

Serafim Seppälä

# Jumalansynnyttäjä ristin juurella: patristiikan ja ikoniteologian rajankäyntiä



Ikoneihin on viime vuosikymmeninä kohdistunut valtavasti kiinnostusta ja yleistajuisia ikonikirjoja on ilmestynyt eri kielillä loputtomasti. Ikonikirjojen teksti tuottaa kuitenkin usein lukijalle pettymyksen. Yleensä niissä tyydytään lähinnä kuvailemaan ikonissa näkyviä visuaalisia elementtejä ja kenties esitteleeseen maalausten historiallista kontekstia ja tyyllistä jatkumoa. Silloin kun sisältöä valotetaan, esitys jää usein mekaaniseksi yksittäisten symbolien ja niiden merkitysten toteamiseksi – ikonia luetaan samaan tapaan kuin liikennemerkkiä. Varsinaisen ikonisen kielen hahmottaminen ja visuaalisen narraation analysoiminen on vaativampaa ja siksi myös harvinaisempaa. Se edellyttää yhtäältä luovaa otetta, koska kuvan kääntäminen sanoiksi ei ole yksiselitteinen teknisluontoinen prosessi, mutta toisaalta myös selkeää menetelmällistä ja aatteellista perustaa. Yhdistelmä on teoreettisesti haastava. Ikonin kuvakielen tulkinnan lähtökohtainen vaikeus onkin juuri perustan hahmottaminen: mikä tarkkaan ottaen on se aatepohja, jonka perustalta tietyn ikonin voidaan määritellä kertovan sanomaansa niin kuin se kertoo?

Ortodoksisessa teologiassa keskeisin merkitysten lähde on kirkkoisien kirjoitukset. Tässä artikkelissa tarkoitukseni on valottaa patristisen kirjallisuuden kontribuutiota ikonin ymmärtämiseen yhden tapausesimerkin avulla, mutta useammasta näkökulmasta ja näiden näkökulmien välisiä suhteita arvioiden. Tapausesimerkinä on *Jumalansynnyttäjän läsnäolo ristin juurella*. Kartoitan ensin teemaa koskevien patrististen opetusten keskeisiä linjoja. Tarkoituksena ei ole esittää koko patristisen keskustelun koostetta tai analyysia vaan hahmotella keskeiset teemat siinä määrin kuin ne ovat ikonin ymmärtämisen kannalta relevantteja. Tässä kohdin taustaongelmana on se, miten yhtenäinen patristinen kokonaisnäkemys asiasta vallitsee vai jäävätkö näkemykset hajanaisiksi. Sen jälkeen tarkastelen sitä, miten ikoneissa esitetty Jumalansynnyttäjän läsnäoloa ristin juurella *visuaalisena motiivina* on kuvattu bysantti-

laisissa ja moderneissa ikoniteologisissa teksteissä. Lopuksi kuvaa arvioidaan patrististen tekstien näkökulmasta. Tarkoituksena ei ole kartoittaa sanallisten ja kuvallisten lähteiden välistä diakronista vaikutushistoriaa vaan hahmotella sitä synkronista merkitysrakennetta, jonka tekstit muodostavat yhtäällä ja kuvat toisaalla, sekä näiden kahden synkronisen rakenteen parallelismeja. Artikkelin puitteissa on mahdollista tarkastella vain yhtä temaattista tapaus- ta, mutta sen avulla patristiikan ja ikoniteologian välistä suhdetta voidaan arvioida myös yleisemmällä tasolla.

Kuvan suhteen kysymys voidaan fokusoida siihen, miten aiheen klas- sista ikonografista esitystä olisi tulkittava ja ymmärrettävä. Toisin sanoen: mitä merkityksiä ikonissa voi nähdä ja millä tavoin nuo merkitykset raken- tuvat? Tämä mahdollistaa myös sen arvioimisen, miten Jumalanäiti pitäisi maalata Golgata-ikoniin. Aiheesta on kosolti variaatioita. Lännessä tunnetaan tyyppi ”pyörtyvä Jumalanäiti”, jossa Maria on vahvasti tunteen murtama ja konkreettisesti luhistumaisillaan. Läntinen tyyppi on levinnyt jossain määrin levinnyt myös itään,<sup>1</sup> mistä taasen on seurannut keskustelua siitä, millainen esitystapa on ”oikea”. Ortodoksisessa kirkossa ”oikean” kriteeri yleisesti otta- en on pyhien isien konsensus, joten sen hahmottamisella on painava sanansa sanottavana ikonimaalarien keskusteluun.

Kuvan ja tekstin merkityssuhteiden hahmottaminen on monitahoinen prosessi. Niiden arvioimista vaikeuttaa periaatteellisella tasolla se, että ai- heesta on tehty *erilaisia* ikoneita. Toisaalta erot ovat loppujen lopuksi suhteel- lisen pieniä: ortodoksiset ikonit ovat ikään kuin saman teeman variaatioita. Ikonografisen kuvauksen malliesimerkkinä käytän kuuluisinta mahdollista tapaus- ta: venäläistä Dionisi Viisaan<sup>2</sup> Golgata-ikonia, joka on peräisin Pavlo- Obnorskin (Павло-Обнорский) luostarista vuoden 1500 tienoilta.<sup>3</sup> Siinä klas- sinen bysanttilainen kompositio asettuu novgorodilaisille (moskovalaisille)

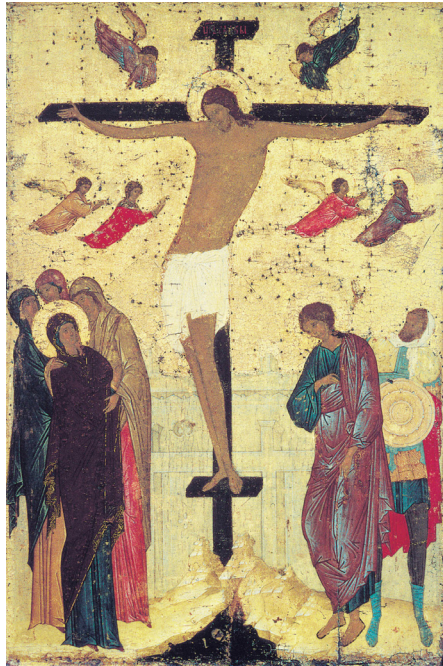
<sup>1</sup> Esimerkkejä: Maguire 1981, 105–106.

<sup>2</sup> Dionisi oli aktiivinen 1460-luvulta 1500-luvun alkuvuosiin saakka. Andrei Rublevin rinnalla hän on keskiajan venäläisen ikoni- ja freskomaalauksen kultakauden huipentuma. Dionisin elämänvaiheista tiedetään hyvin vähän, mutta hänen taiteestaan on kirjoitettu paljon. Ks. Danilova 2006, 65–68. Dionisin legendaariset Ferapontovin luostarin pääkirkon freskot ovat esillä virtuaalimuseossa [www.dionisy.com/](http://www.dionisy.com/).

<sup>3</sup> Alkuperäinen ikoni on Tretjakovin galleriassa. Kaikki visuaaliset elementit eivät ole enää näkyvissä, mitä on vaikea arvioida kuvan toisnnoista. Kristuksen kehon, sotamiehen käsien, enkelien siipien ja henkilöahmojen kasvojen kohdilla ikonissa on kulumia ja värejä on kadonnut. Selvitys ikonin fysikaalisesta kunnosta: Evans 2013, 184. Kuva: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Crucifixi\\_on\\_of\\_Jesus,\\_Russian\\_icon\\_by\\_Dionisius,\\_1500.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Crucifixi_on_of_Jesus,_Russian_icon_by_Dionisius,_1500.jpg)

ikoneille tyyppilliseen visuaaliseen tilaan, joka huokuu syvää tyyneyttä ja ilmaisun herkkyyttä.

Ensin siis tarkasteleminen, millaisia merkityssisältöjä ja -sävyjä Jumalansynnyttäjän läsnäolo ristin juurella saa patristisessa kirjallisuudessa. Jaan seuraavassa kuuteen teemaan, joista kolme ensimmäistä esiintyy kirkkoisien teksteissä jotakuinkin yleisesti varhaiskristillisistä ajoista alkaen ja kolme viimeistä saavat enemmän painoarvoa varhaisbysanttilaisina aikoina. Tarkasteltavien kirkkoisien kattaus on monipuolinen ja arvovaltainen. Mukana ovat varhaiskirkon suuret opettajat Origenes, Athanasios Suuri, Basileios Suuri, Johannes Krys-



Dionisi Viisaan Golgata-ikoni, n. 1500

ostomos, Kyrillos Aleksandrialainen, Romanos Melodos, Johannes Damaskolainen ja Germanos Konstantinopolilainen, jotka ensin mainittua lukuun ottamatta ovat ortodoksisen kirkon tärkeimpiä auktoriteetteja. Kattauksen täydentävät aikanaan arvostetut Hesykhios Jerusalemilainen ja Amfilokhios Ikonionlainen sekä (Pseudo-)Maksimios. Varhaiskirkon latinankielistä sektoria edustaa 300-luvun merkittävin läntinen kirkkoisä Ambrosius Milanolainen.<sup>4</sup>

## Neitsyt Marian inhimillinen heikkous?

Jumalansynnyttäjän läsnäolo ristin juurella on ortodokseille tuttu teema niin kirkkoveisuista kuin ikoneistakin. Sen tekstuaalinen perusta on Johanneksen evankeliumissa:

<sup>4</sup> Olen esitellyt näiden mariologiaa tarkemmin teoksessani *Elämän äiti*. Tässä yhteydessä jätän latinalaiset isät vähemmälle huomiolle, sillä ortodoksisen ikonin ymmärtämisen kannalta heidän merkityksensä ei ole oleellinen.

Jeesuksen ristin luona seisoi hänen äitinsä ja tämän sisar sekä Maria, Klopaksen vaimo, ja Magdalan Maria. Kun Jeesus näki, että hänen äitinsä ja rakkain opetuslapsensa seisoi siinä, hän sanoi äidilleen: »Nainen, tämä on poikasi!» Sitten hän sanoi opetuslapselle: »Tämä on äitisi!» Siitä hetkestä lähtien opetuslapsi piti huolta Jeesuksen äidistä.<sup>5</sup>

Aiheesta käyty patristinen keskustelu asettuu mariologian kentässä poikkeukselliseen sektoriin. Varhaiskristityiltä on säilynyt Herran äitiä käsittelevää tekstiä 100-luvun lopulta lähtien, ja asenne oli alusta saakka hyvin kunnioittava. Ainoa jonkinasteinen poikkeus on Johannes Krysostomos (k. 407), joka värikkäissä homilioissaan esitti muutamia kärkeviä välähdyksiä Marian inhimillisistä vajavaisuuksista.<sup>6</sup> Muuten Herran äidin inhimillisyydestä ja heikosta puolesta keskusteltiin vain ja ainoastaan ristiinnaulitsemisen yhteydessä. Tällöin polttopisteeseen asettuu Marian sisäinen tila ja hänen läpikäymänsä kokemuksen vaikutus häneen.

Kysymys on siis tavallaan lähtökohtaisesti eksegeettinen ja sisällöltään psykologinen, mutta siihen liittyy monimutkainen teologisten näkemysten ja odotusarvojen vyyhti. Siihen sisältyvät yhtäältä äidin tunteet poikaansa kohtaan sellaisina kuin niiden voidaan olettaa ilmenevän ja toisaalta oletukset ja odotusarvot siitä, miten pelastussuunnitelma toteutuu, miten siinä osallisena olleet suhtautuivat tapahtumiin ja miten tietoisuus Jumalan tahdosta ja tulevasta (hyvästä) oli läsnä missäkin vaiheessa.

Johannes Krysostomos kirjoitti Marian heikkouksista suhteellisen suorasanaisesti myös ristin yhteydessä. Hän totesi homiliassaan tilanteessa olleen ilmeistä, että äitinä Maria joutuisi surun valtaan, alkaisi murehtia ja tarvitsisi suojelua.<sup>7</sup> Siksi Kristus ikään kuin pyysi Johanneksen Marian avuksi. Näkökulma kaikessa maanläheisyydessään korostaa Marian ja hänen reaktionsa tavanomaisuutta.

Basileios Suuri keskusteli kirjeessään avoimeen sävyyn epäilyistä, joita Maria tunsu Kristuksen kärsimyksen aikana. Hän perusteli tätä psykologisilla ja teologisilla syillä. Ensinnäkin tietty häilyvyys oli Basileioksen mukaan

<sup>5</sup> Joh. 19:25–27.

<sup>6</sup> Krysostomos väittää, että ilman enkeliltä samaansa ilmoitusta Maria olisi voinut hävetä raskauttaan niin, että olisi voinut tappaa itsensä (*Hom. Matt.* 4:5, PG 57, 45). Kaanaan häiden yhteydessä Krysostomos vihjaa, että Mariaa motivoi halu saada itselleen kunniaan poikansa ansiosta (*In Joann.* 21:2, PG 59, 130). Kaiken huipuksi Maria ei edes tiennyt poikansa jumaluudesta (*Expositio in Psalmum 49:1*, PG 55, 242).

<sup>7</sup> Johannes Krysostomos: *In Joann.*, 85:2. PG 59, 462.

ilmeistä jo siksi, että kuka tahansa tuntisi vastaavassa tilanteessa jonkinlaisia epäilyksiä. Tämän voi myös perustella evankeliumilla, totesihan Kristus ”kaikkien” luopuvan hänestä.<sup>8</sup> Basileios ilmaisi tämän osoittaen sanansa retorisesti suoraan Marialle: ”Jopa sinä, joka sait kuulla Herrasta ylhäältä, joudut epäilyksen (διάκροισις) vaivaamaksi.”<sup>9</sup>

Toisaalta Basileios tulkitsee, että Marian epäily ei merkinnyt minkäänlaista säröä Jumalan suunnitelmaan vaan päinvastoin sekin oli osa pelastussuunnitelmaa. Kristuksen oli maistettava kuolemaa kaikkien puolesta, ja koko maailman puolesta annettavana uhrina hänen oli maistettava sitä tasapuolisesti kaikkien puolesta, Basileios korostaa. Edes Maria ei siis voinut nousta tilanteen yläpuolelle. Risti oli skandaali kaikille; myöhemmin se toi elämää kaikille. Basileios ei kuitenkaan mennyt niin pitkälle, että olisi sanonut Marian epäonnistuneen, erehtyneen tai tehneen syntiä – kreikan *hamartia* tarkoittaa näitä kaikkia.

Samansuuntainen näkökulma avautuu myös Kyrillos Aleksandrialaisen teksteistä. Kyrilloksen tapauksessa Jumalansynnyttäjän inhimillisestä heikkuudesta keskusteleminen on erityisen poikkeuksellista, sillä hänen keskeinen elämäntehtävänsä oli *Theotokos*-termin puolustaminen osana Nestorioksen vastaista kampanjaansa.<sup>10</sup> Lähtökohtaisesti Kyrillos puhuukin Jumalansynnyttäjistä mahdollisimman ylistävästi, varhaisbysanttilaisen retoriikan koko voimalla. Hän kiteyttää mariologiansa sanoihin: ”Koska siis (Kristus) on todella Jumala ja valtiassuhteensa puolesta, ja koska Ristiinnaulittua sanotaan Kunnian kuninkaaksi (τῆς δόξης Κύριος), kuinka kukaan epäroisi kutsua pyhää Neitsyttä Jumalansynnyttäjäksi!”<sup>11</sup> *Johanneksen evankeliumin kommentaarissaan* (429) Kyrillos kuitenkin keskustelee toisessa sävyssä todeten, että Kristuksen kärsimys järkytti syvästi myös hänen äitiään. Kyrillos erittelee järkytyksen aiheuttajat: julma kidutus ja teurastus, juutalaisten pilkka, sotilaiden toimet ristin ympärillä.<sup>12</sup> Siksi Maria joutui epätoivon valtaan.

Taustalla vaikuttaa myös kysymys ajan sukupuolirooleista ja -kuvista. Mitä Kyrillos tarkoitti sanoessaan koetusta niin kovaksi, että se ajoi ”naisen

<sup>8</sup> Matt. 26:31.

<sup>9</sup> Basileios Suuri: *Ep.* 260:9 (PG 32, 968A). Kirjaimellisimmin διάκροισις merkitsee hajaannusta, erilleen joutumista.

<sup>10</sup> Nestorioksen vastaisissa puheissa (PG 76, 256–292) Kyrillos sinänsä pitää painotuksen vahvasti kristologiassa eikä kommentoi Theotokosta eksplisiittisesti.

<sup>11</sup> Kyrillos Aleksandrialainen: *Ep.* 1. PG 55, 40A.

<sup>12</sup> Kyrillos Aleksandrialainen: *Comm. Joh.* 12:19. PG 74, 662.

sielun mielettömiin ajatuksiin”?<sup>13</sup> Myöhäisantiikin ilmapiirissä naisten psyykettä pidettiin yleisesti heikompana ja vähemmän vakaana kuin miehen.<sup>14</sup> Toisaalta samasta syystä Johannes Krysostomos huomauttaa tässä kohdin, että apostolien paettua naiset seisoivat ristin luona rohkeasti ja näin ”heikompi sukupuoli osoittautui miehekkäämmäksi”.<sup>15</sup> Maria tietyllä tavalla rikkoi sisäisellä lujudellaan stereotypioita, joskin tämä jää tematiikassa sivupoluksi.

Varsinainen ongelma kuitenkin oli siinä, että *pathosten* valtaan joutuminen oli negatiivinen käsite niin platonismissa kuin monissa muissakin filosofisissa ja uskonnollisissa traditioissa ja kirkkoisät mukautuivat samaan ajattelutapaan. Tässä kohdin heillä oli ylitettävänä sellainen kynnyks, jota nykymaailmassa ei ole. *Pathoksella* ymmärrettiin himoja ja negatiivisia tunteita, mutta ei niinkään positiivisia tunteita, ja tämä on aiheuttanut aatehistoriassa paljon ongelmia: esimerkiksi sen kääntäminen ”tunteeksi” tai ”emootiksi” johtaa moniin omituisuuksiin.

## Miekka läpi sielun

Luukkaan tallentama Simeonin profetia nuorelle Marialle<sup>16</sup> on perinteisesti ymmärretty viittauksena siihen, että hänen oli kohdattava poikansa kärsimys kasvosta kasvoihin. Tulkinta on ilmeisen vanha. Jo Origenes selitti profetian Marian järkyttymistä painottaen:

Apostolit järkyttyivät – Herran äitiko olisi ollut järkytyksen saavuttamattomissa? Jos hän ei olisi kokenut häväistystä Herran kärsimyksen aikana, Jeesus ei olisi kuollut hänen syntensä puolesta. Mutta jos kerran kaikki ovat syntiä

<sup>13</sup> Kyrillos Aleksandrialainen: *Comm. Joh.* 12:19. PG 74, 664.

<sup>14</sup> Tämä näkyy esimerkiksi Filon Aleksandrialaisen luomiskertomuksen tulkinnassa (*De opificio mundi* 151–153): ensimmäinen ihminen vietti henkistä ja harmonista elämää, kunnes naisen luomisen myötä aistillisuuden, turmeluksen ja muutoksenalaisuuden voimat pääsivät valloilleen. Kristityistä erityisesti Klemens Aleksandrialainen asettui tätä vastaan painottaen naisen ja miehen sielujen samanveroisuutta ja samanarvoisuutta.

<sup>15</sup> τὸ ἀσθενέστερον γένος ἀνδρείότερον ἐφάνη. Johannes Krysostomos: *In Joann.*, 85:2. PG 59, 462.

<sup>16</sup> Luuk. 2:34–35.

tehneet ja jääneet vaille Jumalan kirkkautta, ja jos kaikki tulevat vanhurskaiksi ja pelastuvat hänen armostaan, niin silloin Mariakin järkyttyi tuolla hetkellä.<sup>17</sup>

Järkyttyminen oli itsessään eräänlaista syntiä tai paremminkin syntisyyttä kahdestakin syystä. Ensinnäkin se perustui epäuskoon. Toisekseen *pathosten* varaan heittäytyminen oli jo sinänsä vääransuuntaista: tie Jumalaa kohti kulkee tyyneydessä. Tunneryöppyjen valtaan joutumista pidettiin negatiivisena, mihin *pathos*-sanana kaksoismerkitys (‘himo’, ‘tunne’) viittaa. Keskustelu ilmentää hyvin myös sitä, että syntiä ei ymmärretty kiellettyjen tekojen luettelona vaan vääranlaisina asenteina, joista sitten kumpuaa epäonnistuneita tekoja. Origenes siis antaa ymmärtää, että epävarmuus ja hämmennys (eikä usko) valtasivat Marian, koska hänkin tarvitsi poikansa tuomaa vapahdusta.<sup>18</sup>

Kirkkoisät kuvaavat Kristuksen kärsimyksen kohtaamisen Simeonin profetian täyttymyksenä. Esimerkiksi Basileios Suuren mukaan se on miekka, joka ”viiltää syvään erottaen sielun ja hengen, nivelet ja luiden ytimet”, samaan tapaan kuin Jumalan puhekin.<sup>19</sup> Samoin profetian ymmärsivät myös Kyrillos Aleksandrialainen ja suunnilleen kaikki muutkin kirkkoisät.

”Neljäntenä kappadokialaisena” tunnettu Amfilokhios Ikonionlainen määritteli miekan tarkoittavan ”ajatusten paljoutta, joka haavoitti Marian rintaa ulottuen aina luihin ja ytimiin saakka”. Amfilokhios selitti Marian joutuneen tuskan valtaan siksi, että tämä ei vielä tuntenut ylösnousemuksen voimaa. Ylösnousemuksen jälkeen samasta miekasta tuli hänelle ilon ja riemun lähde. ”Tästä syystä Simeon nimitti ristiä vastustuksen (tai: erimielisyyden, ἀντιλογία) merkiksi, sillä se oli juuri sitä vielä silloin, kun näiden ajatusten miekka (ῥομφαία λογισμῶν) lävisti Neitsyen.”<sup>20</sup>

Vielä hieman tarkemmin asiaa käsitteli Hesykhios Jerusalemlainen 400-luvun alkupuoliskolla. Hän määritteli Marian sisimmän läpäisseen miekan sanoilla διακρυσίς, joka merkitsee ‘erottamista’ ja ‘epäilyä’, sekä διχόνοια, joka viittaa sisäiseen jakaantumiseen. Niin kuin aineellinen miekka jakaa kehon, niin mielen hajaannus jakaa sielun saadessaan sen epäilemään. Maria oli

<sup>17</sup> Origenes: *Hom. Luk. 17* (*Origenes Werke Vol. 9, 49*) = *In Lucam. 17* (PG 13, 1845). Teksti on säilynyt latinaksi. Kysymys Marian ”synnittömyydestä” ei kuulu Origeneen paradigmaan. Hänen näkemyksensä hengellisestä elämästä oli dynaaminen ja progressiivinen, joten tien alkupuolella Mariassakin saattoi olla heikkouksia, epätäydellisyyttä tai pyhyiden vajetta.

<sup>18</sup> Näin Origenestä tulkitsee myös Shoemaker 2016, 67.

<sup>19</sup> Basileios Suuri: *Ep. 260:9*. PG 32, 968A. Vrt. Lk. 2:35 ja Hepr. 4:12.

<sup>20</sup> Amfilokhios Ikonionlainen: *In occursun Domini (Hypapante)* §8. PG 39, 57C.

samanlaista olemusta ja samaa ainesta (φυσάματος) kuin kaikki ihmiset, ja siksi hän joutui kärsimään ja tuli koetelluksi Kristuksen kärsimyksen aikana, kuten kaikki muutkin valitut.<sup>21</sup> Hesykhios ei tarkoita, että Maria olisi ajautunut ajatuksissaan syntiin, vaan kyseessä oli sisäinen taistelu ja kärsimys, ei varsinaisen hengellinen tai moraalinen epäonnistuminen. Marian tapauksessa taistelu oli suorastaan välttämätöntä. Tätä alleviivaa se, että asia oli Pyhän Hengen ennalta ilmoittama profetian välityksellä.

Luukkaan evankeliumissa miekka oli käyvä läpi Marian sydämen, jotta ”monien sisimmät ajatukset” tulisivat julki. ”Ajatuksiksi” käännetty sana διαλογισμοί esiintyy Uudessa testamentissa yhteensä 14 kertaa, ja tekstiyhteys on aina jollain tavoin negatiivinen. Hesykhiosen mukaan ilmaisu viittaa viime kädessä niihin ajatuksiin, joita Kristuksesta ajateltiin ristiinnaulitsemisen aikana. Suhtautuminen Kristuksen ristiinnaulitsemiseen ilmiönä jakaa koko ihmiskuntaa, mutta konkreettisenä tapahtumana ristiinnaulitseminen horjutti kaikkia, ”jopa valittuja ja hänen Äitiään”.

Asian poikkeuksellisuus näkyy varhaiskristillisessä kirjallisuudessa myös siten, että mielentyyneyttä yli kaiken ihannoineet erämaaisät saattoivat yhdistää teeman hurmokselliseen olotilaan ja käyttää sitä tietynlaisena ekstaattisuuden symbolina ja jopa oikeutuksena. 400-luvulla tallennetussa anekdootissa abba Poimenin nähtiin joutuneen hurmoksiin, ja kun häneltä myöhemmin kysyttiin, missä hän oli ollut, Poimen vastasi: ”Ajatukseni (λογισμός) oli siellä, missä pyhä Jumalansynnyttäjä (θεοτόκος) Maria seisoi itkemässä Vapahtajan ristin luona. Minäkin aina haluaisin itkeä sitä.”<sup>22</sup>

## Ainainen neitsyys ja Golgata

Kristuksen Johannekselle ja Äidilleen lausumat sanat on liitetty myös Marian ainaisen neitsyyden teemaan. Athanasios Suurelle kuten muillekin varhaisen kirkon auktoriteeteille – myös Krysostomokselle – Marian ainainen neitsyys oli itsestään selvä totuus. Athanasios piti sitä raamatullisena totuutena vähintäänkin sanan implisiittisessä mielessä eli pyhän tekstin avulla perusteltavissa olevana. Jos näet Marialla olisi ollut muita lapsia, Kristus olisi loukannut

<sup>21</sup> Hesykhios Jerusalemlainen: *De S. Maria Deipara*. PG 93, 1476. Livius 1893, 164–165.

<sup>22</sup> *Apophthegmata*, PG 65, 357B. Anekdootin historiallinen luotettavuus on tavanomaista suurempi, sillä se on varustettu lähdetiedolla ”abba Joosef kertoi abba Iisakin sanoneen”.



heitä antamalla heidän äitinsä toisen huostaan. Lähi-idän perhekeskeisessä kulttuurissa huomautus on sinänsä looginen. Mariakaan ei olisi jättänyt omaa perhettään liittyäkseen toiseen, vieraaseen perheeseen, Athanasios päättellee.<sup>23</sup> ”Eksegeettisemmin” ilmaisten sanojen tallentamisen syy olisikin tällöin nimenomaan se, että evankelista tahtoi tuoda esiin Marian lapsettomuuden ja neitsyyden epäsuoralla tavalla – sekä kytkeä nämä Golgataan.

Tämäkään idea ei ollut 300-luvulla uusi. Jo Origenes oli huomauttanut, että jos Marialla olisi ollut muita poikia, sanat ”Äiti, katso, poikasi” olisivat mielettömiä. Kristus ei sanonut: ”Äiti, tuolla on sinulle yksi poika lisää”, Origenes huomautti ironisesti.<sup>24</sup> Origeneen tapaukseen tosin liittyy filologisia ongelmia, koska monet hänen teksteistään ovat säilyneet vain latinalaisina käännöksinä. Hän oli varma siitä, että Maria eli neitseenä koko elämänsä, mutta Origeneen käännöksissä on kahtalaisia muotoiluja siitä, pysyikö Maria neitseenä myös synnyttämisessä (*in partu*).<sup>25</sup>

Marian ainaista neitsyyttä on perusteltu myös epäsuoremmalla argumentilla. Athanasios Suuri ja Ambrosius Milanolainen antavat ymmärtää, että Marian rohkeus ja päättäväisyys ristin edessä osoittivat, että hänellä oli sellainen sisäinen vahvuus, jollaista neitseelliseen elämään tarvitaan.<sup>26</sup> Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa vallitsevan laaja patristinen konsensus siitä, että ainainen neitsyys näkyi Mariassa nimenomaan silloin, kun hän oli ristin juurella.

## Lunastuksen kajo

Koska risti on kristityille voitto kuolemasta ja elämän lähde, on selvää, että nämä valoiset näköalat ulottuivat ennemmin tai myöhemmin myös ristin juurella seisovaan Herran äitiin. Hänethän ymmärrettiin jo 100-luvulla uutena Eevana, jolla on perustavanlaatuinen osa synnin ja kuoleman voittamisessa. Ristin juurella seisominen on kuitenkin hetki, jonka yhteydessä tätä puolta käsitellään säilyneissä teksteissä vain harvoin. Varhaisista teksteistä voidaan panna merkille Eusebios Emesalaisen (vain armeniaksi säilynyt) homilia

<sup>23</sup> Athanasios: *Virg.* 86–87 [77–78] (59).

<sup>24</sup> Origenes: *Comm. Joan.* 1:6. PG 14, 32.

<sup>25</sup> Vrt. Origenes: *Hom. Lk.* 14 (OW 9, 100); *Hom. Lev.* 8:2 (OW 3, 395). Kumpikin on säilynyt vain latinalaisena käännöksenä. Keskustelua: Shoemaker 2016, 66–68.

<sup>26</sup> Athanasios: *Virg.* 77–80 [87–95] (59–61).

300-luvun puolivälistä. Eusebios rinnasti Eedenin paratiisin ja Golgatan esittäen pitkän luettelon vastaavuuksia ja vastakohtia sen välillä, miten Aadam toimi paratiisin puun kanssa, ja miten Kristus toimi Golgatan puun kanssa. Tässä yhteydessä hän rinnasti homiliassaan myös Eevan ja Marian.

Elämän puu puutarhassa on ristin puu. Siellä oli nainen, jonka kautta synti tuli maailmaan – tässä on neitsyt, joka kuulee hänen sanovan: ”Katso, äitisi.” Silloin Aadam ojensi kätensä kohti vääryyttä, nyt Jeesus ojensi pyhät kätensä meidän hyväksemme.<sup>27</sup>

Eusebioksen aikalainen Basileios Suuri mainitsi kirjeessään piispa Optimokselle, että ristin skandaalin jälkeen niin Marialle kuin apostoleillekin koitti parantumisen aika. Ristin yksi funktio olikin nimenomaan ”paljastaa monien sydänten ajatukset”, kuten jo Simeonin profetia edellytti.<sup>28</sup> Paljastuneet ajatuksetkaan eivät välttämättä olleet ainoastaan epätoivon pohjatonta synkkyyttä ja epäuskon valtaan joutumista.

Ambrosius Milanolainen painotti edeltäjiään vahvemmin Marian sisäistä lujuttua Kristuksen kärsimyksen aikana. Hänen Mariansa on peloton ja perillä tilanteen merkityksestä paremmin kuin idän isien kuvauksissa. Ambrosius toteaa, että Maria ei pelännyt ketään eikä mitään vaan seiso i ristin juurella silloin kun apostolitkin olivat hylänneet Kristuksen. Tässä Ambrosius näkee yhtymäkohdan toiseen Jumalan pelastustalouden keskeiseen tapahtumaan, Kristuksen syntymään. Jos Maria ei menettänyt neitseellistä puhtauttaan Kristuksen syntyessä, kuinka hän olisi menettänyt rohkeutensa hänen kuollessaan? Inkarnaatio ja ylösnousemus asettuvat ikään kuin saman prosessin kahdeksi puoleksi. Se, että Maria ei pelännyt edes poikansa kiduttajia, oli Ambrosiukselle mietiskelemisen arvoinen ihme.<sup>29</sup> Milanon piispana hän arvosti suuresti marttyyreita ja todennäköisesti katseli Golgataa myös niiden kokemusten läpi, joita kirkko oli joutunut vainon aikana kohtaamaan. Milanolla oli omat marttyyrinsa,<sup>30</sup> ja jos milanolainen kristitty saattoi olla pelkäämättä kuolemaa Kristuksen ansiosta, kuinka paljoa enemmän hänen äitinsä?

Ambrosiuksen Maria ei kuitenkaan ollut ainoastaan peloton, vaan hän myös kykeni tiedostamaan, mitä oli tapahtumassa: ”Kun apostolit pakeni-

<sup>27</sup> Eusebius Emesalainen: Hom., 224.

<sup>28</sup> Lk. 2:35. Basileios Suuri: *Ep.* 260. PG 32, 965C–968A.

<sup>29</sup> Ambrosius: *De institutione virginis* 49. PL 16, 333.

<sup>30</sup> Milanon kuuluisimmat marttyyrit ovat 100-luvun Gervasius ja Protasius sekä legendaarisemmat Nazarius ja Celsus.

vat, Maria seiso i ristin edessä ja katseli hellästi Poikansa haavoja odottaen, ei Poikansa kuolemaa, vaan maailman pelastusta.”<sup>31</sup> ”Silmät täynnä sääliä Maria katsoi Poikansa haavoja, joiden kautta hän *tiesi* maailman lunastuksen tulevan”,<sup>32</sup> Ambrosius rohkenee julistaa. Vaikuttaa siis siltä, että vaikka Maria olisi tuntenutkin järkytystä, hän ei vajonnut täydellisen epäuskon valtaan vaan päinvastoin orientoitui kohti tulevaa.

Ambrosiuksen mukaan Maria tiedosti tai tunsi ylösnousemuksen mysteerin ainakin jossain määrin: se, jonka hän oli synnyttänyt ilman maallista siementä, olisi myös nouseva maallisen kuoleman alaisuudesta. Maria tiedosti myös sen, että hänen poikansa kuolema koituisi kaikkien parhaaksi. Eikä tässä kaikki: hän olisi halunnut itsekin kuolla poikansa kanssa saadakseen nousta yhdessä hänen kanssaan. Ambrosius uskoi, että Maria oli halukas kuolemaan voidakseen antaa oman panoksensa yhteisen hyvän puolesta. Ambrosius jopa kysyy retorisesti, ajatteliko Maria kuolemansa voivan lisätä jotain siihen armoon, joka ihmiskunnalle koituisi.<sup>33</sup>

Ambrosius kuljettaa Marian Kristuksen alentumisen (*kenosis*) rinnalla lähes loppuun asti, tuonelan porteille saakka. Maria olisi ollut valmis ja jopa halukas kuolemaan maailman puolesta. Viimeistään tässä vaiheessa herää kysymys, avasiko Milanon piispa jo portin ”kanssapelastajan” (*coredemptrix*) opinkappaleeseen. Vastaus on kuitenkin ristin tapahtuman osalta kielteinen. Ambrosius päinvastoin tekee selväksi, että Kristus ei tarvinnut apua. ”Hän hyväksyi äitinsä tunteen, mutta ei etsinyt apua ihmisiltä.”<sup>34</sup> Tässä Ambrosius viittaa psalminkohtaan, jossa ollaan kuolleiden joukossa vailla apua tai voimaa, Kristuksen tilannetta ennakoiden. Nykysuomenoksessa kohta kuuluu: ”Olen jäänyt yksin, kuin olisin jo kuollut.”<sup>35</sup> Septuagintassa ja Vulgata Clementinassa puhutaan ”vapaasta kuolleiden joukossa”. Oleellista on, että myös Ambrosius alleviivaa Kristuksen ja hänen äitinsä *eroa* Golgata-tilanteessa, vaikka ero ei johdukaan Marian heikkoudesta.

Kaiken kaikkiaan Ambrosiuksen keskustelun sävy kuitenkin poikkeaa idän isistä, jotka painottivat Marian ihmisheikkoutta Golgatan tapahtumien edessä. Niinpä onkin kysyttävä, miten tämä näkökulmaero liittyy evankeliumitekstin kuvaaman tilanteen realiteetteihin. Periaatteessa Ambrosiuksen visio ei ole peruuttamattomassa ristiriidassa itäisten painotusten kanssa,

<sup>31</sup> Ambrosius: *Expositio in Lucam* 10:132. SC 52, 200.

<sup>32</sup> Ambrosius: *De institutione virginis* 49. PL 16, 333.

<sup>33</sup> Ambrosius: *Expositio in Lucam* 10:132. SC 52, 200.

<sup>34</sup> Ambrosius: *Expositio in Lucam* 10:132. SC 52, 200.

<sup>35</sup> Ps. 88:4–5. Vrt. Ps. 87:4 Sept.

eikä tähän välttämättä edes tarvita teologisia premissejä. On näet järkevää ja realistista olettaa, että äidin katsellessa poikaansa kidutettavana hänen mielessään ei prosessoidu diskursiivista tilannekuvaa ja johdonmukaista argumentaatiota – siis ei myöskään mitään yksiselitteistä näkemystä. Tunteiden erotteleminen tai asetelmaan sisältyvien vaihtoehtojen analyysi ja järjesteleminen yksinkertaisesti eivät kuulu tilanteeseen.

Paremminkin voidaan ajatella, että kyseisellä hetkellä sisimmässä veloo tuntemusten pyörre, jossa on niin epätoivon kauhua (”miekka”) kuin epämääräisiä välähdyksiä toivosta, että kaikki vielä päättyisi hyvin ja että kärsimys palvelisi jotain positiivista tarkoitusta. Tällaisiin tuntemuksiin lähes luontaisesti liittyy halukkuus samastua uhriin ja hänen kärsimyksensä sekä jättää maailma yhdessä hänen kanssaan – mieluummin kuin joutua eroon. Toisin sanoen se, että Maria tunsu haluttomuutta elää ilman poikaansa ja halusi nähdä tapahtumilla positiivisen merkityksen (tai kieltää negatiivisen), on sinänsä luonnollinen inhimillinen reaktio. Tässä mielessä Ambrosiuksen linjaukset eivät ole teennäisiä, vaikka hän ilmaiseekin ne teologisesti reflektoidussa muodossa. Hän paremminkin painottaa vahvasti sitä puolta, jonka aiemmat isät olivat jättäneet vähälle huomiolle, ja kytkee sen laajempaan teologiseen viitekehykseen. Loppuputulos on kaunis, syvälinen ja koherentti visio, joskin ehkä yksipuolinen.

## Valon kajastus hymnografiassa: Romanos Melodos

Kirkkoisien kavalkadissa erityistapauksen muodostaa bysanttilaisen hymnografian isähahmo Romanos Melodos, joka vaikutti 500-luvun puolivälissä. Hänen runomuotoisen tuotantonsa tunnetuimpia teoksia oli hymni, joka käsittelee Jumalansynnyttäjää ristin juurella. Bysantissa sitä laulettiin Suuren lauontain palveluksissa, joten se muodostui osaksi kristittyjen pääsiäisenviettoa sukupolvesta toiseen. Vaikutushistorialtaan tärkeämpää tekstiä on siis vaikea kuvitella.

Hymnissä tematiikkaa työstetään runollisella vapaudella. Maria kuvataan viattomana lampaana seuraamassa Jumalan Karitsaa, joka viedään uhrottavaksi. Maria puhkeaa vaikerointiin, jossa aikatasoja yhdistellään tyylikkäästi:

*Minne menet, lapseni?  
 Kenen tähden viet nopean matkasi päätökseen?  
 Onko jälleen toiset häät Kaanassa,  
 sinnekö riennät tekemään  
 viiniä heidän vedestään?  
 Lapsi, tulenko mukaan,  
 vai jäänkö sinua odottamaan?  
 Sano minulle jotain, oi Sana,  
 älä kulje ohitseni hiljaa.<sup>36</sup>*

Kysymystentäyteen valitusvirren jälkeen Kristus ryhtyy selittämään äidilleen, miksi hänen kärsimyksensä on tarpeen. Inhimillinen tunne ja syvä teologinen visio punoutuvat harmoniseksi kokonaisuudeksi:

*Miksi itket, äitini? Miksi suret toisten naisten kanssa?  
 Enkö kärsisi? Enkö kuolisi?  
 Kuinka sitten pelastaisin Aadamin?  
 Enkö asettuisi hautaan?  
 Kuinka sitten toisin tuonelassa olevat elämään?<sup>37</sup>*

Hymnissä merkittävää on, että ylösnousemuksen kajastus tulee läsnäolevaksi jo ristin juurella. Kristuksen sanoma äidilleen ja samalla kirkolleen on lohdullinen: ”Älä tee katkeraksi kärsimykseni päivää, sillä tätä päivää varten minä laskeuduin taivaasta suloisena mannana, en Siinain vuorelle vaan sinun kohtuusi.”<sup>38</sup> Hymnissä Kristus kehottaa äitiään laittamaan surun syrjään, sillä murehtiminen ei ole ”armoitetulle” sopivaa. Päähuomio on kuitenkin siinä, miten Maria reflektoi poikansa elämää ja tekoja yrittäen suhteuttaa niitä siihen, mitä on tapahtumassa. Ylösnousemuksen valo välkähtelee hymnissä tuon tuosta.

Varhaiseen patristiseen kirjallisuuteen rinnastuvia Marian läsnäoloon liittyviä elementtejä Romanoksella edustaa erityisesti Marian kaksinainen tasapainoilu sen, mitä hän ”ei voi kestää”,<sup>39</sup> ja maailman pelastamiseen liittyvien näköalojen välillä. Toisin ilmaisten hän tasapainoilee Kristuksen jättämisen

<sup>36</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19a.

<sup>37</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19d.

<sup>38</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19w.

<sup>39</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19ie.

ja hänen kanssaan kulkemisen välillä: hän haluaa lähteä Kristuksen mukana, mutta joutuu luopumaan hänestä.

Romanos Melodoksen runous antoi moniulotteisille teologisille opetuksille kauniin ja eloisan ilmiänsun. Teologisen sisältönsä lisäksi sillä oli myös erityinen käytännöllinen funktio surun käsittelemisen välikappaleena. Kristin-usko näet suhtautui vainajien väkerointiin huomattavasti hillitymmin kuin vanhat uskonnot, joten surun prosessointiin tarvittiin muita keinoja. Monissa Romanoksen hymneissä korostetaan menetyksen ja katumuksen teemoja, joiden kuunteleminen tarjosi tilaa surutyölle. Esimerkiksi veisu Abrahamista, Saaraasta ja Iisakista ilmentää lapsensa menettävän isän ja äidin tuskaa. Samalla tavalla Mariaa ristin luona käsittelevät hymnit tarjoavat hengellisen sanomansa ohessa tilaa henkilökohtaisen surun käsittelemiseen. Suuri osa Romanoksen säkeistä on minä-muodossa, mutta äänessä ei ole runoilija vaan subjekti laulaa koko kirkon äänenä. Siksi kenen tahansa oli helppo samaistua hänen ilmaisuihinsa. Susan Ashbrook Harveyn sanoin Romanos Melodoksen säkeistöt ”limittävät perspektiivejä liturgisesta nykyhetkestä ja raamatullisesta menneisyydestä, monologin ja dialogin saumattomassa vaihtelussa rukouksen introspektiivisen reflektion ja dramaattisen pyhän narratiivin koriste-kuvioksi kuvitettuna”.<sup>40</sup> Tämä on oleellinen aspekti ristin äärellä olemisen teeman reseptiossa. Erityisesti hymnografisessa ja liturgisessa ulottuvuudessa on selvää, että poikaansa sureva Äiti on jollain tasolla kuva jokaisen ihmisen – naisen, äidin – surusta kuoleman tuskan edessä. Toisin sanoen Golgata on myös henkilökohtaisen surun käsittelyn tila.

## **Yhdessä kärsiminen ja georgialainen (Pseudo-) Maksimos**

600-luvun merkittävimmän bysanttilaisen ajattelijan Maksimos Tunnustajan mariologia on ollut arvoitus, josta ei ole tiedetty juuri mitään. Sittemmin on löydetty hänen nimissään oleva teksti, joka on säilynyt ainoastaan georgiaksi. Mikäli teksti olisi autenttinen, se tarjoaisi erityisen merkittävän puheenvuoron kirjoittajansa teologisen painoarvon takia. Tämä on kuitenkin jokseenkin epätodennäköistä. Epäilyksiä herättää kreikkalaisen version puuttumisen lisäksi tekstin temaattinen irrallisuus Maksimoksen muusta tuotannosta. Au-

<sup>40</sup> Harvey 2017, 207.

tenttisuutta kritisoinut Booth on ajoittanut teoksen 900-luvulle.<sup>41</sup> Mutta vaikka alkuperä jääkin epävarmaksi, sisällöltään kyseessä on kirjallisesti tasokas ja poikkeuksellisen seikkaperäinen mariologinen kirjoitelma suhteellisen varhaiselta aikakaudelta.

Teksti esittää Jumalansynnyttäjän astetta tunteellisemmin kuin varhaisemmat kirkkoisät. Tässä suhteessa hän ei sinänsä poikkea Romanos Melodoksesta. Ristin juurella olemisen problematiikkaa kirjoittaja käsittelee syvällisesti ja muotoilee hieman uudensävyisen ratkaisun. Hänen ajatuksensa on, että Jumalansynnyttäjän läsnäolo Golgatalla ei ollut ainoastaan paikalla loppuun saakka viipymistä, vaan ennen kaikkea *kärsimistä yhdessä* poikansa kanssa: hän ”ei ainoastaan ollut jättämättä häntä vaan kärsi yhdessä hänen kanssaan.”<sup>42</sup> Kirjoittaja siis ikään kuin pitää idän isien realistisen painotuksen mutta antaa sille ”ambrosiusmaisen” ylevän sävyn. Hän uskaltaa jopa sanoa Marian kärsineen enemmän kuin poikansa ja ottaneen Kristuksen tuskan hänen sydämestään itselleen. Ja tämän kaiken hän joutui kohtaamaan heikkona ihmisenä, naisena. Hänen tuskansa ja kärsimyksensä ylitti sanat ja ajatukset. Maria ”vaikeroi katkerasti suloisen Kuninkaansa ja Poikansa kärsimyksiä ja haavoja”, mutta samalla hän myös ”ylisti meidän puolestamme kärsineen ja ristiinnaulitun kärsivällisyyttä ja vapautta”.<sup>43</sup> Vapauden käsitteessä voi ehkä nähdä pienen viittauksen 600-luvun keskeiseen teologiseen pulmaan, joka koski Kristuksen tahdon ykseyttä versus kakseutta. Jumalihmisen tahdon kahtalaisuus oli Maksimokselle ja hänen perintöään jatkaneille ortodokseille tärkeä painotus. Kun kirjoittaja puhuu Kristuksesta ristillä, hän viittaa persoonaan, jolla on jumalallinen ja inhimillinen tahto ja joka kärsii omasta vapaasta valinnastaan.

Entä miten yhdessä kärsimisen painottaminen suhteutuu siihen, että varhaisemmat isät korostivat Marian ja Kristuksen ajautuneen syvällisessä mielessä erilleen Golgatalla? Kysymys on tavallaan teennäinen, sillä Marian kärsimyksen ydin oli nimenomaan se, että hän joutui eroon pojastaan. Sikäli on luontevaa ajatella kyseistä ristiriitaa saman asian kahtena puolena.

Kirjoittaja kuvaa itsekin kokemuksen kahtalaisena: silmillään Maria näki ja korvillään kuuli, mitä oli tapahtumassa, mutta ”sydämessään hän py-

<sup>41</sup> Autenttisuutta ovat puolustaneet Michel van Esbroeck ja Stephen Shoemaker. Kritiikkiä: Booth 2015, 197–203. Nähdäkseni Maksimos Tunnustaja on varsin epätodennäköinen hahmo kirjoittajaksi, mutta teksti voi silti olla 900-lukua vanhempi.

<sup>42</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §73.

<sup>43</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §80.

syi naulittuna kiinni suloiseen poikaansa”.<sup>44</sup> Kirjoittaja vertaa Kristuksen kärsimystä tuleen, joka poltti kaikkia niin, että heidän oli paettava; Marian tämä sama polte sen sijaan kirkasti ja jalosti kuin tuleessa koetellun kullan. Tässäkin paralleeli inkarnaation alkuvaiheisiin on ilmeinen: niin kuin Kristus syntymässään jätti Marian neitsyyden koskemattomaksi, niin hän nytkin auttoi häntä kestäämään kärsimyksen niin, ettei hän joutunut tyystin sen valtaan.<sup>45</sup>

Johanneksen ja Marian kohtaamista ristin juurella tekstissä selitetään siten, että kyseessä ei ollut niinkään käytännöllinen asia – ”elatusjärjestely” – vaan Kristus uskoi Marian ja Johanneksen toisilleen ennen muuta *rakkauten* ilmaisuna: Kristus lohdutti Mariaa ja palkitsi Johanneksen. Vertailun vuoksi voidaan todeta, että Krysostomoskin mainitsi Kristuksen liittäneen Marian ja Johanneksen yhteen rakkauten sitein, mutta Krysostomoksen pääpainotus oli suorastaan pökerryttävän käytännöllinen: Kristuksen teon tarkoitus oli opettaa meitä ”huolehtimaan vanhemmistamme” ja ”kunnioittamaan äitejämme”!<sup>46</sup> Muihin kirkkoihin verrattuna tämä jää irralliseksi heitoksi ja kontekstissaan hämmentävän pinnalliseksi. Toki asian voi nähdä niinkin, että äitien kunnioittamiselle esitetään äärimmäisen syvälinen perustelu.

(Pseudo-)Maksimoksen tekstissä saattaa jo olla vaikutteita Golgata-ikonin katsomisesta. Tällainen voisi olla esimerkiksi viittaus siihen, että ristillä oli ”enkeliä kuningas”,<sup>47</sup> onhan enkeliä läsnäolo Golgatalla perinteinen teema aiheen ikonisessa kuvauksessa. Samoin tekstissä ilmenee merkkejä Romanos Melodoksen hymnien vaikutuksesta: Maria puhuttelee Kristusta toistuvasti sanoilla ”minun poikani ja Jumalani”, joita Romanos käytti säkeistöjensä loppuhuipennuksena, sekä vyöryttää samantapaisia kysymyksiä.<sup>48</sup> Kaiken kaikkiaan tekstin voikin sanoa olevan varhaisten kirkkoisien raamatuntulkintaan verrattuna askeleen lähempänä liturgisten tekstien maailmaa, mikä myöhemmän ajoituksensa takia on sinänsä luontevaa.

## Sikiämisen ja taivaaseennousemisen välillä: pelastushistorian paralleelisuus

Keskibysanttilaista aikaa lähestyttäessä patristiset tulkinnat olivat jo hyvin vakiintuneita ja uudet teemat harvinaisempia. Kirkon ajattelun koostaja-

<sup>44</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §76.

<sup>45</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §73.

<sup>46</sup> Johannes Krysostomos: *In Joann.*, 85:2. PG 59, 461–462.

<sup>47</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §78. Ilmaisu on muuten harvinainen.

<sup>48</sup> Maksimos Tunnustaja: *Vie de la Vierge* §81.



na tunnettu Johannes Damaskolainen pyrki holistiseen näkemykseen, jossa yksittäiset tulkinnat asettuvat osaksi kokonaisuutta ja suuria linjoja. Niinpä Jumalansyntyttäjistä ja Golgatasta keskustellessaan hän nosti esiin tapahtumien soteriologisen parallelismin. Marian oli tärkeää kokea suru omassa sisimmässään kahdestakin syystä. Ensinnäkin hän oli välttänyt kivun synnyttäessään, joten hänen oli tultava osalliseksi ihmisyyteen kuuluvasta kärsimyksestä toisella tavalla. Toiseksi Jumalansyntyttäjän ristin juurella kokema tuska toimi eräänlaisena panttina sille, että hän saisi nähdä poikansa hallitsevan yhdessä Isän kanssa:

Oli oikein, että hän, joka katseli omaa poikaansa ristillä ja sai siellä sydämeensä synnyttäessään välttämänsä kivun miekan, saisi katsella häntä valtaistuimellaan yhdessä Isän kanssa.<sup>49</sup>

Toisin sanoen tuskankokemus toimi siis eräänlaisena tasapainottavana tekijänä sekä suhteessa kokematta jääneeseen kipuun että tulevaan kirkkauteen. Ajatuksen takana on enemmänkin periaatteellinen halu hahmottaa joulun ja pääsiäisen merkitysten kokonaisuus ja paralleelisuus kuin kausaalisen ”katselemispakon” edellyttäminen.

Ristin ja inkarnaation – Golgatan, Nasaretin ja Betlehemin – yhdistäminen kertoo kokonaisvaltaisesta teologisesta visiosta. Kristuksen elämänkaarista, sen takaista iäisyyttä ja siitä seurannutta taivaallisuutta tarkastellaan kokonaisuutena, jonka kaikki osat jäsentyvät suhteessa toisiinsa ja punoutuvat suureksi tarinaksi, josta kristinusko muodostuu. Muiden lasten puuttuminen yhdistyy Marian kohtaloon kuoleman jälkeen, kun Kristus ottaa hänet vastaan ainutlaatuisella tavalla. Germanos Konstantinopolilaisen retoriikassa Kristus itse julistaa äidilleen: ”Tiedän, että sydämesi ei ole jakautunut rakkaudesta toiseen Poikaan.”<sup>50</sup>

Johannes Damaskolaiselle Maria oli pelastuksen lähde, mutta nimenomaan inkarnaation takia.<sup>51</sup> Kristuksen kärsimyksistä keskusteltaessa Marian pelastavaa roolia ei käsitellä. Sen sijaan hänen läsnäolonsa Golgatalla avautui inkarnaation avulla. Tavallaan Maria oli läsnä nimenomaan inkarnaation takia. Ikonisessa kerronnassa juuri tämä on oleellista, koska teologinen kokonaismerkitys on tärkeämpää kuin ohimenevät ajalliset tuntemukset ja

<sup>49</sup> Johannes Damaskolainen: *In dorm.* 2:14. PG 96, 741B.

<sup>50</sup> Germanos Konstantinopolilainen: *In dorm.* 2:3.

<sup>51</sup> Johannes Damaskolainen: *In dorm.* 2:16. PG 96, 744C.

psykologiset reaktiot. Tässä mielessä voidaan sanoa, että Johannes Damaskolaisen aikana patristinen ajattelu oli muuttunut ikonisemmaksi. Vastaavasti evankeliumeista Johannes on luonteeltaan ikonisin: siinä inkarnaatio on läsnä Golgatalla Marian hahmossa.

## Huomioita patristisesta keskustelusta

Yhteenvetona patristisesta keskustelusta voidaan todeta, että patristinen Maria ristin juurella on hahmo, jossa on ikään kuin kaksi kerrosta. Hän on yhtäältä tavallinen heikko ihminen, joka kohtaa tragedian ja joutuu perin juurin sen läpäisemäksi. Toisaalta jossain syvimmissään hän aistii jotain siitä, että kaikki on tapahtumassa niin kuin pitääkin ja siksi kaikki kääntyy vielä hyväksi – tavalla tai toisella, ennemmin tai myöhemmin. Näitä kahta tasoa voidaan ajatella yhdistävän sen seikan, että Maria ei heittäydy tyystin tunteiden valtaan vaan kantaa pohjattoman tuskansa hillitysti. Eri kirkkoisät painottavat tämän ilmiökentän eri puolia ja asiaa voidaan käsitellä myös eksplisiittisesti ylösnousemuksen valossa, mutta kokonaisuutta ei voi pitää toivottoman sekavana tai yhteen sovittamattomana – joitain Krysostomoksen heittoja kenties lukuun ottamatta.

Sama kaksinaisuus luonnehtii myös Marian ja Kristuksen välistä relaatiota. Yhtäältä Golgatalla tapahtui heidän erilleen joutumisensa, jota lähes kaikki kirjoittajat painottavat; toisaalta he kärsivät yhdessä, mitä Maksimoksen teksti korostaa eksplisiittisesti ja inkarnaation kytkeminen Golgataan implisiittisesti. Romanos Melodoksen runous käsittelee asian kumpaakin puolta värikkäästi ja eloisasti painottuen siten, että Maria suree ja Kristus lohduttaa häntä. Tämä voidaan ymmärtää niin, että Kristuksen läsnäolo itsessään on lohduttavaa, ja tälle tosiasialle Romanos antaa dialogis-poeettisen ilmaisuuden.

Huomionarvoista on myös se, että patristisessa kirjallisuudessa ei ole kiinnostusta tilanteen ulkonaisiin aspekteihin (sotamiesten toiminta, etäisyydet, kidutus, kipu), vaan keskustelu fokuoitiin sisäisyyteen ja laajempiin merkityksiin. Kirkkoisät eivät myöskään yleensä rajoitu käsittelemään Marian emotionaalisia tuntemuksia, vaan häntä kuvataan pitkälti teologisena merkityskimppuna, joka ristin juurella seisoessaan peilaa inkarnaation totuutta ja edustaa ainaista neitsyyttä. Tämä ei tietenkään ole yllättävää, koska juuri nämä ovat syitä miksi ja miten kirkko hänet muistaa.

## Tekstistä kuvaan

Patristisen keskustelun linjoja hahmoteltuamme voimme jatkaa saman sisällön parissa mutta siirtyä tekstuaalisesta diskursiivisuudesta toisentyypiseen tilaan: Golgata-ikonin visuaaliseen tilaan ja sen tulkintaan. Kuvan tulkitseminen on avoimempi prosessi kuin tekstintulkinta: sisällön hahmottaminen on moniselitteisempää ja sen kielellinen ilmaisu avointa loputtomille vaihtoehdoille.<sup>52</sup> Kuvan perusluonne poikkeaa teksteistä siten, että kuvalle tunnusomaista on kokonaisvaltaisuus. Tämä koskee sekä rakenteellista koostumusta että reseptiä: kuva avautuu suhteellisen helposti yhtenä kokonaisuutena, kun tekstin lukeminen kiinnittää huomion yksityiskohtiin yksi kerrallaan.<sup>53</sup> Muutenkin verbaaliselle semanttisuudelle ominaista ovat erot ja kategoriat, jakolinjat ja rajattujen merkitysentiteettien erillisuus. Samaa tapahtumaa kuvaava ikoni sen sijaan pyrkii muodostamaan aiheesta synteetin, joka antaa itsensä kokonaisuutena. Siksi sen merkitystä ja vaikutusta ei voi analysoida tyhjentävästi pelkkien yksityiskohtien merkityksiä luettelemalla, koska keskeisin merkitys on kokonaisuudessa ja jäsenyydessä kokonaisuudesta käsin.

Historiallisesti ja synkronisesti Golgata-tapahtuman sisältöä käsittelevät tekstit ja sitä varioivat kuvat edustavat eräänlaista ristikkäiskytkentää. Kirjoitukset ja opetukset ovat vaikuttaneet ikoneihin, ikonit ovat vaikuttaneet kirjoituksiin; molemmat ovat vaikuttaneet edelleen hymnografiaan ja hymnografia on vaikuttanut teksteihin ja kuviin. Kirkkoisien kirjoitukset edustavat käytännössä vaikutussuhteiden verkoston vanhinta kerrostumaa. Bysanttilaista hymnografiaa on syntynyt patrististen ajatusten pohjalta.<sup>54</sup> Vaikutussuhteiden moninaisuuden, epämääräisyyden ja dokumentaation puuttumisen takia niiden osoittaminen on kuitenkin mahdollista vain harvinaisissa

<sup>52</sup> Tällä en tarkoita, että ikonia voisi tulkita mielivaltaisesti, vaan lähinnä sitä, että kuvassa näkyvien elementtien kuvaileminen sisältää sitä enemmän hajontaa, mitä *syvällisemmin* kuvaa yritetään kuvailla.

<sup>53</sup> Nykyään tosin vallitsee tendenssi lähestyä kuviakin *yksityiskohtien* kautta. Esimerkiksi sakralista kuvataiteesta pitämilläni luennoilla esitetyt kysymykset käsittelevät poikkeuksetta kuvan *yksityiskohtien* merkitystä – ei sitä, miten kuva avautuu *kokonaisuutena*. Tämän voi toki ajatella seuraavan siitä, että kuva on jo avautunut kokonaisuutena ja ainostaan jokin yksityiskohta on jäänyt epäselväksi. Yksityiskohdista on myös helpompi keskustella kuin kokonaisuudesta, mutta tämä helppous juuri kertoo siitä, että kuvan merkitystä käsitellään kuin tekstin merkitystä ja visuaalisia yksityiskohtia ikään kuin sanoina, joilla on *tietty* merkitys.

<sup>54</sup> Paraatiesimerkkinä Johannes Damaskolaisen pääsiäiskanoni, jonka innoittajana ovat Gregorios Teologin kirjoitukset. Ks. Karavites 1993.

poikkeustapauksissa tai hyvin yleisellä tasolla. Kausaalisten vaikutussuhteiden osoittaminen ei välttämättä edes ole erityisen antoisaa. Erityisesti taiteen tapauksessa sen ei pitäisi olla analyysin päätepysäkki vaan lähinnä yksityiskohtia valottava sivupolku.

Oleellisinta on holistinen visio siitä, mikä Golgata-tapahtuman merkitys on ja miten ikonin yksityiskohdat jäsenyvät osaksi tätä kokonaisuutta. Kysymys koskettaa ikonografisen kuvaamisen historiaa sikäli, että vaikka bysanttilaisten aikojen ikonimaalareista tiedetään varsin vähän, kaikki viittaa siihen, että he eivät olleet harrastelijoita vaan kirkollisen ajattelun ja elämäntavan sisäistäneitä ”elämäntapamaalareita”, usein luostariasukkeja. Klassisten ortodoksisten Golgata-ikonien maalarit mitä ilmeisimmin olivat tietoisia edellä esitetyistä sisällöistä, mutta tuskin suoraan kirkkoisien teksteistä, vaan paremminkin kirkon homileettisesta ja didaktisesta perinteestä sekä liturgiasta elämästä, erityisesti hymnografiasta.

Tässä suhteessa mielenkiintoisin tapaus on Romanos Melodos, joka teemamme kannalta on vaikutushistorialtaan selkeästi tärkein auktori. 500-luvulla Golgata-teeman ikonografinen esittäminen oli vielä ilmeisen harvinaista, sillä teeman varhaisia esityksiä on säilynyt niukalti.<sup>55</sup> Romanoksen hymnissä kuitenkin esiintyy aspekteja, joissa on helppo nähdä eriasteisia parallelismeja ikonin kanssa. Silmäänpiستävä esimerkki on Aadamin keskeinen asema Kristuksen toiminnan tarkoituksena ja eräänlaisena antitypoksena, vastaparina,<sup>56</sup> Aadamin pääkallo ristin alla muodostui ikonien vakiosymboliikaksi. Laajemmin ottaen merkittävin paralleeli lienee kuitenkin Romanoksen luoma ”kultainen tausta”: hymnien verbaalinen narraatio suuntautuu tuon tuosta kuoleman voittamiseen ja ylösnousemuksen jälkeiseen tilaan, joka ikään kuin säteilee läpi hymnin. Lisäksi voidaan panna merkille, että hymnissä käytetyt visuaaliset metaforat sopivat sellaisenaan mainiosti myös ikonin kuvailemiseen. Romanos esimerkiksi kirjoittaa: ”*Näette Elämän puulla (riippumassa).*”<sup>57</sup> Tällaiset ilmaisut ovat vaikuttavimmillaan liturgisessa kontekstissa, jossa visuaaliset vaikutteet ovat osa tilassa olemisen kokemusta.

Patristiset ajatukset ja niihin liittyvät asenteet ovat siis mitä ilmeisimmin liikkuneet Golgata-ikonien tekijöiden mielessä jossain muodossa ja jollain ta-

<sup>55</sup> Ristiinnaulitsemisen varhaisimpia säilyneitä kuvallisia esityksiä ovat Santa Sabinan kirkon oven puukaiverus Roomassa (430-luku) ja syyrialaisen Rabbulan evankeliumikirjan kuvitus (586). Ensimmäisellä vuosituhanella ristiinnaulitun Kristuksen esittäminen oli harvinaista. Perussyö oli yksinkertaisesti *häveliäisyys*: alastomana kuolemista ei haluttu esittää – sen enempää kuin synnyttämistään.

<sup>56</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19d–i.

<sup>57</sup> Romanos Melodos: *Cantica* 19ie.

solla. Taiteessa ja sen analyysissä oleellisinta ei kuitenkaan ole se, mitä tekijän mielessä on liikkunut hänen maalatessaan, vaan lopputulos. Patrastian kirkkallisuuden merkitysrakenteen ja ikonien välittämän merkitysrakenteen välisen suhteen analysoiminen on itsessään relevanttia riippumatta yksittäisistä (yleensä anonyymeista) taiteilijoista ja heidän vaikutteistaan. Jos kysytään, mikä olisi ortodoksinen tapa esittää kyseinen ikoni, niin tämä on lähes sama kysymys kuin se, miten ikonin kompositio pitäisi muodostaa, jotta se vastaisi kirkkoisien näkemystä tapahtuman luonteesta. Ikonihan ei ole historiallisen ajanhetken kuva vaan paremminkin kuva historiallisen hetken teologisesta merkityksestä. Tässä mielessä voisi jopa sanoa, että se, mitä ikoni esittää, on nimenomaan kirkkoisien teologinen opetus aiheesta. Golgata-ikoni on siis kuva kyseistä teemaa käsittelevistä opetuksista, eräänlaisena harmonisoituna keskiarvona ja estetisoituna representaationa. Ikoni esittää Kristusta sellaisena kuin kirkko hänet näkee.

## Mikael Pselloksen *ekfrasis* Mariasta ristin juurella

Golgata-ikonin merkittävin bysanttilaisin kuvaus ja analyysi on Mikael Pselloksen 1000-luvulla laatima kirjoitus, joka edustaa klassista *ekfrasis*-genreä.<sup>58</sup> Hän kuvailee yhtä ihanteellisenä pitämäänsä ikonia, mutta sanat voidaan lähes sellaisinaan soveltaa muihinkin bysanttilaisiin Golgata-ikoneihin.<sup>59</sup> Psellos kuitenkin tarkastelee ikonia poikkeuksellisen aikahetkisdonnaisesti kuvaillen tarkkaan asioita, joita kuvan esittämällä hetkellä Kristuksen ruumiille ja ruumiissa tapahtui.<sup>60</sup>

Pselloksen näkemys pyhästä kuvasta on ylevä ja rohkea: ikoni on näennäisesti ihmiskäden maalaama, mutta jossain aistimaailman takana taiteilijana on Jumala, joka käyttää taiteilijan käden työtä välineenään (ὄργανον).<sup>61</sup> Psellos toteaa myös, että korkeampi voima<sup>62</sup> on ohjannut ikonitaiteilijan

<sup>58</sup> *Ekfrasis* tarkoittaa yhden taiteenalan esityksen kuvailua toisen taiteen alan keinoin, kuten maalauksen tekemistä patsaasta. Tavallisin *ekfrasis* on visuaalisen taiteen objektin sanallinen kuvailu. Bysanttilainen *ekfrasis* on usein luonteeltaan dramatisoivaa ja liioittelevaa.

<sup>59</sup> Kuvauksen visuaaliset yksityiskohdat antavat ymmärtää, että Pselloksen kuvailema ikoni oli oleellisilta osiltaan pitkälti samanlainen kuin Dionisin 400 vuotta myöhäisempi versio.

<sup>60</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §57–59.

<sup>61</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §57.

<sup>62</sup> ἐπιστασία – huolenpito, valta, auktoriteetti.

(ἐξεικονίσαντος) kättä.<sup>63</sup> Kuva voi siis olla inspiroitu siinä missä sanakin – ja toimia armon välineenä.

Psellos toteaa, että kuolevaa Kristusta maalattaessa jumalallinen voima (δύναμις) on liikuttanut taiteilijan kättä ja siksi Kristus on esitetty samalla kertaa elävänä (ἔμψυχος) ja elottomana (ἄψυχα). Tämä oli mahdollista, koska oltiin tilanteessa, jossa elämä ja kuolema yhtyivät.<sup>64</sup> Toisin ilmaisten elämän ja kuoleman ero entisessä merkityksessään katosi ja niiden relaatio asettui uudelleen. Maalaus pystyy esittämään tämän paradoksin vähemmän dikotomisesti kuin teksti, mutta juuri siksi sen näkeminen kuvassa on vaikeampaa.

On merkillepantavaa, että Pselloksen mukaan ikoni pyrkii kertomaan tapahtuman *kaikki* yksityiskohdat. Toisin sanoen hänen käsityksensä ikonisen kerronnan perusuonteesta on sellainen, että suhteellisen yksinkertaiseenkin kuvaan on ladattu kosolti merkityksiä. Tämäkin omalta osaltaan vahvistaa sitä lähtökohtaista oletustamme, että kuvaa on relevanttia tarkastella patristisen opetuksen moninaisten sisältöjen heijastuksena, vaikka Psellos kirkkoisista poiketen painottuukin pitkälti kärsimyksen ulkonaisiin aspekteihin.

Tässä yhteydessä Psellos tarjoaa harvinaisen *ikoniin perustuvan* bysanttilaisen kuvauksen Jumalansynnyttäjän läsnäolosta ristin juurella. Kuvaa tarkastellessaan Psellos näkee hänet ”elävänä hyveiden kuvana<sup>65</sup>” ja korostaa hänen mietiskelevää ja pohtivaa olemustaan. Kärsiessään tuskaa jo yli voimensa Maria häidin tuskin jaksaa hengittää, mutta

hän ei ole luopunut arvokkuudestaan. Hän paremminkin näyttää keskittyneen (tarkastelemaan tapahtumaa) salaisesti sisimmässään. Hänen katseensa on kiinnittynyt sanattomiin mielteisiin (ἔννοια), ja kaikki aiemmat tapahtumat kulkevat hänen sielunsa sisällä.<sup>66</sup>

Pselloksen Maria on ikään kuin suuren arvoituksen äärellä, mutta säilyttää tyyneytensä ja suuntautuu sisäiseen reflektioon. Tämä huomio kertoo jotain keskeistä siitä, millainen Golgata-ikonin Marian visuaalinen hahmo on olemukseltaan.

<sup>63</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §63.

<sup>64</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §61.

<sup>65</sup> Termi ἀγαλλμα viittaa usein kolmiulotteisiin kuviin eli patsaisiin.

<sup>66</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §60.

Pselloksen *ekfrasista* ei voi rinnastaa aivan suoraan kenenkään tietyn kirkkoisän opetukseen aiheesta. Marian sisäisyyttä korostava näkemys sijoittuu ikään kuin Ambrosiuksen ja Basileioksen näkemysten puoliväliin. Kuvan sanoittaminen on oma taiteenlajinsa ja tyyppinsä, jossa aihetta ei lähestyttyä suoranaisesti patristisen keskustelun pohjalta, mutta patristiset linjat ovat silti kuvan näkemis- ja ymmärtämisprosessin taustavaikuttajina.

## Moderni ekfrasis

Ortodoksinen *ekfrasis* on kokenut uuden nousun aikamme ikoniteologisessa kirjallisuudessa, jossa on tavanomaista pysähtyä kuvailemaan keskeisimpien ikonien visuaalista sisältöä. Golgata-ikoni saa modernissa kirjallisuudessa paljon huomiota ja usein tarkasteltavana on nimenomaan Dionisin versio. Jumalansynnyttäjää kuvan sivuhahmona sen sijaan käsitellään ikonikirjoissa yleensä melkoisen lyhyesti. Tarkastelen seuraavassa, miten kolme merkittävää ortodoksista nykykirjoittajaa on kuvaillut teemaa ja tulkinnut sitä ikoni-teologisesti.

Bysanttilaisen teologian popularisoijana tunnettu Constantine Cavarnos on hahmotellut aiheen ihanteellista bysanttilaista esitystapaa. Hän pitää oleellisena Marian esittämistä hillitysti surevana, mielellään muita naisia hie-man hillitympänä. Pyhittäjä Luukkaan (*Hosios Lukas*) kirkon kuuluisaa Golgata-mosaiikkia kuvailllessaan Cavarnos kuvaa Marian katsovan Kristusta ”pitäen oikeaa kättään ojennettuna häntä kohti, anomisen eleenä, ja pidellen vasemmassa kädessään liinaa”.<sup>67</sup> Se, että Marian toinen käsi suree ja toinen rukoilee, on teeman ikonisen representaation yleinen periaate, jota eri kuvissa sovelletaan eri tavoin. Se ilmaisee Marian tilanteen kahtalaisuuden hienostu-neesti ja selkeästi.

John Baggley on omassa (1700-luvun pohjoiskreikkalaisen) Golgata-ikonin analyysissään kuvannut tarkkaan Marian hahmoa ja merkitystä. Hän kuvaa Marian asentoa arvokkaaksi; oikea käsi on kohotettu ja ojentuu Kristusta kohti. Vasen käsi nousee kasvojen päälle, mikä on murheen ilmaisu niin bysanttilaisessa retoriikassa kuin maalaustaiteessakin. Baggleyn kuvauksessa keskeistä on, että Jumalansynnyttäjän kuvassa osoittama pidättyneisyys aut-

<sup>67</sup> Cavarnos 1993, 170.



Pyhittäjä Luukkaan luostarin Golgata-mosaiikki, 900-luku

taa välittämään ”sekä surun että luottamuksen elementit”. Baggley päätyy siihen, että Marian kuvaamisen visuaalisessa puolessa oleellista on yhdistää Kristuksen kärsimyksen ja kuoleamisen takia tunnettu tuska harmonisella tavalla siihen luottamukseen, että kuolema ottaa pois maailman synnit ja avaa tien uuteen elämään.<sup>68</sup> Toisin sanoen Baggley nostaa oleelliseksi juuri sen jännitteen, jonka kirkkoisien teksteistä edellä löysimme. Jos Psellos halutaan suhteuttaa tähän, niin hänen kuvauksensa asettuu tämän jännitteen keskivaiheille ja kuvaa sitä abstraktimmin mutta myös psykologisemmin.

Sveitsiläinen maallikko-ortodoksi ja ikoniteologi Michel Quenot on kuvaillut Dionisin Golgata-ikonian siten, että ”huomattavasti pidennetty ja armontäyteinen Kristuksen hahmo nojaa kevyesti kohti Äitiään, jota lohduttaa ja tukee kolme vaikeroivaa naista.” Quenot kuvaa asetelmaa niin, että Maria kärsii voimakasta surua mutta ilman ulkonaisia kyyneliä ja irtaantuu naisten ryhmästä. Oikea käsi osoittaa Kristusta kohti; Marian huomio on suuntautunut kokonaan Poikansa runneltuun ruumiiseen, joka puolestaan ”näyttää vapautuneen maan painovoimasta nojautuakseen äitiään kohti”. Quenot ainoana panee merkille Kristuksen ruumiin kevyen *liikkeen* kohti äitiään. Hän kuvailee Marian tilaa rohkeasti: tämä on ”ristiinnaulittu poikansa kanssa ja

<sup>68</sup> Baggley 2000, 107–108. Baggley ei viittaa kirkkoisiin tässä kohdin.



täydessä yhteydessä häneen” eikä uhraa ajatustakaan kapinoinnille. Sen sijaan hän tyytyy ”hyvän paimenen rakkauteen”, joka antaa henkensä lampaitensa edestä.<sup>69</sup> Keskustelu lähestyy (Pseudo-)Maksimoksen tekstin ajatuskulkuja.

Quenot on hyvä esimerkki siitä, miten visuaalisten elementtien ”objektiivinen” kuvailu vaihtuu lähes huomaamattomasti teologisten merkitysten kuvailemiseksi. Ilmiön kannalta oleellista on juuri se, että katsojan kannalta visuaalisen ja teologisen välillä ei kulje selvää rajalinjaa. Kuva itsessäänhän jäisi käsittämättömäksi ilman jonkinasteista teologista esiyymmärrystä. Harvinaisempaa sen sijaan on lukea kuvia *taiteena* ja nähdä kuvassa näytteitä taiteilijan luovuudesta. Korunovski ja Dimitrova puhuvat makedonialaisen Golgata-ikonin komposition yhteydessä ”taiteilijan kekseliäisyydestä ja lyyristä inspiraatiosta”.<sup>70</sup> Heidän tarkastelemassaan ikonissa Maria ja Johannes kumartuvat syvään ja toisiaan paralleelisesti peilaten, missä kieltämättä on tiettyä lyyrisyyttä: visuaalisen parallelismin voi ajatella vastaavan verbaliikan loppusointuja.

Ikoniteologisissa kirjoissa on varsin vähän patristisia lainauksia tai yli-päätään argumentaatiota, jolla esitetyjä näkemyksiä varsinaisesti perusteltaisiin, mutta taustalla on yleensä syvälinen ja monipuolinen ortodoksisen perinteen tuntemus. Tällöin tulkinnat asettuvat helposti samanhenkisiksi kirkkoisien ajattelun kanssa.

Kuvan kuvaileminen sanoin on tietynlainen paradoksi: mitä syvällisempää ja luovempaa visuaalisten elementtien luonteen kuvaileminen on, sitä selkeämmin se irtoaa siitä, mitä kuvassa teknisesti ottaen näkyy. Ja mitä syvällisemmin kuvasta halutaan puhua, sitä syvemmälle on mentävä sen hahmojen sisään, hahmojen merkitykseen, hahmojen välisiin suhteisiin. Tällöin ajaututaan nopeasti syvälle dogmatiikkaan. Olisi teennäistä ja pinnallista tarkastella Marian funktiota kuvassa kokonaan irrallisena siitä kysymyksestä, kuka ja mikä Kristus on. Tämä taas avaa koko kristologis-trinitaarisen Pandoran lippaan, onhan Golgata-tapahtuma koko kristillisen dogmatiikan ytimessä. Seuraavaksi yritän vielä vetää langat yhteen ja tarkastella teeman ikonografian esimerkkitapaustamme patrististen tekstien valossa, mutta dogmaattisen lippaan avaamista välttäen.

<sup>69</sup> Quenot 2002, 134.

<sup>70</sup> Korunovski & Dimitrova 2006, 217.

## Dionisin Golgata-ikoni: patristista teologiaa värein

Miltä kuuluisin ortodoksinen Golgata-ikoni sitten näyttää näiden pohdintojen jälkeen? Ja miten se suhteutuu kirkkoisien teksteihin? Tarkastelumme kohteena oleva Dionisin ikoni edustaa bysanttilaisen ikonimaalauksen pohjoisvenäläistä haaraa ja monien mielestä myös huipentumaa. Leonid Uspenski näki visuaalisen kerronnan saavuttaneen venäläisen ikonin kultakauden töissä *samat sisällöt* ja saman täydellisyuden, joka kirkkoisien teologiassa esitettiin sanallisessa muodossa. Uspenski esitti ikoniteologian klassikossaan, että ”jos Bysantti antoi teologialle erityisesti sen verbaalisen ilmaisun, Venäjä antoi sille ennen muuta sen näkyvän, kuvallisen muodon”.<sup>71</sup> Väite voi vaikuttaa erikoiselta ohittaessaan Bysantin vanhemman ikonimaalaustradition, mutta joka tapauksessa se osuu tämän artikkelin teeman ytimeen. Dionisin ikoni on eittämättä hieno esimerkki ikoneista, joissa teologian kuvallinen ulottuvuus ilmenee puhtaimmillaan. Mutta miten se onnistuu ilmaisemaan *samoja sisältöjä*, joista edellä läpikäytiin?

Ensin on syytä kiinnittää huomiota tyylin yleiseen luonteeseen. Venäläisten ikonien nostaminen kreikkalais-bysanttilaisten yläpuolelle on venäläisille ikoniteologeille tunnusomainen painotus, ja sitä voi halutessaan pitää kärjistävänä, mutta väitteellä on myös kuvakielen luonnetta koskevia perusteita. Dionisin ikonit määrittellään usein bysanttilaisen taiteen mallikappaleiksi, mutta osa tutkijoista korostaa niiden eroa kreikkalais-bysanttilaisiin. Esimerkiksi venäläinen ikonitutkija Engelna Smirnova painottaa tyylien eroa toteamalla, että 1400-luvun puolivälissä moskovalaisessa ikonimaalauksessa ”hahmot muuttuivat hyvin laihoiksi ja eteerisiksi ja heidän rakenteensa menetti tyystin yhteyden hellenistiseen kanoniin.”<sup>72</sup> Aiheet ja kompositiot pysyivät kyllä samanlaisina kuin bysanttilaisissa esikuvissa, mutta kuvakielen tyyli muuttui entistäkin kontemplatiivisemmaksi. Smirnovan sanoin venäläisten ikonien hahmot tuntuvat ”kuuntelevan sisäistä ääntä tai taivaallista musiikkia”, eikä kompositioiden yhtenäisyys perustu muotojen suhteisiin vaan hahmojen rytmikkaan ja värien yhdistelmiin.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Ouspensky 1992, 275.

<sup>72</sup> Smirnova 2005, 148–149. Taustalla on termin ”bysanttilainen” kahtalainen merkitys: yhtäältä se viittaa Bysantin valtakuntaan ja toisaalta tiettyyn teologis-esteettis-liturgiseen eetokseen ajasta ja paikasta riippumatta.

<sup>73</sup> Smirnova 2005, 149. Väite osoittaa myös, miten vaikea kuvan muotokielen yleisluonnetta on mallintaa sanoin. Mitäpä muuta ”hahmojen rytmikka” näet on kuin muotojen suhteita, vaikka Smirnova nämä polarisoikin.

Dionisin Golgata-ikonin edustamalle tyyllille luonteenomaista ovat pitkät ja laihat, aaltoilevan taipuisan rytmiset henkilöhahmot sekä hyvin pienet, puoliksi suljetut silmät. Smirnovan sanoin kehot ovat kuin ”eksoottisten kasvien elegantteja varsia”.<sup>74</sup> Alfredo Tradigo on kuvaillut Dionisin ikonin sirojen, pidennettyjen naishahmojen joukon olevan kuin ”hengellisen puutarhan kukkakimppu”,<sup>75</sup> mikä on lähinnä metaforinen tapa ilmaista kuvakielen konseptuaalisuutta. Smirnovan määrittelyn mukaan Dionisin Golgata-ikonissa keskeistä on ”elämän voitto kuolemasta”: kuva ei esitä tragediaa vaan kirkkaan säteilevät värit ja kauniit ääriviivat palvelevat sanoman valoisuutta.<sup>76</sup>

Toiseksi voidaan kiinnittää huomioita värimaailmaan. Ikonienhan sanotaan olevan ”teologiaa värein”. Dionisin ikoni kertoo periaatteessa samaa sanomaa kuin patristinen kirjallisuuskin, mutta tekee sen väreillä. Väri ei ole vain kuvan koristelua tai ”täyttämistä” vaan osa visuaalista kerrontaa itseään. Dionisin ikonissa värien käyttö voi vaikuttaa rohkealta ja osin jopa hieman räikeältä suhteessa kuvan asetelun ja linjojen rauhausuuteen. 1400–1500-lukujen venäläisille ikoneille on tavanomaista, että henkilöhahmojen vaatteiden väri erottuu kontekstista vahvasti ja muodostaa varsin yhtenäisen entiteetin ilman voimakkaita varjostuksia. Tämä vastaa hyvin myös Pselloksen ajatus-ta sitä, että ikonissa kauneus (κάλλος) asuu harmonisuuden (εὐαρμοσύνη) lisäksi myös ”kontrastissa” (ἀντιλογία).<sup>77</sup> Baggleyn tulkinnan mukaan ”rohkeat värit ja designin yksinkertaisuus” mahdollistavat sitä, että ikoni on hengellisesti vaikuttava<sup>78</sup> – miksi näin on, olisikin vaikeampi kysymys.

Musta toimii Dionisin ikonissa klassisessa merkityksessään kuoleman värinä, joka kattaa tuonelan; sieltä nouseva risti on lähes yhtä musta itsekin, siis tuonelan jatketta tässä maailmassa. Musta oli luontainen tuonelan väri jo ennen kristinuskoa niin Egyptissä kuin kreikkalaisillakin. Bysantissa musta oli Pseudo-Dionysioksen hahmottelemassa värien hierarkiassa alimpana, koska se on täydellistä valon poissaoloa.<sup>79</sup> Niinpä silloin kun ikoneissa kuvataan tuonelan asukkaita, hekin ovat mustia, valon poissaolon läpäisemiä.

<sup>74</sup> Smirnova 2005, 149.

<sup>75</sup> Tradigo 2006, 138.

<sup>76</sup> Smirnova 2005, 149.

<sup>77</sup> Mikael Psellos: *Cruc.*, §63.

<sup>78</sup> Bagglely 2000, 108.

<sup>79</sup> Keskustelua punaisen ja mustan käytöstä ja symboliikasta bysanttilaisen ajan ikoneissa: Sendler 1999, 156–157, 160. Pseudo-Dionysios (*Cel. hier.* 15:7, 336C) selitti Hese-kielin näyn erilaisten kivien värien merkityksen siten, että valkoinen merkitsee valoa, punainen tulta, keltainen kultaa ja vihreä nuorekasta elinvoimaa.

Toisaalta Pseudo-Dionysiosken kuuluisan ajatuskulun mukaan jumalallinen pimeys on lähestymätöntä valoa, joka on niin kirkasta, että se on jakaantumaton.<sup>80</sup> Sitä voidaan lähestyä vain sitä hämähäyttävien huntujen mahdollistamana. Jos värisävyjä ajatellaan valon eriasteisina himmentyminä, ne ovat sinänsä hyvinkin loogisia symboleita Jumalan lähestymistä mahdollistavista tekijöistä.

Väreillä on ikoneissa symbolisia funktioita, mutta niiden toimintaperiaate ei ole yleispätevä siten, että yksi väri viittaisi aina samaan merkitykseen. Esimerkiksi punainen symboloi usein jumalallisuutta tai jumalallista elämää. Dionisin ikonissa punainen toimii taivaallisen olotilan värinä Kristusta oikealla puolen olevan enkelin ja vasemmalla puolen olevan kirkon personifikaation tapauksessa, mutta sotamiehen viitassa punainen on maallista punaista. Tosin Kristuksen Jumalan Pojaksi tunnustanut sotamies (Longinos) on ortodoksisen kirkon traditiossa pyhä, joten väriin voi kätkeytyä viite hänen sulkeutumisestaan Jumaluuden varjovan voiman piiriin. Joka tapauksessa on selvää, että jumalallisen läsnäolo kompositiossa ei ole riippuvainen punaisen värin määrästä.

Dionisin ikonissa Jumalansynnyttäjän viitan väri on tarkkaan harkittu mutta vaikeasti määriteltävä: se ei ole tavanomaiseen tapaan punainen, vaan hyvin tumman purppuran vivahteinen lila. Yleensä ikoneissa Jumalansynnyttäjän vaatteessa käytetty punainen ei elämän värinä sovi kuvaamaan kuoleman edessä olemista. Tässä mielessä voidaan sanoa, että häntä (inkarnaatiossa) ympäröinyt jumaluuden puna on ikään kuin värjäytyneet ristin värillä: Poikaansa katsoessaan Maria tuntee ristin yllään ja itsessään. Sikäli värin valinta ilmentää loistavasti profetia sydämen läpäisevästä miekasta. Toisaalta purppuransävyinen vivahde kertoo myös arvokkuudesta ja ylevyydestä.

Dionisin ikonissa tilan täyttää kulta, joka näyttää läpäisevän tai vähintään heijastuvan myös maahan ja kaupunkiin, siis koko luomakuntaan. Kulta edustaa ikonisessa kielessä puhdasta jumalallista valoa, joka täyttää taivaan; keltainen on sen heijastusta maallisessa. Kullan käyttö luo ikoniin juuri sen ylösnousemuksen ja taivaallisuuden kajastuksen, jota monet tekstit hahmottelivat sanallisesti.

Kuvakielen yleisluonteen ja värimaailman tarkastelemisen jälkeen pääsemme arvioimaan ikonin yksityiskohtaisempia ratkaisuja kirkkoisien tekstien valossa. Golgata-ikonin tapauksessa suurin ikonografinen haaste edellä

<sup>80</sup> Pseudo-Dionysios: *Ep.* 5, 1073A.

kuvatun keskustelun valossa on se, miten varhaisten kirjoittajien korostama Neitsyt Marian inhimillinen heikkous voidaan harmonisoida hänessä sarastaneen rohkeuden ja toivorikkauten vision kanssa. Jälkimmäistä siis edustivat lännessä Ambrosius Milanolainen ja idässä erityisesti Romanos Melodos sekä myöhempi liturginen hymnografia, kuten suuren lauantain aamupalveluksen Jumalansynnyttäjän valitusvirsi. Sama valo sarastaa myös keskibysanttilaisen kauden isien homiletiikassa. Ikoni tavoittelee nimenomaan tätä kypsyyttä kokonaisnäkemystä, ei varhaisimpien isien raamatuntulkinnallisia osatoituksia sinänsä.

Toisin sanoen Mariasta olisi saatava aikaan kuva, jossa on sekä inhimillisen surun ja tuskan epätoivoa että kajastavaa ylösnousemuksen toivoa. Jälkimmäisen ansiosta edellinen on hallittua. Koska ikonin pyrkimys ei ole luoda tilannekuvaa vaan eräänlainen ajaton merkitysrakenne, oleellista on nimenomaan tämä kokonaisuus. Ikoni ei ole ajanhetken pysäytyskuva, jossa korostettaisiin vain jompaakumpaa tuntemusta.

Dionisin Golgata-ikoni ilmaisee juuri tämän tasapainon mestarillisesti. Sen tulkinnassa ei kuitenkaan ole syytä puhua kovin eksakteista merkityksistä. Asia voidaan ilmaista niin, että Dionisin ikonissa kuva toimii helposti tilana, jossa *voi nähdä* jonkinlaisen summan tekstien painotuksista. Marian hahmo on hento ja herkkä, hän nojaa toisiin. Vaikka miekka lävistääkin hänen sieluaan, ylösnousemuksen valon hienonhieno sarastaminen saa hänen tuskansa vaikuttamaan hillityltä. Jos Maria kuvattaisiin emootioiden valtaan heittäytyvänä tai peräti pyörtyvänä, merkityksen painopiste asettuisi tematiikan toiseen ääripäähän ja sikäli ”väärin”. Tämä myös toisi ikoniin liikkeen, joka rikkoisi kuvan staattisen rauhan ja sen muodostaman kontemplatiivisen tilan. Golgatan merkitys ei ole emootioissa, tunnereaktioissa, vaan niiden takana, ja siksi kaiken visuaalisen liikkeen on oltava äärimmäisen hillittyä.

Jumalansynnyttäjän kasvot – ja pyhyden kehä – sen sijaan suuntautuvat ylöspäin, ikään kuin vihjaten Kristuksen kirkkauden vision avautumisesta. Marian päätä ympäröivä kehä loistaa yhdessä Kristuksen kehän kanssa. Tämän voi lukea niin, että Marian maallinen aspekti, jota hänen kehollinen asentonsa edustaa, on osallinen poikansa kärsimyksistä, mutta hänen henkensä on (pyhydessään) osallinen Kristuksen ikuisesta valosta. Se, että kehä on Marian kehon ulkopuolella, sopii hyvin ilmentämään myös sitä, että hän ei tiedostanut selkeästi tätä korkeampaa ulottuvuutta sen enempiä kuin omaa pyhyttäänkään.

Dionisin ikonissa kaksi muuta naista on ikään kuin viemässä tai kääntämässä Mariaa pois kuolevan poikansa luota, mutta tämä pitää katseensa Kristuksessa – ehkä murheen läpäisemänä mutta kuitenkin selkeän määrätietoisesti, hiljaa mutta vakaasti. Tämä ratkaisu näyttäisi sopivan mainiosti patristiseen keskusteluun aiheesta.

Marian hahmosta voidaan tehdä huomioita myös vertaamalla sitä muuhun ikonografiaan. Tavanomaisesti Jumalansynnyttäjä on ikoneissa isompi ja näyttävämpi kuin muut henkilöhahmot hänen rinnallaan.<sup>81</sup> Golgata-ikoni edustaa tässä suhteessa poikkeusta, olihan tilanne ristin juurella kaiken kaikkiaan äärimmäisen poikkeuksellinen. Toinen merkille pantava seikka on, että yleensä ikoneissa Jumalansynnyttäjä on välittäjähahmo, joka rukoilee Poikaansa ja osoittaa häntä. Tästä syystä hän on ikoneissa usein dynaamisempi ja liikkuvampi hahmo kuin muut pyhät. Golgata-ikonissa tämä liike on lähes lakannut, mutta siitä on jäljellä pieni ja heikko väreily, joka ilmenee siinä määrin kuin Jumalansynnyttäjän toinen käsi osoittaa Kristusta kohti.

Yleensä Golgata-ikonissa Kristus on kuvattu silmät kiinni kuoleman todellisuuden alleviivaamiseksi,<sup>82</sup> kuten Dionisin ikonissa. Tästä huolimatta Marian ja Kristuksen katseet näyttävät leikkaavan: Kristus kuollessaan ikään kuin jää katsomaan äitiinsä päin. Tämä kertoo heidän läheisestä suhteestaan – ei kuitenkaan käytännöllisessä kommunikoinnin merkityksessä tai tunteellisessa mielessä, vaan kyseessä on ennen muuta olemuksellisen yhteyden ilmaisu. Sikäli katseiden suunnat kertovat enemmän *inkarnaatiosta* ja sen kokonaisuudesta kuin mistään konkreettisista toimista tai keskusteluista. Tätä tulkintaa – tai katsomistapaa – vahvistaa patristisen kirjallisuuden tapa lukea inkarnaatio Golgata-narratiivin osaksi. (Marialle taas se, mikä dogmatiikassa luetaan inkarnaation kategoriaan, ei ollut ”oppia” vaan henkilökohtaista äitiyden kokemusta.)

Patristisissa keskusteluissa ei tietääkseni mainita mitään Marian heikkoudesta Golgata-kokemuksen jälkeen. Tässä mielessä risti oli hänelle siirtymä tavanomaisemmasta tilasta hengellisempään. Kyseisessä siirtymässä Maria toimii koko ihmisyyden edustajana – aivan kuten hän edusti koko ihmisyyttä vastaanottaessaan Jumalan kutsun toimimaan inkarnaation toisena osapuolena. Kuvassa tämän voi nähdä ilmenevän ennen muuta *taustavärissä*: vaikka Maria on murheen täyttämä, hän on kuitenkin taivaallisessa tilassa, mitä kulta symboloi. Jerusalemin pyhä kaupunkikin näyttäytyy vain toissijai-

<sup>81</sup> Keskustelua: Maguire 1996, 87–89.

<sup>82</sup> Leontios Konstantinopolilaisen sloganin mukaan Kristus ruumiillisesti kuollessaan ”ei sulkenut jumalautensa silmää”. Allen & Datema 1991, 112.

sena taivaallisen pyhyiden heijastuksena, joka ilmenee kulissimaisissa taustarakenteissa.

## Loppuhuomioita

Maria ristin juurella on perussisällöltään suhteellisen yksinkertainen tapaus, mutta juuri siksi se tarjoaa havainnollisen tapausesimerkin patristisen kirjallisuuden ja ikonien välisistä suhteista. Kirkkoisien näköalojen avulla kuvan sisältö, vaikutukset ja päämäärät asettuvat laajempaan yhteyteen ja saavat selkeitä suuntaviivoja. Tekstin avaamat sisällöt ikään kuin täyttävät sitä merkitystilaa, jonka ikoni avaa visuaalisesti. Tarkastelemamme teeman tapauksessa tämä tarkoittaa erityisesti Marian sisäisen tilan kaksipuolisuutta syvän menetyksen tuskan ja orastavan ylösnousemustoivon välisessä jännitteessä, mutta myös inkarnaation monisävyistä läsnäoloa Golgata-tapahtumassa. Lisäksi tekstien pohjalta voidaan tehdä soteriologinen huomio: Maria oli paikalla *pelastettavana* muun ihmiskunnan tavoin, vaikka hän toisaalta olikin pelastuksen mahdollistava tekijä.

Bysanttilainen *ekfrasis* ja modernit ikonien kuvakielen kuvailut täydentävät kokonaisuutta tarjoamalla siltoja kuvasta tekstiin ja tekstistä kuvaan, mikä on ikoniteologiaa par excellence. Liturgiset tekstit ovat keskeinen osa tätä kokonaisuutta: ne perustuvat usein suoraan tai epäsuorasti kirkkoisien kirjoituksiin, ja reseptiohistorialtaan ne ovat bysanttilaisen tradition *vaikutta-  
vimpia* luomuksia: kirjoja luki harva, mutta veisuja kuulivat kaikki.

Se, mitä ikoni esittää, on lähinnä kirkkoisien teologinen opetus tietystä pyhien kirjoitusten kertomasta aiheesta. Ilman patrististen ja liturgisten tekstien ajatusmaailmaa ikonin kuvaileminen ja tulkitseminen lähes väistämättä jää pinnalliseksi tai ajautuu irralliseen subjektivismiin. Mutta myös kuva auttaa oleellisesti tekstien ymmärtämistä. Ikoni luo kokonaisvaltaisia harmonisia visioita, jotka antavat itsensä kokonaisena. Ilman tällaisia ikonisia kokemuksia tapahtuman merkitysrakenteesta tekstimassojen äärellä voi olla vaikeaa nähdä metsää puilta. Kuvasta taas on mahdollista löytää uusia nyansseja patristisen kirjallisuuden tarjoamia näköaloja hyödyntämällä. Toisin ilmaisten kirkkoisät antavat aineksia siihen, mitä kuvassa voisi nähdä.

Kirjallisuuden, kuvien ja hymnografian tutkijat ovat perinteisesti ope-  
roineet omilla erityisaloillaan. Kuva ja sana täydentävät toisiaan ja syventävät toistensa ymmärtämistä. Siksi ikonimaalarien olisi välttämätöntä perehtyä kirkkoisien teologiaan – ja teologien ikoneihin.

## Lähteet

### Patristiset lähteet

#### *Ambrosius*

De institutione virginis. PL 16.  
Expositio in Lucam. SC 52.

#### *Amfilokhios Ikonionlainen*

Oratio in occursum Domini. PG 39, col. 44–60.

#### *Apophthegmata*

PG 65, col. 71–441.

#### *Athanasios Suuri*

Sur la virginité. CSCO 150–151. Louvain 1955.

#### *Basileios Suuri*

Epistolae. PG 32, col. 219–1112.

#### Eusebios Emesalainen

”Homily on the sufferings and death of our Lord” – S. C. Malan, *Meditations for every Wednesday and Friday in Lent on a prayer of S. Ephraim*, London: Joseph Masters 1859, 215–231.

#### *Filon Aleksadrialainen*

De opificio mundi. Loeb Classical Library 226 (Philo I). Harvard University Press.

#### *Germanos Konstantinopolilainen*

In dormitionem. PG 98.

#### *Hesykhios Jerusalemilainen*

De S. Maria Deipara. PG 93.

#### *Johannes Damaskolainen*

In dormitionem. PG 96.

#### *Johannes Krysostomos*

Expositio in Psalmum. PG 55.  
Homiliae in Mattheaum. PG 57.  
In Joannem. PG 59.



*Kyrrillos Aleksandrialainen*

Comm. Joh. PG 74.

*Maksimos Tunnustaja*

Maxime le Confesseur: Vie de la Vierge. Tr. M-J. van Esbroeck. CSCO 478–479. *Scriptores Iberici* 21–22. Louvain 1986.

*Mikael Psellos*

Cruc. = P. Gautier: Un sermon inédit de Michel Psellos sur la crucifixion. – *Revue des études Byzantines* 49 (1991), 5–66.

*Origenes*

Comm. Joan. PG 14.

Hom. Lk. Ed. Rauer. *Origenes Werke* Vol. 9. (Vanhempi editio: In Lucam. PG 13.)

Hom. Lev. Ed. Baehrens. *Origenes Werke* Vol. 3.

*Pseudo-Dionysios*

De coelesti hierarchia. PG 3, col. 121–369.

*Romanos Melodos*

Maas, P. & Trypanis, C.A.: *Sancti Romani Cantica. Cantica Genuina.* Oxford University Press 1997 (1963).

## **Kirjallisuus**

*Allen, Pauline & Datema, Cornelis*

1991 Leontius Presbyter of Constantinople. Brisbane: Australian Association for Byzantine Studies.

*Baggley, John*

2000 *Festival Icons for the Christian Year.* St Vladimir's Seminary Press.

*Booth, Phil*

2015 On the Life of the Virgin Attributed to Maximus Confessor. – *The Journal of Theological Studies.* Vol. 66, Pt 1. 149–203.

*Cavarnos, Constantine*

1993 *Guide to Byzantine Iconography Volume One.* Boston. Holy Transfiguration Monastery.

*Daniłova, Yekaterina*

- 2006 On Dionysiy and His Time – Freski Rusi Dioniskii. Ed. Yuri Holdin. Fond Freski Rusi. 65–68.

*Evans, Helen C. (ed.)*

- 2013 Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York. Metropolitan Museum of Art.

*Gage, John*

- 1995 Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. Thames and Hudson Ltd.

*Harvey, Susan Ashbrook*

- 2017 Guiding Grief: Liturgic Poetry and Ritual Lamentation in Early Byzantium. – Greek Laughter and Tears: Antiquity and After. Eds. Margaret Alexiou & Douglas Cairns. Edinburgh University Press. 199–218.

*Karavites, Peter*

- 1993 Gregory Nazianzinos and Byzantine Hymnography – The Journal of Hellenic Studies Vol. 113. 81–98.

*Korunovski, Sašo & Dimitrova, Elizabeta*

- 2006 Macédoine Byzantine: Histoire de l'Art Macédonien du IXe au XIVe siècle. Paris. Thalia.

*Livius, T.*

- 1893 The Blessed Virgin in the Fathers of the First Centuries. London. Burns and Oates.

*Maguire, Henry*

- 1981 Art and Eloquence in Byzantium. Princeton University Press.  
1996 The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium. Princeton University Press.

*Ouspensky, Leonid*

- 1992 Theology of the Icon Volume II. New York. St Vladimir's Seminary Press.

*Parravicini, Giovanna*

- 2004 Mary Mother of God. Her Life in Icons and Scripture. Missouri. Liguori.

*Quenot, Michel*

- 2002 The Icon: Window on the Kingdom. New York. St Vladimir's Seminary Press.

*Sendler, Egon*

1999     The Icon: Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and Technique. Oakwood Publications.

*Shoemaker, Stephen J.*

2016     Mary in Early Christian Faith and Devotion. New Haven & London. Yale University Press.

*Smirnova, Engelina*

2005     Medieval Russian Icons, 11<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> cent. – A History of Icon Painting: Sources, Traditions, Present Day, Lilia Evseyeva et al. (eds.), Moscow. Grand-Holding Publishers. 119–164.

*Tradigo, Alfredo*

2006     Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church. Los Angeles. The J. Paul Getty Museum.

## Abstract

### *Serafim Seppälä, Mother of God at the foot of the cross: Setting of boundaries between patristics and iconography*

*Mary at the foot of the cross* is a theme that provides an illustrative example of relations between patristic literature and iconography. In patristic theology, Mary is a figure with a deep tension between the agonising pain of loss and emerging hope of resurrection. Moreover, the fathers stress in various ways the connection between incarnation and Easter, and therefore the idea of incarnation belongs to the perception and interpretation of the Golgotha event. This adds to the significance of Mary, but still the eastern fathers view her as a representative of the humankind for whom salvation was being prepared in Golgotha. In addition to patristic authors, the hymnography of Romanos Melodos is among the most crucial texts for the interpretation of Golgotha icon, given that it has a remarkable reception history and in many ways represents the most iconic textual representation of Mary.

In the classical Golgotha icons, such as the work of Dionysi (c. 1500), the same thematic appears in a harmonious and profound way. Interpretation of images, however, should not be restricted to illustration of symbolical values of detached details, for it is typical for images to present themselves as one whole, in which the meanings appear for human mind as one totality. One may argue that the icon opens a visual space

that the patristic views fill up with discursive content. Moreover, Byzantine *ekphrasis* and modern depictions of iconography offer explicit bridges from the icon to the text and vice versa.

Without the concepts and positions of patristic and hymnographic texts, interpretation of icons would remain superficial or drift into detached subjectivism. And on the other hand, icons contribute to the understanding of patristic discourse by presenting the subject in the form of holistic and harmonious vision that may function as an unifying principle for the patristic discourse. The icon and the word supplement each other and deepen the comprehension and understanding of each. In that sense, it is indispensable for icon painters to get familiar with the theology of the fathers, and for theologians to get familiar with icons.