det lilla som syns av håret är brunt och gråsprängt. Halva höger öra är synligt och rätt högt placerat. Alla konturer och skuggor är målade i brunt. Kring ögonen och munnen har målaren placerat små vita dagrar.

På huvudet har den avporträtterade en gulvit s.k. "bindmössa" med stycke. Mössan har en spetsrosett i nacken. Kring halsen bär hon ett smalt svart band, knutet i rosett framtill. Koftan är mörkt blågrön med stora blomkvistar i ljusare gulgrönt. Över axlarna bär hon en stor gulnad linnekrage, kantad med spets. Koftan vidgar sig något nedåt och den knytes framtill med två ovanom varandra placerade stora stela bandrosetter i mörkt blågrönt, kantat med vitt. De långa smala ärmarna är kantade med samma spets som kragen. Både sidenkoftans

och spetsarnas mönster är mycket noggrant och detaljerat utförda.

Om de avporträtterade personerna har följande uppgifter kunnat erhållas. Johan Rein föddes den 23. 6. 1743.⁷⁹⁴ Han var son till kapellanen i Lillkyro Karl Rein. I Vasa skolas matrikel antecknas han som elev den 16. 9. 1755 och vid hans namn, som här skrives Johannes, ses anteckningen: "e privata informatione in classem. Coll: Sup: erectus. War klockare i Wasa från 1766 till sin död."⁷⁹⁵ Den 3. 3. 1769 gifte han sig i Vasa med Juliana Beata Hollström, född den 27. 12. 1739, dotter till garvaremästaren i Vasa Johan Hollström.⁷⁹⁶ Mellan år 1771 och år 1780 fick makarna 6 barn. Den enda uppgift karakteriserande Johan Rein som påträfats härstammar troligen från skoltiden och nämner honom som en "egendomlig gyckelmakare".⁷⁹⁷

Johan Rein var av allt att döma icke någon förmögen man. År 1797 uppgavs hans lön vara 16 $\frac{1}{3}$ riksdaler,⁷⁹⁸ vartill naturligtvis kan ha tillkommit diverse naturaförmåner. Han betalade samma år 22 öre i skatt för 11 fönsterlufter, 1 Rd. för kaffe och vin, 8 öre för tobak. För sidentyg betalade han för sig och hustrun 8 öre i skatt och samma för två döttrar. Detta år höll sig familjen med en dräng och en piga. Den sistnämnda betalade 1 öre i sidenskatt. De förmögnare familjerna och adelsfruarna betalade samma år mellan 16 och 24 öre i sidenskatt. Rein skattade dessutom 2 öre för fickur av silver.

Såsom ovan vid undersökningen av de Brusinska porträtten framhållits är den avbildades klädedräkt och frisyr av avgörande betydelse för dateringen av ett porträtt. Den peruk Johan Rein bär på porträttet är kammad på ett sätt som i Finland var i bruk ända till 1700-talets slut.⁷⁹⁹ År 1788 blev det omodernt med peruk och man började bära "egna håret på kronprinsens sätt"⁸⁰⁰ och på porträtten från slutet av århundradet ses allt färre peruker.⁸⁰¹ På hustruns porträtt döljer mössan kamningen. Mössan är av en typ som var i bruk under hela senare hälften av 1700-talet och in på 1800-talet.⁸⁰² Dessa mössor var först stora, men krympte småningom mot slutet av århundradet. Samma mössa, kanske något mindre, ses på Schillmarks porträtt av år 1783 av fru Borgström.⁸⁰³ En liknande mössa ses i flere av Pehr Hilleströms målningar på tjänsteflickor och borgarmadamer

från mellan 1775 och 1800.⁸⁰⁴ Mannens jacka kunde anses vara av svenska dräktens snitt vad beträffar krage, snoddkanter och knapphål, samt den lilla vita nervikskragen,⁸⁰⁵ och skulle då vara av den tidigare typen efter år 1782, men den saknar så vitt man kan se en väsentlig detalj, nämligen axelklaffarna. Dessa var i de tidigare dräkterna mycket smala.⁸⁰⁶ Jackan och tröjan är över lag målade i så pass mörka färgtoner att enskildheter är svåra att urskilja. Vid höger axel ses en ojämnheter i den yttre konturen, men det är omöjligt att säga om denna utgör en markering av en axelklaff eller om den uppstått då den nya bakgrundsfärgen påmålat. Det kan också röra sig om en vanlig 1770-talsdräkt⁸⁰⁷ man kunde i så fall tänka sig att den begagnats någon tid — de svarta tygerna blev vid denna tid mycket snabbt brunskeftande.⁸⁰⁸ Tyget i hustruns dräkt är egentligen ett rokokosiden — men tyget användes också senare.⁸⁰⁹ Både kragens och koftans snitt skulle närmast tala för 1770-talet, men båda kan tänkas ha förekommit i en liten landsortsstad också långt senare. Samma krage förekommer bl.a. på det ovan omtalade Schillmarkporträttet. Sammanfattningsvis kan sägas att mannens och hustruns frisyr och dräktskick icke kan ge en datering tidigare än 1770-talet. Att porträtten skulle ha kunnat målas långt senare — familjen Reins omständigheter förutsatte väl knappast att modets växlingar strängt måste följas — kan icke uteslutas. Mycket av det ovan anförda talar dock, liksom det allmänna intryck porträtten gör, för att de knappast kan ha målats så sent som på 1790-talet.

Det ställer sig vanligen svårt att med stöd av porträtt bestämma den avbildades ålder. Båda makarna har dubbelhaka, antydning till påsar under ögonen och rätt skarpa linjer kring näsan och vid mungiporna. Åtminstone i hustruns fall torde det vara hennes eget gråsprängda hår som avbildats. Dessa detaljer skulle tala för att de avbildade varit åtminstone medelålders eller 40—50 år gamla. Detta skulle, beräknat efter mannens födelseår, föra till tiden mellan 1783 och 1793, hustrun var fyra år äldre.

En viss möjlighet till datering kan den uppslagna boken ge. Texten återger början till J. Arrhenius psalm. Den första upplagan med noter av 1695 års svenska psalmbok⁸¹⁰ utgavs i Stockholm år 1697.⁸¹¹

I denna bok är både stavningen och sättet att teckna noter helt olika målningens. År 1774 utkom en andra upplaga av denna psalmbok.⁸¹² Där har psalmen fått no 274 och stavningen är nästan den samma som på målningen: "Jesus alt mit goda är, För mig har han sig utgifvit.". Också noterna är här lika återgivna, om också målaren har nöjt sig med endast ett b som förtecken, medan psalmboken har tre stycken. Under 1700-talet trycktes inga andra med noter försedda psalmboksversioner,⁸¹³ varför man kan säga att porträtten icke kan ha målats före år 1774.

Porträtten av Johan Rein och hans hustru är som redan nämnts osignerade. Några uppgifter om vem som skulle ha målat porträtten finns icke och familjetraditionen berättar ingenting härom.⁸¹⁴ I Nationalmuseets samlingar finns ett fotografialbum som tillhört Kustavi Grotenfelt, vars mor var född Rein. I detta album finns fotografier av de här behandlade porträtten, men icke heller i denna familj känner man numera till något om dessa.⁸¹⁵ Då varken anteckningar eller muntliga uppgifter om målarens identitet står att uppbringa återstår endast möjligheten att genom jämförelse med samtida porträtt försöka reda ut vem som målat porträtten. Så mycket kan man genast säga på basen av porträttens utseende att det icke rört sig om någon känd och skicklig porträttmålare.

Så vitt man vet vistades Johan Rein och hans hustru ända till sin död i Vasa, ingenting är känt om att de någonsin skulle ha besökt t.ex. Sverige. Möjligheten existerar dock, varför man kanske borde ta i beaktande någon av de enklare svenska porträttmålarna. En som utfört flere porträtt av i Finland bosatta personer — ett av dem signerat i Åbo — var Anders Eklund.⁸¹⁶ Hans porträtt har betecknats som "hårda och obehagliga" med "hår som borst och spetsar som påminner om tunt järnbleck".⁸¹⁷ En jämförelse med dessa porträtt visar dock inga likheter med Reinporträtten — Eklunds porträtt är betydligt mjukare i linjerna och grannare till färgen.⁸¹⁸ I Finland verkade såsom redan nämnts vid denna tid ingen annan egentlig porträttmålare än Schillmark. Schillmarks porträtt är dock rätt olika de Reinska, de är mjukare och har ej så skarpa konturer och de är något mattare till färgen. Varken med Toppelius' eller med Emanuel Alms porträtt finns några likheter.

I själva staden Vasa verkade under slutet av 1700-talet målaren Johan Alm.⁸¹⁹ Denne blev målarmästare den 4 juni 1765 med rätt att utöva sitt yrke ”i staden Wasa och intet annorstädes”.⁸²⁰ Inga uppgifter finns dock om att han någonsin skulle ha målat porträtt, endast kyrkomålningar och möbler,⁸²¹ samt tapeter.⁸²² Målarmästarna i städerna höll i allmänhet rätt strängt på sitt privilegium att ensamma få hålla rätten att utföra i staden ”det arbete stadens invånare af honom kunna äska”.⁸²³ I alla städer där färre än tre målarmästare fanns var mästarna under hela 1700-talet direkt underställda ämbetet i Stockholm och alla klagomål ställdes direkt till detta ämbete.⁸²⁴ Endast porträttmålarna var helt fria från skråtvång, så länge de sysslade med enbart porträttmåleri. Redan i 1642 års skråordning heter det sålunda: ”dock må conterfejare idka sitt arbete som bäst de kunna”.⁸²⁵ De skulle dock anmäla sig hos åldermannen och betala 8 daler till lådan. Dessutom var de strängt förbjudna att åtaga sig något arbete som ”själva målareämbetet tillkommer”. Möjligheten finns ju att Alm tillåtit andra att måla porträtt — i synnerhet som han kanske själv icke behärskade konsten. En jämförelse mellan porträtten och Alms kyrkomålningar, t.ex. apostelfigurerna i Storkyro kyrka, med deras onyanserat i rött och blått utförda klädedräkt och bleka karnation ger heller ingen anledning att tro att Alm skulle ha varit porträttens upphovsman. Helhetsintrycket av Alms målningar är i allmänhet mjukare än Reinporträttens.⁸²⁶ Enligt tidens stränga skråtvång skulle Alm dock icke behövt finna sig i någon konkurrens från utom skrået arbetande bönhasar eller gärningsmän. Att han var mycket angelägen om sina rättigheter framgår av hans klagomål till ämbetet i Stockholm⁸²⁷ där han påstår att magistraten i Vasa försöker hindra honom att arbeta i stadens omnejd, varför han bad att få paragrafen om att han skulle ha rätt att arbeta ”i staden Wasa och intet annorstädes” struken, vilket dock icke lyckades honom, då ämbetet ansåg att han då kunde hitta på att försöka sig på måleri på någon ort där han icke hade rätt att utöva sitt yrke.

Den enda finska målare med vars arbeten Reinporträtten visar några likheter är Thomas Kiempe. En jämförelse med här tidigare beskrivna porträtt visar likheter i fråga om de bruna

konturerna och skuggorna, accentueringen av partiet under näsan och hakknölen, samt det bestämda draget kring munnen. Näsans linje som övergår i ögonbrynet är i Reinporträtten lika utförd som i Thomas Kiempes målningar. En annan likhet är de rödkantade ögonen, det röda i ögonvråna samt de små vita glansdagarna. Johan Reins dräkt är utförd i ungefär samma färger som dräkten i självporträttet — bara mycket mörkare. I hustruns porträtt återfinns de minutiöst utförda detaljerna — spetsarna och klänningsmönstret. Fru Reins stora bleka högerhand och smalare mörka vänsterhand är också något som här tidigare visat sig vara utmärkande för Kiempe. Sättet att hålla fingrarna är också det samma som i korsfästelsebilden i Grundsunda kyrka och i madonnabilden i Nordmaling. Ringarnas gulbruna färg är lik den i Maria Nordströms porträtt. En annan likhet är porträttens bakgrundsfärg — den ursprungliga bakgrundsfärgen var en gröngrå färg med en dragning mot turkos, lik den Kiempe ofta använt. ”Gardinerna” i hörnen påminner som nämnt om moln — man kan kanske tänka sig att de på den ursprungliga bakgrunden faktiskt utgjorts av sådana, och att dessa sedan vid den första övermålningen missförståtts eller avsiktligt ersatts med spetsgardinerna. På självporträttet finns vid ena sidan moln av ungefär samma form. Det allmänna intrycket är ej helt det samma som av Kiempes porträtt, kanske för att själva färgen i Reinporträtten är tjockare påsatt och blankare. Detta kan möjligen bero på övermålningen eller på en påbättring av ytans fernissa vid den senaste renoveringen.

Trots att Alm tycktes hålla på sina rättigheter och även var angelägen om att få arbeta utanför själva staden, torde det icke ha varit omöjligt för Thomas Kiempe att verka som målare i Vasatrakten. Som konterfejare skulle han ha varit fritagen från skråtvånget, men hans namn förekommer icke bland de målare som vid denna tid erlagt avgifter till ämbetet i Stockholm.⁸²⁸ Om han verkligen var identisk med ”förrre trumslagaren Thom. Kiempe”, vilket förefaller mycket troligt, skulle han även haft rätt att idka målaryrket i sin egenskap av soldat. Han flyttade dock till Finland först sommaren 1785, vilket skulle förutsätta en rätt sen datering för Reinporträtten. Han var den första

tiden i Finland skriven först i Nykarleby, sedan i Vörå och Lillkyro, varifrån han år 1789 erhöll flyttningsbetyg till Vasa. Mantalslängderna för denna tid saknas för hela Österbotten och i kommunionböckerna för staden Vasa förekommer hans namn icke. Man har inget bevis för att Thomas Kiempe skulle ha verkat som målare i själva staden Vasa, men år 1790 fanns såsom redan nämnts "Förre trumsl. Kempe" i Vasa. Denne var antagligen identisk med målaren. Thomas Kiempe kanske fann det opportunt att betona sin militära grad då han bosatte sig i en stad där det redan fanns en etablerad målarmästare. Johan Reins broder Gabriel var kapellan i Lillkyro,⁸²⁹ där Thomas Kiempe åren 1786—89 bodde i samma by, vilket givetvis kan ha givit en möjlighet till kontakt mellan målaren och Johan Rein. Besökaren Eric Munselius, som sommaren 1785 beställde en kista av Thomas Kiempe var möjligen identisk med sacellanen i Vasa Eric

Munselius, som var gift med en svägerska till Johan Reins faster.⁸³⁰ Klockaren Rein skulle sålunda också genom denne ha kunnat få kontakt med målaren, kanske redan sommaren 1785.

Sammanfattningsvis kan sägas att porträtten av Johan Rein och hans hustru målats under 1700-talet sista årtionden — efter år 1774. På grund av osäkerhetsmomentet i fråga om attribuering och datering har Reinporträtten upptagits som de sista bland de här beskrivna porträtten. Om de verkligen utförts av Thomas Kiempe har de sannolikt målats mellan 1785 och 1790 och skulle i så fall vara tidigare än Brusinporträtten. Såväl det förhållande att porträtten av makarna Rein icke liknar porträtt utförda av tidens andra målare, som det att man kan finna så många gemensamma drag mellan porträtten i fråga och Thomas Kiempes målningar, gör det mycket sannolikt att han varit upphovsman även till dessa.

679 Per Uno Ågren, muntlig uppgift till förf. i december 1965.

680 Hemmansägare Hjalmar Strömdahl, brev till förf. 6. 4. 1964.

681 Ehrnrooth 1967, s. 131 ff.

682 Hjalmar Strömdahl, muntliga uppgifter till förf. i december 1965 och i juni 1972.

683 Bergman 1938, s. 151 ff. Den nationella dräkten bestod av jacka och tröja — den gustavianska tidens modedräkt av rock och väst.

684 Konservator Veikko Kiljunen, muntlig uppgift till förf. Han stöder sig på egna erfarenheter liksom också konservator Niilo Suihko på Ateneum, som i april 1969 meddelade förf. att målarna här slutade använda den röda grundfärgen omkring år 1800.

685 Bergman 1938, s. 162—172, fig. 59 och 60.

686 Bergman 1938, s. 169.

686a Bergman 1938, fig. 96.

687 Meinander 1931, s. 190 ff.

688 Lindström 1959, s. 10.

689 Nordberg 1959.

690 Fredriksson 1959, s. 132 ff.

691 Se t.ex. Goldscheider 1936.

692 Se t.ex. Goldscheider 1936, bilder 116, 205, 291.

693 Råde 1951, s. 217.

694 Bygdén 1923, s. 353.

695 Svenska Porträttarkivet, Index över svenska porträtt 1500—1850, 1939, s. 508, 907.

696 Kyrkoherde Birger Viking i Piteå förmedlade kontakt med kyrkoherde Sandins dotterdotter fru Gunilla Hvarfner, som kunde meddela att porträtten förvarades hos fru Gerda Melander.

697 Bygdén 1923, s. 353. Uppgifterna i det följande är alla hämtade här.

698 Råde 1951, s. 217.

699 Bygdén 1923, s. 353.

700 Död- och begravningsbok för Nordmalings församling. HLA.

701 Muntlig uppgift till förf. i januari 1969. Doktor von Malmberg har gjort ett tillägg i arkivets kortsystem och antecknat att porträtten målats av Tomas Kiempe. (stavningen enl. Meinander 1931).

702 Fru Gerda Melander, brev till förf. 24. 1. 1969. Enligt Råde 1951, s. 217, efterlämnade kyrkoherde Lindfors en dagbok som innehåller "intressanta upplysningar om livet i en prästgård vid denna tid". Boken förvaras enl. Råde i Lövängers kyrkoarkiv. Då förf. i sept. 1968 besökte Lövänger kunde den icke återfinnas. Ej heller förvaras den i kyrkoarkivet i Nordmaling eller i landsarkivet i Härnösand.

703 Meinander 1931, s. 172.

704 Svenskt konstnärslexikon 1957, s. 93.

705 Se t.ex. P.A.:s fotografier D 1925:1693, D 1925:1691, P.A.

706 Cornell 1966, s. 228 ff.

707 Nilsson-Tannér 1962, s. 76 ff.

708 Katarina Ågren, Västerbottens museum, brev till förf. 22. 1. 1969.

709 von Malmberg 1961, plansch 4 och 5.

710 Roth 1936, s. 70 ff.

711 Hegardt 1923, s. 56.

712 Tervarent 1959, spalt 250.

713 Jmfr t.ex. Steneberg 1955, s. 31.

714 Meinander 1931, s. 291.

715 Meinander 1931, s. 415.

716 Svenskt konstnärslexikon 1957, s. 366.

717 Finska Fornminnesföreningens Porträttenquête. Historiska byrån, MV.

718 Med undantag för ett kort omnämnande i Ehrnrooth 1967, s. 140.

719 Hämeen maakunta-arkisto, Tavastehus.

- 720 Fadern Otto Reinhold Brusins anteckning i en familjebibel som tillhör fru Maggi Ehrnrooth.
- 721 Lindh 1928, s. 280.
- 722 Wirilander 1953, s. 34 ff.
- 723 Lindhska samlingen 10, RA.
- 724 Otto Joachim Brusins egen anteckning i familjebibeln.
- 725 Vigda i Ruovesi 1681—1808, RA.
- 726 Otto Joachim Brusins anteckning i familjebibeln.
- 727 Harvialan kartanot, Historiikki, s. a.
- 727a Roth 1936, s. 92.
- 728 Bellander 1951, s. 36; Professor Ole Gripénberg, muntlig uppgift till förf.
- 729 Jmfr Meinander 1931, porträttfotografierna.
- 730 Gripénberg 1967, s. 62 ff.
- 731 Bellander 1951, s. 35.
- 732 Cederström 1932, s. 298.
- 733 Bellander 1951, s. 33.
- 734 Gripénberg 1965, s. 53.
- 735 Bellander 1949, s. 296.
- 736 Bellander 1949, s. 298.
- 737 Bergman 1938, s. 162.
- 738 Professor Ole Gripénberg har lämnat uppgifterna om epåletter.
- 739 Meinander 1931, bild 378, 379, 380, 381, 386.
- 740 Bergman 1938, s. 120.
- 741 Bergman 1938, s. 143.
- 742 Bergman 1938, s. 126, 144.
- 743 Bergman 1938, s. 65.
- 744 Bergman 1938, s. 78.
- 745 Meinander 1931, porträttfotografierna.
- 746 Bergman 1938, s. 125.
- 747 Bergman 1938, s. 261.
- 748 Konservator Veikko Kiljunen har undersökt porträtten och lämnat uppgifterna i det följande.
- 749 Meinander 1931, s. 103, 153.
- 750 Kommunionboken för Ruovesi 1783—95, RA.
- 751 Födda i Ruovesi 1681—1843, RA.
- 752 Namnet Otto Reinhold är vanligt i släkten Brusiin.
- 753 Döda i Ruovesi 1681—1841, RA.
- 754 Fru Maggi Ehrnrooth, muntlig uppgift till förf.
- 755 Professor Otto Brusiin, muntlig uppgift till förf.
- 756 Fru Maggi Ehrnrooth, prof. Otto Brusiin, muntliga uppgifter.
- 757 Finska Fornminnesföreningens protokoll 1870—75, s. 136.
- 758 Lindhska samlingen 10, RA.
- 759 Meinander 1931, s. 171 ff; Nordberg 1959, s. 13 ff.
- 760 Meinander 1931, s. 172 ff.
- 761 Lindström 1959, s. 2 ff.
- 762 Meinander 1931, s. s. 98.
- 763 Meinander 1931, s. s. 114 ff.
- 764 Meinander 1926, s. 134, 1931, s. 135 ff.
- 765 Meinander 1931, s. 134 ff.
- 766 Nu på Finlands Nationalmuseum.
- 767 Porträtten förvaras i Kaustby kyrkas sakristia.
- 768 Koukkula 1967, s. 363, 364.
- 769 Meinander 1931, s. 190 ff.
- 770 Koukkula 1967, s. 362.
- 771 Leikola 1928, s. 158.
- 772 Professor Lars Pettersson, muntlig uppgift till förf.
- 773 Klemetti 1927, s. 147.
- 774 Engligt historiska byråns svartvita fotografi, MV.
- 775 Meinander 1931, s. 89 ff.
- 776 Meinander 1931, s. 116.
- 777 Lindhska samlingen 23, RA.
- 778 Wasastjerna 1879, s. 711 ff.
- 779 Uppgift i familjebibeln.
- 780 Lindhska samlingen 10, RA.
- 781 Nikander & Jutikkala 1939, s. 688.
- 782 Harvialan kartanot, historiikki.
- 783 Engligt major Brusins egen anteckning i familjebibeln var hon född 18. 5. 1755 i Åbo stad. Detta bekräftas varken av Födda i Åbo svenska församling 1737—1850 eller Födda i Turun suomalainen seurakunta 1721—1810, RA.
- 784 Hahr 1898, s. 59.
- 785 Bergman 1938, s. 261.
- 786 Svärdeström 1949, s. 44 ff.
- 787 Bengtsson 1934, s. 83 ff.
- 788 Fotografi D 22354, PA.
- 789 Släkttavla hos fru Marita Rosenbröijer:
- Karl Rein 1712—81, kapellan Lillkyro.
Maria Stenbäck
|
Johan Rein 1743—1801, klockare i Vasa.
Juliana Beata Hollström 1739—1809.
|
Johanna Beata Rein 1776 —
Simon Fonthell 1778 — klockare (ändrade namnet -ll till -n)
|
Johan Fredrik Fonthén 1815 — godsägare, Asikkala.
Flora Christina Daniels (Bosin) 1810—1892.
|
Flora Fatima Fonthén 1880—1918.
Isak Alanco 1852—1922, ingenjör, Lahtis
|
Arla Irene Alanco 1886—1949.
Knut Axel Sumelius 1875—1952, ingenjör, Helsingfors.
|
Arla Marita Sumelius 1921—
Carl-Christian Rosenbröijer 1921—
- 790 Fru Marita Rosenbröijer, muntlig uppgift till förf.
- 791 Konservator Veikko Kiljunen, muntlig uppgift till förf.
- 792a Hazelius-Berg 1936, s. 114.
- 792b Jmfr Hazelius-Berg, s. 110.
- 793 Synlig endast om man håller målningen i viss vinkel mot starkt ljus.
- 794 Bergholm 1901, s. 1078.
- 795 Hedman 1930, s. 243.
- 796 Bergholm 1901, s. 1078.
- 797 Laurén 1884, s. 66.
- 798 1797 Års Wasa Läns Verifikationsbok, RA.
- 799 Meinander 1931, porträttfotografierna.
- 800 Bergman 1938, s. 190.
- 801 Svenska Porträttarkivet, Index över svenska porträtt 1600—1850, I—II; Meinander 1931, porträttfotografierna.
- 802 Lönnqvist 1963, s. 75 ff.
- 803 Meinander 1931, bild 347.
- 804 Cederblom 1927, bilder 71, 75, 80, 81.
- 805 Bergman 1938, s. 162 ff.
- 806 Bergman 1938, s. 166.
- 807 Doktor Riitta Pykkänen, muntlig uppgift till förf.
- 808 Bergman 1938, s. 212.
- 809 Senare rådde bl.a. importförbud. Doktor Riitta Pykkänens muntliga uppgift till förf., liksom uppgifterna i det följande.
- 810 Then Svenska Psalm=Boken, Stockholm 1695.
- 811 Then Svenska Psalm=Boken, år 1697 i Stockholm af trycket uthgången, s. 551.
- 812 Then Svenska Psalm=Boken, — — — af Carl Stolpe 1774.
- 813 Bibliotekarie Magdalena Hellquist, brev till förf. 13. 11. 1969.
- 814 Fru Marita Rosenbröijer, muntlig uppgift till förf.

- 815 Lärarinnan Salme Kotkatlahti, muntlig uppgift till förf.
 816 Meinander 1931, s. 134, 169—70.
 817 Levertin 1899, s. 73.
 818 Porträtt i Vasa hovrätt av J. J. von Carlsson 1794, i Björneborgs museum av N. Frodelius 1781 samt historiska byråns bildmaterial, MV.
 819 Appelgren 1971.
 820 Målareämbetet Stockholm, Allmänna ämbetsbeslut 1667—1839. Protokoll 29. 7. 1765. Skråarkivet, Nordiska museet.
 821 Appelgren 1971.
 822 Ny Carleby RådstufvuRätts Domböka — — —. 1785 s. 5. RA.
 823 Jmfr not 820, bl.a. prot. 29. 7. 1765.
 824 Jmfr not 820 samt Protocoll börjat de. 22^{dra} oktober 1702— — — — och Thet loflige Målare — — — — — 1773—1806.
 825 Selling s.a., s. 385.
 826 Appelgren 1971, fotografierna.
 827 Målareämbetet — —, Allmänna — — prot. 29. 7. 1765, Skråarkivet, Nordiska museet.
 828 Thet loflige Målare Ämbetets — — — 1773—1806, Skråarkivet, Nordiska museet.
 829 Bergholm 1901, s. 1078.
 830 Bergholm 1901, s. 811, 1077.

Sammanfattning och slutledningar

I avsikt att ge en sammanfattande bild av Thomas Kiempe och hans måleri skall här nedan först ges en kort redovisning i översiktsform av det material som har behandlats i det föregående. Materialet är så pass litet och så heterogent att det ej kan väntas ge något genom matematisk bearbetning. Den tabellariska framställningen i bilagan och sammanräkningarna i det första avsnittet här nedan är därför gjorda mest för översiktlighetens skull.

Emedan förlagorna vid denna tid hade så stor betydelse inte bara i fråga om kyrkomålningarna utan också för övriga målningsarbeten har ett särskilt avsnitt ägnats åt att sammanställa uppgifterna om de förlagor Thomas Kiempe använt. För att ge framställningen tillräcklig bakgrund har inledningsvis i detta kapitel en del utrymme ägnats åt redogörelser för forskningen på området och för de vanligaste förlagorna.

Ett kort avsnitt har ägnats ett försök att på basen av urkunderna och traditionens uppgifter och med stöd av målningarna ge en sammanfattande bild av målarens person.

Till slut skall göras ett försök till analys och karakteristik av Thomas Kiemperes måleri. Materialet är tillräckligt stort för att tillåta slutsatser inte bara i fråga om målarens tekniska kunnande och för honom karakteristiska stildrag utan kanske även i fråga om hans uppfattning om bildernas komposition och ändamål.

En översikt av materialet

Sedan Aspelin år 1898 skrev om de målningar av Thomas Kiempe man vid den tiden kände till har inget försök till en sammanfattande översikt av Thomas Kiempes måleri gjorts.⁸³¹ Kyrkomålningarna i Grundsunda, Nordmaling, Larsmo, Lappo,

Alavieska, Ylihärmä, Nivala, Rautio, Merijärvi och Halsua har, liksom självporträttet och porträtten av makarna Lindforss, Maria Nordström och makarna Rein icke tidigare omnämnts i konsthistorisk litteratur. En förteckning^{831a} har gjorts över de målningar som med större eller mindre sannolikhet har kunnat tillskrivas Thomas Kiempe.

Thomas Kiempes målningsuppgifter för kyrkor-
na varierade mycket till art och omfång. I Virdois
och Kelviå utförde han dekoration av hela kyrkan,
omfattande såväl altarväggsdekorationer som kyr-
kans väggar i övrigt. Ingendera finns i sin helhet
bevarad. Väggmålningarna i Virdois förefaller att
ha varit närmast skissartade och lättvindigt
hopkomna, medan målaren förefaller att ha ägnat
större omsorg åt sin uppgift i Kelviå, där han ä
kom närmast det gamla dekorativa kyrkomåla
Ulviesska har den östra korsarmen varit d
med målningar, medan dekoratione
altarväggen med därtill hörande
byggnad finns i Vörå och har
och i Nivala. Altarväggsmåla
art, med endast en vägg
altaret finns i Larsmo
uppdragen för kyrk
tolv bilderna av I
De övriga kyr
eller trä målad

Det vanlig
na har varit
der man l
enkla fr
bifigure
och Y
figurri
lagt 2
i nio
honn

åtta eller nio korsfästelsebilder och har dessutom ytterligare avbildats åtminstone två gånger. Av Moses har funnits fyra och av Aron och Petrus tre bilder.

Av de sex nattvardsbilderna har fem varit predellabilder under en bild av korsfästelsen, medan en av dem, som är något större till formatet, har tjänat som altartavla. Av Thomas Kiempes tre avbildningar av uppståndelsen är endast en bevarad. Alla de övriga kompositionerna återkommer endast en gång. Vissa detaljer, som den böljande låga horisontlinjen, arkitekturen i bakgrunden och återgivandet av himlen och molnen är ofta lika även i bilder med olika motiv.

I den del av Thomas Kiempes produktion som man känner till dominerar kyrkomålningarna. Detta förhållande kan tas som ett tecken på att epitetet kyrkomålare, som Thomas Kiempe har fått, har varit berättigat. Man måste i alla fall beakta att uppgifter om kyrkomålningar blivit bättre bevarade än berättelser om annat måleri och att även själva målningarna har haft större möjligheter att bevaras för eftervärlden.

I andra rummet kommer porträttmålningarna. Men i detta fall är det fråga om verk som haft rätt möjligheter att undgå förstörelse, särskilt om de har kunnat gå vidare som familjeporträtt avbildades släkt. Som en lycklig följd noteras att självporträttet bevarades i en miljö där det genom sin funktion kunnat bindas vid sin plats.

I Nationalmuseet finns en bevarad. Att så skett betraktas som ett gott tecken på att kyrkomålningar varit ett normalt del av släktmåleri. I en samling skall det finnas större mängder av arbetet som ofta utgjordes av dalmålning. I en samling av ett av Stockholms målareämbetes protokoll av år 1732 som berättar om en stöld av bilder ur en

Thomas Kiempes förlagor

Som av det föregående framgått utförde Thomas Kiempe sina målningar efter förlaga. Detta var ingalunda ovanligt. Som av så många forskare framhållits gjordes 1700-talets kyrko- och bygdemålningar, liksom en del porträtt, efter förlaga. För kyrko- och bygdemålningarna användes för det mesta bibelillustrationer eller illustrationer i annan andaktslitteratur. Outrett är i vilken mån det var traditionsbundenheten och tvånget att följa ikonografiska regler inom kyrkokonsten som var orsak till att kyrkokonsten kom att göras efter dessa förebilder. Ibland kunde en kyrkomålning vara en nästan exakt kopierad eller förstörd bild, där konstnärens roll närmast begränsats till att utföra bilden i färg. I andra fall fick förlagan kanske endast bestämma kompositionen. Målaren kunde också sammanställa sin bild efter två eller flere förlagor eller använda förlagorna så, att endast enstaka figurer eller detaljer utnyttjades. Förlagans betydelse för målningens slutliga utseende blev givetvis beroende inte bara på konstnärens vilja och förmåga till självständigt arbete, utan även på själva förlagans kvalitet. De grafiska förlagor som 1700-talets målare hade till sitt förfogande var mycket olika både till format och utseende. Ofta var bilderna mycket små och måste förstöras 10–100 gånger. De kunde utgöras av allt från enklaste träsnitt till kopparstick av hög kvalitet.

I Sverige har Hanna Hegardt,⁸³² O. Kjellström⁸³³ S. A. Hallbäck⁸³⁴ m.fl. skrivit om hur kyrkornas målningar vanligen gjordes efter förlaga. De har även visat vilka bibelillustrationer och illustrationer i annan andaktslitteratur som oftast användes. S. A. Hallbäck ger en rätt utförlig översikt av litteraturen på området,⁸³⁵ och redogör för egna forskningar i denna fråga. Han påpekar vidare att kyrkomålarna ofta själva kunde äga en samling litteratur med lämpliga bilder och därtill lösa kopparstick eller skisser, vilka kunde användas som modeller vid målningsarbete. Svante Svärdström har grundligt utrett dalmålarnas förlagor.⁸³⁶ Att lämpliga förlagor kunde vara mycket eftertraktade framgår t.ex. av ett av Stockholms målareämbetes protokoll av år 1732 som berättar om en stöld av bilder ur en bibel.⁸³⁷

I Finland har forskare som Emil Nervander,⁸³⁸

Nils Cleve,⁸³⁹ Riitta Pylkkänen⁸⁴⁰ och Lars Pettersson^{840a} behandlat motsvarande problem. Nervander och Pylkkänen har undersökt 1500-talsmålningarna i Storkyro gamla kyrka, Cleve barockmålningarna i Asikkala gamla kyrka och Pettersson målningarna i Karlö kyrka. Det har visat sig att i Storkyro tyska bibel- och bönboksillustrationer och i Asikkala den första finska bibeln av år 1642 kommit till användning. Beträffande Asikkala kyrka utesluter författaren dock icke möjligheten att någon äldre bibel med samma illustrationer kan ha använts. I Karlö kyrka hade målaren, antagligen Christian Wilbrandt, använt träsnitt ur andaktsböcker för figurscenerna, medan renässansens bildvävnader stått som modell för ornamentiken. I undersökningar av finska 1700-talsmålare har visats att både Michael Toppelius⁸⁴¹ och Johan Backman⁸⁴² har använt bilderna ur den ovannämnda finska bibeln och därutöver bl.a. Mattheus Merians år 1630 utgivna bibelillustrationer. Också målaren Petter Bergström hade haft Merianbilder som förlagor och därutöver bilder av Johann Ulrich Krauss.^{842a} Svante Dahlström har i en uppsats^{842b} om målaren Jonas Bergman meddelat att denne efterlämnade över 100 böcker och därtill en stor samling kopparstick och Riitta Pylkkänen har påpekat^{842c} att de böcker målaren Johan Backman efterlämnat förmodligen tjänat som förlagor för hans måleri.

Emedan de bilder som förekommer i den första finska bibeln har använts som förebilder av så pass många målare är dessa bilders historia av ett speciellt intresse. Utredningar i denna fråga har gjorts av Arthur Sjögren⁸⁴³ och Svante Svärdström⁸⁴⁴. Som ur dessa utredningar framgår har delvis samma bibelillustrationer använts i många bibelutgåvor, bland vilka särskilt bör märkas Gustav Adolfsbibeln av år 1618 och drottning Kristinas bibel av år 1646. Dessutom förekommer en stor del av dessa bilder i de s.k. figurbiblarna och i Johann Hübners bibliska historier.

I fråga om andra bilder än de sistnämnda uppstår vissa svårigheter då det gäller att bestämma om en viss bild har utgjort förlagan till en målning. I de fall där en bilds historia icke har utretts kan man sällan med bestämdhet säga att just bilden i fråga skulle ha tjänat som förlaga — man kan ofta endast bestämma vilken bild som varit den

ursprungliga — av samma bild kan ju både kopparstick och ändrade versioner förekomma. Samma bilder förekommer ofta i många olika biblar och andaktsböcker, delvis som direkta kopior, men även spegelvända eller på annat sätt lätt förändrade. Redan den allra första kristna konsten gjordes mer eller mindre medvetet efter profana förlagor.⁸⁴⁵ Medeltidens kyrkomålare stödde sig alltid på bilder och nådde därmed resultat som var i överensstämmelse med hävdvunna regler för detta slags måleri.⁸⁴⁶ Från och med slutet av 1400-talet användes kopparstick som förlagor i synnerhet inom vävkonsten, men också för illustrationer i andaktsböcker eller motsvarande.⁸⁴⁷ Kopiering var ytterst vanlig och många kopparstickare drog sig ej ens för att signera lånegodset som sitt eget. Kraussen har i ett företal⁸⁴⁸ uppmanat andra konstnärer att dra nytta av hans bilder, "die Künstler ein und anders zu ihrem Dienst daraus nehmen". Kraussen själv lånade det mesta i sina bilder av andra konstnärer.⁸⁴⁹

Då man vill undersöka förlagorna för Thomas Kiempes måleri har man endast målningarna som utgångspunkt. Inga uppgifter finns bevarade om hans förlagor. Någon bouppteckning eller annan uppgift om de ägodelar han haft har icke påträffats.

Korsfästelsemotivet är icke endast det som oftast förekommit i Thomas Kiempes kyrkomåleri utan av betydelse också till följd av den centrala plats det intar inom kyrkomåleriet. I ingen av sina korsfästelsebilder har Kiempe såvitt man kunnat finna följt bara en enda förlaga. Det förefaller som om kompositionen ofta skulle ha varit hans egen, medan figurerna och andra detaljer plockats ur olika förlagor. För bilderna av Kristusgestalten måste han ha haft förlagor av olika ikonografisk typ, den ena representerande en ännu på korset levande, den andra en död Kristus. Någon exakt förlaga har icke hittats, men likheterna mellan bilderna av den förra typen och Mattheus Merians korsfästelsebild är så pass stora att man kunde förmoda att Kiempe skulle ha haft tillgång till Merians bild eller någon bild som återgått på denna, kanske spegelvänd, såsom ofta hos sonen Caspar Merian. Kiempes bilder är i fråga om huvudets och överkroppens ställning spegelbilder

av Mattheus Merians bild, medan ländklädet och benen har avbildats direkt efter Merians bild. Korsfästelsebilderna med den livlösa Kristusfiguren kunde gå tillbaka på någon av kanonbilderna från 1400-talet. Två av dessa korsfästelsebilder återger spegelbilder med såret i fel sida. Perspektivteckningen av korset och spegelvändningen av bokstäverna N och R eller endast bokstaven N ger inga hållpunkter för bestämmandet av förlagan, emedan de varierar från bild till bild. I alla korsfästelsebilderna, utom den första i Grundsunda, är Kristi kropp översallad av stora bloddroppar. Detta förekommer även i många tyska mässböcker från 1400-talet. Som redan ovan visats har Thomas Kiempe eventuellt haft tillgång också till andra bilder där detta förekommit. Korsfästelsebilden från Virdois visar ett tydligt samband med två Merianbilder i det att flere av figurerna direkt motsvarar dessa bilder. Också korsfästelsebilden från Kelviå visar samhörighet med samma bilder, även om icke samma detaljer kopierats som i Virdoisbilden. Till den Johannesbild som förekommer i bilderna från Alavieska, Kelviå, Nivala, Rautio, Merijärvi, Halsua och kanske Ylivieska finns en exakt förlaga både hos Luini och Callot. Johannesfiguren i Grundsunda kunde möjligen återgå på en av de ovannämnda kanonbilderna, liksom Mariafiguren från Alavieska och i Nivala, Rautio, Merijärvi samt kanske Halsua. Det förefaller troligt att målaren haft tillgång också till Johann Kraussens bibelillustrationer — två av figurerna i Kelviåmålningen återfinns i dennes korsfästelsebild — den ena figuren spegelvänd.

Fyra av Kiempes nattvardsbilder är av den lugna typen, medan två av dem skildrar den upprörda stämningen efter det att brödet brutits. Till ingendera typen har någon exakt förlaga påträffats. Flere av detaljerna i målningarna skulle, såsom av redogörelsen för tavlan i Soini framgår, kunna tyda på en förlaga från 1400- eller 1500-talets Tyskland.

En av Kiempes tre bilder av himmelsfärden är bevarad och av en finns ett bevarat fotografi. Bilderna är eller har varit av italiensk typ och kunde återgå på en bild av Cornelis Cort. Om den tredje bildens utseende finns inga uppgifter bevarade.

För alla de övriga kyrkomålningarna med

varierande motiv som Thomas Kiempe utfört gäller att ingen av dem helt och hållet följer någon förlaga, men att enskilda figurer och detaljer plockats ur olika bilder. Man kunde vänta sig att de vanligaste bibelbilderna, Gustav Adolfsbilderna, ofta skulle ha stått som förlaga till målningarna. I Kiempes kyrkomåleri är det dock endast i de numera övermålade bilderna i Virdois kyrka som figurbibelns bilder kommit till användning. För övrigt är det endast dräkterna i många av Kiempes kyrkomålningar och kanske Mariafiguren i bilden av Kristi födelse i Grundsunda och motsvarande figur i bilden av konungarnas tillbedjan i Nykarleby som kan sägas ha motsvarigheter i bibelbilderna.

Bilden på försättsbladet till gamla testamentet i en finsk bibel av år 1776 har tjänat som förlaga till en av Kiempes bilder — bilden av Moses, Aron och kopparormen för Alavieska kyrka. Det gäller såväl kompositionen som bildens detaljer, om också icke alla enskildheter. Illustrationer från äldre biblar, en Nürnbergbibel av år 1483 eller Gustav Vasas bibel, förefaller att återkomma i avbildningarna av träden i Alavieskamålningarna och i bilden av ansiktet på ett av drakhuvudena i Virdois.

Johann Kraussens bibelillustrationer går utom i bilden av korsfästelsen från Kelviå kyrka kanske igen i en del av figurerna i läktarmålningarna i Nordmaling. Likaså står Kraussen tydligen för huvuddragen av kompositionen i Nykarlebybilden, liksom för bilden av Kristi förklaring i Vörå.

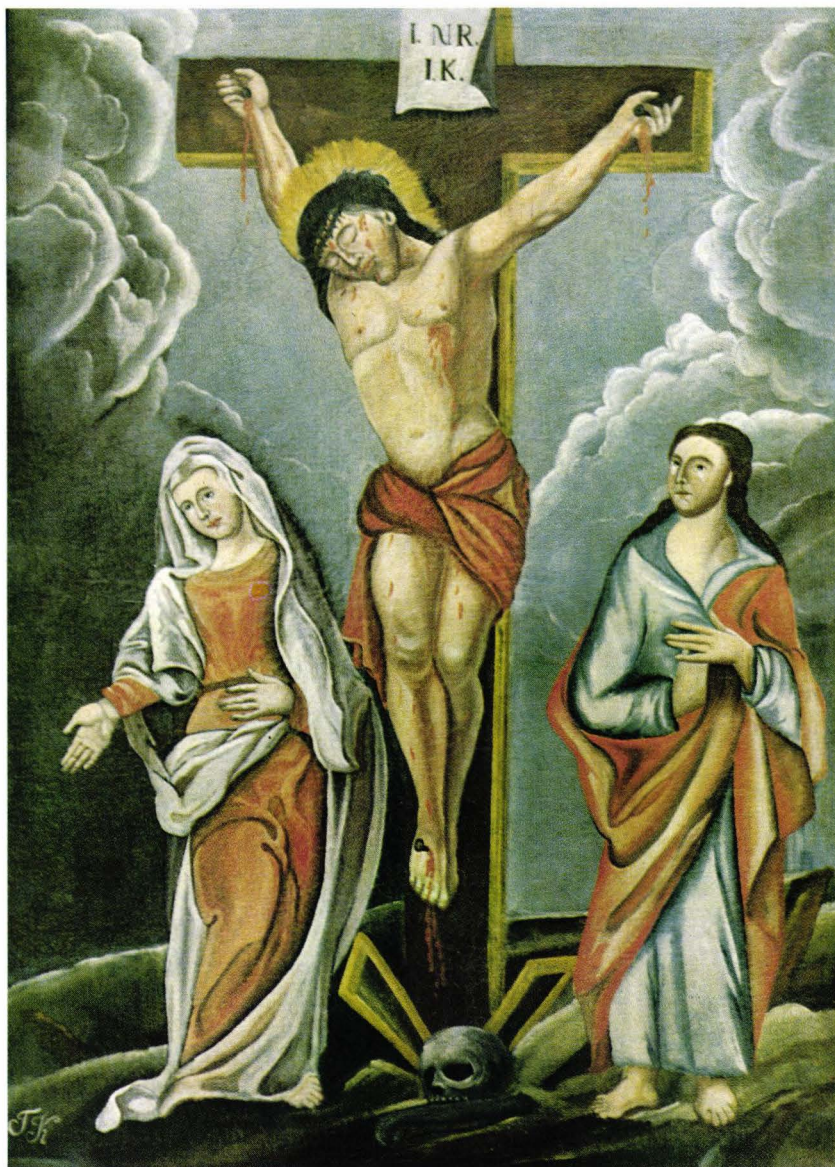
Bilderna av de blomsterströende änglarna kunde återgå på 1600-talsförlagor, kanske efter van Dyck, kanske efter Murillo. Medan sambandet mellan målning och förlaga ofta tillåter olika tolkningar, liksom i föregående fall, kan det någon gång vara otvetydigt, om än förmedlat av ett okänt antal mellanhänder. Så är fallet i fråga om bilden av herdarnas tillbedjan i Lappo och Zurbaráns målning med samma motiv.

För Pekkalatapeternas komposition har ingen förlaga påträffats. Inramningen för tanken till tapetmålarkonstnärernas modeller snarare än till bygdemålarnas alster. Detaljerna i bilderna är däremot till stor del gjorda efter Hans Schäußeles bilder från början av 1500-talet. Alla dessa bilder, så när som på en enda, bilden av en fällande duva, återfinns bl.a. i en Kreuterbuch av år 1678, i vilken



THOMAS KIEMPE

SJÄLVPORTRÄTT. FOTO FÖRF.



KORSFÄSTELSEN

Grundsunda kyrka.

Foto Sture Forsberg, Husum.



NATTVARDEN

Tidigare i Virdois kyrka, numera

Österbottens museum. Foto förf.

MOSES
Detalj av målning från Kelviå
gamla kyrka. Foto förf.



LUTHER
Detalj av målning från Kelviå
gamla kyrka. Foto förf.



ARON
Detalj av målning från Kelviå
gamla kyrka. Foto förf.



finns också andras illustrationer som använts som förebilder för detaljer i Pekkalabilderna. Bilden av Adam och Eva i paradiset har, liksom delvis bilden av Simson, en motsvarighet i figurbibeln.

Också i fråga om porträttmålningarna förefaller det som om Thomas Kiempe skulle ha haft förlagor att följa. Detta gäller främst porträttet av Eskil Abr. Lindfors och kanske porträttet av Maria Nordström.

Sammanfattningsvis kan beträffande Thomas Kiempes förlagor konstateras att målaren haft tillgång till ett rätt stort antal bilder som modell för sina målningar. I vilken mån han haft möjlighet att välja bland sina förlagor, t.ex. bland medförda lösa blad eller skisser, och i vilken mån hans användning av förlaga dikterats av för tillfället till buds stående material, kan ej med säkerhet bedömas. Att liknande bilder återkommit med ganska stora tidsintervaller tyder på att målaren själv kunde ha haft förlagebilder i sin ägo. Påfallande är att Thomas Kiempe, genom att han som många andra av tidens målare använde sig av ålderdomliga förlagor, kom att låta sitt måleri präglas av ett bildmaterial som nästan genomgående var 200—300 år gammalt, ibland ännu äldre.

Thomas Kiempes person

De exakta uppgifterna om Thomas Kiempe är rätt fåtaliga och knapphändiga, t.o.m. om hans födelse och död saknas säkra uppgifter. Traditionens berättelser, som skulle kunna ge en utförligare bild av målarens person förefaller ofta föga pålitliga. Med beaktande av att en mänska alltid är en produkt av ärftliga anlag och miljö, kan man göra ett försök att få en bild av Thomas Kiempes person genom att sammanställa uppgifterna om de viktigaste händelserna i hans liv och om den omgivning han levat i. I fråga om en målare vars produktion bevarats för eftervärlden finns dessutom möjligheten att ur hans arbeten försöka utläsa något om hans karaktär och egenskaper. Till sakens natur hör att en personkaraktäristik byggd på spridda fakta och kompletterad med uppgifter av mycket olika art, nödvändigtvis måste bli summarisk och därtill föga objektiv.

Om den unge Thomas Kiempe har man inga

säkra uppgifter före det han år 1781 målade i Grundsunda kyrka. Om piparen och trumslagaren verkligen var identisk med målaren, vilket förefaller mycket troligt, har man att räkna med att barndomsåren tillbragtes i Övertorneå socken i den lilla finskspråkiga byn Matarengi, där en stor del av allmogen vid denna tid levde under mycket enkla förhållanden i fönsterlösa rökporten.⁸⁵⁰ Tjänstgöringen som pipare och trumslagare var inte lätt i den tidens förhållanden och säkert mest inriktad på att härda en ung man för krigarens yrke. Militärtjänsten gav dock säkert ynglingen vidgade vyer och dessutom antagligen kontakt med en omgivning som kunde bli av betydelse för en blivande målare. Soldaterna var ofta vid sidan om krigaryrket utövande hantverkare, bland vilka icke heller målare saknades. Man kan t.o.m. tänka sig att Thomas Kiempe fått tjänstgöra som lärling hos någon målare som endera i arméns tjänst eller som permitterad soldat utövat målaryrket. Några drag i Kiempes måleri kunde tala för en utbildning i de trakter i norra Sverige där Västerbottens regemente varit förlagt eller samlats till mönstring.⁸⁵¹

Var han än fått sin utbildning är det klart att han aldrig nått någon mästarvärdighet. Fastän han i Nordmaling omnämndes som målargesäll och utan tvivel hade den färdighet i målarkonsten som man kunde vänta sig av en sådan, är det inte säkert att han ens haft någon formell gesällvärdighet. Det är mycket möjligt att hans verksamhet som målare byggde på de rättigheter till yrkesutövning som soldater hade tillerkänts. Detta kunde kanske förklara att han kom att tillbringa sin levnad som en kringvandrande målare som aldrig skulle komma att slå sig ned någonstans för någon längre tid.

I Grundsunda och Nordmaling får man intrycket av en framåtsträvande och företagsam ung man. Han blev erbjuden betydande arbetsuppgifter, han vågade sig t.o.m. på porträtt av den stränge kyrkoherde Lindfors och dennes hustru. Att han målade sitt självporträtt med målarens attribut visar att han betraktade sig som något förmer än en vanlig slät målare. Att han vann borgardottern Helena Hortelias hand är kanske ett tecken på att också hans omgivning betraktade honom som en framgångsrik och duglig man. Målningarna på bänkdörrarna i Nordmalings kyrka tyder på att målaren var säker på sig själv och föga rädd för att

genom sin skämtsamhet förlora sitt arbete som kyrkomålare. Prov på lusten att skämta och den något överlägsna inställningen till kyrkomålarens uppgift visade han ännu fjorton år senare i Virdois. Om man får tro traditionens berättelser längre fram, från Soini och Virdois, var det kanske åtminstone vid den tiden med brännvinets hjälp som skämtlynnnet kom fram. Från Nordmaling finns berättelser om flitig nattvardsgång, senare saknas sådana uppgifter. Traditionens berättelser ger däremot ingalunda något besked om fromhet. Åt målningarna har målaren ofta kunnat ge uttryck och stämning. I vilken mån detta kunde återspegla hans sinnelag är svårt att säga. Med reservation för vanskligheten i fråga om att efteråt bedöma förhållandet mellan beställarens och målarens insats kan man säga att det för Thomas Kiempe typiska sättet att återge den korsfäste översållad av bloddroppar möjligen kunde tas som ett uttryck för en av herrnhutismen färgad religiositet hos målaren. Någoting av konstnärsläggning måste Thomas Kiempe ha haft — kanske piparen var musikalisk — och det förhållande att han med så ringa teknisk skicklighet kunnat åstadkomma bilder som var både fängslande och som hade personlig karaktär, måste ha berott på anlag för målarens yrke. Thomas Kiempe hade under sitt arbete som målare haft att göra med både ståndspersoner, som präster och officerare, och med enkelt folk. Han hade vistats på många olika orter och levat i mycket olika förhållanden. Allt detta måste ha vidgat hans syn på sig själv och på sin omgivning. Av hans målningar ser man att han kunnat följa sina uppdragsgivares tankegång och önskemål. Både av hans målningar och av traditionens berättelser tycker man sig kunna sluta sig till att han varit en färgstark person som förmått göra intryck på sin omgivning. På den finska landsbygden framstod han kanske som en främling och särling, vilket säkert bidrog till att skapa de många berättelserna om honom.

Att Thomas Kiempe kom att leva sitt liv som kringvandrande målare kan delvis ha berott på yttre omständigheter, kanske ett kringflackande efter arbetsmöjligheter syntes honom vara den enda möjligheten att förtjäna sitt och familjens uppehälle. En viss företagsamhet kombinerad med en tillit till den egna förmågan måste också ha

spelat in härvidlag. Thomas Kiempes militära bakgrund kan ha lett till att han ibland fått arbetsuppgifter på orter där officerare haft en dominerande ställning, som i Ruovesi (Brusin och Austrell) eller i Larsmo, där greve Cronhjelm var kapten vid Österbottens regemente.⁸⁵² Om Kiempe hade velat nöja sig med mera anspråkslösa uppgifter hade han antagligen haft möjlighet till en mera ordnad tillvaro, kanske knuten till någon målarmästares verkstad.

I Thomas Kiempes senare måleri kan man knappast spåra någon utveckling. Ojämnheten är ofta påfallande. Målningar som delvis visar allvar och försök till omsorgsfullt arbete ger ofta ändå ett intryck av att tålmodet och det allvarliga uppsåtet ej varit förenade med en uthållighet som skulle ha räckt till hela arbetet igenom. De knappa uppgifter som är bevarade om Thomas Kiempes person visar att han icke undgått olyckor och motgångar. Särskilt perioder då han tyngts av fattigdom kan kanske ha avspeglats i hans måleri, så att njugga arvoden resulterat i sparsamhet vid inköp av färg och mindre omsorg och mindre intresse för resultatet. Det förhållande att en och samma kyrkodekoration kan visa så stora ojämnheter i utförandet låter sig dock knappast förklara härmed. Vissa partier är omsorgsfullt utförda och lyckade, medan andra delar visar tecken på likgiltighet eller brist på förmåga. Man kunde givetvis tänka sig att målaren låtit någon hjälpreda utföra mindre viktiga detaljer. En förklaring som dock ligger närmare till hands är att traditionens uppgifter om brännvinets roll i målarens liv varit riktiga. En målare som periodvis varit hemfallen åt dryckenskap kunde mycket väl ha presterat just sådana arbeten. I nyktra perioder kunde hans tidigare företagsamhet och framåtananda ha givit honom arbetsmöjligheter, som han i alla fall sedan skulle ha haft svårt att fullfölja. Under tider med dåliga utkomstmöjligheter för målare, såsom under krigsåren, skulle en sådan person säkert ha haft svårt att hävda sig. Detta skulle väl överensstämma med traditionens och mantalslängdernas uppgifter om dryckenskap och om en tillvaro bland lösdrivare och tiggare och kunde ha lett till att han fått sluta sina dagar som fattig och bortglömd.

Målaren Thomas Kiempe

Såsom av det föregående framgått var Thomas Kiempe huvudsakligen verksam som kyrkomålare. I många fall var det fråga om större arbeten, medan det i andra gällde endast enstaka målningar. De uppgifter Thomas Kiempe fått sig förelagda var ofta ganska betydelsefulla, men han åtog sig också enklare dekorationsuppgifter och vanligt slätmåleri. Han utförde så pass många porträtt att han säkert ansåg sig kunna räknas också till konterfejarna. Dessutom utförde han väggdekorationer och målning av möbler.

Om Thomas Kiempes utbildning kan ingenting sägas med bestämdhet. Man kan endast konstatera att han då han 1781 målade i Grundsunda redan besatt en viss förtrogenhet med måleriets konst. Han måste ha haft kunskaper om kyrkomåleri och han måste också ha sett porträtt och kanske någon målares självporträtt. Redan då han målade i Grundsunda hade han tillgång till förlagor — ingendera bilden har någon motsvarighet i de vanligaste biblarna eller andaktsböckerna för den tiden — varför man kanske kan gissa på att de kan ha varit målarens personliga egendom. Han måste säkert då redan ha målat någon tid, endera som självständig målare eller som elev hos någon. Han behöver icke nödvändigtvis ha varit lärning i någon målarmästares verkstad, han kan också ha arbetat som hjälp åt någon kringvandrande kyrkomålare eller hos någon av krigsmaktens hantverkare.

På grund av att det nordsvenska måleriet är så föga utforskat är det svårt att genom jämförelser med andras arbeten få en grund för antaganden om hos vem Thomas Kiempe eventuellt skulle ha erhållit sin utbildning. Några av hans målningar visar en viss likhet med Härnösandsmålaren Segerströms, men materialet om Segerström är alldeles för litet för att ge ett säkert underlag. De tidigare nämnda likheterna mellan målningarna i Lappo och Hofverbergs målning för Rödöns kyrka kunde även tala för kontakter med Segerström, som anses ha varit Hofverbergs elev. Också inramningen av uppståndelsebilden för Alavieska kyrka kunde eventuellt återgå på denna altardekoration av Hofverberg. Man måste dock även räkna med möjligheten att Kiempe själv besökt Rödöns kyrka och där avritat altarpuppbyggnaden och

målningarna. Kiempes tredelade målade altarpuppbyggnader med de basunblåsande änglarna har motsvarigheter både i Österbotten, Jämtland och Nordnorge, medan de förefaller att saknas i kustlandskapen i norra Sverige och i Lappland. De vinranksomvirade kolonnerna förekommer i både nordnorska kyrko- och altardekorationer och i de hälsingländska bygdemålarnas alster. De tydliga konturerna i Kiempes måleri kunde tyda på ett samband med hälsingländskt bygdemåleri. Med tanke på trumslagarens möjligheter till målarutbildning bör påpekas att t.ex. "historiemålaren" Hellberg, prästson från Piteå och sergeant vid armén — dock icke vid Västerbottens regemente — vid denna tid målade i norra Sverige. Sammanfattningsvis kan endast sägas att Thomas Kiempes måleri visar drag som tyder på en utbildningstid på den svenska sidan om Bottenviken, vilket även skulle överensstämma med berättelserna om hans person. Han måste ha erhållit sin utbildning någonstans där han kunnat få insikter i målarkonstens grunder såväl som i huvudreglerna för kyrko- och porträttmåleriet och där han dessutom haft möjlighet att tillägna sig färdighet i tapet- och möbelmåleriets teknik.

Rent tekniskt var Thomas Kiempes målningar vällyckade. Han hade tillräcklig kännedom om sina färger och om deras användning för att hans bilder för det mesta skulle bli tydliga och hållbara. Han använde så gott som uteslutande samma enkla färger som de svenska bygdemålarna. Målningarna grundades ofta med rött, men också med vit limfärg. Bilderna utfördes i tempera eller oljefärg, ofta mycket tunn, på trä eller duk. Målningarna har nästan alla en matt yta, utan synliga penseldrag. Endast i de med vitt utförda glansdagarna syns penseldragen ofta.

Fastän Thomas Kiempe såsom kyrkomålningarna visar haft vissa kunskaper om huru en målning borde komponeras blev utförandet, men kanske inte helhetsintrycket, ofta lidande genom felaktigheterna i proportionerna och perspektivteckningen. Anmärkningsvärd är målarens osäkerhet i teckning också av enkla detaljer så snart han ej haft tydliga förlagor att följa. Särskilt bilderna av djur är så dåliga att de ofta rent av varit svåra att tolka. Ojämnheterna i utförandet är påtagliga. Det förefaller som om målaren ofta skulle ha ägnat bara

en del av bildens figurer omsorg och eftertanke. Hos många av dem kan ansiktets utförande vara sådant att man kunde tro att målaren arbetat efter levande modell. I andra fall är bilderna så föga utarbetade att man kan säga att målaren bara brytt sig om att nödtorftigt återge de för bildens komposition nödvändiga figurerna.

Fördelningen av ljus och skugga är i allmänhet korrekt. Den har använts för att ge målningarna rymd och djup. Urvalet av färger är litet. Blått och rött i olika nyanser dominerar, gult och brunt har använts i någon mån, medan grönt förekommer rätt sällan, utom där ett naturalistiskt återgivande av växtlighet så har erfordrat. De mörkaste partierna har utförts mest i en brun eller gråsvart färg, medan det vita har en grå eller gråblå ton. Målningarna har ofta stora enhetliga färgytor som kan vara klart avgränsade. Ibland, såsom i utförandet av ansikten och händer är gränserna markerade med en brun konturlinje. I målningarnas färgsättning har Thomas Kiempe strävat till en naturalistisk återgivning. Detta har också i stort sett lyckats så långt de tekniska resurserna i fråga om färgerna det tillåtit. Färgfördelningen i bilden, ofta med en mörkgrön eller brunaktig färg för marken och med himlen och detaljerna i bakgrunden återgivna i en gråblå färg har varit ägnad att öka målningens djupverkan. Att färgvalet skett även med tanke på den koloristiska effekten framgår tydligt.

Thomas Kiempe har i allmänhet utnyttjat sina förlagor mest för avbildandet av figurer och detaljer, medan det förefaller som om han ofta själv skulle ha svarat för kompositionen. Förlagans betydelse för hans måleri är särskilt tydlig i kyrkomålningarna. Det är naturligt att framställningen av de traditionella motiven skulle följa traditionens regler. I fråga om teckningen av figurer och detaljer har målaren i hög grad stött sig på förlaga. Däremot har han i allmänhet inte nöjt sig med att rita av och kolorera hela förlagans bild, utan ofta har han kanske sammanställt sin egen bild på basen av flere förlagor. Det är inte bara enskilda figurer utan ibland också figurgrupper han har valt ur förlagorna. Likaså har målaren ibland lånat enstaka detaljer, men i vissa fall även större partier, såsom för målningarnas bakgrund. Han har icke alltid lyckats övervinna svårigheterna med att

anpassa de lånade detaljernas proportioner efter målningarnas krav. Ibland förefaller det också som om förlagans otydlighet skulle ha lämnat honom i osäkerhet. Särskilt när det gällt att återge mänskokroppens proportioner och hållning förefaller det som om målaren skulle ha haft ett stort behov av att stöda sig på förlaga. Det samma gäller återgivandet av dräkterna och speciellt utförandet av draperingar och veck. När det gällt att återge ansiktet synes målaren i stort sett ha frigjort sig från beroendet av förlaga. I olika slag av målningar har Thomas Kiempe utnyttjat sina förlagor på olika sätt. I kyrkomålningarna har figurerna, som brukligt var, blivit huvudsak, medan i Pekkalabilderna figurscenerna är rena bisaker, trots att de dominerar i förlagans bild.

Av intresse är frågan om hur Thomas Kiempe själv kan ha sett på sin uppgift som målare. Fastän man inte vet i vilken grad beställaren inverkat härpå, är det stora antalet korsfästelsebilder av intresse jämfört med att t.ex. bilder av nedtagningen från korset och av gravläggningen helt saknas. Ställt i samband med det säregna återgivandet av Kristusgestalten med kroppen översållad av blod-droppar, kunde detta kanske tyda på att målaren tagit intryck av herrnhutismen och velat ge sina kyrkomålningar en prägel härav. Thomas Kiempes kyrkomålningar är i allmänhet tydliga, de har skarpa konturer och ofta hela färgytor utan onödiga detaljer och skuggningar. Detta är bilder avsedda att uppfattas och förstås av kyrkokenigheten. Kompositionen med den låga horisontlinjen svarar väl mot bildernas placering rätt högt uppe på kyrkväggen. Återgivandet av de centrala gestalterna är vanligen ägnat större omsorg än utförandet av bifigurerna, vilka ofta knappast verkar avsedda att tåla en närmare granskning. Figurerna är för det mesta avbildade i naturlig storlek, ett förhållande som säkert varit ägnat att göra dem mera tillgängliga för betraktaren. Den tydliga figuråtergivningen, liksom det lätt överdrivna i minspel och gester är kanske också ett uttryck för en strävan att tydligt klargöra bildernas mening för betraktaren. Ansiktena har ofta personliga drag och uttryck, som ger bilden en viss stämning. I korsfästelsebilderna gäller detta dock ej Kristusgestalten, där är det bifigurerna som ger bilden dess intryck av smärta och djup sorg. Som av det

föregående framgår ses i Thomas Kiempes måleri flere tecken på att han hade en egen bestämd uppfattning om en kyrkomålares uppgift. Att han inte alltid tagit för allvarligt härpå ses av de lekfulla inslagen, liksom av de partier som präglas av likgiltighet och brist på omsorg.

I porträtten ser man inte bara att målaren känt till de viktigaste reglerna för porträttmåleriet. Det framgår också tydligt att Thomas Kiempe inte endast eftersträvat porträttlikhet utan också att han velat ge porträtten en viss karaktär och att han känt till huru han därvid borde förfara. Vidare tycker man sig se tecken på försök till karakteristik av de avporträtterade personerna. Också självporträttet kan kanske tas som ett tecken på att han ansett sig behärska porträttmåleriets konst.

Vid utförandet av Pekkalatapeterna ställdes målaren inför en uppgift av helt annan karaktär än vid utförandet av kyrkomålningar och porträtt. Kraven på det dekorativa, som i de båda sistnämnda fallen kommit i andra hand, trädde här i främsta rummet. Utförandet av bilderna synes tyda på att målaren också har uppfattat detta. Det är inte bara fältens inramning utan också det enhetliga färgvalet med den gråblå helhetstonen som gör ett dekorativt intryck. Till detta bidrar särskilt den enhetliga kompositionen där varje bild domineras av ett träd, medan personer, djur och arkitektur har avbildats i liten skala och närmast tjänar som dekorativa detaljer.

Ett försök till en överblick av Thomas Kiempes produktion med tanke på att i korthet ange vad som är karakteristiskt för honom är så till vida tacksamt som hans måleri är så pass likartat under hela den tid som hans verksamhet omfattar. Man kan inte i hans måleri se någon egentlig utveckling eller någon tydlig genomgående stilsförändring. Däremot håller Thomas Kiempe genom hela sin produktion fast vid samma sätt att teckna sina figurer. Likaså är färgvalet både för detaljerna och i fråga om den gråblå bakgrundsfärgen, som i hög grad är bestämmande för målningarnas helhetsintryck, lika hela tiden. I några av bilderna ses en grågrön ton som kanske kan bero på att färgerna förändrats. Karakteristiskt för Kiempe är att han i hela sitt måleri gör likartade fel som bottnar i hans svaghet i teckning. Thomas Kiempes målningar uppvisar så många karakteristiska återkommande

enskildheter att man väl kan tala om ett maner eller en personlig stil. Det är därför lätt att känna igen hans målningar.

I sina kyrkomålningar är Thomas Kiempe genom sin bundenhet vid förlagorna stilmässigt delvis kvar i renässansens och barockens värld. Det är bara i enstaka detaljer i inramning och färgsättning man kan spåra en inverkan av rokokoko eller gustaviansk stil. I Pekkalatapeten närmar sig målaren rokokon rätt mycket. Också i porträttmålningarna dröjer det ålderdomliga intrycket kvar, utom i fråga om Brusinporträtten som gör ett gustavianskt intryck. Avstegen från den ålderdomliga stil som Thomas Kiempe mest hållit sig till är så få och tillfälliga att man knappast kan dra några långtgående slutsatser härav, om än man kan säga att Kiempes måleri bär en prägel som är egen för 1700-talets senare hälft.

Det är svårt att objektivt bedöma värdet av Thomas Kiempes måleri. Rent kvantitativt var resultatet av hans arbete som kyrkomålare betydande och det var tusentals människor som flere gånger årligen under många årtionden mer eller mindre aktivt kom att tillägna sig hans bilder. Man bör beakta att Thomas Kiempe målade sina kyrkobilder under en tid då syftet med bilderna icke enbart var kyrkans förskönande utan också att till kyrkomenigheten förmedla religionens budskap. Uppskattningen av Kiempes måleri har varierat med växlingarna i den allmänna konstuppfattningen. Det är föga troligt att den samtida kyrkomenigheten i högre grad skulle ha reagerat för skönhetsvärden hos bilderna. Färgprakt, stort format och det förhållande att tomma ytor kunde fyllas med bilder hade säkert betydelse, men värdesattes antagligen först i andra hand, efter naturtrohet och uttrycksfullhet. Att Thomas Kiempe lyckats ge sina bilder något av den gamla uppgiften att tjäna som bilderbibel visar berättelserna om hans målningar. Det primitiva utförandet verkade väl knappast störande vid tiden för målningarnas tillkomst. Att en förändrad syn på kyrkomåleriets uppgift och en ny konstsmak kom att vara orsaken till att många av Kiempes bilder efter medlet av 1800-talet kom att ersättas med andra är icke ägnat att förvåna. Bevarade uppgifter med värdering av Kiempes kyrkomåleri finns först från slutet av 1800-talet. De är övervägande

negativa — det mest uppskattande är väl omdömet om väggmålningarna i Virdois som talade om en "humor som borde värdesättas" och de utlåtanden som givits av personer helt utanför de sakkunnigas krets. Att en del av bilderna har fått hänga kvar i kyrkorna i mer än 150 år och att några av målningarna åter tagits till heders, är kanske inte bara ett tecken på uppskattning av deras kyrko- och konsthistoriska värde, utan också på att man uppfattat deras betydelse för stämningen i kyrkan.

Fastän Thomas Kiempe utfört sina bilder mest efter förlaga kan man ingalunda avfärda hans arbete som endast kopiering, förstoring och färgläggning. Målaren har lyckats ge sina kyrkomålningar såväl uttryck som stämning och en personlig prägel. Det är förvånande att de ofta rätt grova felen i så ringa grad stör helhetsintrycket av målningarna. Bilderna är ofta innehållsmässigt effektfulla, målaren har givit personliga och uttrycksfulla ansikten åt sina figurer. Han har i stort sett undvikit upprepningar och man får ett intryck av att försök till personlig insats gjorts vid tillkomsten av varje målning. Vid målningen av Pekkalatapeterna hade målaren ställts inför en uppgift där det estetiska skulle komma i främsta rummet. Man kan inte förneka att han också lyckades ge bilderna en dekorativ och harmonisk

prägel. Thomas Kiempes måleri ger ett intryck av att målaren haft så mycket att ge av sin personlighet och sin målarglädje att han trots oskicklighet och bristande kunskap har lyckats åstadkomma fängslande målningar, kanske inte helt utan konstnärligt värde.

Som i denna undersökning visats har Thomas Kiempes produktion varit långt mer omfattande än vad man tidigare känt till. Man vågar ändå inte påstå att förteckningen över hans arbeten ännu skulle vara fullständig — snarare kan man tänka sig att en ökad kännedom om Thomas Kiempes måleri skall leda till att ännu flere målningar skall kunna attribueras till honom. Det är glädjande att många av Thomas Kiempes målningar under de senaste åren restaurerats eller på annat sätt tagits till heders. Man får hoppas att en mera utbredd känsla för målningarnas värde skall leda till att de målningar som nu alltjämt är övertäckta eller på annat sätt ofördelaktigt placerade måtte bli föremål för större omsorg. Också om Thomas Kiempes produktion kvalitativt icke är så märklig är den i alla fall kvantitativt så omfattande att redan detta borde tillförsäkra honom ett något större utrymme i Finlands konsthistoria än vad som hittills ägnats honom.

831 Med undantag för förf.:s uppsats 1967, baserad på en del av materialet för detta arbete.

831a Bilaga

832 Hegardt 1923.

833 Källström 1948.

834 Hallbäck 1947, 1956.

835 Hallbäck 1947, s. 34 ff.

836 Svärdröm 1949, s. 41 ff.

837 Selling, s.a., s. 385 ff.

838 Nervander 1901, s. 15 ff.

839 Cleve 1933, s. 45 ff.

840 Pykkänen 1954, s. 51 ff.

840a Pettersson 1971, s. 11.

841 Mähönen 1963, s. 24 ff. HUKI.

842 Wegelius 1967, s. 39 ff. HUKI.

842a Ehrnrooth, manuskript 1971, Finskt Museums redaktion.

842b Dahlström 1942, s. 79.

842c Pykkänen 1951, s. 85.

843 Sjögren 1914, s. 76 ff.

844 Svärdröm 1949, s. 41 ff.

845 Grabar 1969, s. xliii ff.

846 Gombrich 1963, s. 71.

847 Jessen 1920, s. 6 ff.

848 Heilige Augen — — —. Sidorna saknar nummer.

849 Reichl 1933, s. 16 ff.

850 Övre Norrland i tidningarna åren 1740—1810, s. 112 ff.

851 Landström 1948, s. 15 ff.

852 Wasastjerna 1879, s. 253.

Källförteckning

OTRYCKTA KÄLLOR

Finland:

Ehrnrooth, Maggi, fru, Helsingfors
Familjen Brusins bibel

Finskt Museums redaktion, Helsingfors
EHRNROOTH, ANNA BRITA, Kyrkomålaren Petter Bergström. Manuskript 1971

Helsingfors Universitets konsthistoriska institution, Helsingfors
APPELGREN, KARI, Johan Alm, hantverksmålare i Vasa på 1700-talet. Pro graduavhandling 1971
MÄHÖNEN, REINO, Oululainen kirkkomaalari Mikael Toppelius. Licentiatavhandling 1963
WEGELIUS, MARJA-LEENA, Kirkkomaalari Johan N. Backman. Pro graduavhandling 1967

Hämeen maakunta-arkisto, Tavastehus
Bouppteckning för Otto Joachim Brusin, 1817

Kelviä kyrkoarkiv, Kelviä
Räkenskaper 1780—1840
Sockne Stämмо Protocoller 1739—1826
TIKANOJA, VÄINÖ, Kälviän seurakunnan vaiheita sen perustamisesta v:n 1808:n ja 1809:n sodan aikaan saakka

Larsmo kyrkoarkiv, Larsmo
Räkenskaper 1787—1847. III G lla

Merijärvi kyrkoarkiv, Merijärvi
HUUMONEN, HEIKKI, Piirteitä Merijärven yhteiskunnallisesta, aatteellisesta ja uskonnollisesta elämästä
Merijärvi Kyrko Räckning 1799—1847

Munsala kyrkoarkiv, Munsala
Kyrcko Räckning öfwer Munsala Kyrkas Inkomst och Utgift 1757—1803
Protocoll Bok wid Munsala Kyrka från 1735 till 1846

Museiverket, Helsingfors
Byggnadshistoriska arkivet
Handlingar rörande Rautio kyrka

Historiska byrån
Finska Fornminnesföreningens Porträttenquete
Fotografisamlingen över bonader och tapeter
Fotografisamlingen över kyrklig konst
Fotografisamlingen över porträtt

Historiska byråns topografiska arkiv
CEDERHWARE, BJÖRN, Beskrifning över Väggmålningarna i Humppa torp, Vaskivesi (Nojonen) by av Virdois socken, 1899
MEINANDER, K. K., Inventeringsberättelse för Alavieska kyrka, 1905
Inventeringsberättelse för Lappo kyrka, 1905
Inventeringsberättelse för Vörå kyrka, 1900
Inventeringsberättelse för Ylihärmä kyrka, 1901
NERVANDER, EMIL, Finska Fornminnesföreningens VI:e konsthistoriska expeditions berättelse, s. 147 ff,
NORDMAN, C. A., Inventeringsberättelse för Nykarleby kyrka, 1930
Inventeringsberättelse för Soini kyrka, 1930
Snabbinventering av Virdois kyrka, 1930
Inventeringsberättelse för Vörå kyrka, 1930
Inventeringsberättelse för Ylihärmä kyrka, 1930
PALMROTH, REINO, J., P. M. rörande Vörå kyrkas reparation, 1958
SALMO, H., Inventeringsberättelse för Halsua kyrka, 1931
Inventeringsberättelse för Larsmo kyrka, 1931
TÖRNQWIST, K., Kertomus Virtain seurakunnan kirkosta ja kirkon arkistosta, 1886

Handlingar rörande:

Alavieska kyrka
Björneborgs kyrka
Halsua kyrka
Kelviå kyrka
Lappo kyrka
Larsmo kyrka
Nivala kyrka
Nykarleby kyrka
Rautio kyrka
Soini kyrka
Virdois
Virdois kyrka
Vörå kyrka
Ylihärmä kyrka
Ylivieska kyrka

Nykarleby kyrkoarkiv, Nykarleby

Räkenskaper 1784—87
Sockenstämmoprotokoll 1784—1787

Oulun maakunta-arkisto, Uleåborg

Alavieskan kirkon arkisto

III G 1, 1:3, Räkenskaper 1795—1810

Pyhäjoen kirkon arkisto,

Räckning öfver Pyhäjoki Moderkyrkas Inkomst och Utgift år 1763—1825
Sockenstämmoprotokoll 1780—1808

Raution kirkon arkisto

Byastämme Protocoll 1803—1810

Ylivieskan kirkon arkisto,

Sockenstämmen Protocoll 1799, 1801
Ylivieska Capell Församlings Kyrkio Räckningar uprättade År 1770—1860

Rautio kyrkoarkiv, Rautio

Kyrkobok 1800—1825

Riksarkivet, Helsingfors

Genealogiska Samfundets i Finland Samlingar

Födda i Alatornio 1707—1827
Födda i Lillkyro 1723—1804
Vigda i Munsala 1730—1818
Födda i Nykarleby 1730—1820
Döda i Nykarleby 1730—1820
In- och utflyttade i Nykarleby 1751—1795
Födda i Ruovesi 1681—1843
Döda i Ruovesi 1681—1841
Vigda i Ruovesi 1681—1808
Födda i Torneå stad 1718—1860
Födda i Turun suomalainen seurakunta 1721—1810
Födda i Åbo svenska församling 1736—1850
Kommunionbok för Nykarleby 1781—1787
Kommunionbok för Ruovesi 1789—1795, 1796—1809
Kommunionbok för Soini 1793—1809
Kommunionbok för Vasa 1784—1790, 1791—1796
Kommunionbok för Vörå 1781—1787
Kommunionbok för Ylihärmä 1792—1815

Lindh'ska samlingen 10, 23

Mantalslängder för Vasa län 1791, 1793, 1794—1799, 1801—1805, 1807—1809

Ny Carleby RådstufvuRätts Domböka för åren 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788, 1789, 1790, 1791 och 1792

1790 Års Wasa läns VerificationsBok
1794 Års Verificationsbok för Nylands och Tavastehus Länens Höfdingedöme
1797, 1798, 1801, 1802, 1803, 1804, 1807, 1808 Års Wasa Läns Verifications Bok

Ruovesi kyrkoarkiv, Ruovesi
Räkenskaper 1780—1800

Vaasan maakunta-arkisto, Vasa
Kyrkobok för Lillkyro

Virdois kyrkoarkiv, Virdois
Sockenstämmoprotokoll 1808—1854, C II a

Vörå kyrkoarkiv, Vörå
Kyrkio-Räkenskaper ifrån År 1751 till och med år 1783
1784
Kyrkokassan 1784—1851

Ylihärmä kyrkoarkiv, Ylihärmä
Räkenskaper V VI a 1
Sockenstämmoprotokoll 1799—1808

Sverige:

Antikvariskt-topografiska arkivet, Stockholm
Fotografisamlingen över Hälsinglands, Jämtlands, Lapplands, Medelpads, Västerbottens och Ångermanlands kyrkor

Grundsunda kyrka:
Inventarieförteckning 1831
Snabbinventering 1919
Svensson, Oskar, arbetsberättelse

Nordmalings kyrka:
Restaureringsberättelse av Gösta Lindström, 1956

Kungliga Biblioteket, Stockholm

Kart & Planschavdelningens samlingar

Kungliga Krigsarkivet, Stockholm
Västerbottens Infanteriregementes generalmönsterrullor för åren 1768, 1774 och 1779

Landsarkivet i Härnösand, Härnösand

Grundsunda:
Västernorrlands landskontors arkiv, mantalslängder för Grundsunda socken 1780—1783

Nedertorneå:
F I: 1. Försvarshandlingar 1733—1800
Husförhörlängder 1750—1818

Nordmaling:
Handlingar angående kyrka och kyrkogård 1672—1851, 1731—1869, §:1—2
Husförhörlängder 1775—1784, 1785
Kyrkoräkenskaper, L I:3
Sockenstämmoprotokoll 1766—1841

Nationalmuseum, Stockholm

Gravyrsamlingarna

Svenska Porträttarkivet
Fotografier med tillhöranda acta

Nordiska museet, Stockholm

Skråarkivet: Målareämbetet, Stockholm

Allmänna ämbetsbeslut 1667—1839

Målare Ämbetet i Stockholm Protocoll Börjat de. 22 dra october 1702 och continuerat för År til och med den 16 December 1762

Thet loflige Målare Ämbetets i Stockholm In och utskriftningsprotocoll från den 13 juli 1773 till och med 1774, 1775, 1776—1806

Nordmalings kyrkoarkiv, Nordmaling

Beskrifning af Nordmalings kyrka upprättad den 5 maj 1880

Muntliga och skriftliga uppgifter har lämnats av följande personer

Agrell, O., kyrkoherde, Lövånger
Aminoff, Hans, godsägare, Ruovesi, d. 1969
Anttila, Viljam, kyrkovaktmästare, Soini
Brusiin, Otto, professor, Åbo
Ehrnrooth, Maggi, fru, Helsingfors
Fahlgren, K., rektor, Umeå
Gavelin, Ruth, seminarielärarinna, Stockholm
Gripenberg, Ole, professor, Helsingfors
Hedquist, Johan, teol.lic., prost, Uppsala
Hellquist, Magdalena, bibliotekarie vid Kungliga Biblioteket, Stockholm
Humppaan torppa, ägaren 1966 och hans hustru, Virdois
Hvarfner, Gunilla, fru, Töreboda
Karlsson, Hugo, arkivarie, Härnösand
Kiljunen, Veikko, konservator, Helsingfors
Kinnunen, Pekka, kyrkoherde, Merijärvi
Kotkatlahti, Salme, lärarinna, Helsingfors
Lahtinen, Hilda, fru, Virdois
Lindquist, Thorvald, konservator, Helsingfors
Lindström, Gösta, konservator, Stockholm
Lindström, Per-Göte, kyrkoherde, Husum
Malmberg, Boo von, fil.doktor, Stockholm
Melanders, Gerda, fru, Stockholm
Melantje, Matti, fotograf, Ylivieska
Peltonen, Martti, kyrkoherde, Rautio
Petrini, H., landsantikvarie, Härnösand
Pettersson, Lars, professor, Helsingfors
Pettersson, Oskar, hemmansägare, Nordmaling
Pitkänen, Rauno, kyrkoherde, Halsua
Pylkkänen, Riitta, fil.doktor, Helsingfors
Rajalahti, Heikki, kyrkoherde, Ylihärmä
Rosenbröijer, Marita, fru, Grankulla
Strömdahl, Hjalmar, hemmansägare, Nordmaling
Suihko, Niilo, konservator, Helsingfors
Taanila, Martti, fotograf, Nivala
Tuomaala, Väinö, hembygdsråd, Seinäjoki
Wiking, Birger, kyrkoherde, Piteå
Wikman, S. E., kyrkovaktmästare, Nordmaling
Vähäaho, L., lärare, Nivala
Ågren, Katarina, fil. kand., Umeå
Ågren, Per-Uno, fil.lic., Umeå

TRYCKTA KÄLLOR

- AHLBÄCK, RAGNA, 1964. Bondedräkt från år 1793. Hufvudstadsbladet 25. 6. 1964.
- AIRAS, KAARLO, 1932. Kyrkligt liv och religiösa rörelser i nedre Tornedalen 1675—1809. Översättningsvis sammanfattande innehållsreferat av Axel Samuli. Från bygd och vildmark 1932, s. 56—86. Umeå.
- AMBROSIANI, SUNE, 1920. Från de svenska skråämbetenas dagar. Stockholm.
- AMINOFF, HANS, 1929. Pekkala. Herrgårdar i Finland III. Satakunda, s. 53—68. Helsingfors.
- APPELGREN, ARNE, 1934. Skråprotokollens vittnesbörd om de österbottniska skråmålarnas alstring. SMYA XL, 1934, s. 300—305. Helsingfors.
- ASPELIN, H. EM., 1892. Wasa stads historia. Nikolaistad.
- ASPELIN, J. R., 1898. Eräs kirkkomaalaja 100 vuotta takaperin. SM 1898, s. 12—15. Helsinki.
- ASPELIN, J. R., 1942. Opuscula Aspeliniana I. Helsinki.
- AURENHAMMER, HANS, 1959—67. Lexikon der christlichen Ikonographie I. Austria.
- BACKMAN, WOLD., 1938. Ett bidrag till Nykarleby stads personhistoria. Borgare och borgarsläkter 1721—1857. Vasa.
- BACKMAN, WOLD., 1941. Soldattorp, soldater jämte deras efterkommande i Nykarleby landskommun. Vasa.
- BAECKSTRÖM, ARVID, 1921. Ett 1700-talshus i Djurgårdsstaden. Samfundet Sankt: Eriks Årsbok 1921, s. 1—36. Stockholm.
- BECKWITH, JOHN, 1961. The art of Constantinople. An introduction to byzantine art 330—1453. London.
- BELLANDER, ERIK, 1949. Arméns beklädnad. Svenska armén genom tiderna, s. 271—322. Malmö.
- BELLANDER, ERIK, 1951. Beklädnad och uniformering vid Västerbottens regemente. Västerbotten 1950—51, s. 9—48. Umeå.
- BENGTTSSON, BENGT, 1934. Det svenska kistebrevet. Fataburen 1934, s. 83—100. Stockholm.
- BERENSON, BERNARD, 1963, 1968. Italian pictures of the Renaissance II, III. London, Edinburg.
- BERGENSTRÄHLE, C. G. A., 1917. Kungl. Västerbottens regementes krigshistoria. Stockholm.
- BERGHOLM, AXEL, 1901. Sukukirja I—II. Kuopio.
- BERGMAN, EVA, 1938. Nationella dräkten. Nordiska museets handlingar: 8. Stockholm.
- BERNT, WALTHER, 1948. Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts III. Germany.
- BESKOW, HANS, 1953, 1954. Bidrag till studiet av övre Norrlands kyrkor. Norrbotten 1953, s. 7—70, Norrbotten 1954, s. 9—80. Luleå.
- Bibeln. Stockholm 1926.
- Biblia, das ist: Die gantze Heilige Schrifft. Nürnberg 1702.
- Biblia ectypa. Bildnissen aus Heilige Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments — — — — neu hervorgebracht von Christoph Weigel Kupfferstecher in Augsburg Anno MDCXCV. Augsburg 1695.
- Biblia Se on Coco Pyhä Ramattu Suomexi. Stockholmis 1642.
- Biblia se on Koko Pyhä Raamattu Suomexi. Turusa 1776.

Biblia Teutsch. Nürnberg 1483.

Biblia, Thet är All then Helga scrifft på swensko. Upsala 1541.

- BJÖRKMAN, HJALMAR, 1930 Gårdar och gårdsägare i Gamla Karleby på 1700-talet. Genealogiska Samfundets Årsskrift XIII, s. 256—276. Helsingfors.
- BJÖRKMAN, HJALMAR, 1935 Bouppteckningar i Gamla Karleby stad. Genealogiska samfundet i Finland skrifter XI. Helsingfors.
- BOLINDER, GUSTAF, 1912 Kyrkmåleri på västkusten under 1700-talet. Ord och bild 1912, s. 345—350. Stockholm.
- BOREMAN, PER, s.a. Övertorneå kyrka förr och nu. Särtryck ur Tornedalen 5—6, s. 252—261, 304—312. s. 1.
- BOSTRÖM, H. J., 1929 Alatornion ja Tornion kaupungin paimenmuisto Ruotsin vallan aikana. Suomen Sukututkimusseuran Vuosikirja XII, 1928, s. 22—102. Helsinki.
- BRÉHIER, LOUIS, 1918 L'art chrétien, son developpement iconographique des origines à nos jours. Paris.
- BUCHT, GÖSTA, 1935 Härnösands historia I—II. Uppsala.
- BUGGE, ANDERS, 1933 Den lutherske kirkes motivskatt. Kunst og Kultur, 19 årg., s. 213—224. Oslo.
- BUSCH, HARALD, 1943 Meister des Nordens. Hamburg.
- BYGDÉN, L., 1923 Härnösands stifts herdaminne I—II. Uppsala.
- CEDERBLOM, GERDA, 1927 Pehr Hilleström som kulturskildrare I. Uppsala.
- CEDERHVARF, BJÖRN, 1899 Lisätietoja Thomas Kiempestä. SM 1899, s. 51. Helsinki.
- CEDERSTRÖM, RUDOLF, 1932 Det vita armklädet. Gustavianskt, Studier tillägnade Sigurd Wallin på hans 50-årsdag, s. 17—24. Stockholm.
- CLEVE, NILS, 1933 Barockmålningarna i Asikkala gamla kyrka. Kulturhistorisk årsbok 1933, s. 45—56. Ekenäs.
- CNATTINGIUS, BENGT, 1937 Pehr Hörberg. Stockholm.
- COLLIANDER, O. I., 1910 Suomen kirkon paimenmuistio I. Helsinki.
- CORNELL, HENRIK, 1966 Den svenska konstens historia. Från vikingatiden till 1700-talets slut. Stockholm.
- DAHLBERGH, ERIK, 1693 Suecia Antiqua et Hodierna. Holmiae.
- DAHLBY, FRITHIOF, 1963 De heliga tecknens hemlighet. Om symboler och attribut. Malung.
- DAHLGREN, ERIK, 1963 Något om våra kyrkoböcker. Från ådalar och fjäll 1963, s. 39—55. Örnsköldsvik.
- DAHLSTRÖM, SVANTE, 1942 Kyrkomålaren Jonas Bergman. FM 1941, s. 60—80. Helsingfors.
- DAVENPORT, MILLIA, 1948 The Book of Costume I—II. New York.
- Die altdeutsche Malerei. Jena 1909.
- Dürer, Das graphische Werk. Text von Karl Adolf Knappe. Wien 1964.
- EHRNROOTH, ANNA BRITA, 1967 Kyrko- och bygdemålaren Thomas Kiempe. Västerbotten 1967, s. 127—142. Umeå.

- EHRNROOTH, ANNA BRITA, 1969 Kyrkomålarna Petter Bergström, Petter Brystrom och målaren Roström från Piteå. Norrbotten 1970, s. 243—260. Luleå.
- EJDESTAM, J., 1939 Hantverk och skråväsen. Särtryck. Örebro.
- EKLUNDH, HANS, 1966 Företal till utställningskatalogen Svenskt bygdemåleri, s. 5—7. Helsingfors.
- EMOND, CECILE, 1961 L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Tome XII, fasc. 5. Bruxelles.
- Enciclopedia Universale dell'Arte XII, XIV. Italy s.a.
- ERIXON, SIGURD, 1929 Nummer tio Växbo. Svenska Kulturbilder I—II, s. 11—32.. Stockholm.
- ERIXON, SIGURD, 1931 Våra konstnärliga landskapskaraktärer. Svenska Kulturbilder VII—VIII, s. 29—64. Stockholm.
- ERIXON, SIGURD, 1934 Målarna berätta. Svenska Kulturbilder Ny Följd I, s. 113—144. Stockholm.
- ERIXON, SIGURD, 1937 Hälsinglands bygdemåleri under äldre skeden. Svenska Kulturbilder Ny Följd VIII, s. 169—210. Stockholm.
- FERGUSON, GEORG, 1955 Signs and symbols in christian art. New York.
- Figur= Bibel. Wästerås 1777.
- Finska Fornminnesföreningens protokoll 1870—1875. Helsinki.
- FONT, LAMBERTO, 1952 La Eucaristia. Barcelona.
- FREDRIKSSON, OLOF, 1959 En jämtländsk kyrkomålare. Jämten 1959, s. 132—135. Östersund.
- FRIEDLÄNDER, MAX J., 1926, 1931, 1933 Die altniederländische Malerei IV, IX, XI. Berlin.
- GOLDSCHIEDER, LUDWIG VON, 1936 Fünfhundert Selbstporträts von der Antike bis zur Gegenwart. Wien.
- GOMBRICH, E. H., 1963 Meditations on a Hobby Horse. London.
- GRABAR, ANDRÉ, 1969 Christian iconography, a study of its origins. USA.
- GREVENOR, HENRIK, 1928 Norsk Malerkunst under Renaissance og Barokk 1550—1700. Oslo.
- GRIPENBERG, OLE, 1965 Suomalaisten sotilaspukujen arvontunnuksista ja napeista 1700—1800-luvuilla. SM 1965, s. 43—59. Helsinki.
- GRIPENBERG, OLE, 1967 Militäruniformen av år 1792. FM 1966, s. 59—66. Helsingfors.
- G. T. Guy Topelius, 1915. "Paradiset" på Pekkala Gård. Veckans krönika 17. 4. 1915.
- HAGN, ALFRED, 1939 Kirkemalere i Nord-Norge. Norske Forntidsminnesmerkers bevaring 1939, s. 95—128. Oslo.
- HAHR, AUGUST, 1898 En gustaviansk målare — Per Krafft d.ä. och hans verksamhet i Sverige. Stockholm.
- HALLBÄCK, SVEN AXEL, 1947 Det efterreformatoriska kyrkomåleriet på 1600- och 1700-talen i Sverige. Göteborg.
- HALLBÄCK, SVEN AXEL, 1950 Det efterreformatoriska dekorativa kyrkomåleriet i Finland. Fornvännen 1950.
- HALLBÄCK, SVEN AXEL, 1956 Christian von Schönfeldt — kyrkomålaren. Institutet för västsvensk kulturforskning Skrifter I. Vänersborg.

- HAMBERG, N., 1912 Bidrag till Grundsunda kyrkas och församlings krönika. Örnsköldsvik.
- HAMILTON, NEENA, 1901 Die Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Strassburg.
- HAMMARSTRÖM, KATARINA, 1961 Johan Nilsson Fabricius — en norrbottensk allmogemålare. Norrbotten 1960, s. 106—144. Luleå.
- Harvialan kartanot. Historiikki 1913—1963. Rosenlew-firmans stencil. s.l.e.a.
- HAZELIUS-BERG, GUNNEL, 1936 Peruker och hårtourer. Ur herrfrisyrrens historia i Sverige. Särtryck ur Fataburen 1936, s. 103—126.
- HECKSCHER, ELI F., 1941 Svenskt arbete och liv. Stockholm.
- HEDMAN, KARL, 1930 Reini, Reinius, Rein. Kompletteringar till utredningen i "Sukkirja". Genealogiska samfundets årsskrift XIII, s. 233—255. Helsingfors.
- HEGARDT, HANNA, 1923 Studier i västsvensk kyrklig konst. Göteborg.
- HEIKINHEIMO, O., 1951 Virtain 300-vuotias seurakunta ja sen kirkot. Ilkka 9. 9. 1951.
- Heilige Augen = und Gemüths = Lust/vorstellend/alle Sonn = Fest und Feyrtägliche nicht nur Evangelien sondern auch Epistelen und Lectionen/verfertigt und herausgegeben von Johann Ulrich Krausen Kupffer=Stechern in Augspurg. s.l.e.a. (företalet 1706.)
- HIBBARD LOOMIS, LAURA, 1927 The table of the last supper in religious and secular iconography. Art Studies. An extra number of the American Journal of Archeology: 1927, s. 71—88. Cambridge.
- Historische Bilder-Bibel, — — — gezeichnet — — — in Kupffer gestochen, verlegt und herausgegeben von Johann Ulrich Kraussen. Augsburg 1702.
- HOFREN, MANNE, 1925 Norrländska konstprovinser. Tidskrift för konstvetenskap 1924—1925, s. 1—28. Lund.
- HOFREN, MANNE, 1962 Nordsvenska studier. Nordiska museets handlingar: 56. Kalmar.
- HOLLSTEIN, F. W. H., s.a. German engravings, etchings and woodcuts VI. Gouda.
- HOLMGREN, JOHN, 1948 Norrlandsläseriet. Studier till dess förhistoria och historia fram till år 1830. Samlingar och studier till svenska kyrkans historia 19. Lund.
- Hovmålaren Carl Fredrik Torsselius tapetmålarkbok. Nordiska museets handlingar: 62. Stockholm 1965.
- HÜBNER, JOHANN, 1747 Bibliska historier. Westerås.
- HÜLPHERS, ABRAH. ABR^SSON, 1789 Samlingar till en beskrifning öfver Norrland. Femte Samlingen om Westerbotten, I Bandet. Westerås.
- Hälsingemålningar. Text Ingemar Svensson. Foto Hilding Mickelsson. Borås 1968.
- ISAKSSON, OLOV, 1967 Byastämman och byastadga. Skytteanska samfundets handlingar no. 5. Uppsala.
- JESSEN, PETER, 1920 Der Ornamentstich. Berlin.
- JOHANSSON, K. H., 1938 Kyrkobruk och gudstjänstliv under 1700-talet. Stockholm.
- JOKIRANTA, E., 1925 Kuvaus Virtain kirkon sisäasusta ennen vuoden 1884 korjausta sekä kirkon korjausvaiheet w. 1925. Virtain, Ähtärin ja Pihlajaveden sanomat 6. 11. 1925.
- JONSSON, SUNE, 1967 Om folkliga väckelserörelser i Österbotten och Västerbotten. Västerbotten 1967, s. 143—198. Umeå.

- JUTIKKALA, EINO, 1949 Suomen historian kartasto. Suomen tiedettä No 2. Porvoo.
- JUTIKKALA, EINO, 1963 Bonden i Finland genom tiderna. Helsingfors.
- KANKAANRANTA, O. W., 1909 Ylivetelin kappelin historia. Kokkola.
- KARLING, STEN, 1931 Trädgårdskonstens historia i Sverige. Stockholm.
- KEHRER, HUGO, 1904 Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 53 Heft. Strassburg.
- Keskipohjanmaa 20. 8. 1957.
- Kindlers Malereilexikon A-C. München 1964.
- KLEMETTI, HEIKKI, 1927 Suomalaisia kirkonrakentajia 1600- ja 1700-luvuilla. Porvoo.
- KOSKIMIES, JUHO, 1908 Lapuan pitäjään historia. Oulu.
- KOUKKULA, TUOMO, 1967 Vanhan Ruoveden historia II:1. Vammala.
- KRAUS, FRANZ XAVER, 1897, 1908 Geschichte der Christlichen Kunst I—II. Freiburg im Breisgau.
- KUMM, ELFRED, 1949 Indelt soldat och rotebonde.
- KÜNSTLE, KARL, 1928 Ikonographie der kristlichen Kunst I. Freiburg im Breisgau.
- KÄLLSTRÖM, O., 1948 Eksjötaketets målade bibelbilder. Fornvännen 1948, s. 1—18. Stockholm.
- LANDSTRÖM, TYCHO, 1948 En generalmönstring på Näsby hed 1768. Norrbotten 1947, s. 15—28. Luleå.
- LAURÉN, L. L., 1884 Vasa trivialskola 1684—1884. Anteckningar med anledning av skolans tvåhundraåriga tillvaro. Nykarleby.
- LEIKOLA, A. R., 1928 Keuruun vanha kirkko. Keuruun kirja, s. 132—187. Kerava.
- LEVERTIN, OSKAR, 1899 Niclas Lafrensen d.y. och förbindelserna mellan svensk och fransk målarkonst på 1700-talet. Sveriges allmänna konstförenings publikation VII. Stockholm.
- Lexikon för konst. P-Ö. Stockholm 1960.
- Liber scholae Wasensis 1722—1830. Genealogiska Samfundet i Finland Skrifter XVII. Helsingfors 1947.
- LIEURE, JACQUES, 1927 Jacques Callot. Catalogue de l'oeuvre gravé III. Paris.
- LINDBERG, CAROLUS, 1935 Finlands kyrkor. Helsingfors.
- LINDBLOM, ANDREAS, 1932 Skansens herrgård. Fataburen 1932, s. 159—194. Stockholm.
- LINDBLOM, ANDREAS, 1944 Sveriges konsthistoria II. Stockholm.
- LINDH, ERIK, 1928 Kongliga Björneborgs Regemente. Helsingfors.
- LINDSTRÖM, AUNE, 1959 Isak Wacklin. Ateneumin Taidemuseo. 4 vuosikerta 1—2/1959, s. 2—11. s. 1.
- LONICERUS, ADAM, 1678 Kreuterbuch. Künstliche Conterfeytunge der Bäume / Stauden / Hecken / Kräuter / Getrend / Gewürze / etc. Durch Petrum Uffenbachium augiert und vermehrt. Ulm.
- LUNDBERG, EMMA OCH ERIK, 1941 Svensk trädgård. Stockholm.
- LÖNNQVIST, BO, 1963 Bindmössan i Nyland. FM 1963, s. 75—98. Helsingfors.

MÂLE, ÉMILE, 1902	L'Art religieux du XIII ^e siècle en France. Paris.
MÂLE, ÉMILE, 1922	L'Art religieux du XII ^e siècle en France. Paris.
MÂLE, ÉMILE, 1932	L'Art religieux après le concile de Trente. Paris.
MALMBORG, BOO VON, 1961	Martin Mijtens d.ä. Malmö.
MATTINOLLI, EERO, 1963	Turun hiippakunnan paimenmuisto. Suomen kirkkohistoriallisen seuran monisteita I. s.l.
Mattheus Merian, Die Bilder zur Bibel. Herausgegeben und eingeleitet von PETER MEINHOLD. Hamburg 1965.	
MAYER, AUGUST L., 1908	Jusepe de Ribera. Kunstgeschichtliche Monographien X. Leipzig.
MAZZARIOL, GIUSEPPE — PIGNATTI, TERISIO 1961	Storia dell' Arte Italiana. Volume secondo. Volume terzo. Italy.
MEINANDER, K. K., 1902	Några kyrkor i svenska Österbotten. Svenska Folkskolans Vänners Kalender 1902, s. 116—148. Helsingfors.
MEINANDER, K. K., 1926	Den äldre bildkonsten. Finlands Konst. Utg. L. Wennervirta, s. 53—134. Helsingfors.
MEINANDER, K. K., 1931	Porträtt i Finland före 1840-talet. Helsingfors.
MILLET, GABRIEL, 1916	Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XI ^e , XV ^e et XVI ^e siècles. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 109. Paris.
Murillo. Klassiker der Kunst VII. Stuttgart 1913.	
MÖLLER, KARL, 1937	Abendmahl. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. I Band, spalt 28—44. Stuttgart.
NERVANDER, EMIL, 1900	Saarnatuoleja Pohjanmaalla. SM 1899 s. 61—67. Helsinki.
NERVANDER, EMIL, 1901	Väggmålningarna i Storkyro gamla kyrka. SMYA XXI:5, s. 1—75. Helsingfors.
NERVANDER, EMIL, 1905	Mich: Toppelius och hans kyrkomålningar. FFT XXIII:1. Helsingfors.
NERVANDER, EMIL, 1905a	Den finska kyrkomålaren Michael Toppelius och hans verk. Folkupplysningssällskapets skrifter 133. Helsingfors.
NIKANDER, GABRIEL & JUTIKKALA, EINO, 1939	Säterier och storgårdar i Finland II. Helsingfors.
NILSSON, HOLGER — SÖBERLIND, NILS, 1939	Fredrik Thingvall och Norrlandsläseriets uppkomst. Kyrkohistorisk Årsskrift 38, 1938. Uppsala.
NILSSON-TANNER, PER, 1962	Carl Hofverberg 1695—1765. "Capitaine" och "contrefaiare". Banbrytare och föregångsmän I. Östersund.
NODERMANN, MAJ, 1961	Jonas Granberg. En jämtländsk kyrkokonstnär. Jämten 1961, s. 97—114. Östersund.
NORDBERG, MARJA-LIISA, 1959	Varhainen suomalainen muotokuva. Ateneumin Taidemuseo. 4 vuosikerta 1—2/1959, s. 13—20. s.l.
NORDENSVAN, GEORG, 1909	Nattvarden i konsten. Ord och Bild 1909, s. 241—258. Stockholm.
OKKONEN, ONNI, 1955	Suomen taiteen historia. Porvoo.

- OLDENBURG, CONSUELO, 1964 Die Buchholzschnitte des Hans Schüfelein. Textband. Bildband. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Band 340, 341. Germany.
- OLLINEN, J. F., 1893 Muinaismuistoja Kuortaneen kihlakunnan eteläisestä puolesta. Luettelot Suomen Muinaisjäännöksistä XIX. Toim. Suomen Muinaismuistoyhdistys. Helsinki.
- Passio Domini nostri Iesu Christi. Neu ersonnen und gezeichnet von Joh. Jacob Sandrart — — — In Kupfern gebracht und an Tag gegeben von Christoph Weigel. Augsburg 1693.
- PERÄLÄ, VÄINÖ, 1938 Yli-Härmän seurakunta 1787—1938. Turku.
- PETTERSSON, LARS, 1971 Hailuodon palanut puukirkko ja sen maalaukset. Karlö brunna träkyrka och dess målningar. SMYA-FFT 73. Helsinki.
- PORTIN, JOHAN, 1967 Samlingar til en Beskrifning öfver Öfver Torneå Sockn uti Västerbottns Höfdingedöme. Med kommentar av ERIK WAHLBERG, s. 290—370. Tornedalica 5. Uppsala.
- Psalm=Boken, Then Swenska. Stockholm 1695.
- Psalm=Boken, Then Swenska. Stockholm 1697.
- Psalm=Boken, Then Swenska. Stockholm 1774.
- PYLKKÄNEN, RIITTA, 1951 Kirkkomaalari Johan Backmanin perunkirjoitusluettelo. SM 1951, s. 81—86. Helsinki.
- PYLKKÄNEN, RIITTA, 1954 Isonkyrön vanha kirkko. Kytösavut 6. Vaasa.
- PYY, PENTTI, 1970 Nivalan seurakunta sadan viime vuoden aikana. Nivalan kirja, s. 413—434. JYY:n Kotiseutusarja n:o 7. Jyväskylä.
- Raffael. Klassiker der Kunst I. Stuttgart 1906.
- RÉAU, LOUIS, 1956 Iconographie de l'art chrétien II: Iconographie de la Bible I, Ancien Testament, Paris.
- RÉAU, LOUIS, 1957 Iconographie de l'art chrétien II: Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament. Paris.
- RÉAU, LOUIS, 1958 Iconographie de l'art chrétien III: Iconographie des saints II. Paris.
- REICHL, OTTO, 1933 Die Illustrationen in vier geistlichen Büchern des Augsburger Kupferstechers Johann Ulrich Krauss. Strassburg.
- RINNE, JUHANI, 1911 Muutamia tietoja seinä- ja kattomaalauksista porvaris- ja talonpoikaistaloissamme. SM 1911, s. 57—64. Helsinki.
- RINNE, JUHANI, 1916 Alavieskan kirkko. Uusi Suomi 17. 5. 1916.
- RODÉN, NILS, 1939 Herrnhutismen i Norrland. Kyrkohistorisk Årsbok. Uppsala.
- ROTH, STIG, 1936 Porträttmålaren Johan Henrik Scheffel. Göteborg.
- ROTH, VICTOR, 1916 Siebenbürgische Altäre. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 192. Strassburg.
- RÄDE, ADOLF, 1951 Nordmalings kyrka och församling. Härnösand.
- SACHS, KURT, 1907 Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlsdarstellung. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, s. 99—126, 204—212. Berlin.

SANDELIN, L. H., 1891	Arkeologisk och historisk beskrifning öfver den svenskspråkiga delen af Pedersöre härad. Berättelser öfver Finlands fornlemningar utgifna af Finska Fornminnesföreningen XVII. Helsingfors.
SANDVIK, THURE, 1938	Larsmo kyrka 150 år. Svenskt kyrkoliv 1938, s. 64—68.
SCHALIN, Z., 1907	Om Nykarleby kyrkas bildskrud, målarena D. Hjulström samt J. och E. Alm. FM 1907, s. 76—90, Helsinki.
SCHEDEL, HARTMANN, 1483	Buch der Chroniken. Nürnberg.
SCHELTEMA, F. ADAMA VAN, 1912	Über die Entwicklung der Abendmahlsdarstellung von der byzantinischen Mosaikkunst bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Leipzig
SCHILLER, GERTRUD, 1966, 1968	Ikonographie der christlichen Kunst I—II. Gütersloh.
SCHMIDT, P. H., 1962	Die Illustration der Lutherbibel 1522—1700. Basel.
SCHNITLER, C. W., 1927	Malerkunsten i det 18. aarhundrede. Norsk kunsthistorie II, s. 135—200. Oslo.
SCHRADE, HUBERT, 1932	Ikonographie der christlichen Kunst I, Die Auferstehung Christi. Leipzig.
SCHRAMM, ALBERT, 1927, 1929	Der Bilderschmuck der Frühdrucke X, XII. Leipzig.
SELLING, GÖSTA, s.a.	Målning i äldre tider och restaurering. Hantverkets bok. Måleri, s. 351—409. Stockholm.
SJÖGREN, ARTHUR, 1914	Monogrammisten IM. Fataburen 1914, s. 73—104. Stockholm.
SPRINGER, ANTON, 1905	Handbuch der Kunstgeschichte IV. Leipzig.
STECKZÉN, BIRGER, 1921	Minnesskrift till Piteå stads 300-årsjubileum. Uppsala.
STENERBERG, KARL ERIK, 1955	Kristinatidens måleri. Malmö.
Svenska Akademiens ordbok 3, Lund 1906.	
Svenska Porträttarkivet. Index över svenska porträtt 1500—1850 I—II. Stockholm 1935, 1939.	
Svenskt konstnärslexikon III. Malmö 1957.	
Sveriges kyrkor. Medelpad. Utg. Sigurd Curman och Johnny Roosval. Stockholm 1939.	
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1937	Helsingemålningar från drottning Kristinas dagar. Fataburen 1937, s. 39—74. Stockholm.
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1944	Dalmålningar. Stockholm.
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1948	Jufwas Anders Ersson och Winter Carl Hansson, två dalmålare från Leksand. Rtg 1948, s. 1—18. Stockholm.
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1949	Dalmålningarna och deras förlagor. Nordiska museets handlingar: 33. Stockholm.
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1953	Bibel på väv och mur. Fataburen 1953, s. 27—44. Stockholm.
SVÄRDSTRÖM, SVANTE, 1957	Dalmålningar i urval. Stockholm.
TAKALA, ESA EETU, 1897	Muinaismuistoja Pietarsaaren kihlakunnan suomalaisesta osasta. FFT XVII, s. 101—332. Helsingissä.
TAMELANDER, EINO, 1941	Tornion pesäluetteloja 1666—1900. Tornio.
TENERZ, HUGO, 1960	Namnen i Tornedalen under 1500-, 1600- och 1700-talen. Norrbotten 1960. Luleå.

- TERVARENT, GUY DE, 1958 Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600. Travaux d'humanisme et renaissance. Genève.
- THIEME, U.—BECKER, F. 1930 Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart XXIV. Leipzig.
- Tornio 1621—12/5—1921. Julk. Tornion kaup.valt.hist.toimikunta. Oulu 1921.
- TUOMAALA, VÄINÖ, 1950 Eteläpohjalaisia sukutiloja. Ilkka 5. 10. 1950.
- TUOMAALA, VÄINÖ, 1963 Kun Virtain kirkon kuvittaja kosti Kankaanpään emännälle. Virtain Joulu 1963. Seinäjoki.
- TUULASVAARA, JAAKKO, 1960 Suur-Kalajoen historia II. Keski-Pohjanmaan historiasarja 2. Kokkola.
- Umebladet 19. 4. 1950.
- Ur Finlands historia. Publikationer ur de Alopæiska pappren. Redigerade af Ad. Neovius. Borgå 1891—92.
- Van Dyck. Klassiker der Kunst XIII. Stuttgart und Leipzig 1909.
- WASASTJERNA, OSKAR, 1879 Ättar-taflor. Borgå.
- VENTURI, A., 1913 Storia dell'Arte Italiana VII:2. Milano.
- VENTURI, A., 1967 Storia dell'Arte Italiana VII:3, VII:4. Nendeln, Liechtenstein.
- VESTESON, HJ., 1953 Nils Wiklund, en herdegestalt i Tornedalen 1732—1785. Luleå stift i ord och bild, s. 209—218. Stockholm.
- WICHMANN, V. K. E., 1920 Nykarleby stad 1620—1920. Helsingfors.
- WIRILANDER, KAARLO, 1953 Suomen armeijan upseeristo ja aliupseeristo 1718—1810. Virkatalonhaltijat. Suomen historiallisen seuran käsikirjoja III. Forssa.
- VIRRANKOSKI, PENTTI, 1961 Kokkolan pitäjän yläosan historia. Keski-Pohjanmaan historiasarja 5, Kokkola.
- VLOBERG, MAURICE, 1946 L'Eucharistie dans l'art I—II. Paris-Grenoble.
- ÅKERBLOM, BROR K., 1962, 1963 Vörå sockens historia I—II. Vasa.
- ÖHQUIST, JOHANNES, 1912 Suomen taiteen historia. Helsinki.
- ÖSTERBLADH, KAARLO, 1949 Henkinen elämä vuosina 1700—1809. Etelä-Pohjanmaan historia IV:2, s. 569—724. Vaasa.
- Övre Norrland fört i tiden nr 2. Under krig och örlig. Umeå 1958.
- Övre Norrland i tidningarna åren 1740—1810. Sammanställt av Birger Steckzén. Luleå 1958.

Bilaga

De målningar som med större eller mindre sannolikhet har kunnat tillskrivas Thomas Kiempe

De här nedan i tabellform uppräknade målningarna har delvis kunnat dateras. För de fall där datering icke varit möjlig har tidigast möjliga tillkomstår angivits, medan det mest sannolika tillkomståret har angivits inom parentes.

Grundsunda 1781. Korsfästelsen och Kristi födelse. Oljemålningar.
Nordmaling 1782—83. Läktarmålningar. Olja på trä.
Självporträtt 1782—85, (1783). Olja på trä.
Porträtt av makarna Lindforss 1784. Oljemålningar.
Kvinnobilden i Nordmaling 1782—85. Oljemålning.
Kista i Nykarleby eller Vasa 1785.
Nykarleby 1785 — — —. Konungarnas tillbedjan. Oljemålning.
Porträtt av makarna Rein 1785 — — —, (1785—90). Oljemålningar.
Vörå 1786—88, (1786). Kristi förklaring. Altarväggsmålningar.
Munsala 1786—87. Slätmålning.
Larsmo 1787 — — —. Johannes och Moses. Altarväggsmålningar.
Ylivieska 1787 — — —, (1787). Väggmålningar i östra korsarmen.
Merijärvi 1787 — — —, (1787—88, o. 1795?). Korsfästelsen. Tempera på trä.
Lappo 1791. Herdarnas tillbedjan. Oljemålning.
Porträtt av makarna Brusin 1792—94, (1793). Oljemålningar.
Pekkalatapeterna. (1790-talet). Tempera.
Soini 1794. Nattvarden. Oljemålning.
Alavieska 1795 — — —, (1795). Altarväggsmålningar.
Virtdois 1796. Dekoration av hela kyrkan med limfärg? jämte altartavlor, nattvarden och korsfästelsen, oljemålningar.
Väggmålningar på Patala gård 1792 — — —, (1796).
Ylihärmä 1799 — — —. Korsfästelsen. Oljemålning.
Munsala 1800. Förslag till altartavla.
Kelviå 1802. Dekoration av hela kyrkan.
Nivala 1803. Altarväggsmålningar.
Rautio 1804. Korsfästelsen. Olja på trä.
Halsua (1800?). Nattvarden och korsfästelsen. Oljemålningar.