

# Uskonsoturit ratsailla

Merkitysten rakentumisesta keskiaikaisessa veistotaiteessa Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajapyhimyskuvin

Maria Lahdenranta

Pro gradu -tutkielma

Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos/

Humanistinen tiedekunta

LAHDENRANTA, MARIA: Uskonsoturit ratsailla. Merkitysten rakentumisesta keskiaikaisessa veistotaiteessa Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajapyhimyskuvissa

Pro gradu -tutkielma, 78 s., 4 liites.

Taidehistoria

Lokakuu 2018

---

Tutkielman aiheena on kaksi suomalaista keskiaikaista puuveistosta, Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuvat, jotka ovat alkujaan sijainneet Ruskon kirkossa. Tutkielman tarkoituksena on tarkastella merkityksen rakentumista Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuvissa edellä mainittuja teoksia esimerkkeinä käyttäen ikonografisen ja semioottisen menetelmän avulla. Molempien teosten kuva-aiheita käsitellään osana antiikin pakanallisen kuvaston jälkivaikutusta kristillisessä kuvakulttuurissa. Antiikin ratsastajakuvien perinteen jatkuminen kuvainvaelluksena kristillisiin pyhimyskuviin on siis tutkielman keskiössä.

Sotilaallinen ratsastajakuva on valikoitunut sekä Pyhän Yrjön että Pyhän Martin tunnetuimmista ja tunnistettavimmista esittämistavoista ratsastajakuviin liittyvien sotilaallisiin hyveisiin ja vallankäyttöön liittyvien merkitysten kautta. Kuva-aiheiden ja pyhimyslegendojen toisiaan täydentävässä liitoksessa Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuvat ovat saaneet suhteessa antiikin ratsastajakuvien perinteeseen uuden kristillisen merkityksen ja tarkoituksen keskiajan katolisen uskonnonharjoituksen piirissä. Maallista valtaa ilmentävistä ratsastajakuvista on kehittynyt taivaallista valtaa esittäviä kuvia, joissa pyhimykset näyttäytyvät kristillisinä ratsusotilaina, kristikunnan suojelijoina ja auttajina.

Taidehistoria, keskiaika, puuveistokset, ratsastajakuvat, pyhimyskuvat, Pyhä Yrjö, Pyhä Martti, ikonografia, semiotiikka, aktanttimalli

# Sisällysluettelo

1. JOHDANTO .....	1
1.1. Tutkimuskohde ja -kysymykset .....	1
1.2. Tutkimusmenetelmät.....	3
1.3. Aikaisempi tutkimus ja kirjallisuus.....	4
2. KESKIAJAN KUVITUSTA ANTIIKIN MOTIIVEILLA .....	6
2.1. Ratsastajaveistosten historiaa.....	6
2.2. Keskiajan visuaalisen kulttuurin ja katolisen kirkon yhteys .....	12
2.3. Ikonografinen metodi.....	17
3. RATSASTAJAPYHIMYSKUVAN KONTEKSTI.....	22
3.1. Pyhimyskuvat keskiajan visuaalisessa kulttuurissa .....	22
3.2. Pyhä Yrjö .....	29
3.3. Pyhä Martti.....	39
3.4. Katseen voima.....	45
4. RATSASTAJAPYHIMYSKUVAN MERKITYKSISTÄ .....	51
4.1. Merkityksen muodostuminen ja muutos Greimasin semiotiikassa .....	51
4.2. Visuaalisista merkkifunktioista.....	57
4.3. Analyysi Pyhä Martti -veistoksesta aktanttimallian soveltaen.....	60
4.4. Analyysi Pyhä Yrjö ja lohikäärme -veistoksesta aktanttimallian soveltaen .....	63
4.5. Aikalaiskatsojan position tarkastelua aktanttimallia soveltaen.....	65
5. LOPUKSI.....	69
KUVALUETTELO.....	72
LÄHDELUETTELO.....	72
KUVALIITE .....	79

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Tutkimuskohde ja -kysymykset

Tutkielmani tarkastelee sitä, miten merkitykset muotoutuvat ja miten niitä on mahdollista nähdä suomalaisessa keskiaikaisessa veistotaiteessa Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin pyhimyskuvissa. Tarkoitukseni on avata kyseisten puuveistosten aiheiden esittämiskonventiota kahden esimerkkiteoksen kautta ja pohtia, miksi ylipäätään vakiintunut tapa esittää sekä Pyhä Yrjö että Pyhä Martti ratsailla on koettu mielekkäänä opetuksissaan pyhimystensä vaatimattomuutta korostavan kristinuskon kuvastossa.

Tutkimukseni kohteena on kaksi Ruskon kirkosta peräisin olevaa keskiaikaista puuveistosta, *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* (Kuva 1 & 2) ja *Pyhä Martti* (Kuva 3 & 4), jotka ovat tuntemattomiksi jääneiden (oletettavasti) paikallisten tekijöiden valmistamia. Molemmat veistokset esittävät suosittuja kristillisiä pyhimyksiä, jotka ovat alkujaan olleet roomalaisia sotilaita, mutta kristinuskoon kääntyttyään saavuttaneet uskonsa lujouden ja suorittamiensa ihmetekojen ansiosta aseman kristillisinä pyhimyksinä. Katolisten pyhimyskuvien perinteessä molemmat pyhimykset on myös usein esitetty ratsun selässä, ja hevonen kuuluukin molempien pyhimysten olennaisimpiin attribuutteihin. Samalla nämä konventiot myös toistavat antiikin kuvastosta tuttuja ratsastajahahmon esitystapoja sekä jakavat että tuottavat uusia merkityssisältöjä suhteessa edeltäjiinsä.

*Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksessa ratsu on liikkeessä, takajaloille kohonneena osittain kuolevan lohikäärmeen päällä, jonka kitaan pyhimys työntää peistään. Veistosryhmään kuuluvat myös polvillaan rukoileva prinsessa ja makaavaan asentoon kuvattu karitsa. Teos rinnastuu selvästi Bernt Notken mestariteokseen *Sankt Göran och draken* (1489, Storkyrkan, Tukholma). Teosta voi myös pitää sen mukaelmana tai (taitamattomana) kopiona. Onkin mielenkiintoista pohtia, ei niinkään sitä, miten originaalisuus ja luovuus (kuten sen nykyisin ymmärrämme) toteutuvat *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksessa, vaan miten viittaus ja/tai yhtymäkohta alkuperäiseen teokseen jonkin muun kuin mielikuvituksen puutteen vuoksi on

selkeästi nähtävissä. Vihollisensa maahan lyöneen, voittajana ratsastavan sankarin hahmo on ollut tunnettu aihe jo antiikin taiteessa miehisten, sotilaallisten hyveiden kuvana.

Näitä teemoja on mahdollista nähdä ja tutkia myös *Pyhä Martti* -veistoksessa, joka on kuitenkin huomattavasti rauhanomaisempi. Siinä Pyhä Martti on kuvattu paikoillaan seisovan ratsunsa selkään leikkaamaan palelevalle kerjäläiselle palaa viitastaan. Kerjäläishahmo kuitenkin puuttuu itse teoksesta, mutta on pyhimyskertomuksen kannalta niin olennainen, että se on ”kuviteltava” mukaan kokonaisuuteen. Voidaankin pohtia, samaistuuko kerjäläisen teoksesta puuttuva hahmo rukoilijaan, eli onko katsojan osallistumisella teokseen mahdollisesti merkityksiä tuottava rooli. Voidaan kuitenkin olettaa, että sen lisäksi, että se liittyy pyhimyskuvan funktioon rukouksen välittäjänä, sillä on myös osansa sosiaalisten rakenteiden vahvistamiseen ja ylläpitoon tähtäävässä kuvastossa.

Tiivistetysti tutkimuskysymykseni ovat edellä lueteltujen seikkojen valossa seuraavat:

1. Miten aiemmat traditiot näkyvät Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuvissa?
2. Millaisia merkityksiä nämä veistokset saavat keskiajan uskonnollisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa?
3. Miten kuvaustapa, traditio ja aikalaisnäkökulma ovat saattaneet yhdessä vaikuttaa näiden teosten kokemiseen?

Mielestäni vaikuttaisi vahvasti siltä, että kyseiset veistokset voidaan nähdä osana antiikin ratsastajakuvien perinteen kristillistä jatkumoa. Koska molemmissa tutkimuskohteiksni valikoituneissa puuveistoksissa esitetyt pyhimykset ovat olleet alkujaan Rooman armeijan ratsuväen upseereja, kuvaustavan valikoituminen on looginen, joskin ei kuitenkaan ehkä täysin itsestään selvä. Varhaisen kirkon käytäntö kääntää kuvien merkityksiä kristillisiksi vakiintuneen pakanallisen kuvaston kohdalla on tunnettu tosiasia. Kristillinen kuvasto hyödynsi olemassa olevaa materiaalia omien tarkoituksensa vahvistamiseksi, ja näin ollen ristiretkien ja kristinuskon leviämisen myötä kuva-aiheet kulkeutuivat ja vakiintuivat alueille, joilla aiempaa vastaavaa perinnettä ei ole ollut eikä ”tuontikuvien” vierasta alkuperää tunnettu.

Monet keskiajan taiteeseen erikoistuneet tutkijat puhuvat taiteen sijaan yksinkertaisesti ”kuvista”. Samoin kiinnostus on nykytutkimuksessa siirtynyt tyylin, estetiikan ja tuotannon kysymyksistä kysymyksiin kuvien käyttötarkoituksesta, vastaanotosta ja materiaalisuudesta. (Hamburger 2006, 374; Räsänen 2009, 14; Lahti & Räsänen 2008, 243–244.) Pyrinkin siis liittämään oman tutkielmani keskiajan kuvien tutkimuksen nykysuuntauksiin erityisesti funktion ja reseption kannalta. Tässä kehyksessä tarkoitukseni on siis selvittää tutkimuskohteideni esittämistapaan liittyvän perinteen suhdetta teosten käyttötarkoitukseen ja kokemiseen.

## 1.2. Tutkimusmenetelmät

Käytän tutkielmassani sekä kontekstualisoivaa näkökulmaa, ikonografiaa että semiotiikkaa. Kontekstualisoivan näkökulman avulla pyrin selvittämään sekä antiikin kuvaston alkuperäistä käyttöä ja sen sisältämiä merkityksiä että leviämistä pohjolaan Etelä-Euroopasta. Samoin pyrin myös taustoittamaan keskiajan kuvakulttuuria, yhteiskunnan rakennetta ja uskonnollisia olosuhteita Suomen alueella ja etenkin Turun seudulla. Ikonografiaa sen sijaan tulen käyttämään itse teosten mahdollisten merkitysten kartoittamiseen ja kuvainvaellukseen liittyvien teemojen käsittelyyn. Ikonografisten kysymysten alueella aion kulkea Erwin Panofskyn ja Aby Warburgin viitoittamalla tiellä unohtamatta uudempaa keskiajan taidehistoriallista tutkimusta, jota edustaa esimerkiksi Elina Räsänen tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheesta suomalaisissa puuveistoksissa.

Semiotiikkaa hyödynän tarkastellessani sitä, miten kuvan mahdolliset merkityksen muodostumisen prosessit voisivat toimia tai miten merkityksenantotapahtuma rakentuu keskiaikaisten puuveistosten kohdalla. Miten veistos on luomassa kuvaa kristillisestä pyhästä ja miten kuva toimii kristinuskon ”mieli-/mainoskuvana”? Samoin teoksissa nähtävissä olevat muut teemat, kuten maskuliinisuuden ja sankariuden tai ritari-identiteetin sekä ihmisen/kulttuurin ja eläimen/luonnon väliset suhteet, sekä suhde klassilliseen antiikin traditioon, voidaan asettaa pohdintojen kohteeksi kuvien merkkiluonteeseen keskittymällä. Aion pohtia näitä kysymyksiä erityisesti suhteessa kuva-aiheiden taustalla vaikuttaviin pyhimyslegendoihin Algirdas Julien Greimasin kehittämän aktanttimallin avulla.

### 1.3. Aikaisempi tutkimus ja kirjallisuus

Suomen keskiaikaista taidetta leimaa säilyneen aineiston fragmentaarisuus, mikä osaltaan vaikeuttaa sen tutkimista. Esimerkiksi keskiaikaisia puuveistoksia on säilynyt noin 800, mikä lukuna saattaa kuulostaa paljon, mutta määränä onkin oletettavasti vain pieni osa olemassa olleesta materiaalista. Erityisesti uskonpuhdistuksen tuomat uudet näkemykset kirkkotaiteesta vaikuttivat siihen, ettei keskiaikaista esineistöä pyritty säilyttämään tai suojelemaan (pikemminkin päinvastoin) ennen 1800-luvun loppua, jolloin ne alettiin uudelleen kokea arvokkaiksi osana kansallista historiaa. (Gardberg 1998, 13; Räsänen 2009, 14.)

Keskiaikaisesta suomalaisesta kuvanveistosta ei ole kirjoitettu kovinkaan mittavasti, mutta siitä huolimatta hyviä lähteitä on sekä koti- että ulkomaisen tutkimuskirjallisuuden joukossa. Carl Axel Nordmanin vuonna 1965 julkaistu monografia *Medeltida skulptur i Finland* on yhä alansa perusteos ja Elina Räsänen sanoin ”viimeisin keskiajan veistoksia laajasti käsitellyt suomalainen tutkimus”, jonka pääpaino on yksittäisten teosten ajoituksen ja alkuperän selvittämisessä (Räsänen 2009, 30). Suomalaisen taidehistorian alalla ei olekaan kovin montaa aihetta käsittelevää teosta, mutta Räsänen oma väitöskirja *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku. Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa* on vähintäänkin osittain innoituksen lähde ja esikuva omalle tutkielmalleni. Lisäksi Olga Alice Nygrenin vuonna 1945 ilmestynyt väitöskirja *Helgonen i Finlands medeltidskonst. En ikonografisk studie* on huomionarvoinen teos ja lähde.

Tutkimuskohteitani ei ole aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa käsitelty hajanaisia mainintoja lukuun ottamatta lainkaan, ja siksi koen aiheeni erityisen mielekkääksi tutkimuskohteeksi. Molemmat tutkimuskohteistani on mainittu Turun kaupungin historiallisen museon (1981) keskiaikaisten puuveistosten konservointiraportissa, sekä lisäksi tutkielmani teosanalyysien lähteenä käyttämässäni sekä Pyhän Martin että Pyhän Yrjön esittämistä keskiajan kuvastoissa koskevassa kirjallisuudessa. Näitä lähteitä ovat Jan Svanbergin *Sankt Göran och draken* (1993), Peter Tångebergin *Wahrheit und Mythos - Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe: Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei* (2009) ja Ingalill Pegelowin *Sankt Martin i svensk medeltida kult och konst* (1988).



Erityisesti kysymykset koskien sekä antiikin ajan kuvastoa että Itämeren alueen keskiaikaista kuvakulttuuria ja vaikutteiden kulkeutumista maantieteelliseltä alueelta toiselle vaativat laajempaa pohjustusta tutkimuskohteideni tulkinnan tueksi. Erityisesti Johannes Bergemannin artikkeli ”Virtus – Antike Reiterstatuen als politische und gesellschaftliche Monumente” (2008) sekä Marcus Junkelmannin teos *Die Reiter Roms. Teil I: Reise, Jagd, Triumph und Circusrennen* (1990/2008) toimivat pääasiallisina lähteinäni antiikin ratsastajapatsaista. Kuvataiteen hevosaiheiden kartoittamisen lähteinäni taas ovat John Baskettin *The Horse in Art* (2006), Francis Donald Klingenderin *Animals in Art and Thought to the end of the Middle Ages* (1971). Itämeren alueen keskiaikaisen kuvakulttuurin päälähteinä ovat Jan von Bonsdorffin *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters* (1993) ja Sanna Reinikaisen artikkelit pohjoismaisesta puukuvanveistosta (1998 & 2002).

Nähdäkseni laajemman kulttuurisen kontekstin huomioon ottaminen on paitsi kiinnostavaa, myös välttämätöntä, sillä tutkimieni teosten alkuperäinen tausta on niin ajallisesti kuin myös kulttuurisesti etäinen. Keskiajan teologian, kuvaston ja katseen suhteiden hahmottamisen päälähteinä taidehistorian osalta käytän Suzannah Biernoffin teosta *Sight and Embodiment in the Middle Ages* (2002), Hans Beltingin teosta *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art* (1994), Mary Carruthersin teosta *The Experience of Beauty in the Middle Ages* (2013) sekä Umberto Econ teosta *Art and Beauty in the Middle Ages* (1959/1986). Lähteeni keskiajan kulttuurihistoriasta koostuvat useista eri teoksista ja artikkeleista, joista tärkein on keskiajantutkija Marko Lambergin artikkeli ”Pyhää Yrjänää jäljitellen. Myöhäiskeskiaikaisen aristokraatin ritari-identiteetti” (2006).

Ikonografista metodikirjallisuutta edustaa tutkielmassani Erwin Panofskyn *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* (1939/1955) sekä Aby Warburgin kirjoituksia esittelevä kokoelma *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (1999). Jälkimmäisen metodologiaa kommentoi Richard Woodfieldin artikkeli ”Warburg's "Method"” (2001). Myös Elina Räsänen selvitys tutkimuksensa ikonologisesta tutkimusmetodista (Räsänen 2009) ja Lena Liepen artikkeli ”Bilden, den historiska tolkning och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik” (2003) ovat lähteitäni ikonografisesta teoriasta ja metodista. Altti Kuusamon *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia* (1996) on tärkeä lähde sekä ikonografisen että semioottisen teorian kannalta. Semiotiikan saralla päälähteinäni ovat Kuusamon teoksen lisäksi semiootikko Algirdas Julien Greimasin teos *Strukturaalista semantiikkaa* (1980) sekä semiootikko Eero Tarastin (2009, 2010) artikkelit.

## 2. KESKIAJAN KUVITUSTA ANTIIKIN MOTIIVEILLA

### 2.1. Ratsastajaveistosten historiaa

Nykyisin oletamme ratsastajapatsaat ensisijaisesti mahtimiesten muistomerkeiksi, mikä ei sinänsä poikkea niiden yleisimmästä, joskaan ei ainoasta, historiallisesta käyttötarkoituksesta. Tämän tutkielman puitteissa olennaista on esitellä ratsastajapatsaiden historiaa sekä erilaisia aiheita ja niiden sisältämiä merkityksiä. Aion kiinnittää erityistä huomiota etenkin siihen, millaisia yhteiskunnallisia ja uskonnollisia funktioita ja merkityksiä ratsastajapatsaissa on nähty tai on voitu nähdä.

Ratsastajapatsaiden historia alkaa antiikin Kreikasta. Vaikka myös muissa kesyhevosen tunteneiden ja ratsastusta harjoittaneiden kulttuureiden piirissä on tuotettu ratsukoita kuvaavia veistosfiguureja, niiden ei katsota suoraan vaikuttaneen itse länsimaisen ratsastajapatsaan syntyyn. Epäsuora vaikutus Egyptin ja Kaksoisvirran maan korkeakulttuureiden suunnalta on toki erittäin mahdollinen, sillä hallitsijan kuvaaminen hevosvaljakon vetämiin vaunuihin sotaherran tai metsästäjän ominaisuudessa oli suosittu ja kuninkaallista arvoa kuvaavana pidetty esitystapa. Tässä yhteydessä on otettava huomioon se seikka, ettei ratsastusta pidetty samassa arvossa ja suosiossa kuin valjakolla ajoa. (Giebel 2003, 104, 110.)

Myös antiikin Kreikan varhaisimmat hallitsijan ja hevos(t)en yhteiskuvat liittyvät vaunuilla ajoon, useimmiten sotaan tai paluuseen sodasta. Kuvaukset valjakkoajosta eivät kuitenkaan rajoitu tähän. Valjakkoajokisat olivat vähintäänkin yhtä suosittu kuva-aihe ihmisen ja hevosen esittämisestä yhdessä. Samoin varhaisimmat ratsastajakuvaukset ovat idealisoituja urheilijakuvauksia, jotka oli alkujaan tarkoitettu votiivilahjoiksi temppeleihin tai pyhäkköihin. Niiden tarkoituksena on ollut paitsi juhlistaa kilpailussa saavutettua voittoa ja siten myös toimia muistomerkkinä voittajalle, kuitenkin ensisijaisesti kiitoksena ja kunnioituksena voiton suoneelle jumaluudelle. (Giebel 2003, 111.) Täten varhaisimpia ratsastajapatsaita ei voida pitää muistomerkkinä yksilölle vaan lahjana jollekin tietylle jumalalle tai jumalattarelle. Tämä käytäntö jatkui läpi koko antiikin loppuen vasta kristinuskon myötä.

Itse varsinaisten yksilön muistoa kunnioittavien ja tämän suurten saavutuksien ja/tai korkean

aseman johdosta pystytettyjen ratsastajapatsaiden historia alkaa vasta hellenistisellä kaudella eli noin 300-luvulla eaa. Tämä ajanjakso, joka tunnetaan yleisesti toisaalta kreikkalaisen kaupunkivaltion häviämisen ja toisaalta kreikkalaisen kulttuuripiirin kansainvälistymisen aikakautena, toi huomattavia muutoksia erityisesti poliittiseen valtatasapainoon ja valtiorakenteeseen. Samalla myös kuvanveisto koki suuria muutoksia niin aihepiiriensä kuin myös esittämistapojensa suhteen. Hallitsijoille pystytetyt julkiset muotokuvapatsaat, joihin myös ratsastajapatsaat kuuluivat, ovat yksi tämän aikakauden tuotteista. Sotilaallisten ratsastajapatsaiden tradition katsotaan alkavan Aleksanteri Suurta ja hänen suosikkisotaratsuaan Bukefalosta esittäneistä monumentaaliveistoksista, joita hallitsijan seuraajat jäljittelivät, mutta joista yksikään ei ole säilynyt nykyaikaan asti. (Hemingway 2006, 10–11.) Napolin Kansallisen Arkeologisen museon kokoelmiin kuuluva, Herculaneumista löydetty pronssinen pienoisveistos Aleksanterista ratsailla takajaloilleen nousseen Bukefaloksen selässä on esimerkki siitä, millaisia hellenistiset ratsastajapatsaat ovat saattaneet olla. Naturalistinen muoto kohtaa idealisoidun esitystavan tässä pienoisveistoksessa hellenistiselle kuvanveistotyylille ominaisen paatoksellisuuden kera.

Vanhin tunnettu hallitsijamuotokuvana toiminut ratsastajapatsas on peräisin antiikin Roomasta. Pronssinen, luonnollista kokoa suurempi Marcus Aureliuksen ratsastajapatsas (161–180 jKr.) on ainutlaatuinen esimerkki roomalaisesta ratsastajapatsaasta hallitsijan muistomerkkinä. Tämä dynaamiseen liikkeeseen kuvatulla ratsalla tyynen rauhallisesti ratsastavaa keisaria esittävä veistos on ainut tähän päivään asti säilynyt alkuperäinen antiikin roomalainen ratsastajapatsas niistä lukuisista Rooman keisarien ja sotapäälliköiden ratsastajapatsaista, joita Rooman julkisissa tiloissa on ollut. Patsas vältti varhaisten kristittyjen ikonoklastien aiheuttaman hävityksen, toisin kuin monet muut antiikin veistokset. Syynä erityiskohteluun oli puhdas väärinkäsitys: keskiajalla patsaassa kuvatun ratsastajan uskottiin esittäneen ensimmäistä kristillistä keisaria Konstantinus Suurta. Patsas sijaitsi silloin Basilica di San Giovanni in Lateranon (suom. Lateraanin Pyhän Johanneksen kirkko) läheisyydessä, josta se 1538 siirrettiin nykyiselle paikalleen Piazza del Campidogliolle<sup>1</sup>. (Baskett 2006, 16–17; myös Haavikko 2003, 40) Veistosryhmään on alkujaan kuulunut myös maahan syösty barbaari, joka makasi hevosen jaloissa, kirjaimellisesti maahan poljettuna sekä voiton jumalataria esittänyt pienoisveistos keisarin vasemmasta kädestä (Junkelmann 1990/2008, 205).

---

<sup>1</sup> Nykyisin alkuperäinen veistos on sijoitettu Museo Capitolinoon, ja aukiolle on sijoitettu kopio alkuperäisestä teoksesta.

Roomalaisen ratsastajapatsaan motiivina oli hyve – *virtus*. Vaikka käsitteenä hyveen sisältö sinänsä oli aikalaishkontekstissa kohtuullisen laaja, voidaan roomalaisten ratsastajapatsaiden kohdalla nähdä kyseessä olevan ensisijaisesti hyveen sotilaallisen aspektin – *virtus bellica* – kuvaaminen. Kuvataiteessa tämä aspekti henkilöityy sotilaallisen asun kautta. Myös monet roomalaisen taiteen ikonografiset topokset, erityisesti taistelu- tai metsästysaiheet, viittaavat sotilaalliseen hyveeseen. Ratsastajapatsaiden ohella tästä voidaan ottaa esimerkiksi Rooman keisareiden triumfimonumentit sekä myöhäisen keisarinajan kolikoissa toistuva kuva-aihe vastustajansa kumoon ratsastavasta keisarista. (Bergemann 2008, 16–17.)

Vastustajan kumoon tai yli ratsastamisen voidaankin jo sinänsä nähdä juuri *virtus bellican* tunnuksena, jonka esittämiseen tosin saattoi riittää jo pelkkä kuvaus rauhallisesti käyntiä astelevalla hevosella ratsastamisesta, pystyyn nousseesta puhumattakaan. Samalla tavalla ratsastajan puvun merkitys on tärkeä osa kokonaismerkitystä. Siviili- ja sotilaspuvun eri osien yhdistely ratsastajapatsaan ratsastajan asussa oli tapa yhdistää visuaalisesti sotaherran ja siviilihallinnon johtajan tai virkamiehen statukset samaan henkilöön. Tämä on nähtävissä esimerkiksi Marcus Aureliuksen ratsastajapatsaassa, jossa keisari on kuvattu pukeutuneena toisaalta senaattorin sandaaleihin ja toisaalta sotapäällikön tunikaan ja viittaan. (Bergemann 2008, 20–21.) Antiikin ratsastajapatsaiden symbolinen sisältö ei kuitenkaan rinnastanut ratsastamista hallitsemiseen (kuten uudella ajalla vakiintunut tulkinta), vaan kyseessä oli sotilaallisen hyveen kuvaaminen. (Bergemann 2008, 28–29.)

Myöhäisantiikin ja keskiajan taiteesta ratsastajapatsaskuvaston voidaan nähdä puuttuvan kokonaan, etenkin jos se mielletään roomalaisen perinteen mukaiseksi hallitsijamuistomerkkien perinteeksi. Rooman valtakunnan tuhon ja kristinuskon nousun jälkeisenä aikana, jolloin Euroopan valtapoliittinen tilanne oli vuosisatoja epävakaa ja valtakunnat pieniä, sotien ja kansainvaellusten köyhdyttämiä, tilausta monumentaalikuvanveistolle ei ollut. Myös kristinuskon leviäminen ja kirkon vallan kasvu asettivat omat vaatimuksensa kuvataiteille. Sisällöllinen sanoma nousi naturalistista toteutusta tärkeämmäksi ja kirkon hallitseva asema rajoitti ratsukoiden, ja hevosten tai yleisestikin eläinhahmojen, esittämistä taiteessa. Tosin rajoituksista huolimatta keskiaikaista kuvakulttuuria voisi luonnehtia monipuoliseksi, vaikkei tämä ulotukaan ratsastajapatsaisiin muutamia hajanaisia poikkeuksia lukuun ottamatta. Esimerkkeinä tällaisista poikkeuksista ovat muun muassa Bambergin ratsastaja tai Kaarle Suuren ratsastajakuva. (Baskett 2006, 14–15.)

Frankkien kristityn kuninkaan Kaarle Suuren (742–814) mukaan nimetyn karolingisen renessanssin taiteelle on pidetty ominaisena antiikin perinnön, kristillisen kirkon sekä paikallisten perinteiden yhdistämistä, joka on toiminut pohjana kehittyvälle keskiajan kuvastolle. Kuvien tehtävänä oli toimia koristeina ja opetuksen välineenä, ei missään nimessä palvonnan kohteina. Esittävyys, narratiivisuus ja kristillinen symboliikka astuivat abstraktin ja ornamentaalisen taiteen tilalle. (Klingender 1971, 145–147.) Kaarle Suurta (tai mahdollisesti Kaarle Kaljua) ratsailla 800-luvulta esittävä pronssinen, noin 25 cm korkea pienoisveistos<sup>2</sup> on selvästi Markus Aureliuksen ratsastajapatsaan kaltaisten antiikin esikuvien inspiroima varhaiskeskiajan teos, ja siksi huomionarvoinen tässä yhteydessä.

Tosin tämän veistoksen sisällöllisenä esikuvana eivät ole olleet Rooman pakanalliset keisarit, kuten voisi olettaa, vaan Konstantinus Suuri, jonka perillisenä veistoksen oli tarkoitus esittää kuvaamansa karolingihallitsijan. Veistos muistuttaa yleisilmeeltään huomattavan paljon esikuvaansa, mutta eroaa siitä voimakkaasti niin tyyllillisesti kuin myös yksityiskohdiltaankin. Viiksekäs mutta parraton ratsastaja on kuvattu jähmeästi istumaan ratsunsa selkään sekä pitelemässä regaaleja eli valtionomenaa ja (nykyisin kadonnutta) miekkaa käsissään. Vankkarakenteinen ratsu on kuvattu astelemaan käynnissä vakaasti eteenpäin. Molemmat hahmot ovat tyylytellyn naturalistisia: teoksessa on nähtävissä selvästi myöhäisantiikin veistosten vaikutus aiheen lisäksi myös tyyllissä. (Bardož s.a. Louvre Museum. [www-sivu](http://www.sivu).)

Huomattavasti lähemmäs antiikin ratsastajapatsaiden esikuvaa tulee *Bambergin ratsastajana* tunnettu varhaisgoottilainen kiviveistos. Se on herättänyt laajasti huomiota keskiajan kirkkotaiteelle poikkeuksellisen aiheensa sekä hienon, naturalistisen toteutuksensa ansiosta. Anonymiksi jääneen tekijän veistämä, noin vuodelta 1237 peräisin olevan veistoksen yksioikoinen identifiointi sitä vastoin on mahdotonta vaihtoehtojen paljoudesta huolimatta. Vaikka patsas saattaisikin esittää maallista hallitsijaa tai idealisoitua ritariuden personifikaatiota, se on yhtä helposti tulkittavissa raamatulliseksi hahmoksi tai pyhimyskuvaksi. Veistos on sijoitettu Bambergin katedraalin Pyhän Yrjön kuorin pylvästä vasten, joten kyseessä saattaisi olla Pyhän Yrjön kuva. Kuitenkin on vähintään yhtä todennäköisintä, että veistos esittäisi Hohenstaufen-dynastiaan kuulunutta Pyhän saksalais-

---

<sup>2</sup> Veistos löydettiin 1807 Metz'n katedraalin aarrekammioista. Nykyisin se on nähtävillä Pariisissa Louvressa.

(Bardož s.a. Louvre Museum. [www-sivu](http://www.sivu).)

roomalaisen keisarikunnan keisaria Fredrik II:sta (1194–1250), joka oli katedraalin suojelija ja sen rakennuttajan, piispa Ekbertin ystävä. (Klingender 1971, 296)

Bambergin ratsastaja ei kuitenkaan ole ainut keskiaikainen ratsastajaveistos. Magdeburgissa on säilynyt *Ratsastajana (Die Reiter)* tunnettu 1200-luvulta peräisin oleva veistosryhmä, joka esittää ratsailla istuvaa Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan keisari Otto I:stä (912–973) ja kahta, keisarin molemmin puolin seisovaa naishahmoa. Tätä vapaasti seisovaa kiviveistosta pidetään varhaisimpana esimerkkinä antiikin jälkeisestä eurooppalaisesta ratsastajapatsaasta. (Steane 2001, 31–32.) Magdeburgin ratsastajan alkuperäinen sijaintipaikka<sup>3</sup> Magdeburgin kaupungin keskustassa Vanhalla torilla raatihuoneen edessä muistuttaa vahvasti roomalaisesta traditiosta pystyttää ratsastajapatsaita merkkihenkilöille kaupunkien keskeisille paikoille. Tämä traditio oli kuitenkin katkennut jo kauan ennen Magdeburgin Ratsastajan valmistumista. Toistaiseksi tutkimus ei ole pystynyt selvittämään, mikä on johtanut tähän ratsastajapatsasperinteen yksittäiseen uudelleen heräämiseen. (Kulturhistorisches Museum Magdeburg. [www-sivu](http://www.sivu).)

Vaikka ratsukoita ei esiinnykään keskiajan kuvataiteessa kuin harvakseltaan ratsastajapatsaiden muodossa, esimerkiksi keskiaikaisten käsikirjojen kuvituksista hevos- ja ratsastusaiheita löytyy runsaasti. Kuvat liittyvät useimmiten metsästyksen, turnajaisiin tai sotiin, mutta myös mytologisia kohtauksia, pyhimyslegendoja ja raamatullisia tarinoita on kuvitettu ratsukoilla. Toisinaan ne liittyvät suoraan kertomukseen, kuten Pyhän Yrjön legendassa, toisinaan ne taas saattavat liittyä käsiteltyyn aiheeseen epäsuorasti ja toisinaan niillä ei voida nähdä olevan minkäänlaista suoraa tai epäsuoraa kytköstä aiheeseen. Kuvista voidaan kuitenkin selkeästi havaita ratsastamisen ja ylhäisen aseman välinen yhteys. Vaikka hevoset sinänsä kuuluivat jokaisen yhteiskuntaluokan arkeen, alemmilla yhteiskuntaluokilla hevonen on useammin kuormajuhta vaunujen tai auran edessä, eikä niinkään ensisijaisesti ratsu, kuten ylhäisöllä. (ks. Haavikko 2003, 135–136, 141, 227–229, 326–327.)

Pohjoismaiden alueella Bernt Notken Pyhä Yrjö -veistosryhmä Tukholman Suurkirkossa on kiistatta yksi taidokkaimmista keskiaikaisista veistoksista. Veistosryhmään kuuluvat itse Pyhän Yrjön ja hänen kimon ratsunsa lisäksi maahan syösty lohikäärme sekä erillisenä pienoisyrymänä rukousasentoon polvistunut prinsessa vierellään karitsa makuuasennossa

---

<sup>3</sup> Alkuperäisveistos on nykyisin nähtävillä Magdeburgin kulttuurihistoriallisessa museossa ja sen alkuperäisellä sijaintipaikalla seisoo pronssista valettu kopio.

jalustaan kuuluvan muurin ympäröimänä. Luonnolliseen kokoon toteutetun veistosryhmän pääasiallisena materiaalina on mestarillisesti veistetty ja maalattu puu, mutta teokseen on käytetty poikkeuksellisen luovasti myös muita materiaaleja, kuten esimerkiksi hirvensarvia lohikäärmeen ruhon "piikkeinä". Itse asiassa juuri lohikäärme onkin koko ryhmän ainutlaatuisin hahmo, jolla ei yksittäisenä hahmona varsinaisesti ole löydettävässä suoraa esikuvaa länsimaisesta taiteesta (Tångeberg 2009, 56), toisin kuin veistosryhmällä kokonaisuudessaan. Teoksessa on nähtävissä alankomaalaisia tai alasaksalaisia vaikutteita, mutta vertailuteokset puuttuvat, sillä keskiajan aiheita käsitelleet monumentaaliteokset ovat hävinneet ja yhtäläisyyksiä on etsittävä muista aikalaiskuvista (Tångeberg 2009, 54).

Ruotsin valtionhoitaja Sten Sture puolisoineen tilasi tämän 1489 valmistuneen veistoksen osaksi hautamonumenttiaan. Patsaan aiheen oli kaiketi tarkoitus viitata Sten Sturen johtamien ruotsalaisjoukkojen 1471 saavuttamaan voittoon Tanskan kuninkaan Kristian I:n armeijasta. Sten Sture on halunnut esittää itsensä Pyhänä Yrjönä lyömässä maahan vastustajansa Tanskan kuninkaan, pelastaen prinsessan eli Ruotsin. Tämä symboliikka voidaan perustella keskiajan katoliselle kirkolle tyypillisen *imitatio sanctorum* -käytännön kautta: pyhimyksen tapoja tai tekoja jäljittelemällä voitiin osoittaa kunnioitusta pyhimykselle ja samalla tulla itse pyhimyksen tavoin kunnianarvoisammaksi. (Lamberg 2006, 69–71) Voidaan myös pohtia vaikuttiko samankaltainen jäljittelyn kautta kunnioittaminen (ja tekijänsä/teettäjänsä kunnianarvoisammaksi tekeminen) kuva-aiheiden suosion leviämiseen ja tunnetuksi tulemiseen.

Nykyisin tunnettujen säilyneiden teosten perusteella on oletettava, että Suomen alueella ratsastajapatsaita vastaavia veistoksia ei ole ollut tai ole tehty ennen kristinuskon tuloa ja Ruotsin vallan aikaa. Toisin sanoen ennen länsieurooppalaisten vaikutteiden ja aihepiirien saapumista. Vanhin nykyisen Suomen alueella ratsastajapatsaaksi luettavissa oleva veistos on nykyisin Kansallismuseon kokoelmiin kuuluva Liedon mestarille attribuoitu Pyhää Marttia esittävä teos. Tämä alkujaan Raison kirkossa sijainnut puuveistos on ajoitettu olevan peräisin noin 1330-luvulta. (Nygren 1945, 124–125.) Tämän teoksen lisäksi Suomessa on useita muita keskiaikaisia, oletettavasti paikallisten tekijöiden valmistamia ratsastajaveistoksia, joista kaikki esittävät joko Pyhää Yrjöä tai Pyhää Marttia. Suomen alueella ei ole ollut yhtäkään varsinaista ratsastajapatsaana toteutettua hallitsijamuotokuvaa ennen Mannerheimin ratsastajapatsasta (1960), joka onkin ainut lajiaan Suomessa (Konttinen 1989, 25).

## 2.2. Keskiajan visuaalisen kulttuurin ja katolisen kirkon yhteys

Tutkimuskohteideni historiallisen kontekstin avaamisen kannalta on keskeistä käsitellä keskiajan visuaalista kulttuuria sekä Suomen alueen kuvanveiston että sen kansainvälisten yhteyksien kannalta. Kirjoitan sekä katolisen kirkon asemasta keskiajan Suomessa että keskiaikaisesta suomalaisesta yhteiskunnasta Ruotsiin valtakunnan osana. Tämä auttaa antamaan tarvittavan kuvan siitä, millaiseen kulttuurihistorialliseen kontekstiin tutkimuskohteeni sijoittuvat. Samalla se on tarpeellista pohjustusta seuraavissa luvuissa esittämilleni tutkimuskohteiden analyyseille.

Suomen historiallisen ajan katsotaan alkavan vuodesta 1155 ensimmäisen ristiretken myötä. Lounais-Suomessa oli jo varhaisempaa kristillistä vaikutusta, joten itse ristiretken merkitys on nähtävä yhtä lailla poliittisena kuin uskonnollisena, sillä se liitti Suomen alueen osaksi Ruotsin kuningaskuntaa. Vuodesta 1362 Suomesta oli lupa lähettää edustaja Ruotsin kuninkaan vaaliin, mikä merkitsi vakiintunutta asemaa Ruotsin kuningaskunnan osana. Taidehistorian kannalta keskiaika voidaan hyvin rajata 1150-luvun loppupuoliskolta alkavaksi ja 1520-luvulla päättyneeksi katolisen uskon ajaksi. (Gardberg 1998, 11–13.)

Keskiajan alussa vain Varsinais-Suomen ja Hämeen alueet olivat pysyvästi asutettuja, mutta keskiajan lopulle mennessä asutus oli laajentunut koko rannikkoseudulle Viipurista Tornionjoki-laaksoon. Keskiajan lopulla koko maan asukasluku on saattanut olla hieman alle 300 000. Hallintoläänejä oli 9<sup>4</sup> ja kaupungeja kuusi<sup>5</sup>. Kaupungit olivat muiden Itämeren alueen hansakaupunkien mallin mukaisia eli niissä tuli vuoden 1350 paikkeilla säädetyn kaupunkilain mukaan olla pormestari, raati ja raatihuone. Suomalaisten ja ruotsalaisten ohella Suomen kaupungeissa asui myös saksalaisia porvareita ja käsityöläisiä, mikä sekä osoitti että takasi kansainväliset yhteydet muihin Itämeren alueen hansakaupunkeihin sekä Westfaliiniin ja Reininmaalle. (Gardberg 1998, 11–13.) Hansaliiton suuri merkitys ulkomaankauppasuhteille heijastui myös taide-esineiden, tyyliuuntausten sekä käsityöläisosaamisen laajana liikkuvuutena Itämeren alueen suurten hansakaupunkien välillä. Erityisesti Lyypekki, Danzig,

---

<sup>4</sup> Varsinais-Suomi, Ahvenanmaa, Satakunta, Häme, Länsi-Uusimaa, Itä-Uusimaa, Karjala, Savo ja Pohjanmaa.

<sup>5</sup> Turku (saanut kaupunkioikeudet 1290-luvulla), Viipuri (1293), Ulvila (1365), Porvoo (1380), Rauma (1442) ja Naantali (1443).



Tukholma ja Tallinna (Reval) profiloituivat taide-esineiden tuotantokeskuksiksi Itämeren piirissä, ja sekä osaaminen että esineet liikkuivat enimmäkseen vesiteitse erityisesti pitkillä etäisyyksillä. (Bonsdorff 1993, 17–19, 83–84.)

Myös kirkollisessa mielessä Suomen alue kuului laajempaan eurooppalaiseen kokonaisuuteen katoliseen kirkkoon liittämisen jälkeen. Suomen alue muodosti kokonaisena oman hiippakuntansa, jonka piispanistuin sijaitsi Turussa ja joka toimivan tuomiokapitulin perustamisen myötä 1276 itsenäistyi Upsalan hiippakunnan alaisuudesta. Kirkon rahoitus muodostui verotuksen kymmenysjärjestelmän kautta, anekaupasta sekä lahjoituksista, joiden tapauksessa esimerkiksi taide-esineitä kertyi kirkkoihin votiivilahjoina, 1400-luvulta lähtien erityisesti yksityishenkilöiden lahjoituksista. Kirkonmiehet pitivät yllä kansainvälisiä suhteita Euroopan suuriin kirkollisiin keskuksiin niin hallinnollisten kuin opillistenkin asioiden tiimoilta ja kuljettivat mukanaan vaikutteita myös konkreettisten esinehankintojen kautta. (Gardberg 1998, 12–14; Reinikainen 2002, 234–235.)

Suomen kaupungeissa toimi lisäksi luostarijärjestöjä, lähinnä dominikaaneja ja fransiskaaneja, jotka myös osaltaan pitivät yllä sekä kotimaan että ulkomaan suhteita. (Gardberg 1998, 14.) Luostarit myös harjoittivat taiteellista toimintaa lähinnä käsikirjojen kuvittamisen ja tekstiilituotannon osalta. Muu kuvataiteen alaan kuulunut kuvien tuottaminen oli keskittynyt käsityöläisille, jotka olivat toimineet joko ulkomaisten ammattikiltojen piirissä tai saattoivat olla kokonaan anonyymeiksi jääneitä kotimaisia tekijöitä. (Lindberg 1998, 37.) Tosin kotimaista veistostuotantoa ei juurikaan esiintynyt ennen 1300-lukua. Suomen, kuten myös muiden Pohjoismaiden veistotuotantoa leimaa toisaalta ”kansainvälisyys ja toisaalta paikallisten työpajojen usein ehkäpä kömpelökin toteutus” (Reinikainen 1998, 156).

Suomen alueen keskiaikainen kuvanveisto on harvalukuisuudestaan ja monista siinä nähdyistä puutteistaan huolimatta katsottu suomalaisen kuvataiteen aluksi. Voidaankin siis karkeasti yleistäen sanoa, että kristinuskon saapumisen myötä myös ”taide” saapui Suomen maaperälle. Tämä kaltaisia väittämiä esiintyy yleisesti Suomen taiteen historiaa käsittelevissä teoksissa (esim. Carl Axel Nordman). Väite pohjautuu siihen, ettei eurooppalaista kuvataidekäsitystä vastaavaa esineistöä ole löydettävissä Suomesta (esihistoriallisten kuvien asema taiteena on oma lukunsa). Carl Axel Nordman toteaa seuraavaa kotimaisen kuvanveiston laadullisista ominaisuuksista:

Tämän tapaisissa taideteoksissa on niin runsaasti figuureja ja liikuntoaiheita, etteivät

suomalaiset kuvanveistäjät voineet niitä jäljitellä. Kun he joskus yrittivät tehdä töitä, jotka vaativat enemmän dramaattista elämää ja useampien henkilöiden toiminnan yhteyttä, jäi tulos surulliseksi. Se nähdään niistä keskiajan lopulla valmistetuista lukuisista veitoksista, jotka esittävät P. Yrjänää ratsun selässä lohikäärmeineen ja prinsessoineen. Ne ovat useimmiten yksinkertaisimpia käsityöläistuotteita, jotka ovat kaukana niistä kuuluisista töistä, joita tekivät sellaiset lyypekkiläiset mestarit kuin Bernt Notke tai Henning von der Heide. (Nordman 1951, 15.)

Huvittavaa kyllä, tästä tuomiosta huolimatta kuva Hinnerjoen kirkon Pyhää Yrjöä esittävästä veistosryhmästä oli valikoitunut Nordmanin teoksen kansikuvaksi, vaikka hänen mukaansa se edustikin suomalaisten keskiaikaisten puuveistosten heikkolaatuisinta osaa. Kyseinen veistos, monen muun keskiaikaisen veistoksen tavoin, on kieltämättä puhtaasti esteettisestä näkökulmasta katsottuna melko laimea elämys nykykatsojalle, mutta sitä se ei ole välttämättä ollut aikalaiskatsojalle. Kirkon taiteen ei odotettu olevan esisijaisesti taideteoksia, vaan eräänlaisia käyttöesineitä, hartaudenharjoituksen ja jumalanpalveluksen apuvälineitä. "Tutkijoiden myöhemmin kömpelöiksi ja alkeellisiksi luokittelemat kuvat ovat täyttäneet tämän tehtävän yhtä hyvin kuin laadukkaat huipputyöt" (Edgren 2002, 5). Toisin sanoen Bernt Notken Pyhä Yrjö -ryhmä on täysin samanarvoinen muiden samaa aihetta kuvanneiden mutta vähäisemmällä taidoilla toteutettujen Pyhä Yrjö -veistosryhmien kanssa keskiajan hartaudenharjoittajan näkökulmasta.

Keskiajan yleisen kristillisen uskomuksen mukaan pyhimykset olivat poikkeuksellisen ansiokkaita kristittyjä, joiden elämä ja teot noudattivat niin täydellisesti kristillisiä hyveitä, että kuolemansa jälkeen paitsi välttivät kammotun kiirastulen, myös ansaitsivat Jumalan erityisen suosion ja tärkeän aseman taivaassa. Tämän aseman erityispiirre oli pyhimysten valtuus toimia välittäjinä Jumalan ja tavallisten ihmisten välillä. Katolisen kirkon virallisen kannan mukaan vain Jumala saattoi aiheuttaa ihmeen, ja pyhimys toimi pelkästään rukouksen välittäjänä Jumalan ja ihmisen välillä. Ihme saattoi olla mikä tahansa tavallisuudesta poikkeava ilmiö tai tapahtuma ja sen tapahtumista rukoiltiin pyhimyksen välityksellä ja tapahtuneesta ihmeestä kiitettiin pyhimystä. "Keskiaikaisen käsityksen mukaan ihmeitä myös tapahtui kaiken aikaa, ja tämä oli merkki siitä, että maailmassa oli kaikki kohdallaan. Ihmisten ja Jumalan välinen yhteys toimi, ja pyhimykset valvoivat." (Edgren 2002, 3; ks. myös Reinikainen 1998, 177; Lindberg 1998, 36.)

Pyhimyksille suunnattuja rukouksia saatettiin toki esittää missä ja milloin hyvänsä, mutta pyhimyskuvien edessä lausuttuina niillä uskottiin olevan erityinen teho. Pyhimystä esittäneillä kuvilla oli täten hyvin olennainen rooli keskiajan katolisessa kirkossa ja sen yhteyteen kuuluneissa virallisissa pyhimyskulteissa sekä niiden leviämisessä, omaksumisessa ja harjoittamisessa. Pyhimyskuvat, ja erityisesti reliikit, takasivat keskiajalla uskon pyhimyksen läsnäoloon ja vaikutusvaltaan materiaalisessa maailmassa. Sofia Lahti luonnehtii esineiden kautta välittyntä kokemusta pyhästä seuraavasti:

Pyhimys oli merkittävästi läsnä kirkkotilassa myös kuvissa, joihin saattoi samalla liittyä kohtaamisen ja ihmeen ulottuvuus; kuvat ja reliikit liittyivät vahvasti yhteen, ja molempien merkitys pyhimyksen läsnäolon välittäjänä oli keskeinen osa pyhimyskulttia. Vaelluksen ensisijaisena kohteena olivat kuitenkin reliikit, etenkin pyhimysten ruumiit tai niiden osat. Pyhiinvaellukseen viitataan keskiajan teksteissä usein pyhimyksen tai hänen hautansa luo kulkemisena. [...] Sen lähemmäksi pyhimystä ei materiaalisessa maailmassa voinut päästä. (Lahti 2014, 279–280.)

Kuvat pyhimyksistä eivät siis olleet vain esineitä tai kirkon koristeita, vaan niillä oli erittäin olennainen osa uskon harjoittamisen välikappaleina. Ne tekivät kaukaisesta läheisen ja transsendentista näkyvän. Vaikka pyhimyskuva ei ollut reliikin tavoin konkreettisesti osa esittämäänsä pyhimystä, sen voitiin kuitenkin kokea sisältävän pyhimyksen "konkreettista" läsnäoloa. Siten sen juurella voitiin esittää pyhimykselle suunnattuja rukouksia. Usein ne olivat joko pyyntöjä tai kiitoksia taivaallisesta avunannosta. Pyhimykset olivat olemassa juuri keskiajan turvattomassa yhteiskunnassa eläviä ihmisiä auttaakseen, joten pyhimysveistoksilla on oletettavasti ollut suuri terapeutin merkitys (Edgren 2002, 9).

Keskiajan "taiteilijoiden" status ei ole juurikaan vertailukelpoinen siihen, miten käsitämmme taiteilijuuden nykyisin. Nykykäsityksen mukaista taiteilijuuden käsitettä voidaan verrata keskiajan erityiskäsityöläisyyden käsitteeseen, vaikka käsitteet eivät sisällöllisesti täysin vastaakaan toisiaan. Erityiskäsityöläisyyteen kuului paitsi suunnittelu- ja ajatustyötä vaativien kompleksisten tehtävien toteuttaminen, myös monialainen osaaminen, joka oli pohjana erityiskäsityöläisten moniosaajuudelle. (Bonsdorff 1993, 66–67.) Esimerkiksi pyhimyksiä esittäneiden puuveistosten tekijä ei siis ollut taiteilija, vaan käsityöläismestari, joka oli erikoistunut puun työstämiseen. Käsityöläismestari kuului ammattikiltaan ja johti omaa, useimmiten melko pientä, 3–4 hengen työpajaansa, johon kuuluivat mestarin lisäksi oppipojat ja kisällit. (Bonsdorff 1993, 53–54, 60–62.)

Taiteen, tai oikeammin kuvien, tekemistä ei siis keskiajan kontekstissa voida ajatella ”luomisen” prosessina nykymerkityksessään, koska sen ajateltiin anastavan Jumalan roolin ihmisen ja maailmankaikkeuden luojana<sup>6</sup> (Camille 1989, 33–34). Hugo St. Viktorilainen (1096–1141) laati luovuuden hierarkian, josta tuli keskiajan taiteen normi. Hänen mukaansa oli kolmea työtä: Jumalan työ, luonnon työ ja luontoa jäljittelevän käsityöläisen työ. Hierarkiassa ylimpänä on tietysti Jumalan luomistyö, jota seuraa ”piilossa olevia asioita” aikaan saava/synnyttävä luonto. Hierarkiassa alimpana on ihmisen työ, koska se ei ole luontoa, vaan jäljittelee luontoa, ja on siten mekaanista/kaavamaisista eli vääristelevää. Camillen mukaan Hugo St. Viktorilainen saattaisi tarkoittaa tällä representaation teon (Jumalan luoman valmiin materiaalin ja mallin mukaan) olevan Jumalan luomistyön anastamista tai omimista.

Hugo St. Viktorilainen siis rinnasti kuvien tekemisen kopiointiin, ja siten kuviin liittyi olennaisesti valheellisuus ja epäaitous, jonka Camillen mukaan saattoi rinnastaa nykykäsitykseen tekokukkien arvosta. Siten kuvaa koskeva määrite ”elävän näköinen” viittasi vaillinaisuuteen eli elottomuuteen, ihmisen kykenemättömyyteen luoda Jumalan lailla elämää. Taiteilijat eivät siis olleet ainoastaan rajoittuneita kopioimaan luontoa, joka oli Jumalan luomaa, vaan lisäksi he syyllistyivät samalla luonnon, eli Jumalan luomistyön, vääristelyyn. (Camille 1989, 35–37.) Mikäli siis naturalistinen kuva koettiin vääristelynä sen elottomuuden vuoksi, on ymmärrettävää, ettei tällaisen kuvan kautta ole mahdollista ilmaista kunnioitusta sen kohteelle.

Tämän lisäksi kuviin liitettiin turhuus, sillä kuvan ei mielletty itsessään olevan mikään, vaan pelkkä korvike esittämälleen kohteelle. Myös pakanallisen menneisyyden näkyminen erityisesti kolmiulotteisissa kuvissa aiheutti luonnollista kokoa olevien veistosten teon välttelyä ja esti ”kuvanveistäjä” -termin käyttöä varhaiskeskiajalla. Kuvanveistoa pidettiin kaksiulotteisten kuvien tuottamista edistyneempänä taiteen muotona, mutta samasta syystä myös turmiollisempänä, sillä eronteko ”oikean” ja ”väärän” välillä oli myös visuaalisten esitysten suhteen ratkaisevan tärkeää sielun pelastumisen kannalta. (Camille 1989, 41–44) Epäjumalan kuvan palvonta tai kuvan palvonta (epä)jumalana olivat siis yhtä raskaita syntejä keskiajan kristitylle, joiden tuli muistaa kuvan olevan hartauden harjoituksen apuväline, ei sen kohde.

---

<sup>6</sup>Mm. katoliseen Raamattuun kuuluva Vanhan Testamentin apokryfikirja Viisauden kirja sisältää keskiajalla usein viitattua tuomitsevan sanoman kuvien tekemiseen liittyen (esim. 15:13-19). (Camille 1989, 34)

### 2.3. Ikonografinen metodi

Tässä alaluvussa käyn läpi sekä ikonografian teoriaa ja metodologiaa että ikonografiselle metodille tutkielmassani kaavailemaani roolia. Tämä alaluku rakentuu ikonografisen menetelmän yleispiirteiden esittelystä, kahden menetelmän tunnetuimmiksi käyttäjiksi ja oppisisiksi profiloituneiden tutkijoiden Erwin Panofskyn ja Aby Warburgin käyttämien menetelmien esittelystä sekä pohdinnoista ikonografisen metodin mahdollisuuksista erityisesti keskiaikaisen taiteen antiikin kuvaston jälkivaikutusten tutkimuksessa keskiajan taiteessa ja erityisesti tutkielmani kohteina olevien kahden ratsastajapyhimysveistoksessa.

Keskiajan taidetta sekä 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuolen muinaistieteen ja keskiajan taiteen suhteita tutkinutta taidehistorioitsija Leena Valkeapäästä mukailen ikonografisen metodin puitteissa voidaan kysyä esimerkiksi seuraavia kysymyksiä, kun tutkimuskohteina on keskiaikaisia kuvia. Kuvien aiheet ja kokonaisuuden kuvaohjelma sekä kuvaustapa on selvitettävä. Esitettyjen figuurien henkilöllisyyden tunnistaminen kuten myös esitettyjen tapahtumien tunnistaminen on seuraava askel. Samalla on selvitettävä, puuttuuko teoskokonaisuudesta kuvia. Mikäli jokin tai joitain teoksen osia puuttuu, on pohdittava, voidaanko päätellä mitä puuttuu. Kuvassa mahdollisesti olevien tekstien lukeminen saattaa auttaa edellä mainittujen seikkojen selvittämistä. Myös se, mihin kirjallisiin lähteisiin aihe perustuu, on näiden vaiheiden jälkeen tunnistettavissa. Esikuvatutkimus, eli onko kuvalla mallia antaneita esikuvia, on tämän alustavan tunnistamistyön jälkeen mahdollista. Tästä myös alkaa kuva-aiheiden historian, käytön ja vastaanoton tutkimus sekä itse teoksen varsinainen tulkinta. Mielekkäitä kysymyksiä ovat esimerkiksi milloin esitettyä aihetta on ryhdytty kuvaamaan, onko se ollut jossakin erityisen suosittu ja miksi sekä miten kuva(-aihe) on koettu. (Valkeapää 2009, 292–293.)

Erwin Panofskyn mukaan ikonografia on taidehistoriallisen tutkimuksen ala, joka keskittyy sisältöön ja merkitykseen, eikä niinkään taideteoksen tyyliin tai muotoon (Panofsky 1939/1955, 26). Ikonografisen analyysin käsittelee kuvia, tarinoita ja allegorioita, olettaen yhteyden tiettyjen kirjallisten lähteiden suoraan tai epäsuorasti suullisen perinteen kautta välittämien teemojen tai käsitteellistysten välillä (Panofsky 1939/1955, 35). Ikonografinen metodi perustuu siis kuvien aiheiden tunnistamiseen kirjallisten lähteiden perusteella, jonka

avulla on mahdollista selvittää kuvan sisältämiä merkityksiä (Kuusamo 1996, 60). Huomion keskipisteessä ovat samalla ”konteksti, sisältö ja jatkuvuus” (Holly 1984, 42), sillä kuvaston muutokset ovat yhtä lailla ikonografisen tutkimuksen keskiössä.

Panofskyn mallin mukainen ikonografinen menetelmä on kolmivaiheinen analyysi taideteoksen eri merkitysuloittuvuuksista, ja se on esitelty artikkelissa ”Ikonografia ja ikonologia: johdanto renessanssin taiteen tutkimukseen” (Panofsky 1939/1955, 26–54) seuraavasti. Ensimmäinen osa käsittää aiheiden tunnistamisen sen kaikkein itsestään selvimmässä ja huomaamattomimmassa muodossa. Panofsky kutsui tätä primääriksi eli luonnolliseksi aiheeksi. Tämän vaiheen tehtävänä on toimia teoksen aiheen esi-ikonografisena kuvailuna. (Panofsky 1939/1955, 28.) Esimerkiksi ratsastajapatsaiden tapauksessa veistos voidaan tunnistaa hevosta ja ihmistä esittäväksi kokonaisuudeksi, jossa on kuvattu ratsastamista, ja siten määritellä teos ratsastajapatsaaksi.

Toinen ikonografisen analyysin aste on juurikin teoksen motiivien eli aiheiden tunnistaminen niiden sisältämien kertomuksiin tai allegorioihin suuntautuvien viittausten pohjalta. Tämän vaiheen tarkoitus on siis yhdistää teoksen aihe tiettyihin teemoihin ja käsitteisiin, kertomuksiin ja allegorioihin, jotka määrittelevät teoksen sekundaarin eli konventionaalisen merkityksen. (Panofsky 1939/1955, 28–30.) Tässä vaiheessa edellisen esimerkin ratsastajapatsaan tapauksessa teoksen tarkempaa aihetta tai esittämää henkilöä pyritään selvittämään tiettyjen attribuuttien eli tunnusmerkkien perusteella. Lohikäärmettä ratsun selästä aseella uhkaava ritarihahmo on tunnistettavissa Pyhäksi Yrjöksi juuri näiden teoksessa esiintyvien tunnusmerkkien perusteella. Sen sijaan miekallaan viittaansa leikkaava ritarihahmo on tunnistettavissa Pyhäksi Martiksi.

Ikonografisen analyysin kolmas vaihe, jota Panofsky itse piti koko analyysimallin tärkeimpänä vaiheena, on ikonologinen. Panofskyn mukaan se on ymmärrettävä tulkintana, joka todentaa taustalla olevat periaatteet, jotka päästävät näkyville kansakunnan, aikakauden, luokan, uskonnon tai filosofisen vakaumuksen perimmäiset asenteet yhden henkilön määrittelemänä ja yhteen teokseen tiivistyneinä (Panofsky 1939/1955, 30). Näiden symbolisten merkitysten löytäminen ja tulkinta on ikonologian tehtävä. Ikonologia on siis Panofskyn mukaan tulkinta, joka nousee pikemminkin synteestistä kuin analyysistä. Siten ikonologisen tulkinnan muodostaminen vaatii tutkijalta paitsi laajaa lukeneisuutta myös ”synteettistä intuitiota” yhdistellä asioita oikein. (Panofsky 1939/1955, 30–32, 38–41; ks. Holly 1984, 40–41.)

Intuition roolia on myöhemmässä tutkimuskirjallisuudessa kyseenalaistettu sekä epätieteellisenä että kritisoitu yksinkertaistavana ja Panofskyn tekstuaalisille lähteille antamaa suurta painoarvoa (ks. Räsänen 2009, 22).

Ikonografian ja ikonologian erottaminen ei kuitenkaan ole aina täysin ongelmatonta, sillä aina ei voida selvästi erottaa kumpaan analyysin vaiheeseen jokin kysymys tarkkaan kuuluu. Kuusamo määrittelee eron seuraavasti:

Ikonografian ja ikonologian roolit voi yksinkertaisimmin erottaa näin: ikonografia paikantaa ja analysoi topoksia kun taas ikonologia tarkastelee toposten kytkeäjä aikakauteen liittyviin arvoihin ja maailmankuviin. Ikonografia tutkii myös kuvaston sitä osaa, joka ei ole välttämättä aikakauteen sidottua (kuvien transformaatioita), ikonologia taas tarkastelee tiettyä aikakautta hallitsevia signifiikaatioprosesseja. (Kuusamo 1996, 80.)

Elina Räsänen mukaan ”käytännön työssä käsitteet voi erottaa siten, että ikonografia tutkii konventionaalisia kuvatyyppejä ja niiden muuntumisia, kun taas ikonologia yhdistää ne laajempiin, tiettyyn historialliseen aikaan paikantuviin aatteellisiin konteksteihin” (Räsänen 2009, 22).

Kuva-aiheiden muutosten historialla on vähintäänkin yhtä tärkeä asema ikonografisen tutkimuksen piirissä kuin kuvien ja tekstien sisältämän informaation vertailulla. Tällöin puhutaan kuvien vaellushistorian kulturologiasta. (Kuusamo 1996, 91.) Tämä nousee esiin Panofskyn edellä mainitussa artikkelissa, joka ikonografisen metodin esittelyn ohella kartoitti antiikin kuvaston transformaatioita keskiajalla esimerkkinä ikonografisten tyyppien historiasta (Panofsky 1939/1955, 37, 41). Keskiaika ei yleisestä (harha)luulosta huolimatta katkaissut kokonaan antiikin traditioita, vaan osittain säilytti klassisia kirjallisia, filosofisia, tieteellisiä ja taiteellisia perinteitä erityisesti 800-luvun karolingisen renessanssin elvyttävän vaikutuksen takia. Tosin keskiajalla monet antiikin perinteet muuttivat joko muotoaan tai merkitystään: klassilliset motiivit eivät enää representoineet klassillisia teemoja (eli sisältöjä), eivätkä klassilliset teemat enää ilmaisseet klassillisia motiiveja (Panofsky 1939/1955, 41). (Panofskyn motiivi-teema-vastakohtien johdannaisista ks. Kuusamo 1996, 81–87.) Panofskyn mukaan syy piili osittain esittävän taiteen ja tekstuaalisen tradition välisessä erossa (Panofsky 1939/1955, 43), osittain taas historiallisten mentaliteettien eroilla kristillisen keskiajan ja pakanallisen antiikin välillä (Panofsky 1939/1955, 52).

Aby Warburgin tapa tutkia kuvia kulttuurihistoriallisina tietyn aikakauden ilmentyminä on äärimmäisen kiehtova. Warburgin tutkimustapa on nähdäkseni vertaileva: esimerkiksi tiettyä teosta tarkastellaan suhteessa muuhun aikakauden kuvastoon sekä erityyppisiin kirjallisiin lähteisiin. Esimerkiksi Warburgin tunnettu tutkielma Sandro Botticellin *Venuksen syntymän* ja *Primaveran* yhteyksistä aikalaiskirjallisuuden ja -taiteen antiikin harrastukseen, on havainnollinen esimerkki. Warburgilla oli tosin tapana pitää teoreettiset pohdintansa yksityisenä, joten hänen tekstiensä teoreettinen perusta näyttäytyy harvakseltaan, silloinkin arvoituksellisina ilmauksina ja strategisena argumentaation tai päätelmän muotoilun apukeinona (Woodfield 2001, 271). *Mnemosyne*-Atlas -projekti, kuten suuri osa Warburgin tuotannosta, ei käsittele niinkään formaalien traditioiden problematiikkaa vaan paremminkin kollektiivista psykologiaa. Kysymys on tieteellisestä kulttuurintutkimuksesta, jossa taidehistorian rooli on tärkeä apukeinona enemmän kuin itsenäisenä opinalana.

Taiteen historia tarjosi laajan skaalan kuvia kulttuurin psykologian tutkimiselle, ja tässä kontekstissa tavanomainen arkikuvasto osoittautui todennäköisimmin menneisyyden korkeakulttuuria antoisammaksi. (Woodfield 2001, 270.) Kuvien tutkiminen oli yksinkertaisesti keino tietyn päämäärän saavuttamiselle: ymmärrykselle pakanallisen ja kristillisen kulttuurin välisistä jännitteistä konkreettisissa historiallisissa tilanteissa (Woodfield 2001, 260). Woodfieldin mukaan Warburgin suurimmaksi saavutukseksi voidaan katsoa hänen esittämänsä kysymykset visuaalisen kuvaston ja kulttuurin välisistä suhteista, eikä niinkään hänen niille antamistaan ratkaisuihin, jotka ovat historiallisen antropologian myöhemmän tutkimuksen valossa vanhentuneita (Woodfield 2001, 288).

Kuvaston ja kulttuurisen kontekstin väliset suhteet pysyvät joka tapauksessa tuoreena ja vähintäänkin kiinnostavana kysymyksenä, jonka jokainen aika tuntuu määrittelevän hieman eri tavalla omista lähtökohdistaan. ”David Summersin mukaan ikonografistenkin kysymysten tulee enneminkin noudattaa muotoa, miksi ihmiset toteuttivat – tai lakkasivat tekemästä esimerkiksi Neitsyt Marian kuvaa tietyllä tavalla, sen sijaan, että ainoastaan kysyttäisiin mitä kuva merkitsee ja miten sen muodot välittävät tämän merkityksen.” (Räsänen 2009, 24.) Tämä on mielestäni toimiva kysymyksenasettelu, jota myös Räsänen käyttää ja joka istuu omankin tutkielmani kysymyksenasetteluihin ja tutkimuskohteideni sisältämien merkitysten muodostumisen problematiikkaan. Räsänen sanoin ”teoksen merkityksen painopisteen liukuminen tekijästä laajempiin vastaanottajajoukkoihin” (Räsänen 2009, 22) avaa erilaisten



tulkintojen mahdollisuuksia ja monimuotoisuutta. Samalla se kuitenkin tuo omat haasteensa tutkimukselle, sillä aikalaiskatsojien tapaa kokea ei ole helppo rekonstruoida.

Teosten vastaanotto ja tulkinta eivät koskaan ole ongelmattomia, kuten ei edes itse tulkinnan käsitteen määrittely. Esimerkiksi taidehistoriallisessa tutkimuskirjallisuudessa ”tulkinta” ja ”lukeminen” ymmärretään usein toisilleen vastakohtaisiksi tavoiksi verbalisoida visuaalinen kokemus. Keskiajan kuvien tutkija Elisabeth Sears on määritellyt kuvan ”lukemisen tietystä positiosta tehdyksi tulkinnaksi, ja usein tietty kohde on valittu tutkittavaksi, koska se mahdollistaa tulkitsijalle lähestyä kysymyksiä laajemmista merkityksistä visuaalisen materiaalin tutkimuksessa” (Sears 2002, 1–2). Räsänen mukaan Searsin määrittelyssä lukemisen erottaminen tulkinnasta onkin ”hyvin hienovireistä, ellei olematonta” (Räsänen 2009, 24). Sears painottaa lukemisen kiinnittävän erityistä huomiota muodon yksityiskohtiin, mutta tämä on oikeastaan yhteistä kaikille taidehistorian tutkimuksen käyttämille metodeille. Tosin Searsin näkemys luennasta, joka ”tarkastelee yksittäisen kuvan/esineen avulla laajempia kokonaisuuksia” (Räsänen 2009, 24), vaikuttaa suunnilleen sisällöllisesti samalta, mutta toisin sanoin ja hieman eri painotuksin ilmaistulta, kuin Panofskyn edellä esitetty määritelmä ikonologiasta.

Nähdäkseni kuvien tulkinnasta on perusteltua puhua, kun kyseessä on Panofskyn viitoittama ikonografis-ikonologinen metodi. Luenta taas kuulostaa uskottavimmalta semioottisten metodien yhteydessä, joiden piirissä tutkimuskohde usein rinnastuu ”tekstiin”, jonka merkityksen muodostumisen prosesseja tutkivia menetelmiä määrittävät kieliopin semantiikasta sovelletut säännöt ja lainalaisuudet. Tulkinnan käsitteellä ajatellaan toisinaan olevan huono kaiku, kun se ymmärretään jonkinlaisen lopullisen totuuden tai merkityksen määrittelynä. Sen sijaan ”kuva [...] voidaan määritellä monien erilaisten, jopa toisilleen ristiriitaisten ymmärrysten tai ymmärtämisen tapojen kohtauspaikaksi. Monitulkintaisuuden hyväksyminen on avautuminen tulkintatavalle, joka on dynaaminen, pluralistinen ja ekspansiivinen, pikemmin kuin suljettu ja reduktiivinen” (Liepe 2003, 152–153). Käsitän tulkinnan olevan havaintoihin ja tietoihin perustuvaa pyrkimystä ymmärtää kohdetta tai ilmiötä. Niinpä tulkinnaksi nimetty ymmärtämisen prosessi ei ole suljettu, vaan avoin muutokselle uusien havaintojen ilmenemisen ja uuden tiedon saamisen mahdollisuuden kautta.

### 3. RATSASTAJAPYHIMYSKUVAN KONTEKSTI

Tässä luvussa käyn läpi Pyhään Marttiin ja Pyhään Yrjööön liittyvää hagiografiaa, pyhimyslegendoja ja uskomuksia sekä ennen kaikkea ikonografiaa. Tarkastelen sitä, miten kirjalliset lähteet ja niissä esiintyvät yksityiskohdat ovat vaikuttaneet osaltaan kuvallisten esityskonventioiden syntyyn. Pyrin siis vastaamaan tutkimuskysymykseeni siitä, millaisia merkityksiä nämä veistokset saavat keskiajan uskonnollisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Toisin sanoen tavoitteenani on siis hahmotella sitä, miten kuvaustapa, traditio ja aikalaisnäkökulma ovat saattaneet yhdessä vaikuttaa näiden teosten kokemiseen.

#### 3.1. Pyhimyskuvat keskiajan visuaalisessa kulttuurissa

Keskiaikaisia puuveistoksia ja pyhimyskuvia tarkasteltaessa on kuvaavampaa käyttää termiä *visuaalinen kulttuuri* tai *kuvakulttuuri* termin *taide* sijaan. Tämä johtuu pitkälti siitä, että se mistä nykyisin puhumme taiteena ja miten erottelemme siitä muihin visuaalisen ilmaisun lajeihin kuuluvia kuvia ja esineitä, eroaa huomattavasti keskiajalla vallinneesta käsityksestä siitä, mitä kuvat ja esineet ovat ja edustavat. Sen sijaan visuaalisen kulttuurin tai kuvakulttuurin termeillä viitataan nykyisin kulttuurin ja taiteiden tutkimuksessa laaja-alaisesti erilaisiin kuviin, esineisiin ja ilmiöihin, joilla on omat esittävät muotonsa ja funktionsa (Starkey 2004, 1). Juuri laaja-alaisuutensa takia nämä termit ovat sujuvasti sovellettavissa myös esimodernin ajan kuvien tutkimukseen. Moderni aika ei ole visuaalisuuden korostuneen roolin kannalta mitenkään ainutlaatuinen, lähinnä vain erilainen suhteessa esimoderneihin kuvakulttuureihin, joissa on nähtävissä sekä etäisiä että tuttuja piirteitä. (Starkey 2004, 2.)

Taidekuvan määrittelyssä keskiajalla oli kulminoitunut ”kaksi peruselementtiä: tieto (*ratio, cogitatio*) ja valmistus (*faciendi, factibilium*). Taiteen teoria perustui näihin. Taide oli tietoa asioiden valmistuksen säännöistä. Säännöt olivat kyseenalaistamattomia, objektiivisia – tästä kaikki aikalaiset olivat samaa mieltä.” (Eco 1959/1986, 92.) Toisaalta taiteeseen liittyi myös taito (*ars*), joka limittyi saumattomasti teknologian ja käsityötaidon aloihin. Tekemisen tarkoitus oli tuottaa tarkoitustaan hyvin palveleva työ. ”Taide ei ollut ilmaisua, vaan rakenne, tiettyyn tulokseen tähtäävää toimintaa.” (Eco 1959/1986, 93.) Kuvilla oli oma autonominen

vaikutuspiirinsä, joskaan ihmisen valmistamina objekteina niillä ei pitänyt olla mystisiä voimia, vaan ne sijoittuivat pyhän ja pakanallisen väliin jäävään neutraaliin piiriin. ”Kuvan arvo ei ole siinä, että se esittää pyhimystä, vaan olemalla hyvin tehty arvoisistaan materiaaleista.” (Eco 1959/1986, 99.) Taidekuvan voi siis tiivistetysti sanoen olleen käsitetty kuvana, jonka valmistuksessa käsityöläisen tietotaidon tasolla ja teoksen materiaalien arvolla on ollut määräävä asema lopputuloksen arvostuksen kannalta. Tämän ei kuitenkaan voida sanoa koskevan kuvan arvoa tai voimaa sanoman välittäjänä.

Keskiajalla visuaalisuudella oli oma hyvin olennainen kuvissa, esineissä ja esityksissä ilmennyt roolinsa niin uskonnollisessa kuin maallisissa konteksteissa. Keskiaikaisen visuaalisen kommunikaation ja havainnon käsittämisen ja käsitteellistämisen ymmärtäminen on keskeistä keskiajan (kuva)kulttuurin tutkimukselle. Keskiajan kirjallisuuden tutkija Kathryn Starkey havainnollistaa kuvan käsitteen laaja-alaisuutta esimerkillä Thomasin von Zerclaeren *Welsche Gast* (1215) teoksessaan käyttämästä kuvia tarkoittavan *bilde* -sanana laajasta käytöstä viittaamassa hyvin erilaisiin visuaaliseen havainnoitiin liittyviin muotoihin, kuten esimerkiksi kuvailuun, muistoihin, mielikuvitukseen tai roolimalleihin ja esimerkkeihin nivoutuviin tekstiyhteyksiin. Tämän pohjalta Starkey tulkitsee kuvan käsitteen laajemmassa merkityksessä kuin mitä se kirjaimellisesti ottaen on tarkoittaessaan tiukasti vain visuaalisia esityksiä. Se viittaisi siten yleisöön, joka on tottunut paitsi oppimaan näkemänsä kautta, myös hyödyntämään mielikuvia ajatusten visualisoimiseen ja visuaalisten yhteyksien luomiseen. Tämä tarkoittaisi kuvan ja sanan olevan vaihtoehtoisia kommunikaation muotoja, samoin kuin lukeminen ja katsominen ovat vaihtoehtoisia havainnoinnin muotoja. (Starkey 2004, 2–3.)

Kommunikaation välineenä kuvan ja sanan yhdenvertaisen, joskin erilaisen aseman tunnustaminen keskiajan tutkimuksen piirissä ei aina ole ollut itsestäänselvyys. Vanhemman tutkimuksen piirissä oletus kuvan ja sanan eriarvoisesta asemasta on ollut vallitseva. Se on perustunut tulkintaan paavi Gregorius Suuren kuuluisasta kirjeestä vuodelta 600 Marseillesin piispa Serenukselle. Kirjeessään paavi paheksui piispan päätöstä poistaa kuvat hiippakuntansa kirkoista ja puolustaa kuvien tarpeellisuutta viitaten niiden hyödylliseen rooliin kirjoituksena lukutaidottomille. Tämän pohjalta monet sekä taiteen että kirjallisuuden tutkijat ovat omaksuneet näkemyksen kirjoitetun sanan merkittävämmästä asemasta suhteessa helppotajuiseen kuvaan, jonka merkitys on riippuvainen sen sisältämistä viittauksista

kirjallisiin lähteisiin. Tätä dikotomiaa nykytutkimus pyrkii Gregorius Suuren kirjeen uudelleen tulkinnan kautta purkamaan tunnistamalla sanan ja kuvan keskinäiset suhteet sekä diskursiivisina että symbioottisina. Paavin ajatuksena onkin saattanut pikemmin olla se, että kuvien ja sanojen ymmärtämisen tavat ovat samanlaisia, toisiaan täydentäviä ja siten niiden tuottamat tulokset kirkon oppien välittäjinä ovat olennaisilta osin samoja. (Starkey 2004, 3–4; Ott 2004, 16.)

Kirkon oppien ja kansanuskon sekoittuminen kristillisten kuvien vastaanotossa oli keskiajan uskonnollisten auktoriteettien silmissä jokseenkin problemaattista. Aihe jakoi mielipiteitä kautta keskiajan jyrkästi eri suuntiin kirkonisien kirjoituksissa. Toisaalta kuvat olivat kaunis ja käytännöllinen tapa välittää hengellistä sanomaa esteettisesti miellyttävällä tavalla. Toisaalta taas kuviin liittyi vahva pelko niiden voimaa ja viettelevyyttä kohtaan. (Eco 1959/1986, 99–102.) Tämä kaksijakoisuus yleisessä asenteessa kirkon kuvia kohtaan ei kuitenkaan tarkoita sitä, että sama asennoituminen olisi laajasti levinnyt maallisten kuvien ja profaanissa kontekstissa tuotetun visuaalisen materiaalin piiriin. Voitaisiin jopa olettaa, että tietyt aiheet saattoivat olla niin neutraaleina pidettyjä, ettei niillä ajateltu olevan suoranaisesti suurempaa merkitystä suhteessa uskontoon ja hengellisyyteen kuin muullakaan ihmisen tekemällä asialla. Tätä oletusta ei kuitenkaan voida pitää kovin uskottavana. Se heijastelee enemmän nykyajan kadottamia menneisyyden merkitysulottuvuuksia kuin menneisyyden todellisuutta. Niinpä saattaakin olla täsmällisempää olettaa, että nämä aiheet kuuluivat maallisen elämän piiriin ja siten niihin eivät päteneet täysin samat säännönmukaisuudet kuin uskonnolliseen kuvastoon. Tästä esimerkkinä voidaan pitää eri kasviornamentiikan tyylejä, jotka olivat suosittuja koristeaiheita niin käyttö- ja koriste-esineiden, rakennusten kuin myös uskonnollisen esineistön kuvittamisessa<sup>7</sup>.

Kulttuurihistoriantutkija Johan Huizinga kirjoitti keskiajan kuvakulttuurista seuraavat yleistyksset: ”Taiteen tehtävänä oli koristaa kauneudella ne muodot, joissa elämää elettiin. Ei

---

<sup>7</sup> Toisaalta on kuitenkin tärkeää ottaa huomioon se, että samalla kasvilla oli usein eri merkitys maallisen ja kirkollisen symboliikan piirissä. Esimerkiksi ruusu oli kirkollisessa yhteydessä Neitsyt Mariaan liitetty kukka, mutta maallisessa yhteydessä se taas edusti hovikulttuurin arvostamaa, intohimoista rakkautta. Esimerkiksi Guillame de Lorrisin ja Jean Clopinelin vuosien 1240 ja 1280 välillä kirjoittamaa *Ruusuromaania*, keskiajan ”eroottisen kulttuurin raamattua”, voidaan pitää tämän symboliikan kulminoitumana jo nimensä perusteella (Huizinga 1923/2000, 148; 155).

etsiä itse taidetta, etsitään kaunista elämää” (Huizinga 1923/2000, 334). Kauneuden tavoittelulla oli hänen mukaansa suuri merkitys keskiajan visuaalisuudessa.

”Keskiajalla taidetta ei vielä käsitetä kauneudeksi sinänsä. Se on kaikkein suurimmalta osaltansa sovellettua taidetta, myös niissä tuotteissa, jotka me katsomme itsenäisten taideteosten joukkoon kuuluviksi. [...] Teosten täytyi olla kauniita, koska esine tai sen tarkoitus oli ylevä. Tarkoitus on laadultaan aina enemmän tai vähemmän käytännöllinen.” (Huizinga 1923/2000, 335.)

On kuitenkin otettava lisäksi huomioon, että taiteella oli palveleva tehtävä, mikäli sitä ajatellaan osana keskiajan yhteiskuntaelämää. Taiteen tilaajien toiveet ja heidän henkilöidensä korostaminen ovat olleet suuremmissa merkityksessä kuin teosten tekijöiden esiintuominen. (Huizinga 1923/2000, 352.) Etenkin uskonnollisen taiteen tapauksessa Huizinga luonnehtii, että ”mystillisen ja karkeasti maallisen jyrkät vastakohdat koskettavat toisiansa. Usko, joka siitä puhuu, on niin välitöntä, ettei mikään maallinen hahmotus ole sille liian aistillista tai raskasta” (Huizinga 1923/2000, 359). Tällöin ei voi välttyä olettamukselta, että monesti hengellisen ja maallisen välinen raja keskiaikaisessa kuvastossa on voitu käsittää hyvin liukuvaksi ja toisiinsa limittyväksi. Esimerkiksi tapa kuvata erilaisia historiallisia ja joissain tapauksissa historiattomia aiheita silloisen muodin mukaista visuaalista ilmettä noudattaviksi on yleisesti tunnettu asia. Myös molemmat tutkielmani aiheena olevat puuveistokset noudattavat tätä konventiota esittämällä pyhimykset aikakauden vaateparteen puettuina. Tämän ilmiön syytä ei voida täydellä varmuudella osoittaa, mutta on kuitenkin melko turvallista olettaa sen taustalla olevan pyrkimyksen kuvata asiat aikalaisten silmin nähtynä parhaalla mahdollisella tavalla aiheen ymmärtämisen kannalta. Tavoitteena on saattanut olla joko tehdä samaistuttava kuva tai kuvata kohde äärimmäistä kunnioitusta esittäen tai jopa molempia yhtä aikaa.

Kokonaisvaltainen, sakraalia ja profaania toisiinsa sekoittavalla auktoriteetin kunnioituksella on taustansa mitä oletettavimmin yleisemmin levinneessä tavassa nähdä nämä kaksi aluetta toisiinsa limittyneinä. Huizingan mukaan keskiajalla ”koko elämä oli siinä määrin uskonnon kyllästämä, että sen ja hengellisen välinen ero oli joka hetki vaarassa häipyä jäljettämiin. Toisaalta kohotetaan tavallinen elämä juhlahetkinä pyhityksen piiriin, toisaalta taas pyhä jää erottamattomasti arkiseen elämään sekoittuneena jokapäiväisyyden alueelle.” (Huizinga 1923/2000, 205–206.) Tämä ristiriita maallisen pyhittämisen ja pyhän maallistumisen välillä

on keskiajalle hyvin tyypillinen piirre. Se ilmeni ehkä kaikkein räikeimmin (nykyihmisen kokemana) siinä, miten tätä käytettiin sosiaalisen aseman korostuksen keinona. ”Uskonnollista symboliikkaa, kaikkien maallisten asioiden ja maallisen historian tulkitseminen jumalallisen edus- ja ennuskuvaksi, vastaa toisaalla uskonnollisten metaforain muotoon puettu ruhtinaille osoitettu syvä kunnioitus” (Huizinga 1923/2000, 207). Tällaiseen kunnioituksen muotoon kuuluu olennaisesti kunnioituksen kohteena olevan henkilön vertaaminen esimerkiksi pyhimyksiin, enkeleihin, Neitsyt Mariaan tai jopa itseensä Pyhään Kolminaisuuteen.

Samoin kuin maalliset merkkihenkilöt saattoivat tulla kunnioitetuiksi vertauksissa pyhiin, niin pyhätkin tulivat usein kunnioitetuiksi maallisen mahdin kuvien kautta. Huizingan mukaan vertauskuvallisuutta voidaan pitää ”keskiajan ajattelun elävänä henkenä” (Huizinga 1923/2000, 284). Hieman liioitellusta Zeitegeist-ajattelusta huolimatta voidaan kuitenkin myöntää, että symboleilla ja metaforisuudella oli keskiaikaisessa kuvakulttuurissa suuri merkitys. Keskiajan kuvallisuutta, ensisijaisesti kuitenkin hengellistä kuvastoa, voidaankin lähestyä yhtä lailla niin sen vertauskuvallisuuden kuin myös sen säännönmukaisuuden kannalta. Tämä ei niinkään tarkoita sitä, että keskiajan kuvallisuus olisi jotenkin rajoittunutta. Säännönmukaisuudella tarkoitetaan tiettyä kaavamaisuutta, joka johtuu järjestäytyneisyydestä ja luokittelusta sekä halusta luoda ja ylläpitää hierarkioita. ”Keskiajan hengen toiminta oli mitä suurimmassa määrässä koko maailman ja kokoelämän jakamista itsenäisiksi ideoiksi ja näiden ideoiden järjestämistä suuriin ja monilukuisiin arvosuhteisiin tai ajatushierarkioihin.” (Huizinga 1923/2000, 285) Tämä pätee myös keskiajan esteettiseen ajatteluun.

Umberto Eco, joka tunnetaan muun muassa keskiajantutkijana ja semiootikkona, on kirjoittanut teoksessaan *Art and Beauty in the Middle Ages* filosofian, teologian ja taiteen teoriasta ja käytännöstä keskiajan maailmassa. Econ mukaan keskiaikaiselle ajattelumaailmalle oli ominaista käsittää maailma symbolien ja allegorioiden kautta, niin että jokaisessa asiassa oli mahdollista nähdä merkkejä korkeammasta totuudesta. Maailma ja sen ilmiöt käsitettiin Jumalan tavaksi kommunikoida luomakuntansa, mutta erityisesti ihmisen kanssa. (Eco 1959/1986, 52–54.)

Luonto, taide ja transsendentti oli siis käsitetty kaikki yhtenä kokonaisuutena, jossa jokaisella kokonaisuuden osalla oli oma paikkansa, mutta jossa niiden sidokset toisiinsa olivat keskeisempiä kuin niiden itsenäinen luonne. Niinpä esimerkiksi kauneuden havaitsemisessa ja esteettisessä kokemuksessa ei ollut kyse pelkästään katseen kautta saavutetusta aistinautinnosta tai yliluonnollisen älyllisestä pohdiskelusta. ”Se tarkoitti konkreettisen objektin havaitsemista ontologisena reflektiona, ja osallisena, olemassaolosta ja Jumalan voimasta.” (Eco 1959/1986, 15.)

Umberto Econ mukaan keskiaika oli jatko klassiselle mytopoeettiselle ajattelulle, joka ilmeni kristillisten arvojen ja uusien kuva-aiheiden kautta. Eco korostaa symbolien ja niitä ympäröivien viitekehysten polyfonisuutta; yhdellä symbolilla saattoi olla useita merkityksiä, jotka liittyivät toisiinsa usein monimutkaisten assosiaatioketjujen kautta (Eco 1959/1986, 53–56). Myöskään keskiajan puuveistosten uskonnollinen funktio ei palaudu yhteen tarkoitukseen; on siten turhaa määrittää jotain veistoskuvaa esimerkiksi ainoastaan opetukselliseksi tai katekeettiseksi, toista taas hartaudelliseksi tai kolmatta anekuvaksi. Enemmänkin ne ovat avoimia matriiseja, joihin sopivat niin hartauselämän erimuodot kuin kirkolliset doktriinit. (Räsänen 2009, 116.)

Konkreettinen ja symbolinen nivoutuvat tässä ajattelu- ja assosiaatiotavassa yhteen, muodostaen merkityksiä, joita ei voida palauttaa vain yhteen alkulähteeseen tai rajoittaa vain yhtä tarkoitusta palveleviksi.

Pyhimyskultin visuaalinen puoli oli erittäin keskeinen osa koko pyhimysten palvonnan tapaa. Voidaan jopa sanoa, että se keskittyi voimakkaasti juuri pyhimysten kuvien ympärille ja sisälsi selkeitä kuvainpalvonnan muotoja kuvien ja niiden esittämien hahmojen sulautuessa yhdeksi kokonaisuudeksi. ”Pyhimysten palvonta oli kiteytynyt niin suurelta osalta kuvien väreihin ja muotoihin, että välitön esteettinen käsitys pyrki alinomaa häivyttämään pois uskonnollisen ajatuksen. [...] Pyhimykset elivät kansan ajatuksissa Jumalina.” (Huizinga 1923/2000, 227–228.) Pyhimyskuvasta tuli siis toisinaan suorastaan jumalallinen sen konkreettisen esineellisen olemuksen ja sakraalin funktion herättämien assosiaatioiden kautta.

Väite pyhimysten kohoamisesta kansanomaisen uskon piirissä lähes itsenäisiksi jumaluuksiksi ei sinänsä ole liikaa kärjistetty, sillä kansanuskossa kyky tehdä ihmeitä näyttäytyi jumalallisena taipumuksena, joka nosti pyhimyksen pois maallisen piiristä pyhän alueelle. Tästä syystä

kirkko oli jatkuvasti varuillaan pyhien kuvien soveliaan käytön ja kuvainpalvonnan rajoista. Esimerkiksi noin vuonna 1025 laaditun Arraksen synodin mukaan kirkkoihin sijoitettujen pyhimysten kuvien tuli ohjata ajatuksia taivaallisten armon ja loiston pohdiskeluun sekä innoittaa noudattamaan hyviä kristillisiä tapoja. Kansanomaisen uskonnonharjoituksen piirissä pyhimyskuvien tärkeimpänä tehtävänä tästä huolimatta olivat terveyteen ja hedelmällisyyteen liittyvien ihmeiden synnyn edesauttaminen. Tämä taikausko oli esikristillisten jumaluuksien palvonnan jäännös. Pyhimyskuvat jatkoivat syrjäyttämäänsä vanhempaa perinnettä yliluonnollisten auttajien visuaalisista muodoista kommunikaation välineinä jumalallisen ja inhimillisen maailman välillä. Tavallisten ihmisten (*rustici*) tottumus ja tarve näkyvän, materiaalsen välittäjän kuvaan jumaluuden edustajana on mitä oletettavimmin perimmäinen syy pyhimyskuvien suosion takana. (Fuglesang 2004, 26–27.)

Kulttikuvilla oli ollut pitkä historia jo paljon ennen kristinuskon syntyä ja perinteet kulttikuvien valmistuksesta olivat selkeät ja voimakkaat. Silti ei ole aina täysin selvää mistä ja miten kristilliset kulttikuvat saivat vakiintuneet muotonsa. Kristityt olivat usein haluttomia myöntämään yhtäläisyyksiä ja jatkuvuuksia suhteessa edelläkävijöidensä kuvaperinteisiin sekä myös aktiivisesti tuhosivat pakanallista kilpailevaa kuvamateriaalia epäjumalankuvina. Tämä kohdistui erityisesti uskonnolliseen kuvastoon, eikä niinkään maallisiin kuviin. Valtiovallan pystyttämät muistomerkit sekä hautakuvat saivat monesti jäädä sijoilleen siinä missä pakanajumalten kuvia tuhottiin. (Belting 1994, 31–32.)

Antiikin maallista kuvastoa säilyi nähtävillä sekä valikoitui uusien kristillisten kuva-aiheiden esikuviksi ja vaikutteiksi. Tästä erittäin havainnollinen esimerkki on roomalaisen vainajamuotokuvien vaikutus pyhimysten esittämiseen bysanttilaisessa ikonimaalauksessa, jotka heijastavat sekä kuvatyypin jatkuvuutta että sen funktion muutosta yksityisestä muistokuvasta julkiseksi kulttikuvaksi. (Belting 1994, 78.) Kulttikuva syntyi pyhimysten haudoilla harjoitetun pyhimyskultin sivutuotteena. Yksilöllisen muistokuvan muutos geneerisemmäksi, heroisoivaksi pyhimyskuvaksi pohjaa sekä menneen ihmiselämän muistamiselle että taivaallisen, yli-inhimillisen todellisuuden ihanteelliselle esittämislle. Fyysinen läsnäolo ja aineeton vaikutelma ovat keskinäisessä tasapainossa, joka soveltui pyhimyksen muistamiselle. (Belting 1994, 98–100.)



### 3.2. Pyhä Yrjö

Tässä alaluvussa käsittelen Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistosta sekä sen formaalien ominaisuuksien että sen välittämien sisältöjen näkökulmasta. Käyn myös läpi Pyhän Yrjön pyhimyslegendaa, keskiaikaista pyhimyskulttia ja pyhimyksen esittämiseen käytettyä ikonografiaa. Samalla vertaan tutkimuskohdettani sen todennäköiseen esikuvaan Bernt Notken Pyhä Yrjö -ryhmään sekä muihin samaa aihetta käsitteleviin keskiaikaisiin teoksiin.

Pyhä Yrjö<sup>8</sup> oli kristitty marttyyri, joka vuoteen 303 ajoittuneeseen marttyyrikuolemaansa asti oli upseeri Rooman armeijassa keisari Diolectianuksen hallituskaudella. Pyhä Yrjö on ollut yksi suosituimpia pyhimyksiä niin katolisen kuin myös ortodoksisen kirkon piirissä. Suosiosta kertovat paitsi lukematon määrä kuvallisia esityksiä Pyhän Yrjön kuuluisimmasta ihmeteosta, lohikäärmeen surmaamisesta, myös useat legendaversiot pyhimyksen elämästä. Legendan syntyvaiheet ovat jääneet epäselviksi. Oletettavasti se on saanut alkunsa 300-luvun lopun Vähä-Aasiassa, todennäköisimmin nykyisen Turkin alueella sijaitsevassa Kappadokiassa, josta itse pyhimyksenkin kerrotaan olleen kotoisin. Pyhimyksestä tuli nopeasti suosittu koko Itä-Rooman alueella, sen pääkaupungista Bysantista Egyptiin asti. Vanhimmat kirjalliset lähteet Pyhän Yrjön legendasta ovat kreikaksi kirjoitettuja. Kreikkalaisten tekstien kautta pyhimyslegenda levisi slaavilaiseen maailmaan ja sai myöhemmin tärkeän aseman ortodoksisten pyhimysten keskuudessa suurmarttyyri Georgios Voittajana. Länsi-Rooman valtakunnassa Pyhän Yrjön pyhimyslegenda tunnettiin jo 400-luvulla, mutta se ei levinnyt ennen 800-lukua nykyisen Saksan aluetta pohjoisemmaksi. (Svanberg 1993, 15.)

Vasta 1100-luvulla Pyhän Yrjön legendaan ilmestyi tarina taistelusta lohikäärmettä vastaan. Vanhin kirjallinen lähde on Regensburgista, Pyhän Emmeramin luostarin miraakkelikokoelmasta. Varhaisimmat tarinaversioissa pyhimys taistelee lohikäärmettä vastaan jalkaisin ja voittaa vastustajansa pelkästään kutsumalla Jumalan apuun ja tekemällä ristinmerkin. Jossakin versiossa pyhimys myös surmasi lohikäärmeen ristillä. Nämä versiot kuitenkin tulivat syrjäytetyiksi pian legendan muunnelmalla, jossa Pyhä Yrjö voittaa

---

<sup>8</sup>Kreikkalaiselta nimeltään Hagios Georgios, latinankielinen versio nimestä on Sanctus Georgius. Pyhimyksen nimellä on useita eri kirjoitusasuja kielestä riippuen: esimerkiksi italiaksi Giorgio, espanjaksi Jorge, ranskaksi Georges, englanniksi George, saksaksi Georg tai Jürgen, venäjäksi Jurij ja ruotsiksi Göran ja joskus Örjan. (Svanberg 1993, 11.)

lohikäärmeen ritarin lailla ratsailla taistellen miekoin tai keihäin aseistettuna. (Svanberg 1993, 19–20.) Legendan innoittamat ensimmäiset ratsastajakuvat Pyhästä Yrjöstä lohikäärmeen surmaajana ovat peräisin 1100-luvulta, josta lähtien juurikin ratsastajakuvat ovat olleet suosituin pyhimyksen visuaalisista esittämistavoista. (Nygren 1945, 110).

Tunnetuin kirjallinen versio ritarin lailla lohikäärmettä vastaan taistelevasta Pyhästä Yrjöstä sisältyy Jacobus de Voragine noin vuoteen 1260 mennessä kokoamaan pyhimyslegendojen kokoelmaan nimeltä *Kultainen legenda*. Siinä kerrotaan Pyhän Yrjön matkallaan sattumalta saapuneen Silenen kaupunkiin juuri ajoissa pelastaakseen kuninkaan tyttären joutumasta uhrattavaksi läheisessä järvestä eläneelle, ruttoa levittäneelle lohikäärmeelle. Kaupunkilaiset olivat ensin uhranneet sille lampaita pitääkseen sen poissa kaupungista, mutta karjan käydessä vähiin he olivat alkaneet uhrata lohikäärmeelle myös arvalla valittuja nuorukaisia ja neitoja. Erään kerran arpa oli osunut prinsessan kohdalle, eikä kuningas onnistunut pelastamaan tytärtään lahjomalla kaupunkilaisia, joten neidon oli alistuttava lohikäärmeen ateriaksi. Saattueen kulkiessa kohti lohikäärmeen järveä Pyhä Yrjö oli ratsastamassa ohi ja sai kuulla prinsessalta tämän kohtalosta ja kaupungin hädästä. Tämän kerrottuaan prinsessa kuitenkin yritti ajaa nuoren upseerin pois, jottei lohikäärme surmaisi myös häntä. (Voragine 1260/2012, 238–239.)

Pyhä Yrjö ei suostunut lähtemään. Sen sijaan lohikäärmeen noustessa järvestä hän nousi ratsaille ja aseistautuen ristinmerkillä, uskoen itsensä Jumalan haltuun, hyökkäsi petoa kohden. Pyhä Yrjö haavoitti lohikäärmettä peitsellään ja pakotti sen maahan. Sitten hän kehotti prinsessaa sitomaan vyönsä lohikäärmeen kaulaan, minkä tehtyään neito talutti petoa kuin pikku koiraa. Näin he saapuivat kaupunkiin ja saivat kaupunkilaiset pelosta suunnilleen, koska he luulivat lohikäärmeen tulleen syömään heidät. Silloin Pyhä Yrjö julisti tulleen kaupunkiin Jumalan lähettämänä ja surmaavansa lohikäärmeen, mikäli kaupunkilaiset ottaisivat kasteen ja kääntyisivät kristinuskoon. Näin tapahtuikin, ja tämän lisäksi kuningas rakennutti Neitsyt Marialle ja Pyhälle Yrjölle omistetun mahtavan kirkon. Hän myös tarjosi Yrjölle suuren summan rahaa, mutta pyhimys käski jakamaan sen köyhille. Ennen lähtöään Silenestä hän myös ohjeisti kuningasta huolehtimaan kirkosta, kunnioittamaan pappeja, avustaa jumalanpalveluksien hartaudenharjoituksissa sekä pitämään köyhät ajatuksissaan. Tällaisen version *Kultainen legenda* esittää Pyhästä Yrjöstä, mutta Voragine toteaa kertomuksen päätteeksi, että eräät toiset lähteet kertovat tapahtumista hieman eri version. Niissä pyhimys pelastaa prinsessan täpärästi joutumasta lohikäärmeen elävältä nielemäksi. Näissä versioissa

pyhimys tekee ensin ristinmerkin, sitten ratsastaa lohikäärmettä vastaan ja surmaa sen. (Voragine 1260/2012, 239–240.) Käytännöllisesti katsoen Voragine mainitsevien versioiden välillä ei siis ole suuria eroja. Olennaisimpina eroavaisuuksina on se, miten ja missä tarinan vaiheessa lohikäärme saa surmansa, muutoin tarinan peruselementit pysyvät samoina.

Kuten Pyhän Yrjön legendassa niin myös sen ikonografiassa on selkeät peruselementit, joihin kuuluvat sotilaaksi kuvattu pyhimys, hänen ratsunsa, lohikäärme sekä prinsessa. Kuvan ja legendan välinen vuorovaikutus on tuntematon, vaikka Pyhä Yrjö on ollut 500-luvulta lähtien suosittu ritaripyhimys (Riskä 1985, 198). Bysanttilaisessa maailmassa Pyhästä Yrjöstä ratsailla oli kuitenkin olemassa jo hyvin varhaisia kuvauksia. Vanhimpia tunnettuja esimerkkejä ovat 500-luvulta peräisin oleva pieni valumuotti Smyrnasta sekä bysanttilainen kultakolikko, jotka molemmat esittävät pyhimystä ratsastamassa käärmemäisen hirviön yli ja lyömässä sen kuoliaaksi. Tosin näissä kuvauksissa lohikäärme oletettavimmin toimii pahan visuaalisena symbolina enemmän kuin jonkin tarinan esittämänä todellisena taruolentona. (Svanberg 1993, 18.)

Tapa kuvata Pyhä Yrjö lohikäärmettä vastaan ratsailta käsin taistelevaksi ritariaksi kulkeutui Länsi-Eurooppaan ensimmäisen, vuoden 1099 ristiretken myötä. Samalla myös pyhimyksen kultti Länsi-Euroopassa voimistui ja saavutti laajan suosion. Tämän taustalla ovat erityisesti tarinat pyhimyksen ilmestymisestä frankkilaisille joukoille ja näiden voittoon johtaminen esimerkiksi taistelussa Jerusalemiä hallinneita saraseeneja vastaan. (Svanberg 1993, 18–19.) Ensimmäinen länsieurooppalainen monumentaalikuva Pyhästä Yrjöstä lohikäärmeensurmaajana on mestari Nicolaoksen vuonna 1135 veistämä Ferraran tuomiokirkon pääportaalin reliefi. Keskiajan tunnetuin aihetta käsittelevä teos on sen sijaan vuonna 1373 valmistunut vapaasti seisova pronssipatsas, jonka veljekset Martin ja Georg von Klausenburg toteuttivat. (Svanberg 1993, 20.) Näiden lisäksi Pyhän Yrjön ja lohikäärmeen välistä taistelua esittäviä kuvia on säilynyt lukuisa määrä, johon kuuluu eri materiaaleista valmistettuja, eri kokoisia ja useita eri tyyliä edustavia keskiaikaisia teoksia. Myös tarkempi kuvaustapa vaihtelee teoskohtaisesti erityisesti yksityiskohtien osalta.

Ruotsiin Pyhän Yrjön kultin toi kuningas Karl Knutsson, mutta sen suosio yleistyi vasta 1400-luvun loppupuoliskolla. Kultti vetosi sekä aateliin että tavalliseen kansaan; Pyhä Yrjö oli toisaalta sekä spitaalihospitaalien suojelija että nuorten yläluokan miesten suosikkipyhimyksiä. (Riskä 1985, 198; Svanberg 1993, 16–17; Nygren 1945, 109–110). Suomen alueen

varhaisimmat kuvat pyhimyksestä ajoittuvat vuoden 1470 tienoille. Näissä Riskan mainitsemissa seinämaalauksissa vain yhdessä Pyhä Yrjö esitetään ratsun selässä (Espoo), yhdessä ratsailta laskeutuneena (Korppoo) ja lopuissa seisten. Vaikka Suomessa vanhimmat tunnetut kuvat Pyhästä Yrjöstä ovat seinämaalauksia, eniten aihetta käsitteleviä visuaalisia esityksiä on säilynyt keskiajalta (puu)veistosten muodossa. Riskan sanoin:

"[...] pääasiallisesti huomio kiinnittyy veistosten erittäin suureen lukumäärään kirkoissa Pohjanlahden toisella puolella ja täällä meillä. Veistosten määrä, enemmän tai vähemmän fragmentaarisisa säilyneinä, nousee ei vähintään 25 kappaleeseen. Lisäksi on olemassa tietoja useasta hävinneestä teoksesta.<sup>9</sup> Ja tässä on nyt kyse suurista ryhmistä kaikilla yksityiskohdilla, jotka kuuluvat myöhäiskeskiajan legendaan: ritari ja hevonen, lohikäärme, prinsessa ja lammas. Useimmiten on myös selvä, että kotimaiset puunveistäjät ovat toteuttaneet ryhmät, on niiden joka tapauksessa pitänyt maksaa paljon, eivätkä ne myöskään ole olleet aivan helppoja sijoittaa kirkkotilaan. Mikä oli syynä näille suurille hankinnoille?" (Riskä 1985, 200).

Vanhan, ensivaikutelmaltaan sinänsä uskottavan, selityksen mukaan Sten Sturen 1480-luvulla Bernt Notken työpajalta Brunkebergin taistelussa vuonna 1471 ruotsalaisten tanskalaisista saaman voiton muistoksi tilaama Pyhä Yrjö -veistosryhmä olisi ollut osa unioninvastaista propagandaa ja siten esiintynyt aikalaisille eräänlaisena kansallisena symbolina. Tällöin tämän veistosryhmän lukuisat myöhemmät toisinnot voitiin selittää ”tulokseksi päämäärätietoisesta poliittisesta sijoittamisesta vastanousseeseen kansallistunteen tunnuskuvaan”. Tämä tulkinta on kuitenkin Riskan mukaan 1800-luvun ruotsalaisen nationalismin värittävä anakronismi. Sitä vastoin teoria, joka ottaa huomioon kirkon ekonomis-poliittisen tilanteen,<sup>10</sup> on huomattavasti vakuuttavampi.

Uudenvuodenpäivänä vuonna 1489 vihittiin nuntioksi (eli paavin lähettilääksi) Antonius Mast, mikä ilmenee pergamentista suuressa Pyhän Yrjön kuvan reliikkikätkössä, *hoc magnum opus* ja mainitsee nimenomaan, että hän teki sen *cum Anno Jubilej missus*. Seuraavana vuonna kerättiin suurella innolla rippitoimituksissa anerahoja ja on esitetty, että se on saatettu suorittaa rituaalisissa muodoissa kytkettynä Pyhän Yrjön kuviin; Tukholmassa menttiin silloin Suurkirkon veistoksen ohi tai ali. Tietysti tämä toiminta tuli pitkitetyksi, ja näemme myös veistosten tyylistä, että useimmat ovat peräisin 1490-luvulta tai peräti 1500-luvun alusta. Sten Sturen sotahanke Venäjää vastaan valmisteltiin ristiretkenä, ja voimme sijoittaa kaikki ne enemmän tai vähemmän primitiivisesti toteutetut Pyhä Yrjö -ryhmät koko tähän

---

<sup>9</sup> Riskan tietolähde: C.A. Nordman, *Medeltida skulptur i Finland*. SMYA-FFT 62. Helsinki – Helsingfors 1964.

<sup>10</sup> Eimer, Gerhard 1983. "Hoc magnum opus, Zur Entstehung von Bernt Notkes Monumentalwerken". *Imagines Medievales. Acta Universitatis Uppsaliensis*. Ars Suetica 7. Uppsala: Uppsala universitet.

kirkkopoliittiseen yhteyteen. (Riska 1985, 202. Suom. Lahdenranta, Maria.)

Riska ottaa tyyppiesimerkikseen Hollolan kirkon myöhäiskeskiaikaisen Pyhä Yrjö -puuveistosryhmän, jota hän pitää Bernt Notken teoksen naivina mukaelmana. Samalle mestarille hän attribuoi myös Sysmän, Lammin ja Ruskon kirkkojen Pyhä Yrjö -puuveistosryhmät. Riskan mukaan nämä Suomessa olevat veistokset ovat samalla sekä valtakunnan kulttuurista ja poliittista tilaa peilaavia pelinappeja että ovat antaneet lohtua ja tuoneet turvallisuuden tuntua paikalliselle väestölle. (Riska 1985, 202–203.)

Ajatus ratsastajapatsaan pystyttämisestä sotilaallisesti ansioituneen johtajan muistomeriksi oli vieras 1400-luvun lopun Pohjois-Euroopassa. Sen sijaan henkilökohtaista kunniaa oli mahdollista ilmaista visuaalisin keinoin symboleilla. Tämä oli myös Sten Sturen ajatuksena, kun hän tilasi Bernt Notkelta Pyhä Yrjö -ryhmän pystytettäväksi Tukholman Suurkirkkoon. Veistoksen ikonografinen aihe, suojeleva sotilaspyhimys sopi hyvin yhteen Sten Sturen poliittisten pyrkimysten kanssa. Vanhempi tutkimus on anakronisesti olettanut, että Brunkebergin taistelussa saadulla voitolla ja Pyhän Yrjön tulkitsemisella Ruotsin kansallispyhimykseksi on ollut tiivis yhteys. Todennäköisemmin aiheen valinnan takana ovat olleet unionipoliittiset aiomukset. Näin ollen Pyhän Yrjön valitseminen veistoksen aiheeksi kotimaisten pyhimysten (kuten Pyhä Erik tai Pyhä Birgitta) sijaan voidaan nähdä Kalmarin unionin yhtenäisyyttä symboloivaksi eleeksi. (Eimer 1985, 104–105.) Kuitenkin aihevalinnan perimmäisenä syynä voidaan hyvin pitää Sten Sturen henkilökohtaisen kunnian ja ritariuden esittämistä. Tätä kautta teos voidaan mieltää myös Brunkebergin taistelun muistomeriksi, mikäli Pyhä Yrjö samaistetaan taistelun ruotsalaisten joukkojen sotapäällikkönä toimineeseen Sten Stureen. (Lamberg 2006, 69.)

Ritarius ja sen esittäminen ovat keskeinen osa Pyhän Yrjön visuaalista esittämistä, mutta ritarius oli samoin keskeinen osa keskiaikaisen ylhäisömiehen sosiaalista roolia.

Hovillisten kulttuurin ihanteiden mukainen ritarius voidaan tulkita viiteryhmäksi, kategoriaksi tai rooliksi, johon ylimykset pyrkivät samaistumaan tai jonka kriteerit he ainakin pyrkivät täyttämään ulkoisessa esiintymisessään. Ritariuden luonnetta sosiaalisena roolina korostaa se, että siihen liittyi runsaasti elementtejä, joiden avulla ritarin status ja kunnia tuotiin esille ympäristön silmissä. Ritarin ulkoisia tunnusmerkkejä olivat mm. haarniska, ratsu ja vaakuna; ritarin roolia taas esitettiin julkisissa tilanteissa, joita olivat mm. aristokraattiset juhlat, turnajaiset ja sodankäyntiin kuuluvat taistelut. (Lamberg 2006, 73.)

Ritarius ja patriarkaalisen sääty-yhteiskunnan arvot, kuten ”miehisyyden todistaminen, kunnian säilyttäminen, yhteiskunnallisessa hierarkiassa alempiarvoisista huolehtiminen sekä aseman ja vallan esiintuominen vertaisryhmään ja alempiarvoisiin nähden” (Lamberg 2006, 73), kävivät pitkälti käsi kädessä. Myös Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -teoksessa nämä kaikki edellä luetellut hyveet ovat nähtävissä. Pyhimys on kuvattu sekä voittamaan vastustajansa että suojelemaan heikompiaan, kuten hyveellisen ritarin kristilliseen ihanteeseen kuului.

Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistos (Kuva 1 & 2) on monelta osin tyypillinen teos edustamassaan aiheessa. Se myös toisintaa uskollisesti oletettavan esikuvansa Bernt Notken Pyhä Yrjö -ryhmän kompositiota, joskin poikkeaa siitä useiden yksityiskohtien suhteen, työn laadusta puhumattakaan. Ikonografisesta näkökulmasta katsottuna molemmat teokset sisältävät kaikki aiheen esittämiseksi olennaiset osat, ritarin, sotaratsun, ja lohikäärmeen, joiden perusteella katsoja pystyy tunnistamaan aiheen. Prinsessa ja karitsa kuuluvat kyllä olennaisesti tähän aiheeseen, mutta eivät ole muodostuneet yhtä välttämättömäksi sen tunnistamisen kannalta kuin veistoksen muut osat. Myöskään sotaratsu ei ole välttämätön teoksen aiheen tunnistamiseksi. Siitä huolimatta se on muodostunut erittäin tärkeäksi osaksi Pyhän Yrjön ikonografiaa, todennäköisesti erotukseksi lohikäärmettä vastaan taistelevaa arkkienkeli Mikaelia<sup>11</sup> esittävistä teoksista.

Sen sijaan Pyhän Yrjön lohikäärmeen surmaamiseen käyttämää asetta voidaan pitää erityyppisten teosten luokittelun perustana. Keskiajan kirkolliseen taiteeseen erikoistuneen taidehistorioitsija Johnny Roosvalin mukaan Pyhä Yrjön ratsastajakuvien esittämistavat ovat jaettavissa kolmeen pääryhmään: keihäänkantajaan sekä lohikäärmeen surmaajaan peitsellä tai miekalla aseistautuneena (Roosvalista ks. Nygren 1945, 110). Viimeisenä mainittu on esitystavoista nuorin, mutta Ruotsin ja Suomen alueilla runsaslukuisin. Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistos kuuluu tähän kuvatyyppiin. (Nygren 1945, 110–111.) Veistoksessa peitsi on kuvattu lävistämään lohikäärmeen kitaa, mutta Pyhän Yrjön oikealla kädellään iskuun kohottama ase ei ole säilynyt. Sen voidaan kuitenkin olettaa olleen miekka Bernt Notken Pyhä

---

<sup>11</sup> Kuva-aihe on peräisin Raamatusta, Ilmestyskirjasta (12:7-9): ”7. Ja syntyi sota taivaassa: Miikael ja hänen enkelinsä sotivat lohikäärmettä vastaan; ja lohikäärme ja hänen enkelinsä sotivat, 8. mutta eivät voittaneet, eikä heillä enää ollut sijaa taivaassa. 9. Ja suuri lohikäärme, se vanha käärme, jota perkeleeksi ja saatanaksi kutsutaan, koko maanpiirin villitsijä, heitettiin maan päälle, ja hänen enkelinsä heitettiin hänen kanssansa.”

Yrjö -veistosryhmää mukaillen. Miekka oli keskiajalla paitsi sota-ase, siihen liitetyt symbolimerkitykset kuten ”maskuliinisuus, valta, oikeus ja kunnia” (Harjula 2010, 63) sopivat hyvin teoksen aiheeseen.

Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* – veistoksessa sotaratsu on ehdottomasti teoksen nykyisessä tilassa sen huomiota herättävin osa. Massiivinen takajaloillaan eteenpäin ponnistava tummaksi maalattu hevonen punaiseksi maalattuine varusteineen on verrattain kömpelöstä toteutuksestaan huolimatta vaikuttava. Sen alla makaava lohikäärme on työntänyt jalkansa hevosen ryntäitä vasten, ikään kuin pyrkien estämään sitä tallomasta itseään. Lohikäärme makaa selällään ja keihäs on jo lävistänyt sen kidan. Korkealla ratsunsa selässä istuva Pyhä Yrjö on kohottanut oikean kätensä, joka mitä luultavimmin on pidellyt (nykyisin kadonnutta) miekkaa. Itse pyhimys on tässä veistoksessa kuvattu melko pienikokoiseksi, ottaen huomioon, että useimmiten keskiaikaisessa taiteessa ratsastaja esitetään kookkaampana suhteessa ratsuunsa. Pyhä Yrjö on kuvattu 1500-luvun alun ylhäisömiesten muodin mukaiseen asuun ja hänellä on olkapäille ulottuvat pitkät hiukset muttei partaa. Pitkään mekkoon ja kruunua muistuttavaan päähineeseen pukeutunut prinsessa on polvistunut ja ristinyt kätensä kuin hartaaseen rukoukseen syventyneenä. Karitsa makaa hänen rinnallaan rauhallisen oloisena. Sen paremmin prinsessaa, karitsaa kuin pyhimystäkään esittävän veistoksen maalipintaa ei ole säilynyt nähtäväksi. Hevonen ja lohikäärme ovat sitä vastoin säilyttäneet jonkin verran värikerroksia.

Hevonen on erottamaton osa teoksen kompositiota. Ritarin ja ratsun voidaan katsoa olevan yhtä kokonaisuutta keskenään. Kautta aikojen taiteilijoiden tarkoituksena on ollut kuvata ratsastajapatsaissa ratsu ja ratsastaja työparina – samaa henkeä olevina ja samaa kohtaloa toteuttavina (Wagner 2006, 34). Tälle on syynä mitä todennäköisimmin niin kulttuurihistorialliset kuin myös puhtaasti esteettiset perusteet. Visuaalisesti hevonen lisää ratsastajan kuvaannollista painoarvoa osana kompositiota, mutta samalla se myös muistuttaa aikansa sotilaseliitistä, ratsailla liikkuneista haarniskoiduista ritareista. Prestiisiaseman esittäminen ja näyttävä esiintyminen kulkevat käsi kädessä, kun on kyse ratsastajakuvista.

Hevosen vertailukohtina voidaan nähdä klassillisen mytologian puolelta Pegasos ja skandinaavisen taruston osalta Sleipnir. Vaikka molemmat näistä myyttisistä ratsuista olivat enneminkin eläinhahmoisia puolijumalia kuin varsinaisia (hevos)eläimiä, niiden rooli niin myyteissä kuin taiteessakin oli jokseenkin sama kuin oikeiden ratsuhevosten rooli on ollut sekä

taiteessa että todellisuudessa: uskollisesti kantaa ratsastajansa mihin tämä ikinä onkin matkalla.

Sen sijaan teoskokonaisuuteen kuuluva lohikäärme on puhtaasti taruolento, jonka läsnäolo pyhimyslegendassa täyttää symbolisen vihollisen roolin. Lohikäärme on sekä muinaisen Lähi-idän että esikristillisen länsimaisen taruston esittämänä hahmona vastustaja, vartija tai rankaisija, muttei varsinaisesti samalla tavoin vihollinen ja pahan ruumiillistuma sellaisena kuin kristilliset legendat, kansantarinat ja sadut sen esittävät. Kuvitteellisuudestaan huolimatta lohikäärme on painava kristillinen symboli, jossa ruumiillistuu pahuus. Sen mielikuvituksellisessa, epäluonnollisessa ulkomuodossa voidaan nähdä yritys ulkoistaa pahuus luonnollisesta, hyvästä Jumalan luomasta maailmasta Paholaisen luomaksi vääristyneeksi irvikuvaksi, joka yhdistelee piirteitä useista eri eläinlajeista.

Pyhän Yrjön ja lohikäärmeen taistelulle on useita varhaisempia mytologisia esikuvia. Auringonjumalat kuten Horus, Marduk ja Apollon ovat taistelleet hirviöitä vastaan taisteluissa, joiden symbolimerkitys on ennemminkin valon voitto pimeästä kuin suoranaisesti hyvän voitto pahasta. Näin ollen ei kuitenkaan voida olla yllättyneitä, että Pyhän Yrjön muistopäiväksi valikoitui 23. huhtikuuta jo hyvin varhain niin idän kuin lännenkin kirkon piirissä. (Svanberg 1993, 24.) Valon ja pimeän symboliset kytkökset hyvän ja pahan kanssa ovat hyvin korostuneita kristillisessä ajattelussa. Samoin voidaan nähdä ero villin ja kesyn eläimen välillä jokseenkin samalla tavalla. Kesy, ihmistä palveleva hevonen tukee kristillistä maailmankuvaa ihmisestä luomakunnan arvokkaimpana olentona, kun taas villi, ihmistä uhkaava lohikäärme symboloi tätä maailmanjärjestystä horjuttavia luonnon voimia. Tällöin kyse ei ole niinkään erilaisten eläinten moraalista arvottamisesta kristinuskon näkökulmasta, kuin laajemmasta luonnon ja kulttuurin välisestä vastakkainasettelusta.

Tämän vastakkainasettelun taustalla on karjanhoitoa harjoittaneiden kulttuurien pyrkimys suojella kotieläimiä villieläimiltä, erityisesti pedoilta. Niinpä ei olekaan yllättävää, että pyhimyksen muistopäivä oli lomittunut karjanhoidollisiin vuotuistapahtumiin kuten karjan uloslaskuun. Tätä valmisteltiin lähialueen petoja pelottelemalla, jotta ne eivät häiritsisi karjan laidunnusta kesäkaudella. Tällaiseen pelotteluun kuului erityisesti meluaminen, joka taas piti sisällään aluekohtaisin eroin Pyhän Yrjön kutsumista karjaa suojelemaan ja petoja karkottamaan. Tapa on kulkeutunut keskiaikaisen Suomen alueelle idän kautta, jossa Pyhän Yrjön kultilla on sen alkuajoista asti ollut tärkeä sija. Itäslaavilaisella alueella susia on yleisesti kutsuttu Pyhän Yrjön koiriksi ja pyhimyksen on uskottu täten voivan määrätä niiden tekemisiä.



Sama uskomus omaksuttiin tavaksi laajasti Suomenkin alueelle. (Vilkuna 1973, 106–111.) Voidaankin siis hyvin perustein varovasti samaistaa Pyhä Yrjö ja lohikäärme -aihetta esittävien kuvien lohikäärmeen hahmo keskiaikaisen karjanomistajan käsitykseen sudesta uhkakuvana karjalle samoin kuin legendan lohikäärme oli uhkana Silenen kaupungille. Pyhimys sitä vastoin tuo pelastuksen: legendan tasolla surmaamalla lohikäärmeen ja uskomusten tasolla karkottamalla sudet.

Veistosryhmän polvistuneessa prinsessassa voidaan nähdä kuvaus ideaalista keskiaikaisesta ylhäisönaisesta, joka on hurskas, tyyni ja kohtaloonsa alistuva. Tämän rukoukseen polvistuneen nuoren naisen on mitä oletettavimmin tarkoitus välittää vaikutelma samalla niin ulkoisesti viehättävästä ja muodikkaasta kuin sisäisesti vaatimattomasta ja viattomasta neidosta. Maarit Oikarinen tiivistää keskiajan naiseen kohdistuneet odotukset seuraavasti:

Keskiajan naisen tuli olla naisellinen nainen. Ihannenaisten kuvauksissa korostuivat pehmeät ja heikot ominaisuudet. Ihanaa naista luonnehdittiin useimmiten siveäksi, puhtaaksi, lempeäksi ja herttaiseksi. Hänen tuli olla koruttoman yksinkertainen, mutta samalla myös viisas puheissaan ja toimissaan. Naisen odotettiin käyttäytyvän kunnioittavasti ja puhuvan aina pehmeästi. Naisen olemuksen oli oltava ystävällinen, herkkä ja miellyttävä. Ihannoitu ominaisuus oli myös siveellinen ujous, sillä naisia opastettiin jo tytöistä asti luomaan katseensa maahan sekä tervehtiessään että ulkona tai kirkossa ollessaan. (Oikarinen 2002, 145–146.)

Juuri edellä luetellun kaltaiset ihanteet välittyvät yleisesti myös Pyhä Yrjö -veistosryhmien prinsessoista, joiden passiivinen olemus on rauhanomaisena vastapainona lohikäärmettä vastaan hyökkävälle, voimaa (ja valtaa) kuvastavalle miespyhimykselle. Näin ne samalla kuvastavat myös sitä keskiajalla vallinnutta olettamusta ja odotusta, että siinä missä miehen piti olemuksessaan heijastaa voimaa, naisen taas heikkoutta.

Heikkous ei kuitenkaan ollut yksinomaan huonona pidetty piirre keskiajalla, vaan sen katsottiin olevan pikemminkin tasapainottava ominaisuus. Siihen liitettiin käsitys naissukupuolelle tyypillisestä rauhanomaisuudesta, joka tyynnytti miehistä väkivaltaisuutta. Konkreettisesti tämä ”rauhantehtävä” ilmeni muun muassa kuninkaallisten avioliittojen solmimisen tavassa, jossa valtakuntien välisiä suhteita korjailtiin, paranneltiin ja lujitettiin naimakaupoilla, joissa tulevalla kuningattarella oli rauhanmorsiamen asema. Yleisesti ottaen kuningattarelta, keskiaikaista naisideaalia mukaillen, odotettiin asemansa mukaista valtakunnan rauhaa ylläpitävää myötävaikutusta. (Oikarinen 2002, 146.)

Bernt Notken Pyhä Yrjö -ryhmän prinsessa symboloi Ruotsin valtakuntaa, mutta hänessä voidaan nähdä myös Sten Sturen puolison Ingeborg Tottin idealisoitu muotokuva. (Svanberg 1993, 63.) Tämä tulkinta sopii hyvin yhteen edellä mainitun naisideaalin kanssa. Pyhä Yrjö ja lohikäärme -ryhmissä kuvattujen prinsessojen voidaankin nähdä kuvastavan naisellista rauhanomaisuutta lohikäärmeen symboloiman vaaran edessä. Samalla prinsessahahmo tasapainottaa teoskokonaisuuden huokumaa miehiseksi miellettyä väkivaltaa omalla tyynen naisellisella läsnäolollaan.

Naiseuden, tai ennemminkin jakautuneiden sukupuoliroolien, esittäminen voidaan nähdä olennaisessa osassa Pyhä Yrjö ja lohikäärme topoksen esittämistä. Sinänsä huomionarvoista on, että prinsessan mukanaolo aiheen tunnistettavuuden kannalta ei ole välttämätön, eikä prinsessaa yleensä edes mainita aiheen vakiintuneessa nimessä. Jopa pyhimyselämäkerrat jättävät prinsessan nimettömäksi, geneeriseksi hahmoksi, jonka tärkein tehtävä vaikuttaisi olevan pelastettavan symbolisen roolin täyttäminen jollakin aiempia samankaltaisia tarinoita<sup>12</sup> esikuvina mukailevalla tavalla. Samalla se myös toisintaa vakiintuneita sukupuolirooleja tutulla, ennalta-arvattavalla tavalla. Tässä ovat olennaisessa osassa sekä vaatetus että elekieli, itse asiassa kokonaisvaltaisesti koko hahmon olemus. Sinänsä sukupuolineutraalin hartauden lisäksi prinsessan hahmossa on lisäksi nähtävissä myös selkeästi feminiinisiksi tulkittavia elementtejä. Kehonkieli eli kasvonilmeet ja vartalon asento huokuvat idealisoidun naisen ominaisuuksia. ”Esimerkiksi alaspäin suuntautunut katse ei ole tavallista miespyhimysten kuvauksessa, kuten eivät myöskään pienet kallistukset tai vartalon kiertyminen. [...] Sivuun kallistunut pää oli naisille kuuluva ele, [...]” (Räsänen 2009, 133).

Tämän lisäksi vaatetus on selkeästi sukupuolten välistä eroa osoittava elementti. Toisaalta se ei aina ole täysin luotettava erontekijä, sillä kautta keskiajan oli suosittua kuvata sukupuolet hyvin saman näköisinä (vähintäänkin nuoriksi aikuisiksi asti, kunnes myöhemmällä iällä parta erotti miehet naisista) niin fyysisiltä piirteiltään kuin vaatetuksenkin osalta.

Oleellista veistosten vaatetuksessa ei niinkään ole sukupuolten ruumiiden tyyppi- ja piirteiden erojen korostaminen, vaan saman tyyppiset pukeutumiskäytännöt ja vartalonosien korostukset näyttäytyvät sekä miehiä että naisia esittävillä hahmoilla. [...] Veistosten vaatetus toki pyrki tarjoamaan sen signaalin, millä katsoja erotti nais- ja mieshahmon. (Räsänen 2009, 134.)

---

<sup>12</sup> Viitataan tässä erityisesti antiikin Kreikasta peräisin olevaan tarinaan sankari Perseuksesta, joka pelasti merikäärme Ketolle uhrattavaksi joutumiselta Etiopian prinsessa Andromedan.

On kuitenkin tärkeää muistaa, että keskiajalla vaatetuksen suhteen eri yhteiskuntaluokkiin kuuluvien pukeutumisessa erot olivat suuremmat kuin erot miesten ja naisten vaateparsien välillä<sup>13</sup>. Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -teoksessa kuitenkin sekä ylemmän yhteiskuntaluokan pukeutuminen että vaatemuodin kautta korostuva sukupuoliero ovat helposti havaittavissa erityisesti pyhimyksen ritarillisessa asussa, mutta myös prinsessan runsashelmaisessa, joskin muutoin pelkistetyssä mekossa. Se yhdessä kruununkaltaisen päähineen kanssa luovat vaikutelman ylhäisestä, mutta vaatimattomasta keskiajan ihannenaisestä, joka tyynesti alistuu kohtaloonsa rukoukseen syventyneenä. Tämänlaisen tyneen hartauteen myös teoksen katsoja on saattanut samaistua, yhteiskuntaluokasta ja sukupuolesta riippumatta, rukoillessaan pyhimystä.

### 3.3. Pyhä Martti

Tässä kappaleessa käsittelen Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistosta sekä sen formaalien ominaisuuksien että sen välittämien sisältöjen näkökulmasta. Käyn myös läpi Pyhän Martin pyhimyslegendaa, keskiaikaista pyhimyskulttia ja pyhimyksen esittämisen ikonografiaa. Samalla vertaan tutkimuskohdettani sen mahdollisiin esikuviin sekä muihin samaa aihetta käsitteleviin keskiaikaisiin teoksiin.

Pyhä Martti oli syntynyt 300-luvun alkupuoliskolla Savariassa, Pannoniassa (nykyisen Unkarin alueella), mutta kasvoi Italiassa, Ticinumissa (joka nykyisin tunnetaan nimellä Pavia). Hän oli nuoruudessaan kristitty upseeri Rooman armeijassa, mutta jätti sotilasuransa seuratakseen hengellistä kutsumustaan ja ryhtyi kirkonmieheksi. Toisin kuin Pyhä Yrjö, Pyhä Martti ei joutunut kärsimään marttyyrikuolemaa, vaan päätti päivänsä rauhallisesti vanhalla iällä pitkän kirkollisen uransa jälkeen Toursin piispana. Pyhimyksen aikalainen, Sulpicius Severus on kirjoittanut *Vita Martinin*, vanhimman Pyhän Martin elämäkerran. Kirjan kolmas luku on

---

<sup>13</sup> Huomattavin erottava tekijä eri yhteiskuntaluokkien pukeutumistapojen välillä oli vaatteiden materiaalin arvo ja koristelun määrä. (Hovi & Maahinen & Niemi 2013, 94.) Keskiajalla nyky-Suomen alueella eurooppalainen muoti ja rautakaudelta peräisin oleva perinteinen pukeutumistapa elivät rinnakkain ja osoittivat ainakin jossakin määrin yhteiskuntaluokkien välistä eroa. Ylemmät yhteiskuntaluokat suosivat pukeutumisessaan eurooppalaista, vahvasti saksalaisvaikutteista muotia, kun taas alempien luokkien pukeutuminen heijasteli muinaispuvuista peräisin olevia vaikutteita. (Hovi & Maahinen & Niemi 2013, 96–97.) Tästä syystä onkin erityisen tärkeää ottaa huomioon aikakauden kuvataiteessa kuvattujen hahmojen pukeutuminen, sillä siinä voidaan nähdä merkkejä aikakauden arvoista.

omistettu kertomukselle Pyhän Martin ja alastoman kerjäläisen kohtaamisesta keskitalvella Amiensin kaupungin portilla.

Sulpicius Severuksen *Vita Martinusta* lähteenään käyttänyt Jacobus de Voragine kertoo Pyhän Martin ja kerjäläisen kohtaamisesta seuraavasti. Kerran talviaikaan Amiensiin saapuessaan nuorena Rooman armeijan upseerina Martti näki kaupungin portilla palelevan kerjäläisen. Hän päätteli, että kerjäläinen, joka ei nähtävästikään ollut saanut almuja, oli jätetty hänelle. Niinpä Martti leikkasi viittansa kahtia antaen toisen puolikkaan kerjäläiselle. Seuraavana yönä enkelten ympäröimä Kristus ilmestyi Martille unessa ja lausui: ”Martti vaikka vain katekumeeni puki tämän vaatteen minulle”. Martti tulkitsi tämän ennemmin merkiksi Jumalan hyvydestä kuin aiheeksi olla ylpeä itsestään ja otti kasteen vastaan 18-vuotiaana. Tosin hän kasteen ottamisesta huolimatta suoritti sotilaspalveluksestaan puuttuvat kaksi vuotta, koska hänen esimiehensä suostutteli hänet tekemään niin lupaamalla myös itse palvelusaikansa päätyttyä luopua maailmasta. (Voragine 1260/2012, 678.)

Voraginen versio tarinasta sisältää hieman vähemmän yksityiskohtia kuin Severuksen esittämä alkuperäinen versio. Sulpicius Severuksen versiossa kerrotaan edellä esitetyn lisäksi, että sotilasviittaan ja haarniskaan pukeutunut Martti oli kerjäläisen aluttomuuden nähtyään päätellyt, että tämä oli hänelle säädetty laupeudenteon kohteeksi. Ongelmana oli ainoastaan se, ettei Martilla ollut oman asunsa lisäksi enää vaatekappaleita jaettavaksi, sillä hän oli jo aiemmin lahjoittanut ne pois samantyyppisissä tilanteissa. Tämän takia hän päätyikin leikkaamaan sotilasviittansa kahtia, vaikka pukeutuneena pelkkään viitan puolikkaaseen hän joutuikin naurunalaiseksi joidenkin ohikulkijoiden silmissä. Toisaalta monet muut tätä laupeudentekoa todistaneet katsojat häpesivät sitä, etteivät olleet tehneet mitään, vaikka olisivatkin voineet auttaa tekemättä itsestään puolialastonta. Myöhemmin tarinassa Kristuksen ilmestyessä Martille tämä lausuu edellä esitetyn lauseen lisäksi Raamatun sitaatin ”kaikki, mitä olette tehneet yhdelle näistä minun vähimmistä veljistäni, sen te olette tehneet minulle”. (Sulpicius Severus 397/1949, 106–108) Muutoin Sulpicius Severuksen ja Voraginen versiot eivät sisällöllisesti poikkea toisistaan.

Sulpicius Severuksen ja Voraginen versioiden lisäksi on olemassa myös muutamia muita merkittäviä kirjallisia lähteitä Pyhän Martin elämästä. Niihin kuuluu Paulinus Petricordiaen 400-luvun lopulla kirjoittama heksametrimittainen runoelma, jonka hän loi Sulpicius Severuksen kirjoittaman elämäkerran pohjalta. Toursin piispana Martin seuraajaksi 200 vuotta

myöhemmin tulleen Gregorius Toursilaisen kirjoittama elämäkerta *De virtutibus sancti Martini* oli tärkeä Pyhän Martin kultin leviämisen kannalta. Näihin teksteihin pohjautuvat sekä pyhimyksen elämäntarinan soveltaminen katolisen kirkon liturgisessa käytössä että keskiaikainen Pyhän Martin kultti ja pyhimyksen visuaalisen esittämisen tavat. (Pegelow 1988, 11.)

Pyhän Martin kultti sai alkunsa hyvin pian pyhimyksen kuoleman jälkeen ja kasvatti siitä lähtien tasaisesti suosiotaan. Toursin katedraalista, jossa pyhimyksen balsamoitu ruumis lepäsi sarkofagissaan marmorilaatan alla, tuli luonnollisestikin kultin keskuspaikka. (Pegelow 1988, 18.) Kuuluisin Pyhään Marttiin liittyvä reliikki oli hänen viittansa, josta puuttui toinen puolisko, jonka pyhimys oli antanut kerjäläiselle. Tätä reliikkiä Ranskan kuninkaat kuljettivat mukanaan taisteluihin ja rauhan aikana sen yllä luettiin tuomioistuimen päätöksiä palatsin oratoriumissa. Pientä pyhäkköä, jossa reliikkiä säilytettiin, kutsuttiin sen mukaan keskiajan latinaksi nimellä *cappella* (pieni viitta) ja tämä nimitys yleistyi tarkoittamaan myös muita samantyyppisiä kirkollisia tiloja. Tästä juontuu myös suomen sana *kappeli*<sup>14</sup>. Pyhän Martin kultin suosiosta kertoo myös se, että tähän päivään asti Ranskassa on nimetty 3667 kirkkoa ja 485 paikannimeä Pyhän Martin mukaan. Kultti levisi jo 500-luvulla Roomaan sekä muualle läntiseen Eurooppaan. Etenkin Reininmaalla se otettiin innokkaasti vastaan, mistä ovat merkinä useat pyhimykselle omistetut, Kölnin arkkihiippakunnan 60 ja Trierin hiippakunnan 70 kirkkoa. (Pegelow 1988, 19.) Pyhän Martin tiedetään kuuluneen noin kahdenkymmenen Ruotsin alueella olleen kirkon suojeluspyhimyksiin, joista vanhin on 1100-luvulta peräisin oleva Solnan kirkko (Pegelow 1988, 29). Näissä ja useissa muissakin kirkoissa on ollut pyhimykselle omistettuja kappeleita taikka alttareita. Vanhin tunnettu esimerkki on Lundin tuomiokirkon 22.6.1126 vihitty länsialttari, johon oli sijoitettu myös Pyhän Martin reliikki (Pegelow 1988, 35, 40.)

Pohjoismaihin Pyhän Martin kultti oli levinnyt noin 1100-luvulla ja vakiintunut 1200-luvulle tultaessa. Ruotsin alueelle Pyhän Martin kultti saapui jo ensimmäisen lähetyssaarnaajan Ansgarin mukana, mutta ei ollut todistettavasti vakiintunut vielä ennen 1100-lukua. Todisteita kultin olemassaolosta on säilynyt kirjallisissa lähteissä, joista vanhin on ensimmäisestä Ruotsin alueelle perustetusta hiippakunnasta. Se on 1100-luvulta Skaran hiippakunnan messukirjasta,

---

<sup>14</sup> Kappeli on sivukirkko, ja sillä voidaan tarkoittaa joko pieniä kirkkorakennuksia tai suurten kirkkojen pieniä sivuhuoneita.

johon kirjattu rukous sisältää maininnan Pyhästä Martista. Vuoden 1198 Vallentunakalenterissa, yhdessä varhaisimmista ruotsalaisista kirjallisista lähteistä, Pyhän Martin nimi on merkitty 11. marraskuuta punaisella, mikä on varsin suuri kunnia ”tavalliselle” pyhimykselle. Samoin 18. marraskuuta olleen oktaavin<sup>15</sup> juhlistaminen on merkitty kalenteriin, mikä on myös ollut harvinainen kunnianosoitus pyhimykselle. Myös 4. heinäkuuta on merkitty Pyhälle Martille kuuluneeksi pyhäpäiväksi hänen piispaksi vihkimisensä muistopäivänä, joka oli varhaiskeskiajalla tärkein pyhimykselle omistetuista pyhäpäivistä. Myös vuoden 1328 riimukalenteriin oli merkitty samat Pyhän Martin juhlapäivät. (Pegelow 1988, 22–23.)

Martinpäivälle erittäin keskeinen piirre oli lähimmäisenrakkaus ja sen osoittaminen konkreettisilla teoilla vähäosaisten auttamisen kautta. Anteliaisuus oli yksi pyhimykseen vahvimmin liitettyistä hyveistä ja sitä pyrittiin noudattamaan Martinpäivän vietossa.

Viipurissa jaettiin ylimääräisiä ruoka-annoksia ja olutta hospitaalien asukkaille, paitsi sen aiemman suojeluspyhimyksen Pyhän Maria Magdalenan päivänä, myös Pyhän Martin juhlapäivänä. Tämä koski myös Turkuu, jonka tuomiokirkossa kaksi alttaria oli vihitty Pyhälle Martille. Niistä vanhempi oli sijainnut lähellä sisäänkäyntiä ja sitä on ilmeisesti käytetty varojen keräämiseen Pyhän Hengen talolle. Martinpäivänä, jolla oli Turussa juhla-aste duplex, ”joka oli kansanjuhla, jonka aikana oli tapana muistaa huono-osaisia runsailla lahjoituksilla”, kirjoittaa Åke Sandholm suomalaisessa tutkimuksessaan ”Kirkosta ja hospitaaleista”. (Pegelow 1988, 26–27; Sandholm 1974, 149. Suom. Lahdenranta, Maria.)

Martinpäivän juhlintaan kuului olennaisesti runsas ateriointi ja juominen (Edgren 2002, 20), sekä erityisesti liharuuat (Vilkuna 1950, 304). Martinpäivän erityisenä juhlaruokana oli kautta Euroopan hanhi<sup>16</sup>, mutta on jokseenkin epävarmaa, yleistykö tapa myös pohjoisessa Euroopassa vielä keskiajalla (Pegelow 1988, 55; Vilkuna 1950, 304–305). Varmaa on kuitenkin se, että pyhimyksen muist juhla ajoittui karjanhoitovuoden päättymisen aikaan, jolloin karjanhoitotalouksissa oli tapana suorittaa vuotuiset teurastukset. Siten tämä juhlapäivä on sidoksissa itseään vanhempaan kansanperinteeseen, joka on peräisin jo esikristilliseltä ajalta. Syksyllä vietettiin yleisesti kekrinä tunnettua sadonkorjuujuhlaa maanviljelyyn ja karjanhoitoon kytkeytyneiden syystöiden valmistumisen kunniaksi, mutta siihen liittyi myös vainajien muistamiseen ja kunnioittamiseen nivoutuneita piirteitä. Kekrin viettoon kuuluivat

---

<sup>15</sup> Oktaavi tarkoittaa kahdeksatta päivää varsinaisesta pyhäpäivästä, jonka viikon kuluttua vietettävä jälkijuhla se on.

<sup>16</sup> Legendan mukaan Pyhä Martti ei halunnut tulla valituksi Toursin piispaksi ja piiloutui hanhiaitaukseen. Hanhet kuitenkin paljastivat metelöinnillään pyhimyksen piilon ja tästä syystä Pyhä Martti määräsi ne teurastettaviksi. (Pegelow 1988, 55)

muun muassa runsaat ateriat, tanssi, leikki ja laulu, sillä tämä iloinen juhla oli maatalousyhteiskunnassa työvuoden lopettajajuhla, jota voidaan verrata nykyiseen uuden vuoden juhlintaan. (Pulkkinen 2014, 105.) Martinpäivä omaksui siten tästä pakanallista alkuperää olevasta juhlasta piirteitä itseensä samaan tapaan kuin kristillinen joulu roomalaisesta saturnaliasta.

Pyhän Martin kultin Ruotsiin rantautumisen ajoilta 1100-luvulla on säilynyt myös Ruotsin kuningaskunnan alueen vanhin tunnettu pyhimystä esittävä kuva. (Pegelow 1988, 22.) Tämä kuva on kivireliefi Forshemin kirkon eteläportaalissa. Se esittää ratsailla istuvaa pyhimystä leikkaamassa viittaansa kolmen kerjäläisen edessä. Ratsastajan identifioinnin selkeyttämiseksi kuvaan on lisätty piispansauva ja sen yllä on inskriptiona Sulpicius Severukselta lainattu katkelma ”MARTINVS:AD:HVC:CATICVMINS:HAC:ME:VESTE:CONTEXIT”<sup>17</sup>. (Pegelow 1988, 59.) Suomen alueen vanhin tunnettu Pyhän Martin kuva on Raision kirkosta peräisin oleva 1330-luvulle ajoitettu puuveistos, joka esittää pyhimystä ritariasuisena nuorena miehenä ratsailla leikkaamassa viittaansa. Kuvat esittävät samaa kohtausta Pyhän Martin elämästä, jota myös Ruskon *Pyhä Martti* -veistos (Kuva 3 & 4) kuvaa. (Nygren 1945, 124–125.) Niiden aiheena on siis kertomus pyhimyksen nuoruudesta. Varhaisin lähde on Sulpicius Severuksen kirjoittama elämäkerta, johon Pyhän Martin esittäminen ratsastajana ikonografisesti perustuu. Kyseessä on kuitenkin erittäin vapaa tulkinta aiheesta, sillä ratsua ei mainita kirjallisissa lähteissä. Voidaankin olettaa, että tulkinta perustuu kulttuurisiin odotuksiin matkustamaan joutuneen ratsuväensotilaan varustuksesta sekä ritari-ihanteen heijastamisesta pyhimyslegendan kuvittamiseen. Tältä osin edellisessä alaluvussa käsitelty Pyhän Yrjön visuaalisen esittämistavan, kristillisen sotilashyveen ja miehekkyyden kuvaus ovat yhtenevät Pyhän Martin kuvaamisen kanssa, mutta esittävät saman ihanteen eri aspekteja. Siinä missä Pyhä Yrjö auttaa heikompaansa taistelemalla väkivaltaa vastaan väkivallalla, Pyhä Martti taas jakaa omasta varallisuudestaan heikko-osaiselle oman mukavuutensa kustannuksella. Myös liikkeen tunnolla on suuri merkitys näiden kahden pyhimyksen eroavissa esityskonventioissa. Jos Pyhä Yrjö ratsuineen yleisimmin kuvataan rajuun liikkeeseen taistelussa lohikäärmettä vastaan, Pyhä Martti sen sijaan useimmin on kuvattu ratsunsa selässä kerjäläisen luo seisahuneena. Molemmat esittävät keskeisinä teemoinaan avuliaisuuden ja uhrautuvaisuuden, mutta vastavoimana Pyhällä Martilla on yliluonnollisen eläimen edustaman vihollisen sijaan hyvin luonnollinen vaiva: talven aiheuttama kylmyys.

---

<sup>17</sup> Lauseen käänös latinasta suomeksi kuuluu: ”Martti vaikka vain katekumeeni puki tämän vaateen minulle.”

Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistos on ensivaikutelmaltaan hyvin tyypillinen pohjoismainen myöhäiskeskiajan kirkollinen puuveistos. Se on mittasuhteiltaan liioiteltu, toisaalta korkeussuunnassa venytetyn oloinen mutta pituus- ja leveysuunnassa taas soukennetun oloinen. Etenkin ratsun mittasuhteet vaikuttavat erityisen karrikoiduilta, eikä se rakenteeltaan muistuta kovinkaan läheisesti aikuista hevosta mutta varsaa kylläkin. Sen jalat ovat runkoon suhteutettuna erittäin pitkät, suorastaan liian pitkät. Myös sen pää ja kaula kiinnittävät huomiota liioitellun lyhyytensä takia. Kuitenkin erikoisin yksityiskohta on hevosen silmien kummallinen muoto. Ne eivät muistuta mitenkään hevoseläimen luonnollista pyöreää silmänmuotoa, vaan veistoksen ratsun silmät on kuvattu pikemminkin mantelinmuotoisina luoden selkeästi ihmismäisen vaikutelman. Tämä ei kuitenkaan ole pelkästään Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistoksen erikoisuus, vaan toistuva piirre keskiajan kuvakulttuurin piirissä. Sama ilmiö, hevosen ihmismäisen muotoiset silmät, on nähtävissä myös Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö* -veistoksessa sekä useissa muissa vastaavissa teoksissa.

Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistoksen Pyhä Martti on hahmoltaan ratsuaan huomattavasti sopusuhtaisempi, mikäli sitä tarkastellaan kuvaustavan luonnonmukaisuuden asettamien odotusten suhteen. Silti sekin on selvästi tyylitelty kuvaus. Pää, kädet ja jalkaterät ovat kooltaan hieman liian suuria suhteessa muuhun vartaloon. Tästä syystä muutoinkin kapeahartiainen pyhimys jää olemukseltaan hinteläksi, suorastaan kömpelön poikamaiseksi, mikä sinänsä sopii pyhimyselämäkerran mukaan hyvin yhteen hänen tapahtumahetkisen ikänsä kanssa. Veistoksessa hahmon vaatteet ja olkapäille ulottuvat pitkät hiukset ovat sitä vastoin aikalaismuodin mukaisia, eivätkä vastaa ehkä viittaa lukuun ottamatta myöhäisantiikin roomalaisen sotilaan asua. Pyhimys on kuvattu tyypilliseen myöhäiskeskiajan ylä- tai keskiluokkaisen miehen asuun pukeutuneeksi. Asuun kuuluu nähtävästi alusmekon ja körtin ohella (oletettavasti) housusukat<sup>18</sup> ja kengät.

Pyhän Martin esitystavoista ritarinasuisena nuorena katekumeenina kuvaaminen on yleisin aiheen esitysmuodoista. Pyhimyksestä on olemassa sekä ratsailla että seisovana kuvattuja versioita, joista kuitenkin ratsastajakuvien osuus Suomen alueen aineistossa on suurempi. Molempiin kuvatyyppeihin on kuulunut sekä kerjäläishahmo että miekalla viittansa

---

<sup>18</sup> Housusukat olivat kaksi polven yläpuolelle ulottuvaa pitkää sukkaa, jotka toisinaan olivat jalkaterällisiä, toisinaan eivät. Ne saattoivat myös olla vuorellisia. (Hovi & Maahinen & Niemi 2013, 128.)



leikkaavaksi esittäminen, joskin monesti sekä teokseen kuulunut kerjäläinen että pyhimyksen viittaa leikkaava miekkakäsi ovat kadonneet säilyneestä alkuperäisteoksesta. Teosten yksityiskohdissa esiintyvistä eroista huolimatta yhdistävänä tekijänä ja pyhimyksen attribuutteina ovat hänen viittansa ja sitä leikkaava miekkansa. Edellä mainittujen kuvatyyppejen lisäksi pyhimyksestä on myös kolmas tyyppi, joka on kahta edellistä selkeästi harvinaisempi kuvatyyppi. Se esittää Pyhää Marttia kirkollisen uransa huipussa piispana. (Nygren 1945, 124–126.)

### 3.4. Katseen voima

Keskiajan katsojan position rekonstruoiminen on huomattavan vaikeaa. Eikä tämä johdu pelkästään kirjallisten lähteiden vähyydestä tai yksipuolisuudesta, vaan kauttaaltaan hyvin erilaisesta tavasta hahmottaa todellisuutta sekä muovata maailmankuv(i)a. Kuitenkin juuri tämä vaikea tehtävä on edessä, mikäli haluamme yrittää ymmärtää keskiajan katsojan visuaalista kokemusmaailmaa ja suhdetta kuviin. Pyrin tässä alaluvussa hahmottelemaan, miten aikalaiskatsoja on mahdollisesti kohdannut ihmiskäden tekemiä kuvia sekä millaiseksi toiminnaksi hän on saattanut mieltää itse katsomisen.

Keskiajan taiteen väärinymmärretyksi tulemiselle on visuaalisen kulttuurin tutkijan Suzannah Biernoffin mukaan kolme pääasiallista syytä. Ensimmäinen on nykytutkimuksen käyttämät teoreettiset viitekehykset, jotka törmäävät omiin rajoihinsa esimodernin aineiston analyysissä. Toinen syy on tapa, jolla katseen historiaa on kirjoitettu rationalisoitumisen narratiiviksi, joka tarvitsee kehityksen vastakohtaksi pimeitä aikoja, joista edetään kohti järjen valoa. Kolmas mahdollinen syy on se, että edellä mainitun kertomuksen kohokohdiksi ovat valikoituneet ”näkyvät virstanpylväät”, jotka ovat muuttaneet tapaa nähdä ja kuvata ympäröivää todellisuutta sekä tyylilliset muutokset visuaalisessa taiteessa. Selkein esimerkki tästä on perspektiivin uudelleen keksiminen ja naturalismin uusi suosio renessanssin taiteessa. (Biernoff 2002, 1–3.) Neljänneksi kohdaksi tähän listaan voisi lisätä 1700- ja 1800-luvuilta peräisin olevan ajattelumallin, jolla taide on romantiikan ajoista lähtien ymmärretty omaksi selkeästi jokapäiväisestä arkielämästä erilliseksi elämänalueekseen. Tähän ajattelutapaan kuuluu taiteilijuuden ymmärtäminen inspiroituneen luovan neron toiminnaksi, jolle perinteiden mukaisia selkeitä kaavoja noudattava käsityöläisyys (joka oli ominaista keskiaikaiselle kuvien tekemisen tavalle) on epätaiteellinen vastakohta. (Carruthers 2013, 17.)

Biernoffin mukaan Lucian Fevbre ja Robert Mandrou esittävät, että vasta 1600- tai 1700-luvulla myöhäiskeskiajan ”anti-okulaarinen” kulttuuri sai väistyä modernin aistien hierarkian tieltä, ja näkökyvyn rooli muuttui samalla ensisijaisesti. Tähän liittyy kaksi yleistä oletusta. Ensinnäkin moderni katseen rationalisoiminen on esimodernin pimeän ajan antiteesi. Tämä ”pimeä aika” on uskonnollisuuden ja irrationaalisuuden leimaama. Samalla se on myös sekulaariksi, tieteelliseksi ja rationaaliseksi luonnehditun modernin ajan täydellinen vastakohta. Toinen edellä mainituista yleisistä oletuksista on, että näkökyvyn ensisijaisuus on samaistettavissa geometriseen optiikkaan ja matemaattiseen tapaan hahmottaa ympäröivää todellisuutta. (Biernoff 2002, 7.) Sitä vastoin matemaattisen perspektiivin puuttuminen keskiajan taiteesta on nähty merkinä keskiaikaisen kuvakulttuurin epäkypsyydestä, vajavaisuudesta tai vääristyneisyydestä mitä tulee tilan ja aistihavaintojen esittämiseen (Biernoff 2002, 9). Tästä syystä dialektinen malli historiallisesta muutoksesta on hylättävä ja sen sijaan on hyväksyttävä se ristiriitaisuus, joka mahduttaa sisäänsä kaikki ne jännitteet, kilpailevat ihanteet ja toiveet, joista keskiajan monimuotoinen visuaalisuus kumpuaa. (Biernoff 2002, 12.) Biernoffin ajatus ei ole ainutlaatuinen nykytutkimuksen kontekstissa, mutta peilaa hyvin sen yleisimpiä tavoitteita ja tapaa käsittää keskiajan visuaalisen kulttuurin ymmärtämisen edellytyksiä. Itse asiassa tämä sama ajatus keskiaikaisen kuvakulttuurin omaehtoisuuden ja omalaatuisuuden hyväksymisestä ja kunnioittamisesta voidaan katsoa nykytutkimuksen piirissä vallitsevaksi asennoitumiseksi keskiaikaista tutkimusaineistoa kohtaan.

Käsitys katseen läpäisevyydestä on Biernoffin mukaan keskiajalle tyypillinen tapa ymmärtää visuaalisuutta. Tämä tarkoittaa sekä konkreettista näkemistä sanan nykymerkityksessä, toisin sanoen jonkin havaitsemista näkökyvyn avulla, että myös fyysiseen kontaktiin verrattavissa olevaa tapaa vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi katsekontaktissa. (Biernoff 2002,4.) Biernoffin mukaan monet nykyisinkin käytetyistä visuaalisista metaforista ovat syntyjään tällaisesta käsityksestä: yksi Biernoffin esimerkeistä on kielikuva ”hekumallinen katse”, jonka ajateltiin olevan yhtä paljon syntiä kuin ruumiillisen kosketuksen. ”Mikä oli keskiajalla fyysinen ilmiö, on nykyisin potentti symboli; psyykinen vaikutus”<sup>19</sup> hän tiivistää (Biernoff 2002, 5). Katse ei siis keskiajan käsityksen mukaan ole pelkkää visuaalista havainnointia vaan siihen liittyy myös mahdollisuus aiheuttaa fyysisiä vaikutuksia.

---

<sup>19</sup> ” What was a physical phenomenon in the Middle Ages is now a potent symbol; a psychical effect.”

Ero lihan ja ruumiin käsitteiden välillä keskiaikaisessa ajattelussa on erittäin olennainen katseen paradoksaalisen statuksen näkökulmasta. Erityisesti niin kutsutun ruumiillistuneen silmän kaksinainen suhde järkeen ja nautintoon on tässä keskeinen seikka. Näköaistin ajateltiin olevan sekä työkalu tiedon hankkimiseksi että ruumiillisen halun asuinsija. Asettuessaan järjen puolelle ruumiin aistien ajateltiin toimivan kirkkaasti, mutta lihan eliminä ne sitä vastoin toimivat hämärän, tuhoavan aistillisuuden alaisina. (Biernoff 2002, 17.) Lihan ja ruumiin käsitteet siis eroavat ratkaisevasti toisistaan niihin valettujen merkitysten pohjalta.

On usein todettu, että 1200-luvulta lähtien pyhyiden visuaalisella kokemisella oli tärkeä rooli niin yksityisen kuin myös yhteisöllisen uskonnonharjoituksen saralla<sup>20</sup> (Biernoff 2002, 140). Hans Beltingin mukaan tämän kehityksen takana oli ”tarve nähdä” (Belting 1981, 80). Siinä missä aiempina vuosisatoina näkymättömyyden koettiin todistavan yliaistillisesta jumalallisuudesta, nyt enenevässä määrin juuri mahdollisuus nähdä Kristus, Neitsyt ja pyhimykset ”täyttivät olettamuksen, että todellisuus saavuttaa täyden olemassaolonsa ja on todistettavissa vain näkyvässä” (Belting 1981, 82). Syy muutokseen on Beltingin mukaan uusien visuaalisten esitystapojen ”kommunikatiivisessa funktiossa”. Pyhien kuvien ja reliikkien ei odotettu ainoastaan materialisoivan kristinuskon oppeja, vaan niiden ensisijaiseksi tehtäväksi tuli tarjota suora kontakti sakraaliin todellisuuteen. Tämä uudelleenmääritteli hartaudentarjoituksen ”intersubjektiiviseksi suhteeksi”, johon kuului olennaisesti vastavuoroisuus. (Belting 1981, 82.) Tämä pyhiin kuviin sisältyvä vastavuoroisuus taas puolestaan ”veti pyhän inhimillisen piiriin” (Belting 1981, 16, 83).

Biernoffin mukaan Belting ei kuitenkaan kiinnitä tarpeeksi huomiota teoreettiseen tarkasteluun katseesta muuttuvana historiallisena käsitteenä, vaan pitää sitä universaalina, historiattomana perustana. Myös se, että Belting toteaa ”tarpeen nähdä” perustuvan yhtä lailla haluun kuin epäilykseen, on Biernoffin mukaan epäkorrekti olettaus. Biernoff argumentoi sen sijaan katseen tarjonnan keinon kommunikaatiolle, joka oli paljon Beltingin esittämää kommunikaation tai dialogin mallia syvällisempi. Biernoffin mukaan juuri visuaalinen suhde salli ennen kaikkia muita aisteihin perustuvia vuorovaikutuksen tapoja ruumiillisen osallistumisen pyhään osana hengellistä kokemusta. Biernoff perustaa argumenttinsa 1200-

---

<sup>20</sup> Biernoff viittaa tässä Hans Beltingin, Michael Camillen, Madeline Cavinessin ja Margaret Milesin tutkimuksiin keskiajan visuaalisesta kulttuurista.

luvulla tapahtuneelle optiikan teorian kehitykselle ja hengellisten ihanteiden muutokselle. (Biernoff 2002, 140.) Käsittämällä katse fyysiseksi ja affektiiviseksi läheisyydeksi, molemminpuoliseksi sitoumukseksi ja molemmat osapuolet läpäiseväksi voimaksi, on mahdollista pyrkiä ymmärtämään, miksi yhteyden pyhään kuviteltiin kulkevan näköaistin kautta. (Biernoff 2002, 111.) Biernoff mainitsee kaksi avainasemassa olevaa myöhäiskeskiajan uskonnollisuuden ilmiötä esimerkkinä tästä muutoksesta. Ensinnäkin opinkappale *imitatio Christi* tulkittiin enenevässä määrin visuaaliseksi identifioitumiseksi näkyvässä olevan Vapahtajan kanssa (hänen kuvansa kautta). Toiseksi messun yhteydessä ehtoollisella ”okulaari kommuunio” nousi vaihtoehdoksi pyhän kommuunion rinnalle<sup>21</sup>. (Biernoff 2002, 140.) ”Pelastava katse, joka käsitettiin molemminpuoliseksi sulautumiseksi ja läpäisyksi, punoo yhteen Jumalan ja ihmisyyden halut ja perspektiivit ’yhteen lihaan’ siten ilman sulautumista yhdeksi olemukseksi” (Biernoff 2002, 162).

Teoksessa *The Experience of Beauty in the Middle Ages* (2013) keskiajan kirjallisuuden ja estetiikan sekä retoriikan historian tutkija Mary Carruthersin aiheena on kauneuden kokeminen keskiajalla. Tai tarkemminkin ensimmäinen ymmärryksen aste fyysisiä tuntemuksia herättävistä havainnoista, joita syntyy kohtaamisissa ihmiskäden tekemien esineiden kanssa. Näitä kohtaamisia Carruthers tutkii historiallisen kielitieteen ja sanasto-opin näkökulmasta käyttäen valitsemiaan keskiaikaisia tekstejä ja erityisesti niiden sisältämiä sanavalintoja tutkimus- ja todistusaineistonaan keskiajan esteettisistä<sup>22</sup> kokemuksista. (Carruthers 2013, 13.)

Yksi Carruthersin keskeisistä argumenteista on kaikkien taiteiden olleen rakentuneen ja tulleen koetuiksi klassillisen retoriikan mallin mukaan. Täten keskiaikaisten taiteiden luonteen ymmärtämisen kannalta retoriikka on teologiaa keskeisempi, oli sitten kyseessä esimerkiksi verbaalinen, musikaalinen, visuaalinen tai jokin monialainen taidemuoto. (Carruthers 2013, 18.) Näin ollen keskiajan taiteen ymmärtämiselle on Carruthersin mukaan olennaista ottaa huomioon paitsi taiteen semiologinen ja representatiivinen ulottuvuus myös sen retorinen ulottuvuus, eli sen sisältämä tavoite suostutella katsojaa. Tämä tarkoittaa keskiajan taiteen pyrkineen vaikuttamaan yleisönsä ja suostuttelemaan sen varman myöntymyksen kautta

---

<sup>21</sup> Tällä tarkoitetaan sitä, että seurakunnan ei ollut välttämätöntä osallistua eukaristiaan konkreettisesti, vaan oli täysin riittävää osallistua pelkkänä katsojana ehtoollisen pyhään kiitosateriaan eli Kristuksen ruumiin ja veren vastaanottamiseen ehtoollisleivän ja -viinin muodossa. (Biernoff 2002, ...; ks. Rubin, Miri 1994. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 148–150.)

<sup>22</sup> ”Keskiaikaisessa ajattelussa ’esteettinen’ tarkoitti ’aistikokemusten kautta hankittua tietoa’, joka oli kaiken inhimillisen tiedon (jota ei ollut jumalallisesti annettu) perusta ja siten väistämättä sisälsi moraalisen ja poliittisen ajattelun kuten myös luonnollisen maailman piiriinsä.” (Carruthers 2013, 17.)

uskomaan välittämäänsä sanomaan<sup>23</sup>. Niinpä keskiaikaisten taide-esineiden edessä onkin olennaisempaa esittää kysymys 'Mitä se tekee ja pyytää meitä tekemään?' kuin tyypillisempi kysymys 'Mikä se on ja mitä se esittää?' (Carruthers 2013, 14). Juuri tämän kysymyksen avulla on mielestäni mahdollista pyrkiä ymmärtämään, miksi keskiaikaiset kuvat koettiin vaikuttavina. Tähän liittyen esteettisen ja retorisen suhdetta on tässä mielekästä käydä läpi katsomiskokemuksen kannalta.

Mary Carruthersin mukaan vähintäänkin 1700-luvulta asti on ollut yleistä erottaa visuaaliset ja verbaliset taidemuodot omiksi taiteenlajeikseen, jotka perustuivat erilaisille ymmärtämisen ja esittämisen tavoille. Sen sijaan antiikin ja keskiajan ajattelussa tällaista yhteensovittamattomuutta ei esiinny, vaan kuvallisen ja kielellisen ilmaisun tapojen käsitettiin olevan vertailukelpoisia. Tähän viittaavat Carruthersin mukaan retoriikkaa käsittelevät aikalaistekstit, joiden käyttämät esimerkit useammin korostavat yhtäläisyyksiä kuin eroja visuaalisten ja verbaalisten taiteiden välillä toisin kuin monesti nykykeskusteluissa, jotka keskittyvät "sanan ja "kuvan" tietoteoreettiseen luonteeseen. Carruthers kuitenkin vakuuttaa, että on olemassa tapoja lähestyä asiaa eri tavoin. Hänen esimerkkinsä on retorinen kuva keskiajan visuaalisen kulttuurin kontekstissa. Retorisen kuvan tarkoitus ei ole olla esittävä, vaan sen tehtävänä on olla apuväline ajatusketjun käsittelyssä, oli ajattelijana sitten itse ideoija/puhuja tai tämän yleisöä. (Carruthers 2006, 287–288.) Tästä esimerkkinä voidaan mainita, että retoriikan alalla muun muassa erilaiset harjoitukset sisälsivät runsaasti visuaalisuuteen liittyviä elementtejä. Esimerkiksi retoriikan mielikuvaharjoituksissa tekstin muodostamista verrattiin usein arkkitehtuuriin tai puusepäntöön. Tämän tyyppiset retoriikan kompositioharjoitukset olivat tapoja "maalata kuva sielun silmin sielun silmille" (Carruthers 2006, 302).

Tyyli onkin tärkeä osa sisällön esittämistä, oli sitten kyseessä mikä taiteenlaji tai aikakausi tahansa, eikä keskiaika ollut mikään poikkeus tässä asiassa. Se, että visuaalisen ja verbaalisen kuvailun välinen suhde käsitettiin eri tavoin kuin se useimmiten nykyisin käsitetään, on tärkeää ottaa huomioon pyhimyskuvia tarkasteltaessa. Niiden äärellä on Carruthersia mukaillen esitettävä kysymys, millaista retoriikkaa ne käyttävät saadakseen välittämänsä viestin

---

<sup>23</sup> Retoriikassa suostuttelu tähtää perustellun luottamuksen herättämiseen, joka puolestaan perustuu paitsi tosiasioihin perustuvaan tietoon myös viisaaseen arvostelukykyyn. Hyvä puhetaito on edellytys rehelliselle ja viisaalle päätöksenteolle, sillä ratkaisun on oltava varmasti tehty. Uskon herääminen ratkaisun luotettavuudesta on yhtälö loogista havainnollistamista ja varmuuden tunnetta tiettyä päätöstä kohtaan. (Carruthers 2013, 42.)

katsojilleen. Mutta ennen sitä on vastattava kysymykseen siitä, miten näillä teoksilla ylipäättänsä voitiin ajatella olleen itsenäinen toimijuus ja miten se ilmeni. Tätä toimijuutta voidaan kutsua *intentioksi*. Myös esineillä on *intentio*, eräänlainen pyrkimys ilmaista tarkoitustaan. Tarkemmin *intentio auctoris* tarkoittaa esineeseen sisältyvää yleistä suuntautumista, miten se liikuttaa yleisöään. Tämä intentio saa ilmauksensa esineen ulkoisessa olemuksessa (formaalin *ductuksen* variaatioissa) sekä sen tyylin että sisällön kautta. Samalla teos on tekijästään irrallinen toimija, jonka vaikuttavuus perustuu sen suhteeseen konventioihin ja traditioon. (Carruthers 2013, 53.) Millainen pyhimyskuvien visuaalinen retoriikka on ja millaisia intentioita se välittää, on kysymys millä tavoin ja tyylinkeinoin merkitys muodostuu pyhimyskuvissa ja millaisia aikeita niiden takana on nähtävissä.

#### 4. RATSASTAJAPYHIMYSKUVAN MERKITYKSISTÄ

Tässä luvussa pyrin vastaamaan tutkimuskysymykseeni siitä, miten aiemmat traditiot näkyvät Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuviissa. Toisin sanoen tarkastelen miten klassillisen kreikkalais-roomalaisen kuvakulttuurin jälkivaikutukset ovat nähtävissä näissä keskiaikaisissa pyhimysten ratsastajakuviissa. Käsitelen sitä, miten antiikin perintö on vaikuttanut Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin ratsastajakuvien topoksen/tyypin syntymään. Samalla pohdin myös sitä, mikä näitä kuvatyyppejä toisaalta yhdistää toisiinsa ja toisaalta erottaa toisistaan, ja mitä erityistä juuri ratsastajana esittäminen tuo näihin pyhimyskuviin. Tavoitteenani on siis pohtia merkitysten rakentumista keskiaikaisessa veistotaiteessa Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin pyhimyskuviissa Ruskon kirkon puuveistosten *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* ja *Pyhä Martti* kautta soveltaen analyysissäni semiootikko Algirdas Julien Greimasin aktanttimallia. Tarkastelen myös aikalaistarkastajien mahdollisia positioita teosten katsojina ja kokijoina niiden alkuperäisessä hengellisessä kontekstissa.

##### 4.1. Merkityksen muodostuminen ja muutos Greimasin semiotiikassa

Ikonografisen metodin rinnalla semiotiikan teoriat ovat tärkeässä osassa tutkielmaani sekä omaa tapaan hahmottaa tutkimuskohteideni välittämiä merkityksiä. Semiotiikka määritellään yleisesti merkkien tieteksi, jonka avulla on mahdollista selvittää monimutkaisia ja jopa hämärän oloisia merkitysisältöjä. Semiotiikan laajasta koulukuntien ja virtausten paljouden joukosta olen valinnut täyttämään tämän tutkielman tarpeita Algirdas Julien Greimasin semiotiikan ja erityisesti hänen kehittämänsä aktanttimallin. Tarkoitukseni on käyttää aktanttimallia yhdessä ikonografisen menetelmän kanssa selvittämään, miten Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* ja *Pyhän Martti* -ratsastajakuvien kuva-aiheissa esitettyjen kohtausten tapahtumien toimijoiden roolijako ja keskinäinen dynamiikka esiintyvät näissä puuveistoksissa.

Ruskon kirkon veistosten kuva-aiheiden pyhimyslegendoihin liittyvä kerronnallisuus on erottamaton osa niiden ikonografisen merkityksen muodostumisesta. Semioottinen menetelmä auttaa hahmottamaan toisaalta tutkimuskohteen relevanssia sen käyttötarkoituksen kautta ja toisaalta tarkastelee merkityksen muodostumiselle olennaisia yksityiskohtia merkkeinä eikä niinkään muotoina (Bal 1998, 74). Tästä syystä aktanttimalli soveltuu niiden analysoinnin välineeksi. Tässä alaluvussa käyn ensin läpi Greimasin semiotiikan teoriaa tutkielmalleni keskeisten käsitteiden

osalta hänen teoksensa *Semantique structurale* (1966/1980; suom. *Strukturaalista semantiikkaa*, 1980) pohjalta. Tämän jälkeen esittelen aktanttimallin.

Merkityksen muodostumisen prosessi voidaan katsoa alkavaksi, kun havainnoitsijan huomio alkaa kiinnittyä kohteiden eroihin ja samuuksiin. ”Havaitsemme eroja ja tämän havainnon johdosta maailma 'saa muodon' meidän edessämme ja meitä varten.” (Greimas 1966/1980, 28.) Tätä toteamusta voidaan pitää tiivistettynä yhteenvetona Greimasin semioottisen teorian perustasta. Erojen havaitseminen tarkoittaa samalla sekä useamman kuin yhden objektitermin huomaamista että näiden objektitermien välisten erojen huomioimista. Objektitermien välisillä suhteilla on siis kaksoisluonne: yhteneväisyydet ilmenevät konjunktiossa, eroavaisuudet taas disjunktiossa. Perusrakenteessa nämä suhteen kaksi puolta eivät aina ole välittömästi näkyvissä, vaikka ovat aina olemassa. (Greimas 1966/1980, 28–29) Tämä on Greimasin mukaan rakenteen yksinkertainen perusmääritelmä.

Greimasin teorian pienin yksikkö on seemi. Seemit ovat ”yleisiä merkityskategorioita, jotka ovat kaikkien merkkiprosessien perustana” (Tarasti 1990, 68–69). Ne voivat olla toisiinsa nähden niin liitántä- ja erotussuhteissa kuin alistussuhteissa. Seemien välisistä suhteista koostuvat semiologiset verkostot. Merkityksen perusrakenne voidaan Greimasin mukaan tiivistää seuraavasti: ”[...] rakenne on merkityksen esiintymistapa, jota luonnehtii kahden seemin välinen jäsenyysuhde” (Greimas 1966/1980, 37). Toisin sanoen seemien välisistä suhteista rakentuu merkitys, jonka näiden suhteiden rakenne tekee ymmärrettäväksi merkinä.

Seuraava esimerkki havainnollistaa seemien määrittelyä Greimasin teorian mukaan, mutta sovellettuna tämän tutkielman aihepiiriä vastaavaksi. Seemit ilmenevät objektitermien välisissä suhteissa, jotka on mahdollista esittää kaavan muodossa.

A ja B ovat objektitermejä, suhteen sisältöä merkitään kirjaimella s, objektitermien ominaisuuksia eli tekijöitä ( $s_1$ ) ja ( $s_2$ ) ja tekijöiden välistä suhdetta kirjaimella r,

$$A (s_1) r (s_2) B$$

Tätä kaavaa voidaan vastedes soveltaa minkä hyvänsä suhteen analyysiin. (Greimas 1966/1980, 31)

Tätä kaavaa noudattaen voidaan todeta, että suhde kahden objektitermin

*pyhimys* r (moraalinen ominaisuus) *lohikäärme*

välillä kääntyy (kristillistä dualismia esittäväksi) kaavioksi:

*pyhimys* (hyvyys) r *lohikäärme* (pahuus)



Tässä kaaviossa 'pyhimys ja lohikäärme' merkityksen muodostavat erottavat tekijät (hyvyys) ja (pahuus), joita Greimasin kaavan  $s_1$  ja  $s_2$  merkitsevät, ovat siis seemejä.

Siinä missä seemejä kutsutaan Greimasin teoriassa merkityksen osiksi tai osatekijöiksi, niin lekseemeillä tarkoitetaan varsinaisen merkityksen kantajia (Greimas 1966/1980, 53). Lekseemit ovat objektitermejä, joiden kautta seemien edustamat merkityskategoriat tuottavat kommunikaatioaktissa ymmärrettäviä merkityksiä. Toisin sanoen lekseemi on seemien joukko. Greimasin sanoja lainaten lekseemi on "seemien ilmenemis- ja kohtaamispaikka" (Greimas 1966/1980, 48). Niinpä itse kommunikaatioaktissa eli ilmaisun ja sisällön liitoksessa, jossa merkitys välittyy (Greimas 1966/1980, 40–41), seemit sijoittuvat lekseemeihin, joissa ne ilmenevät synkreettisesti eli seemien keskinäiset suhteet esiintyvät toisiinsa sekoittuneina yhden lekseemin sisällä (Greimas 1966/1980, 49). Lekseemiä luonnehtii siis tiettyjen seemien esiintyminen ja toisten puuttuminen: esimerkiksi lekseemi "korkea" sisältää seemit "avaruudellisuus", "ulotteellisuus" ja "vertikaalisuus", muttei seemejä "horisontaalisuus", "perspektiivisyys" tai "litteys" (Greimas 1966/1980, 45).

Lekseemin sisäisten seemien hypotaktiseen<sup>24</sup> järjestykseen perustuva positiivinen sisältö muodostaa ydinseemin (Greimas 1966/1980, 55). Klasseemi taas tarkoittaa kontekstuaalista seemiä ja on siten ydinseemin vastakohta. Klasseemit ovat seemisiä variaabeleita, jotka kontekstista riippuen muuttavat ydinseemin merkitysvaikutusta. (Greimas 1966/1980, 62–65). Semeemi taas voidaan määritellä diskurssin tasolla ilmeneväksi merkitysvaikutukseksi, joka syntyy ydinseemin ja klasseemin yhdistelmästä (Greimas 1966/1980, 56–57). Greimas esittää esimerkkinä lauseen "koira haukkuu", josta voi kontekstista riippuen muodostua kaksi eri semeemiä. Toinen niistä ilmaisee eläimen räksytystä ja toinen pahaa puhuvaa ihmistä. Verbin 'haukkuu' ydinseemi 'eräänlainen tarkoitettu häly' ilmaisee kahta mahdollista kontekstiluokkaa lauseen subjektille, lekseemille 'koira', jonka merkityksen klasseemit 'eläin' ja 'ihminen' tarkemmin määrittävät. (Greimas 1966/1980, 62–65).

Isotopian rooli on olla sidos viestin lähettäjän ja vastaanottajan välillä. Se auttaa vastaanottajaa erottamaan viestin olennaisen merkityksen muista mahdollisista merkityksistä ja tekee viestistä siten ymmärrettävän kokonaisuuden. Greimasin isotopian käsite voidaan Eero Tarastin mukaan määritellä merkitystasoksi. Isotopiat ovat siis niiden semanttisten kategorioiden joukko, "joiden

---

<sup>24</sup> Hypotaktinen tarkoittaa kielitieteen terminä alisteista, mutta Greimas määrittelee hypotaktisen [suhteen] tarkoittavan eri kategorioihin kuuluvia seemisiä tekijöitä yhdistävää suhdetta (Greimas 1966/1980, 39).

avulla jokin teksti tai sanoma voidaan lukea ja tulkita yhtenä kokonaisuutena” (Tarasti 1990, 72). Kaikessa inhimillisessä kommunikaatiossa isotopioiden vaihtelulla on tärkeä sija: ne muuntavat yksiulotteisen viestinnän moniulotteiseksi (Tarasti 1990, 73). Klasseemien muodostamat järjestelmät vastaavat siitä, millaiseksi sanomien ja tekstien isotopiat muodostuvat (Greimas 1966/1980, 66). Esimerkkinä isotopioiden ulottuvuuksista Greimas esittää lauseen ”komissaarin koira haukkuu”<sup>25</sup>. Tämä ”ilmaisujakso voi ilmentää yhtä hyvin klasseemia ’eläin’ kuin klasseemia ’ihminen’; ainoastaan laajempi konteksti voi ratkaista, onko tässä tapauksessa kyseessä oikea koira vai komissaarin alainen. (Greimas 1966/1980, 87.)

Teksti käsitteenä tarkoittaa ”niiden merkityselementtien kokonaisuutta, jotka kuuluvat valittuun isotopiaan ja rajoittuvat korpuksen” (Greimas 1966/1980, 167). Korpus on ”diskurssissa erotettu jakso [...] jonka isotopioista voidaan valita vain yksi” (Greimas 1966/1980, 167). Se on sanomakokonaisuus (Greimas 1966/1980, 164), joka on ”edustava, tyhjentävä ja homogeeninen” (Greimas 1966/1980, 165). Korpuksina voidaan pitää vaikkapa tietyn kirjoittajan kaikkien tunnettujen kirjoitusten kokoelmaa tai tiettyyn rajattuun aiheeseen liittyvää dokumenttien kokonaisuutta. Esimerkiksi keskiaikaisten, tiettyä pyhimystä esittävien puuveistosten tai ratsastajakuvien kokoelmaa voidaan pitää keskiajan visuaalisuutta koskevasta diskurssista erotettuna korpuksena, josta yksittäiset teokset ovat erotettavissa teksteiksi. Isotopiana voidaan pitää ratsastajapyhimyskuvaa, joka määrää veistoksen ratsastajahahmon esittävän klasseemia ’ratsastajapyhimys’ klasseemin ’ritari’ sijaan. Näiden kahden termin yhdistävänä lekseeminä on ’ratsastaja’ ja erottavana seeminä ’pyhimys’.

Diskurssin käsite on melko hankalasti määriteltävä laueutensa takia, mutta se voidaan yleisesti määritellä tarkoittamaan merkitysprosessia. Se, miten seemit toteutuvat lekseemeissä ja lekseemiyhdistelmissä, muodostaa diskurssin (Greimas 1966/1980, 41), jota voidaan myös kuvailla kielen manifestaatioksi (Greimas 1966/1980, 50). Diskurssi voi sijoittua niin kielellisen kuin myös ei-kielellisen kommunikaation kontekstiin. Diskurssin taso on siis viimeinen merkityksen tuottamisen tasoista. Greimas vertaa sitä salakieleen, jonka sisältämien koodien purku on vastaanottajan tehtävä. Tästä tehtävästä tekee monimutkaisen se, että diskurssissa kaikki mahdolliset merkitykset ovat samanaikaisesti sekä manifesteja eli esilläolevia että immanentteja eli piileviä. (Greimas 1966/1980, 117.)

Samalla tavalla kuin jokainen yksittäinen merkkisuhde edellyttää jo kokonaista diskurssia, jokainen kuva (tai sen elementti) kuuluu omaan diskursiiviseen kontekstiinsä. [...] Kukin

---

<sup>25</sup> “Le chien du commissaire aboie”.

assosiaatio virittää erityyppiset paradigmaattiset valinnat. [...] Ne ovat vaihtoehtoja laajassa yhteisön sisäistämässä ikonografisessa järjestelmässä. (Kuusamo 1996, 46.)

Kuvien katsomisen ja tulkinnan voidaan siis ajatella olevan diskurssiin osallistumista, mutta itse kuvien tekeminen on sitä samalla tavoin. Näin ollen samaan laajan diskurssin sisään sijoittuvat paitsi tutkielmani tutkimuskohteet anonyymeiksi jääneine tekijöineen, tilaajineen sekä yleisesti aikalaiskatsojineen että myöhemmin aikoina teoksia tulkinneet katsojat ja tutkijat (joihin myös itse väistämättä kuulun tämän tutkielman kirjoittajana).

Greimasin aktanttimalli on tutkielmassani yhtenä keskeisenä analyysivälineenä, sillä pidän sitä mielekkäänä vaihtoehtona tietyn kertomuksen jaksoon perustuvan kuvatyypin tarkastelussa. Erityisesti siksi, että hahmoilla on selkeät roolinsa kertomusten puitteissa ja nämä roolit ovat selkeästi toisinnettuja vastaavissa kuvatyypeissä. Greimasin aktanttimalli ja sen sisältämät luokitukset perustuvat venäläisten kansansatujen rakenteita tutkineen folkloristin Vladimir Proppin (1895–1970) ja seitsemän dramaattista perusfunktiota määritelleen filosofin Étienne Souriaun (1892–1979) vastaaviin luokituksiin, joissa on Greimas mukaan ”samat erottelut tapahtuma-kertomuksen ja semanttisen kuvaustason välillä” (Greimas 1966/1980, 200). Greimasin aktanttimalli on kuitenkin paljon edeltäjiään pelkistetympi ja siten myös mahdollisuudet suoraan soveltaa sitä ovat laajemmat. (Tarasti 1990, 75).

Sen yksinkertaisuus johtuu siitä, että se perustuu kokonaisuudessaan halun objektiin, jota subjekti tavoittelee ja että se sijaitsee kommunikaation objektina lähettäjän ja vastaanottajan välillä, jolloin subjektin haluamista heijastavat toisaalta myös auttaja ja vastustaja (Greimas 1966/1980, 206).

Aktanttimalli siis havainnollistaa toimijatyypien ja yksittäisten toimijoiden keskinäisiä, toiminta-alaan perustuvia suhteita.

Aktantti tarkoittaa toimijan tyyppiä, jonka rooli voi Greimasin mukaan olla subjekti, objekti, lähettäjä tai vastaanottaja. Edellä mainittujen roolien lisäksi on sivuaktantteja, jotka ovat auttaja tai vastustaja. Toisin sanoen aktantit ovat aktoriluokkia, joiden jäsenitys perustuu funktion eli toiminta-alaan. Aktorit taas ovat yksittäisiä toimijoita. Yksi ja sama aktori saattaa edustaa useampaa aktanttia samanaikaisesti täten muodostaen tällaisen ”yhteenlankeamisen” kautta ”arkkiaktantin”. Esimerkiksi subjektin ja vastaanottajan yhtymä voidaan käsittää tällaiseksi. Aktantit voivat myös ryhmittyä aktoripareiksi tai -ryhmiksi. Samoin yhden tai useamman aktantin puuttuminen on mahdollista. (Greimas 1966/1980, 210–211.) Aktanttimallissa keskeisintä on kuitenkin se, että subjektin objektiin kohdistuva halu on toiminnan liikkeelle laukaiseva voima. Toisin sanoen halu on suhteen semanttinen sisältö

(Greimas 1966/1980, 201). Auttajan ja vastustajan roolit määrittyvät subjektin haluamisen mukaan. Lähettäjän ja vastaanottajan roolit taas ovat sidottuja objektiin tai oikeammin objektin asema kommunikaation sisältönä määrittelee lähettäjän ja vastaanottajan rooleja.

Modaliteetti tarkoittaa aktanttien välisten suhteiden ja toiminnan ilmenemisen tapaa. Toisin sanoen modaliteetit kuvaavat tekijöiden välisiä suhteita (Tarasti 1990, 73). Modaliteetteja ovat tietäminen, tahtominen, voiminen ja täytyminen sekä oleminen ja tekeminen. Greimasin modaliteettiteorian perustana ovat ”kategoriat oleminen ja tekeminen, jotka voivat ensinnäkin modalisoida toinen toisiaan [...] ja joihin voidaan toisaalta kohdistaa neljänlaista modaalista toimintaa: tahtomista, täytymistä, voimista ja tietämistä” (Tarasti 1990, 74). Modaliteetteja on mahdollista ryhmitellä kahdella tavalla. Modaliteetit voidaan jakaa joko toiminnan mukaan kolmeen ryhmään eli virtualisoiviin, aktualisoiviin ja realisoiviin modaliteetteihin tai toimijoiden lukumäärän mukaan eksotaksisiin ja endotaksisiin modaliteetteihin. Eksotaksinen modaliteetti tarkoittaa kahden subjektin välistä suhteen tai ilmenemisen tapaa, kun taas endotaksinen modaliteetti tarkoittaa yhden subjektin sisäisen toiminnan ilmenemisen tapaa. Sekä endo- että eksotaksiset modaliteetit voivat olla joko virtualisoivia, aktualisoivia tai realisoivia. Esimerkiksi tahtominen, tietäminen ja oleminen ovat endotaksisia modaliteetteja, kun taas täytyminen, voiminen ja tekeminen ovat eksotaksisia modaliteetteja. Samalla täytyminen ja tahtominen kuuluvat virtualisoiviin modaliteetteihin, voiminen ja tietäminen aktualisoiviin ja tekeminen ja oleminen puolestaan realisoiviin modaliteetteihin. (Tarasti 1990, 74–75.)

Funktio tarkoittaa toiminta-alaa, joka määrittelee aktanttia (Greimas 1966/1980, 220). Greimasin mukaan funktioita ovat sopimus, koe, sankarin poissaolo ja kommunikaatio. Tämä funktiomalli on yksinkertaistettu versio Vladimir Proppin esittämästä mallista, jossa venäläisissä kansansaduissa ilmenevät 31 eri funktiota on pelkistetty neljään perustoimintaan, joita voidaan aktanttimallia käytettäessä soveltaa monentyypisiin narratiiveihin. (Tarasti 2000, 255.) Sopimus funktiona on Greimasin mukaan kahden tai useamman aktorin välinen tilanne, jossa ”lähettäjä tarjoaa etsittyä objektia vastaanottajalle ja subjekti-vastaanottaja hyväksyy sen” (Greimas 1966/1980, 224). Proppin funktioista esimerkiksi kieltä ja kiellon rikkominen sekä häät kuuluvat Greimasin sopimuksen funktion alaan. Koe on funktiona määriteltävä yhdistelmäksi Proppin funktiopareja käsky ja vastaanottaminen, tehtävän kohtaaminen ja tehtävästä suoriutuminen sekä seuraus (Greimas 1966/1980, 225). Sankarin poissaolo viittaa paikanvaihdokseen, sillä siihen sisältyvät Proppin funktiot lähtö, paluu ja

siirtyminen (Greimas 1966/1980, 226–227). Kommunikaatio funktiona on ”vaihdon yleinen rakenne, jossa välitetään objekti: sanoma, voima tai jokin etu” (Greimas 1966/1980, 229). Proppin funktioista esimerkiksi tiedustelu ja tiedon luovuttaminen sekä petos ja petoksen uhriksi joutuminen kuuluvat Greimasin kommunikaation funktion alaan (Greimas 1966/1980, 228).

#### 4.2. Visuaalisista merkkifunktioista

Kuvat ja kuva maailmasta hahmottuvat havainnon kautta erojen ja samuuksien yhtälössä (Greimas 1966/1980, 28). Merkit ovat olemassa merkkeinä vain, jos niillä on vastaanottajia, jotka tulkitsevat ne merkeiksi. Puheen, kirjoitetun sanan ja kuvan välisistä vaikutussuhteista keskiajantutkija Jan-Dirk Müller esittää jaon neljään visuaalisten merkkien kategoriaan. Ensimmäinen näistä ovat ”eksplisiittisesti koodatut visuaalisen kommunikaation muodot”, joita esiintyy esimerkiksi uskonnon, lain, politiikan tai hovin ”kuvallisessa kielessä”. Tällaisille merkeille tunnusomaista on sisällön yksiselitteisyys ja konventionaalisuus. Toinen kategoria muodostuu merkeistä, jotka perustuvat sosiaaliseen tietoon arkielämän käyttäytymisestä. Nämä merkit ovat luonteeltaan epämuodollisia ja monitulkintaisia. Kolmas laji ovat tahattomista ruumiillisista reaktioista koostuvat merkit, joita ei alkujaan edes ehkä ole tarkoitettu merkitsemään mitään. Kuitenkin havaitsija saattaa merkityksellistää niitä ja siten näiden eleiden tulkinta riippuu lähes täysin vastaanottajasta. Neljäs kategoria muodostuu merkeistä, joilla ei ole vielä tietyn kulttuurin piirissä ollut merkkiluonnetta, vaan nämä merkitykset ovatkin vasta jonkin myöhemmän kulttuurin piirissä tuotettuja. (Müller 2004, 40–41.) Tämän viimeisen vaihtoehdon kohdalla voidaan puhua anakronismeista.

Visuaalisten merkkien neljä kategoriaa eivät kuitenkaan sulje yhden ilmetessä muita pois, vaan saattavat esiintyä myös samanaikaisesti.

Nämä erilaiset luennat merkeistä voivat kilpailla toisiaan vastaan yhdessä ja samassa tilanteessa. Tästä syystä yksi ja sama ilmiö saattaa olla merkityksellinen yhdelle havainnoitsijalle ja merkityksetön toiselle, mutta se saattaa myös välittää eri merkityksiä riippuen kontekstista ja koodista, joita havaitsija soveltaa ilmiöön. (Müller 2004, 41.)

Müller havainnollistaa tätä esittämällä esimerkin Wolfram von Eschenbachin *Parsifal* – eepoksen kohtauksesta, jossa sankari Parsifal näkee lumessa kolme veripisaraa ja

tiedostamattaan kohottaa peitsensä. Peitsen kohotus on tässä kohtauksessa koodattu visuaaliseksi merkiksi, jonka tulkinta avaa kohtauksen merkitystä, mutta myös havainnollistaa merkkien tulkinnan avainasemaa. Parsifalille peitsen kohottaminen ei sinänsä merkitse mitään, sillä hän tekee sen tiedostamattaan, mutta tahtomattaankin hän tulee antaneeksi visuaalisen merkin ympäristönsä tulkittavaksi. Niinpä seurueen muut ritarit tulkitsevat peitsen kohottamisen aggression ilmaukseksi. Ainoastaan ritari Gawan ymmärtää eleen tiedostamattomaksi huomattuaan, miten Parsifal tuijottaa veripisaroita lumessa. Kertomuksen tasolla kaikki tulkinta on visuaalisten merkkien varassa (jotka tapahtumiin osallistuvat joko merkityksellistävät tai eivät), mutta kertomuksen lukijakunnalla ei ole vastaavaa ongelmaa, sillä kerronta itse osoittaa ja selittää merkitykselliset yksityiskohdat (ulkopuolisena tarkkailijana olevalle lukijalle). (Müller 2004, 41–42.)

Visuaalisten merkkien vaihtelevaan laajuuteen sekä tulkitsijasta ja kontekstista riippuvaan merkitykseen liittyen Müller toteaa monen keskiaikaisen narratiivin nojaavan merkkien monitulkintaisuuteen. Tähän perustuen hän esittää neljä hypoteesia. Ensinnäkin on tarkasteltava visuaalisten koodien esittämisen ja erityisyyden tapoja suhteessa kieleen. Toiseksi on oltava tietoinen, että jo keskiajalla visuaaliset merkit arvoettiin alemmas suhteessa kieleen.<sup>26</sup> Kolmanneksi on tärkeää tehdä selkeä ero merkin lähettäjän ja vastaanottajan välillä, kun on kyse visuaalisista merkeistä. Neljänneksi on vielä otettava huomioon, että tämän eronteon tekeminen on erityisen monimutkaista kerronnan tasolla tekstin välittämänä. (Müller 2004, 42.) Edellä esitetyt hypoteesit koskevat ensisijaisesti kirjoitetuissa teksteissä esiintyviä visuaalisten merkkien kuvauksia. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö näillä hypoteeseilla olisi minkäänlaista relevanssia taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Etenkin suhteessa ikonografiseen menetelmään niillä on relevanssia tarkasteltaessa kuvan ja tekstin suhdetta sekä niiden välistä vuorovaikutusta ja erityispiirteitä merkkien välittäjinä.

Niinpä suhteessa ikonografiseen metodiin niillä on käyttöarvoa, sillä näiden otaksumien avulla kuvien, kielen sekä niiden käyttäjien välisiä suhteita voidaan tarkastella viestien välittymisen näkökulmasta. Esimerkiksi pyhimyskertomukset ovat osaltaan vaikuttaneet siihen, millaisiksi minkäkin pyhimyksen visuaalisen representaation tavat ovat muotoutuneet. Näissä

---

<sup>26</sup> Ks. Esim. Starkey 2004, 3–4; Ott 2004, 16.

kertomuksissa on esimerkiksi kuvauksia ihmeteista ja varsin usein niissä kerrotaan (vähintäänkin suuripiirteisesti) miltä tapahtumat näyttivät tai kuvailuun liittyy muuten visuaalisia elementtejä. Tästä syystä on kiinnitettävä huomiota siihen, mitkä elementit ovat tarkalleen ottaen peräisin kirjallisista lähteistä ja mitkä taas perustuvat visuaalisen esittämisen traditioihin tai jopa molempiin, ja missä määrin.

Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin legendoissa tällaisia elementtejä on useita, joskin monet niistä eivät ole mitenkään suoraan kuvailtuja, vaan ennemminkin viittauksenomaisia ja epämääräisiä jättäen tilaa mielikuvitukselle ja tulkinnalle. Esimerkiksi se, että näiden pyhimysten kuvaamisen tapa on muotoutunut ratsastajakuvaksi, on juurikin sidottu vapaaseen tulkintaan. Tosin vapaus on tässä tapauksessa hyvin suhteellista, sillä aiemmat kuvien tekemisen perinteet ja ikonografinen traditio ovat selvästi johdattaneet mielikuvitusta tiettyyn suuntaan. Tarkastelenkin seuraavaksi miten *Kultaisen legendan* kerronnan, ratsastajakuvien perinteen ja aikalaisnäkökulman asettamien odotushorisonttien yhdistyminen on ohjannut Pyhän Yrjön ja Pyhän Martin visuaalista esittämistä ratsastajakuvan suuntaan.

*Kultainen legenda* kertoo Pyhän Yrjön olleen matkassa ratsain kohdatessaan ensin prinsessan ja sitten lohikäärmeen. Pyhä Yrjö hyökkää lohikäärmettä vastaan ratsailta, haavoittaa sitä peitsellään ja pakottaa sen maahan. (Voragine 1260/2012, 239.) Näiltä osin siis legenda ja kuvaustapa ovat yhteneväisiä. Mutta koska näiden kohtaamisten visuaalista puolta ei ole kuvailtu tekstissä kovinkaan seikkaperäisesti, käytännöllisesti katsoen lähes kaikki visuaaliseen kuvaustapaan kuuluvat yksityiskohdat ovat vastaanottajan kuvittelun varassa. Kuvitelmiä taas puolestaan ohjaavat odotukset, kokemukset, uskomukset ja tiedot. Samaan tapaan kuvien tekemiseen taas vaikuttavat paitsi luonnon havainnointi ja vapaa mielikuvitus niin myös aiemmat kuvat ja niiden vakiinnuttamat tavat esittää aiheita ja välittää sisältöjä.

Ernst Gombrichin mukaan kuvien tekemistä ohjaavia sisäisiä malleja voidaan kutsua skeemoiksi. Se ei osoita niinkään taipumusta yksinkertaistaa asioita kuin ”esittää siitä ensimmäinen summittainen, löyhä kategoria, jota vaiheittaisesti tiukennetaan sopimaan toisintamaansa muotoon” (Gombrich 1960/2000, 74). Skeemalla Gombrich tarkoittaa visuaalisia muotoja, jotka ovat vakiintuneet kuvaamaan jotakin tiettyä kohdetta. (Kuusamo

1996, 182–185.) Gombrichin skeeman käsite on hyvin samanlainen kuin koodin käsite. ”Koodin käsitteen etu on siinä, että se viittaa enemmän konseptuaaliselle tai kielen systeemin tasolle kuin skeema, joka voidaan helposti yhdistää skemaattiseen kuvaukseen” (Kuusamo 1996, 184). Käytän tässä tutkielmassa sekä skeeman että koodin käsitteitä viittaamaan vakiintuneeseen kuvaustapaan kuitenkin sillä erotuksella, että skeeman käsite tarkoittaa visuaalista kuvaustapaa, kun taas koodin käsite viittaa vakiintuneisiin merkityksiin yleensä. Skemaattinen kuvaustapa koskee ehkä Pyhän Martin esittämistä ratsastajana vielä vahvemmin kuin Pyhää Yrjöä. *Kultaisen legendan* esittämä versio Pyhän Martin ja kerjäläisen kohtaamisesta ei anna kovinkaan paljon vihjeitä siitä, miltä tapahtumat tarkalleen ottaen ovat saattaneet näyttää. Kerronnan visuaalisiksi tulkittavia elementtejä ovat yksinomaan talvi, Amiensin kaupungin portti, kerjäläisen vähäpukeisuus sekä kertomuksen tapahtumahetkellä 18-vuotiaan upseerin Martin viitta ja miekka. (Voragine 1260/2012, 678.) Itse legenda ei siis mitenkään ota kantaa siihen, miltä tapahtumat yksityiskohtia myöden pitäisi kuvitella sekä kuvittaa.

Tässä voidaan soveltaa Müllerin näkemystä visuaalisista merkeistä. Tämän merkkien jaottelun kategorian, joka perustuu sosiaaliseen tietoon arkielämän käyttäytymisestä, voidaan olettaa yhdeksi perusteeksi sille, miksi ratsastajakuva on vakiintunut yhdeksi Pyhän Martin esittämisen tavoista. Keskiajan ritarikulttuurin kontekstissa kaupunkiin saapuvan upseerin voitiin hyvillä perusteilla olettaa olleen matkassa ratsain. Ratsuhevonen oli niin kulkuväline kuin statussymboli, ja siten hevonen on aikalaisnäkökulmasta katsoen paitsi todennäköinen niin oikeastaan myös upseerin sekä sotilaallisen että sosiaalisen aseman luoman tarpeen vaatima. Samalla ratsu toimii myös koodina ratsastajansa asemasta. Todellisuus ja skeema kohtaavat tässä samoin tavoin kuin edellä käsitellyssä Pyhän Yrjön esittämisen tapauksessa. Tässä mielessä voidaan sanoa, että Pyhän Martin esittäminen ratsastajana on sekä skemaattinen että ”todenmukainen” valinta.

#### 4.3. Analyysi *Pyhä Martti* -veistoksesta aktanttimallia soveltaen

Aktanttimallia voidaan soveltaa Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistoksen aiheeseen useasta näkökulmasta. Ikonografisesta näkökulmasta on mahdollista analysoida asetelmaa jokaisen yksittäisen hahmon perspektiivistä, siten että jokaista hahmoa voidaan pitää asetelman



subjektina, jonka halu tiettyyn objektiin vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Toisaalta veistosta voidaan analysoida myös keskiaikaisen katsoja-kokijan näkökulmasta. Tällöin sitä on johdonmukaisinta käsitellä teoksen alkuperäisen kontekstin osoittamassa käyttötarkoituksessa eli visuaalisen objektin katsojalleen välittämän uskonnollisen kokemuksen osana toimien kirjaimellisesti sen välikappaleena.

*Pyhä Martti* -veistoksesta on säilynyt pelkästään pyhimystä kuvaava mieshahmo sekä hänen ratsunsa. Veistosasetelmaan on kuitenkin mitä todennäköisimmin kuulunut myös kerjäläisen hahmo, sillä se kuuluu olennaisesti legendaan, jonka kertoma tarina rakentuu juuri pyhimyksen kerjäläiseen kohdistaman laupeudenteon ympärille. Kerjäläisen hahmo on myös vakiintunut Pyhää Marttia esittävän ikonografian osaksi, joten se on tästäkin syystä otettava huomioon teosta tarkastellessa. Niinpä tarkasteltaessa Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistosta, on mielekästä ottaa kerjäläisen hahmo mukaan tähän analyysiin, sillä niin narratiivisesti kuin myös ikonografisesti sen mukaan tuominen mahdollistaa uskottavan tulkintamahdollisuuden muodostamisen niin teoksen itsensä kannalta kuin myös sen suhteuttamisessa katsojan kokemukseen. Altтарin edessä teoksen katsojan rukous pyhimykselle rinnastuu kerjäläisen osaksensa saamaan laupeuteen.

Aktanttimallia sovellettaessa veistoksen esittämään aiheeseen ja sen esitystapaan on luontevinta aloittaa itse pyhimyksestä asetelman subjektina. Pyhän Martin objektina on kerjäläiseen kohdistamansa laupeudenteon kautta elää kristillisten ihanteiden mukaista elämää. Näin ollen voidaan katsoa, että kerjäläinen on oikeastaan aktanttimallin asetelmassa auttajan pikemminkin kuin vastaanottajan roolissa, vaikka itse legenda esittääkin hahmon pyhimyksen myötätunnon ja avun vastaanottajana. Aktanttimallin mukaisessa vastaanottajan roolissa on kuitenkin tosiasiaa pyhimys itse. Tämä käy ilmi tarinan lopussa, jossa pyhimys vastaanottaa unessaan taivaallisen kiitoksen tekonsa epäitsekästä hyvyydestä. Niin odottamaton kuin tämän käänteen esitetäänkin olleen Pyhälle Martille, se kuitenkin edustaa juurikin sitä päämäärää, johon pyhimys pyrki. Lähettäjän roolissa voidaan katsoa olevan kristinuskon Jumalan. Vastustajana tarinassa ei ole yksilöllistä toimijaa, vaan tapahtumahetken olosuhteet yleensä voitaisiin nähdä vastustajana. Tällä ei tarkoiteta vain kylmää säätä, vaan myös muiden ohikulkevien ”sydämen kylmyyttä” lähimmäisen kohtaaman hädän edessä. Tarinan mukaan pyhimys auttoi kerjäläistä juurikin koska muut paikalla olleet eivät sitä olleet tehneet eivätkä näyttäneet myöskään aikomusta tehdä niin.

Kerjäläisen hahmon puolelta aktanttimallin mukaista analyysia teoksesta on hieman haastavampi toteuttaa. Hahmo on hyvin selkeästi pyhimyslegendan kertomassa tarinassa vain mahdollistamassa pyhimyksen hyvyyden esittämisen konkreettisena esimerkkitapauksena. Kuitenkin kerjäläisen hahmo voidaan rinnastaa pyhimyksen kuvan aikalaiskatsojan positioon rukoilijana eli avun pyytäjänä. Tähän ei tietenkään kohdistu samoja mahdollisesti arvottavia assosiaatioita kuin henkilön nimittämiseen kerjäläiseksi, mutta asetelmat ovat kuitenkin hyvin vertailukelpoisia. Sekä kerjäläinen että rukoilija pyytävät apua taholta, jonka uskovat pystyvän antamaan apua. Täysin vastineetonta annetun avun ei tosin oleteta olevan. Kerjäläinen jää (kunniantunnostaan riippuen) kiitollisuudenvelkaan. Rukoilijan taas oli katolisen uskon mukaan osoitettava kunnioitusta pyhimykselle, jotta hän saattoi ajatella pyhimyksen huomioivan hänen rukouksensa. Pyhimyskuviin liittyi kansanuskon piirissä usko niissä asuvaan ihmeitätekevään voimaan. Kirkko oli kuitenkin jyrkästi tätä näkökantaa vastaan, sillä se asetti itse kuvan palvonnan kohteeksi, vaikka kuvan oikeaoppisena tarkoituksena oli toimia rukouksen välittäjänä Jumalan ja rukouksen esittäjän välillä.

Aktanttimallia soveltaen pyhimyskuvan roolina on olla auttaja rukoilija-subjektille, jonka objektina on taivaallisen ratkaisun saaminen kulloisessakin rukouksessa esittämäänsä ongelmaan. Rukouksen esittäjästä riippuen tämä objekti on saattanut poiketa suuresti niin vaikutuksensa laajuuden kuin myös hengellisyytensä tai maallisuutensa osalta. Rukouksia esitettiin niin maallisen omaisuuden ja ruumiin kuntoon kohdistuen kuin myös kuolemattoman sielun pelastuksen toivossa. Siinä missä hallitsija on saattanut rukoilla sotaretken menestystä, porvari kauppalaivansa lastin perille pääsyä, tilallinen hyvää satovuotta tai kerjäläinen almuja, kaikkien voidaan olettaa olleen jokseenkin samassa asemassa rukouksen esittäjinä ainakin hengellisessä mielessä.

Maallisemmasta näkökulmasta ajatellen asia tuskin on kuitenkaan näin ollut. Ruskon kirkon *Pyhä Martti* -veistoksen ratsastava nuori mies saattaisi tulkinnan isotopiaa vaihtamalla esittää keskiajan ylhäisönuorukaista pyhimyksen sijaan. Tarkasteltaessa veistoksessa itse pyhimyksen esittämisen tapaa aikalaismuodin mukaiseen asuun pukeutuneena ratsunsa selässä istuen ja näyttäen ulkoisesti kaikin puolin myöhäiskeskiajan yläluokkaan kuuluneelta nuorelta mieheltä, voidaan hyvällä syyllä olettaa, että kuva-aiheen esitystapa on sidottu aikalaisten arvostuksiin, kristillisen laupeuden hyveen esittämiseen sekä antiikin ajoista periytyvään ajatukseen hyvän ja kauniin yhteydestä.

#### 4.4. Analyysi *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksesta aktanttimallia soveltaen

Aktanttimallia voidaan soveltaa Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksen aiheeseen useasta näkökulmasta. Ikonografisesta näkökulmasta on mahdollista analysoida asetelmaa jokaisen yksittäisen hahmon perspektiivistä, siten että jokaista hahmoa voidaan pitää asetelman subjektina, jonka halu tiettyyn objektiin vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Toisaalta veistosta voidaan analysoida myös keskiaikaisen katsoja-kokijan näkökulmasta, jolloin sitä on tämän tutkielman puitteissa johdonmukaisinta käsitellä osana visuaalisen objektin välittämää uskonnollista kokemusta ja kommunikaatiota.

Aktantteina ovat tässä veistosaseltemassa ikonografisesta näkökulmasta tulkittuina Pyhä Yrjö, hänen ratsunsa, lohikäärme, prinsessa ja karitsa. Näitä hahmoja ei kuitenkaan ole järkevää tulkita sellaisenaan, ikonografisen analyysin ensimmäisen tason mukaisesti. Tällöin veistoksessa on nähtävissä selällään makaavan lohikäärmeen päälle syöksyvä ratsukko ja polvistunut pitkähiuksinen hahmo, jonka vierellä makaa karitsa. Pelkästään katsomalla veistosryhmää ja tulkitsemalla sen esittämää tapahtumaa sellaisena kuin se on nähtävissä veistoksen esittämässä pysähtyneessä hetkessä, katsoja ei pysty pääsemään selville teoksen alkuperäisestä merkityksestä. Veistosryhmän onnistuneeseen tulkintaan tarvitaan ehdottomasti tarinan eli Pyhän Yrjön pyhimyslegendan tuntemusta. Vasta tällöin teoksessa esiintyvät hahmot voidaan tulkita ikonografisesti oikein. Tässä analyysissä on otettava huomioon aikakauden historiallinen konteksti kuva-aiheen oman historian lisäksi.

Pyhimyslegendan esittämän tarinan kannalta Pyhä Yrjö toimii asetelman subjektina. Objektina on toisaalta sekä lähimmäisen auttaminen että kristinuskon levittäminen. Toisin sanoen kristillisten ideaalien noudattaminen teoissa peilaa subjektin pyrkimystä kohti kristillistä pelastusta, jota voidaan pitää tämän asetelman subjektin varsinaisena objektina. Auttajanaan pyhimyksellä on uskonsa lisäksi ratsunsa ja sotavarustuksensa uskonsa lujuuden vertauskuvana, jolloin varsinainen auttaja on itse usko. Vastustajana on lohikäärmeen edustama paha. Lähettäjänä voidaan pitää Jumalaa. Asetelmassa vastaanottajana on sekä prinsessan että hänen kauttaan koko Silenen kaupungin niin aineellinen kuin myös hengellinen pelastus. Tämä on yksinkertaistetusti Pyhän Yrjön pyhimyslegendan esittämän kertomuksen ja sitä kuvaavan *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksen esittämän semanttisen universumin kuvaus. Tätä

asetelmaa voidaan purkaa yksityiskohtiin, jolloin päästään paremmin selville veistoksen detaljeista ja niiden laajemmasta merkityksestä kokonaisuuden osina.

Asetelman subjektina Pyhän Yrjön hahmon toimintaa voidaan modaliteettien kannalta tarkastella sekä voimisen, tahtomisen että tietämisen mukaan. Eksotaktinen, aktualisoiva voimisen modaliteetti ilmenee paitsi subjektin ja vastustajan välillä pyhimyksen taistelussa lohikäärmettä vastaan, myös subjektin ja auttajan välillä. Samalla tämä legendan osa on Greimasin määrittelemien funktioiden kannalta katsottuna koe, joka on yhdistelmä Proppin funktioparia tehtävän kohtaaminen ja tehtävästä suoriutuminen. Toisaalta objektin ja subjektin välinen endotaksinen, virtualisoiva tahtomisen modaliteetin voidaan määritellä ilmenevän pyhimyksen halussa auttaa lähimmäistä. Tämä subjektin halu auttaa pohjautuu haluun toimia kristillisten ideaalien mukaisesti ja ilmentää näitä ihanteita toiminnassa, mikä taas vuorostaan tähtää hengelliseen pelastukseen uskon kautta. Hengellinen pelastus asetelman objektina lähettäjän ja vastaanottajan välillä ilmaisee endotaksista, aktualisoivaa tietämisen modaliteettia. Se voidaan tulkita lähettäjän roolissa olevan Jumalan viestinä vastaanottajalle, joka on kerronan tasolla sekä lohikäärmeeltä pelastunut prinsessa, koko Silenen kaupunki, että laajimmassa mahdollisessa merkityksessä koko ihmiskunta. Tiedon sielun pelastumisesta voidaan siis tulkita olevan tässä teoksen puhtaasti kristillisen tulkintatavan mukainen sanoma.

Veistosryhmää on kuitenkin mahdollista tarkastella myös maallisemmasta, historiallisesta ja yhteiskunnallisesta valtapoliittisesta näkökulmasta tulkinnan isotopiaa muuttamalla. Tämä tarkastelutapa noudattaa melko lailla samaa roolijakoa aktanttimallissa kuin edellä selvitetty uskonnollinen näkökulma, mutta välittää radikaalisti erilaista sanomaa sekä perustuu ennemminkin topoksen visuaalisen kuvauksen herättämiin assosiaatioihin kuin suoraan *Kultaisen legendan* kuvaukseen pyhimyksen ja lohikäärmeen taistelusta. Näin ollen voidaan sanoa, että subjektin roolissa olevan pyhimyksen hahmo samaistuu hallitsevaan luokkaan. Objektina voidaan nähdä valta, lähettäjänä Jumala ja vastaanottajana prinsessan hahmossa esiintyvä valtakunta. Asetelmassa auttajan roolin saavat alamaiset, joita sotaratsun voidaan ajatella esittävän. Lohikäärmeen hahmossa taas voidaan nähdä valtakunnan vihollisen demonisoitu kuvaus.

Tukholman Suurkirjon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistosta voidaan pitää erityisen selkeänä esimerkkinä tästä tulkintamahdollisuudesta. Teoskokonaisuuden tilaaja, Ruotsin valtionhoitaja Sten Sture voidaan samaistaa sankari-subjektina esiintyvään pyhimykseen. Objekti ja

vastaanottaja voidaan taas nähdä samassa polvistuneen prinsessan hahmossa, joka potentiaalisesti symboloi sekä valtakuntaa että valtaa, joka heijastuu vallankäytön nöyrästä kohteesta. Sekä auttaja että vastustaja ovat eläinsymboleita. Sotaratsussa voidaan nähdä sotaisan aihevalinnan mukaisesti, vertauskuvanomaisesti esitetty Ruotsin valtakunnan armeija tai geneerisemmin tulkittuna sankari-subjektin poliittisten kannattajien allegoria. Vastaavasti lohikäärme edustaa poliittista vihollista, jonka sankari-subjekti väistämättä voittaa.

Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistoksessa voidaan nähdä molemmat tulkinnan isotopiat yhtä aikaa. Vaikka veistos esittääkin Pyhä Yrjö -pyhimystä se samalla myös aikalaisasunsa kautta luo selkeitä assosiaatioita keskiajan ylhäiseen sotilaseliittiin, jolle topoksen konventionaalinen ja kirkon hyväksymä kuvaustapa lainaa omaa sakraalia legitimizeettiään kirkon antaman auktoriteettiaseman turvin. Pyhän ja maallisen vallan merkit sekoittuvat toisiinsa sekä *Pyhän Yrjön ja lohikäärmeen* että *Pyhän Martin* -kuvissa. Näissä kuvissa sakraali ja maallinen todellisuus nivoutuivat toisiinsa ja vain pyhimyslegendan muistaminen sekä kirkollinen konteksti toimivat ne toisistaan selkeästi erottavana tekijänä teoksen aikalaistatsoja-kokijan mielessä.

#### 4.5. Aikalaiskatsojan position tarkastelua aktanttimallia soveltaen

Aktanttimallin avulla voidaan pyrkiä analysoimaan myös keskiajan katsojan kokemusta pyhimyskuvien ääressä. Tässä alaluvussa käyn läpi sitä, miten keskiajan ihminen on katsojana ja kokijana mahdollisesti suhteuttanut itsensä pyhimyskuviin ja niiden kanssa käymäänsä hengelliseen vuorovaikutukseen. Tämä luku ei siis käsittele pyhimyskuvia ensisijaisesti elottomina esineinä, vaan käsittää ne kommunikaatiovälineinä, joissa myös itsessään on sen jumalallisen voiman läsnäoloa, johon kuvan kautta on pyritty saamaan yhteys. Aktanttimallin avulla pyrin jäsentämään sitä, miten tämä kokemus toimii ja ilmenee ikonografisesti.

Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* sekä *Pyhä Martti* -pyhimyskuvien kokeminen aikalaistatsojan näkökulmasta kommunikaatiovälineinä pyhän kanssa voidaan aktanttimallia soveltaen esittää seuraavasti. Subjektina toimii rukoilija eli ihminen, joka rukouksellaan pyrkii saavuttamaan jonkin tietyn tuloksen taivaallisen auttajansa avulla. Auttajan roolissa tässä aktanttimallia soveltavassa tulkinnassa on pyhimys, jonka tehtävänä on välittää objekti eli

rukous Jumalalle. Varsinainen aktori on kuitenkin pyhimyksen kuva, joka toimii omalla tavallaan eräänlaisena välillisenä auttajana rukoilijan ja pyhimyksen välisessä kommunikaatioaktissa. Jumala taas on tämän mallin avulla tulkittuna lähettäjän roolissa, jolta varsinainen vastaus rukoukseen saadaan. Vastaanottajana taas on todennäköisimmin rukoilija itse, vaikkakin yhtä hyvin rukouksessa esitetty pyyntö saattaa kohdistua johonkin tai johonkuhun muuhun kuin itseensä rukoilijaan, joissakin tapauksissa jopa johonkin suurempaan ryhmään tai kokonaisuuteen, kuten vaikkapa tiettyyn ryhmään tai koko ihmiskuntaan. Onkin siis korrektimpaa viitata vastaanottajan roolissa olijaan rukouksen kohteena, jotta tulkinta pysyisi mahdollisimman avoimena.

Rukouksen luonne ja tarkoitus ei kuitenkaan ole tämän tutkielman aiheelle keskeinen kysymys. Sen sijaan rukouksen välittäjänä toiminut kuva ja se tapa, joka valikoitui ja vakiintui aiheen tyypilliseksi esitystavaksi, ovat keskeisinä tarkastelun kohteina. Kysymys on siis siitä, miksi ratsastajakuva valikoitui ja vakiintui yhdeksi suosituimmista Pyhän Martin ja Pyhän Yrjön esittämistavoista. Miksi ratsastajakuva on ollut mielekäs valinta kyseisten pyhimysten esittämisen tavaksi ja mitä ulottuvuuksia se tuo teokseen katsojan kannalta.

Hevonen voidaan nähdä näissä pyhimyskuvissa henkimaailman olentona, jonka symbolimerkitys viestinviejänä tämän maailman ja tuonpuoleisen välillä on voimakas. Ratsastajapyhimyksen kuva-aiheen synnyn ja suosion taustalla on mitä ilmeisimmin monissa kulttuureissa esiintyvä uskomus hevosesta ja sen yhteydestä tuonpuoleiseen. Esimerkiksi monissa antiikin myyteissä hevosella on tärkeä sivuosa niin jumalten kuin myös sankarien kumppaneina ja auttajina sekä arvokkaana omaisuutena. Esimerkiksi Homeroksen eeppisessä runoelmassa *Iliassa* sankarien hevoset ovat tällaisessa asemassa. (Giebel 2003, 104–109.) Nämä kaksi roolia kumppanina ja omaisuutena ovat olennaiselta osin liitoksissa hevosen asemaan ihmisen kotieläimenä, jonka aseman mukaista on olla ihmistä palvelevassa roolissa. ”Koska hevoset elämässä kantoivat ratsastajansa kaukasiin maihin ja hevoshahmoiset jumalat ja henkiolennot kuljettivat vainajien henget kuoleman valtakuntaan, hevosten tehtäväksi tuli kuolemassa viedä isäntänsä tuonpuoleiseen” (Haavikko 2003, 290).

Roomalaisten hautakuvien, jotka esittävät sotilaita ratsailla, voitaisiin luontevasti nähdä välittävän juuri tällaista uskomusta hevosen tuonpuoleiseen liittyvästä symboliluonteesta. Roomalaisten ratsastaja-hautakuvien kohdalla ei kuitenkaan ole kyse universaalista aiheesta, jota olisi käytetty hautamuistomerkkien kuvittamiseen yleisesti vainajasta riippumatta. Ratsastaja kuva-aiheena esiintyi vain ratsuväessä palvelleiden sotilaiden hautamuistomerkeissä, jotka ovat olleet vaihtelevan kokoisia kivistä veistettyjä hautapaasia, joiden etupuolella kuva-aihe on toteutettu reliefinä. Kyseessä on siis hyvin rajattu topos, jonka käyttö on ollut rajattu tietyn ryhmän oikeudeksi ja ryhmään kuuluneiden vainajien kunniamerkiksi. Aiheen käsittely oli säännönmukaista ja vainajaa heroisoivaa. Kuvaustapansa osalta niin ratsastaja, ratsumies kuin asetelmaan usein kuulunut maahan lyöty vihollinenkin olivat ideaalikuivia, ja vastasivat ennemminkin aiheen esittämiseksi vakiintunutta skeemaa kuin yksiselitteistä historiallista todellisuutta. Kuva-aihe oli joka tapauksessa hyvin suosittu, ja hyväkuntoisina säilyneitä roomalaisaikaisia esimerkkejä löytyy niinkin pohjoisesta kuin esimerkiksi Keski-Saksan Reininmaalta<sup>27</sup>, josta kuva-aihe on jo roomalaisajalla levinnyt muualle valtakunnan pohjoisosiin. (Junkelmann 1990/2008, 177–180.)

Pyhä Yrjö ja Pyhä Martti olivat molemmat Rooman armeijassa palvelleita upseereja, joten roomalaista hautamuistomerkkien traditiota mukaillen aikalaiset olivat saattaneet hyvinkin valita ratsastaja-aiheen juurikin sen sotilaallisen taustan takia. Se tuo esiin sekä kuvaamiensa pyhimysten sotilastaustan samalla nostaten esiin ratsastaja-aiheeseen liittyvän ideaalin ritarillisen heroisuuden symboliikkaa. Samalla se on kuitenkin maallisempi aihe kuin Roomassa korkeammassa arvossa pidetty nelivaljakko eli *quadriga*, jonka vetämänä Rooman keisarit kuvattiin nousemaan jumalten kaltaiseen asemaan niin kuvataiteessa kuin todellisissa triumfikulkueissakin (Junkelmann 1990/2008, 221), joissa erityisesti neljän kimon vetämä valjakko vakiintui keisarinvallan symboliksi (Junkelmann 1990/2008, 216). Kyseessä on samankaltainen valinta kuin kristillisen kirkkorakennuksen vakiintumisessa roomalaisen basilikan muotoon antiikin tempelien uskonnollisen rakennuksen tarjoaman mallin sijaan. Sotapäälliköitä esittäneisiin ratsastajapatsaisiin tai hautakuvien ratsastajakuviin liittyi pikemmin maallisen vallan kuin uskontoon perustuvan mahtiaseman esittämistä.

---

<sup>27</sup> Esimerkiksi Kölnin Römisch-Germanisches Museumien pysyväisnäyttelyssä on esillä useita alueelta löydettyjä ja nykyisin museon kokoelmiin kuuluvia roomalaisten hautamuistomerkkien ratsastajakuvia.

Ratsastajakuvaan voidaan siis ajatella liittyneen sopivaa maallista symboliikkaa ilman aiempaa uskonnollisesti väritynyttä ikonografista painolastia.

Pyhimyskuvan ratsastaja-aihe yhdisteli visuaalisia assosiaatioita sekä maalliseen että taivaalliseen valtaan. Mikäli ajattelemme kuvan toimivan kommunikaatiovälineenä ja käsitämme sen aktanttimallin aktorina sekä rukoilija-subjektin auttajana, on mitä luontevinta olettaa kuva-aiheen valintaa ohjanneen paitsi konventioiden tuoman tuttuuden myös halun käyttää mahdollisimman ”voimakasta” kuvakieltä. Sen voidaankin sanoa kuvastavan yhdistelmää endotaksista tietämisen ja eksotaksista voimisen modaliteettia. Tämä ilmenee ensinnäkin rukoilija-subjektin tietämisessä tai paremminkin uskossa, miten toimia eli pyytää rukouksessaan apua pyhimykseltä. Rukoilija-subjektin usko taas puolestaan modalisoi pyhimystä esittävän kuvan voimisen modaliteetilla. Pyhimysveistos asetelman aktorin ja auttajan eli itse pyhimyksen näkyvänä fyysisenä edustajana aineellistaa sen. Veistos konkreettisenä kommunikaatiovälineenä on voimisen modaliteetin visuaalinen ilmenemismuoto.

Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* sekä *Pyhä Martti* -pyhimyskuvien kokeminen aikalaiskatsojan näkökulmasta on oletettavasti mukaillut tätä kaavaa. Voimisen modaliteettia ilmentävä veistos kohtaa rukoilija-subjektin halun nähdä pyhimys-auttaja konkreettisesti. Veistosten maallista voimaa ja valtaa ilmentävä, esi-ikonografisen tulkinnan mukainen kuvakieli assosioituu teosten aiheiden ikonografisen tulkinnan mukaiseen taivaalliseen valtaan. Lisäksi tulkinnan isotopiota tämän mukaisesti muuttamalla ja toisiinsa nivoen näissä uskonsoturien kuvissa on nähtävissä sekä maallisen sotilaselitiin aikalaisedustajan ihanteellinen kuva että kristillisten legendojen taivaallinen ratsastajapyhimys, jonka voimaan rukoilija voi luottaa rukouksensa perille pääsyn ja toteutumisen. Tässä sakraaliin ja inhimilliseen piiriin kuuluvat vallan merkit sekoittuvat ja vahvistavat toisiaan. Ruskon kirkon *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* sekä *Pyhä Martti* -pyhimyskuvien vaikuttavuus perustuu sekä niiden visuaaliseen suhteeseen aikaistodellisuuden kanssa että niiden paikkaan ratsastajakuvien traditiossa. Katseen voimasta tulee uskon voimaa, jossa näkyvä on todiste näkymättömästä.



## 5. LOPUKSI

Taidehistoria on tulkintojen tiedettä. Veistosten merkityksiä ja sisältöä etsivä ikonologinen perinne on omassa käsittelyssäni osa laajempaa kontekstualisointia, jolla veistosten merkitykset avautuvat sekä niihin liittyvien hartaudellisten ja uskonnollisten aatteiden että niitä ympäröivän todellisuuden (sikäli kuin se on oikeudenmukaisesti rekonstruoitavissa) ja tuossa todellisuudessa tapahtuneiden kohtaamisten kautta. (Räsänen 2009, 141.)

Räsänen tiivistää tässä sen, mitä keskiaikaisten veistosten taidehistoriallinen tutkiminen on tavoitteidensa puolesta. Pyrimme ymmärtämään palasia kadonneesta maailmasta omassa maailmassamme. Pyrkimys luoda älyllinen mielikuva-rekonstruktio keskiaikaisen veistoksen arjen ja inhimillisen rajat ylittävästä voimasta omassa materiaalisessa hahmossaan on haastavuudessaan sekä mahdoton että ehkä juuri siksi äärettömän kiehtova. Taidehistorioitsijana tunnen kohdatessani menneen maailman arvoja ja uskomuksia edustavan esineen kohtaavani palan siitä maailmasta, jossa kyseinen esine on valmistettu ja joka on arvottanut esineen omien toiveidensa sekä tarpeidensa mukaiseksi.

Räsänen lainaa Michael Ann Hollyn vertausta taidehistorian tutkimuksen pyrkimyksestä ”saavuttaa saavuttamatonta” ja ylösnousemuksen omaisesti tuoda merkitys takaisin teoksiin, joista historialliset merkitykset ovat ajan saatossa unohtuneet ja teoksen voidaan sanoa olevan sisältämänsä merkityksen suhteen kuollut. Pidän erittäin osuvana Räsänen tiivistelmää Hollyn sanoista ”historian näyttäytymisestä osana omaa aikaamme: menneen ajan taide, kaukaisesta galaksista siintävä valo, on kotoisin ajasta ja paikasta, joka yhä resonoi meidänkin maailmassamme.” (Räsänen 2009, 141.) Tiettyyn historialliseen ajanjaksoon kuuluvien kuvien tutkiminen on juurikin kaukaisen muinaisuuden näkemistä nykyisyyden valossa, jonka lähde on tuossa muinaisuudessa, jota se pyrkii tutkimaan.

Tässä tutkielmassa olen pykinyt valottamaan Ruskon kirkon *Pyhän Yrjön* ja *Pyhän Martin* keskiaikaisten puuveistosten ikonografista merkitystä pyhimysveistoksina ja ratsastajakuvina. Molemmat veistokset esittävät sotaisia mielikuvia herättävän miespyhimyksen suorittamassa ihmetekoaan ratsailta käsin. Tämän kuvaustavan taustalla vaikuttaa olevan antiikin Kreikasta alkunsa saanut ja Rooman valtakunnan alueella laajalle levinnyt vanha ja voimakas ikonografinen traditio esittää sankarillisia ja korkea-arvoisia sotilaita ja johtajia ratsailla.

Keskiaikaisessa kristillisessä kuvastossa Pyhän Martin ja Pyhän Yrjön ratsastajakuvat lainaavat tätä maallista kuvastoa omien pyhimyssankareidensa esittämiseen mukaansatempaavan ymmärrettävästi unohtamatta dramaattista vaikutelmaa. Kristinuskon valtaa edustava ratsuväen sotilas pyhimyskuvana yhdistää taivaallisen ja maallisen yhtä saumattomasti toisiinsa kuin ideaalisti toimivan ratsukon ihmisen ja eläimen välinen vuorovaikutus yhdistää kaksi toisilleen erilaista olentoa hierarkkisesti toimivana kokonaisuutena. Valtaan ja hallintaan liittyvät mielikuvat ovat saattaneet osaltaan herättää luottamusta teoksen kohdanneessa aikalaiskatsojassa, jonka hartaana toiveena oli saada vastinetta rukoukselleen pyhimyksen välittämän ihmeen muodossa.

Pyhimyskuvan tekeminen ratsastajakuvaksi voidaan nähdä pakanallisen kuva-aiheen kristillisenä sovelluksena. Tässä kuvamuodossa se levisi myös keskiaikaisen Suomen alueelle, jossa aiempaa ratsastajakuvien traditiota ei ole tiettävästi ollut. Ratsastaja-aihe kuitenkin näyttäisi esiintyneen Suomen alueelta löydettyissä esikristillisten esineiden koristekuvissa. Kansallismuseon arkeologisessa esinekokoelmassa on tällaisia esineitä, mutta aihetta ei tietojeni mukaan ole toistaiseksi käsitelty tutkimuskirjallisuudessa. Ruskon kirkon *Pyhä Martti* - ja *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* -veistokset toisintavat varhaisempia ja vakiintuneita tapoja esittää kuvaamansa pyhimykset sotilaina ratsailla. Maallinen sotilaallinen valta ja kirkon taivaallinen valta yhdistyvät näissä veistoksissa vaikuttaviksi kokonaisuusiksi voimallisista suojelejoista ja laupiaista auttajista.

Ratsastajakuvien historia on marginaalinen aihe, jossa kuitenkin nähdäkseni riittää jatkotutkimukselle runsaasti mahdollisuuksia. Muun muassa humanistisen eläintutkimuksen kautta aiheeseen olisi mahdollista saada uutta näkökulmaa, joskin jo taidehistorian perinteisillä menetelmillä saataisiin kiinnostavaa uutta tutkimusta tästä erityisaiheesta. Esimerkiksi esikristillisen ratsastajakuvaston kartoitus Pohjoismaiden ja Baltian alueella olisi mielekäs aihe kuvantutkimuksen kannalta. Sen esiintyminen, esitystavat sekä sen itseensä omaksumat vaikutteet (olettaen, ettei se ole kokonaan ”tuontikuvastoa”) ja jälkivaikutukset myöhempään kuvastoon ovat kiinnostavia kysymyksiä, mutta saattavat osoittautua haasteellisiksi tarjoamansa vähäisen ja kartoittamattoman tutkimusmateriaalin takia. Samaa kysymyksenasettelua esiintymisestä, vaikutteista ja jälkivaikutteista voitaisiin soveltaa

ikonografiseen tutkimukseen myös ratsastajakuvien historiaan yleisesti, mutta tämän tutkielman aiheeseen liittyen aiheen käsittelyn maantieteellinen ja/tai aikakausikohtainen rajausta saattaisi olla yhtä kiinnostava, joskin melko laaja.

Keskiaikaisen kuvakulttuurin tutkimuksen osalta katsoisin jatkotutkimuksella olevan mahdollisuuksia erityisesti semioottisten menetelmien sovellusten suhteen. Esimerkiksi Juri Lotmanin ja Tarton koulun kulttuurisemiotiikka ja erityisesti semiosfäärin käsitteen sovellukset saattaisivat tuottaa relevantteja näkökulmia aiheeseen. Myös tarkemmat ikonografiset kysymykset Pyhän Martin ja Pyhän Yrjön visuaalisten esitystapojen ja pyhimyksistä kerrottujen legendojen sekä aiemman kuvakulttuurin ja mytologioiden suhteesta rinnastettuna kysymyksiin sosiaalisesta, uskonnollisesta ja sukupuolitetusta vallasta sekä luonnon ja kulttuurin suhteesta ovat mielekkäitä mutta laajoja kokonaisuuksia. Esimerkiksi kysymys siitä miten antiikin tarina Perseuksesta ja Andromedasta on yhteydessä legendaan Pyhästä Yrjöstä kristillisten ritarihyveiden ja –identiteetin esittämiseen keskiaikaisen miehen esikuvana ja miten näiden aiheiden kuvaustavat visuaalisesti yhtenevät, on kiinnostava.

Ihmisten, taruelennon ja eläinten, luonnon ja kulttuurin sekä myös kristinuskon ja pakanuuden väliset dynamiikat ovat mielestäni mielenkiintoisia merkityksiä tuottava tekijöitä taiteessa ja erityisesti ratsastaja-aiheita käsittelevissä teoksissa. Vuorovaikutus ja kohtaamiset niin kuvissa kuin kokemuksissa jäsentävät ja muokkaavat maailmankuvaamme ja rakentavat mielikuvia itsestämme ja muista osana maailmaa. Ratsastajapyhimyskuvissa kokemukset pyhästä ja maallisesta, ihmisestä ja eläimestä nivoutuvat kiehtovaksi mielikuvaryppääksi entisajan uskonnollisista ratsuineen.

## KUVALUETTELO

Kuva 1 & 2. *Pyhä Yrjö ja lohikäärme* Ruskon kirkosta. Kotimaista työtä 1500-luvun alusta.

Yrjö, prinsessa ja karitsa tammea, hevonen ja lohikäärme koivua. Turun museokeskus, Turun linna, Turku. Kuva: Maria Lahdenranta.

Kuva 3 & 4. *Pyhä Martti* Ruskon kirkosta. Kotimaista työtä myöhäiskeskialta. Turun museokeskus, Turun linna, Turku. Koivua. Kuva: Maria Lahdenranta.

## LÄHDELUETTELO

### Internetlähteet

*Der Magdeburger Reiter*. Kulturhistorisches Museum Magdeburg. <http://www.khm-magdeburg.de/ausstellungen/dauerausstellungen/der-magdeburger-reiter.html> (27.07.2018)

Bardoz, Marie-Cécile s.a. *Equestrian statuette of Charlemagne or Charles the Bald*. *Department of Decorative Arts: Early Middle Ages*. Louvre Museum. <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/equestrian-statuette-charlemagne-or-charles-bald> (24.11.2017)

### Kirjallisuus

Bal, Mieke 1998. "Seeing Signs: The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Arts" – *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*. Toim. Cheetham, Mark A. & Holly, Michael Ann & Moxey, Keith P. F. Cambridge: Cambridge University Press, 74–93.

Baskett, John 2006. *The Horse in Art*. New Haven & London: Yale University Press.

- Belting, Hans 1994. *Likeness and presence. A history of the image before the era of art.* Alkup. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* Käänt. Edmund Jephcott. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting, Hans 1981. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion.* Berlin: Mann.
- Bergemann, Johannes 2008. "Virtus – Antike Reiterstatuen als politische und gesellschaftliche Monumente." – *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus.* Toim. Poeschke, Joachim et al. Münster: Rhema, 13–30.
- Biernoff, Suzannah 2002. *Sight and Embodiment in the Middle Ages.* New York: Palgrave.
- Bonsdorff, Jan von 1993. *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters.* Helsinki: Finnische Altertumsgesellschaft.
- Camille, Michael 1989. *Gothic Idol: Ideology and Image-making in Medieval Art.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary 2013. *The Experience of Beauty in the Middle Ages.* Oxford: Oxford University Press.
- Carruthers, Mary 2006. "Moving Images in the Mind's Eye" – *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages.* Toim. Bouché, Anne-Marie & Hamburger, Jeffrey F. Princeton: Princeton University Press, 287–305.
- Eco, Umberto 1959/1986. *Art and beauty in the Middle Ages.* Alkup. *Sviluppo dell'estetica medievale.* Käänt. Hugh Bredin. New Haven: Yale University Press.
- Edgren, Helena 2002. *Keskiajan satakuntalaisten taivaalliset auttajat – Die himmlischen Fürsprecher der Menschen im mittelalterlichen Satakunta.* Pori: Satakunnan museo.
- Eimer, Gerhard 1985. *Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum.* Bonn: Kulturstiftung der Deutschen Vertriebenen.
- Fuglesang, Signe Horn 2004. "Christian Reliquaries and Pagan Idols." – *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe.* Toim. Søren Kaspersen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 7–32.

- Gardberg, C. J. 1998. ”Johdanto: Keskiaika.” – *Suomen taiteen historia: keskiajalta nykyaikaan*. Toim. Bonsdorff, Bengt von et al. Käänt. Kaija Valkonen. Espoo: Schildt, 11–14.
- Giebel, Marion 2003. *Tiere in der Antike. Von Fabelwesen, Opfertieren und treuen Begleitern*. Darmstadt: Theiss.
- Greimas, Algirdas Julien 1966/1980. *Strukturaalista semantiikkaa*. Alkp. *Sémantique structurale*. Käänt. Eero Tarasti. Helsinki: Gaudeamus.
- Gombrich, Ernst 1960/2000. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. The Millennium edition, Princeton University Press, 2000; London: Phaidon 1960.
- Haavikko, Ritva 2003. *Hevonen taiteessa, runoudessa, historiassa*. Helsinki: WSOY.
- Hamburger, Jeffrey 2006. ”The Medieval Work of Art: Wherein the "Work"? Wherein the "Art"?” – *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Toim. Bouché, Anne-Marie & Hamburger, Jeffrey F. Princeton: Princeton University Press, 374-412.
- Harjula, Janne 2010. ”Keskiajan ja 1500-luvun miekat” – *Miekka Suomessa*. Toim. Hintsala, Kari. Turku: Turun museokeskus, 60–77.
- Hemingway, Sean 2006. ”Horse and Man in Greek Art.” – *Sculpture Review* Vol. 55, Nro. 2, 8–13.
- Holly, Michael Ann 1984. *Panofsky and the foundations of art history*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- Hovi, Satu & Maahinen, Hannele & Niemi, Katri 2013. *Keskiajan puvut*. Helsinki: Art House.
- Huizinga, Johan 1923/2000. *Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Alkp. *Herfsttij der Middeleeuwen*. Käänt. Hollo, J.A. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Junkelmann, Marcus 1990/2008. *Die Reiter Roms. Teil I: Reise, Jagd, Triumph und Circusrennen*. Mainz: Verlag Philip von Zabern.
- Klingender, Francis Donald 1971. *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.

Konttinen, Riitta 1989. *Suomen marsalkan ratsastajapatsas*. Helsinki: Suomen marsalkka Mannerheimin perinnesäätiö.

Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.

Lahti, Sofia 2014. ”Pyhimysten uudet ruumiit, eli millaisten esineiden luo pyhiinvaeltajat vaelsivat?” – *Suomalaisten pyhiinvaellukset keskiajalla. Kun maailma aukeni*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 279–297.

Lahti, Sofia & Räsänen, Elina 2008. “The Visible and the Tangible. On the Questions of Materiality in the Study of Medieval Images and Objects.” – *Methods and the medievalist: current approaches in medieval studies*. Toim. Lamberg, Marko. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 241–269.

Lamberg, Marko 2006. ”Pyhää Yrjänää jäljitellen. Myöhäiskeskiaikaisen aristokraatin ritari-identiteetti.” – *Aika ja identiteetti. Katsauksia yksilön ja yhteisön väliseen suhteeseen keskiajalta 2000-luvulle*. Toim. Moilanen, Laura-Kristiina & Sulkunen, Susanna. Historiallinen Arkisto 123, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 68–97.

Liepe, Lena 2003. ”Bilden, den historiska tolkningens och verkligheten. Om ikonografins teori och praktik.” – *Bild och berättelse: Föredrag framlagda vid det 17:e nordiska symposiet för ikonografisk forskning, Kaksikerta, Finland 19-24 september 2000*. Toim. Edgren, Helena & Roos, Marianne. Åbo: Picta Nr 4, 147–156.

Lindberg, Bo 1998. ”Keskiaika: kuvataide ja käsityö.” – *Suomen taiteen historia: keskiajalta nykyaikaan*. Toim. Bonsdorff, Bengt von et al. Käänt. Kaija Valkonen. Espoo: Schildt, 35–67.

Müller, Jan-Dirk 2004. “Writing – Speech – Image. The Competition of Signs.” – *Visual Culture and the German Middle Ages*. Toim. Starkey, Kathryn & Wenzel, Horst. New York: Palgrave Macmillan, 35–51.

Nordman, Carl Axel 1951. *Suomen keskiaikaista kuvanveistoa*. Käänt. Sakari Saarikivi. Helsinki: Schildt.

Nygren Olga Alice, 1945. *Helgonen i Finlands medeltidskonst. En ikonografisk studie*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Oikarinen, Maarit 2002. ”Naisen rajat ja rajattomuus. Teoriaa ja todellisuutta keskiajan naisista.” – *Keskiajan rajoilla*. Toim. Lamberg, Marko & Niiranen, Susanna. Jyväskylä: Atena.

Ott, Norbert H. 2004. “Word and Image as a Field of Research: Sound Methodologies or just a Fashionable Trend? A Polemic from a European Perspective” – *Visual culture and the German Middle Ages*. Toim. Starkey, Kathryn & Wenzel, Horst. New York: Palgrave Macmillan, 15–32.

Panofsky, Erwin 1939/1955. ”Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art.” – *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. New York: Doubleday Anchor Books, 26–54.

Pegelow, Ingalill 1988. *Sankt Martin i svensk medeltida kult och konst*. Stockholm: Stocholms Universitet.

Pulkkinen, Risto 2014. *Suomalainen kansanusko. Samaaneista saunatonnttuihin*. Helsinki: Gaudeamus.

Rector, Monica 1988. “Algirdas J. Greimas: An Intellectual Biography” – *The Semiotic Web 1987*. Toim. Sebeok, Thomas et al. Berlin: Mouton de Gruyter, 23–36.

Reinikainen, Sanna 2002. ”Urjalan Maria, hänen äitinsä ja sisarensa – Esimerkki vierasmaalalaisen kuvanveistotradition yhdistymisestä kotimaisten pyhäinkuvien tuotantoon.” – *Keskiajan rajoilla*. Toim. Lamberg, Marko & Niirainen, Susanna. Jyväskylä: Atena, 232–263.

Reinikainen, Sanna 1998. ”Goottilainen puukuvanveisto Pohjoismaissa – kulttikuvat aikansa teologian ja kansanuskomusten tulkkina.” – *Ihmeiden peili. Keskiajan ihmisen maailmankuva*. Toim. Lamberg, Marko & Niirainen, Susanna. Jyväskylä: Atena, 153–178.

Riska, Tove 1985. ”Sankt Göran i finländska kyrkor.” – *Pastor et episcopus animarum. Studia in honorem episcopi Pauli Verschuren*. Helsinki: Missiologian ja ekumeniikan seura, 197–209.

Räsänen, Elina 2009. *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku: Tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 116. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.



Sears, Elizabeth 2002. "Introduction" – *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*. Toim. Sears, Elizabeth & Thomas, Thelma. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1–5.

Starkey, Kathryn 2004. "Visual Culture and the German Middle Ages" – *Visual Culture and the German Middle Ages*. Toim. Starkey, Kathryn & Wenzel, Horst. New York: Palgrave Macmillan, 1–12.

Steane, John 2001. *The Archaeology of Power: England and Northern Europe, AD 800–1600*. Stroud: Tempus.

Sulpicius Severus 397/1949. "Life of Saint Martin: Bishop and Confessor." – *Niceta of Remesiana: Writings*. Käänt. Bernard M. Peebles. New York: Fathers of the Church, 101–140.

Svanberg, Jan 1993. *Sankt Göran och draken*. Stockholm: Tiden.

Tarasti, Eero 2000. *Ymmärtämisen merkit. Samuuden ja toiseuden ikoneja suomalaisessa kulttuurissa*. Imatra: International Semiotics Institute 2000.

Tarasti, Eero 1990. *Johdatusta semiotikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.

Tångeberg, Peter 2009. *Wahrheit und Mythos. Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe: Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*. Ostfildern: Thorbecke.

Valkeapää, Leena 2009. "Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen." – *Keskiajan avain*. Toim. Lamberg, Marko et al. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 281–297.

Vilkuna, Kustaa 1950. *Wuotuinen ajantieto: vanhoista merkkipäivistä sekä kansanomaisesta talous- ja sääkalenterista enteineen*. Helsinki: Otava.

Voragine, Jacobus de 1260/2012. "Saint George" – *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Alkup. *Legenda aurea*. Käänt. William Granger Ryan. Princeton: Princeton University Press, 238.

Voragine, Jacobus de 1260/2012. "Saint Martin, Bishop" – *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Alkup. *Legenda aurea*. Käänt. William Granger Ryan. Princeton: Princeton University Press, 678.

Wagner, A.D. 2006. “Understanding the Rearing Horse and Rider.” – *Sculpture Review* Vol. 55, Nro. 2, 30–38.

Woodfield, Richard 2001. “Warburg's ‘Method’”. – *Art history as cultural history: Warburg's projects*. Amsterdam: G+B Arts International, 259–293.

KUVALIITE



Kuva 1



Kuva 2



Kuva 3



Kuva 4