



FRAGMENTAARISUUS SUOMEN KESKI- AIKAISISSA KIRKKOMAALAUKSISSA Kolme esimerkkitapausta

Fragmentaarisuus, eli rikkonaisuus tai osittaisuus, on menneisyyden aineistojen yleisin olomuoto. Taiteen tutkimuksessa fragmentaarisuus näkyy lukuisilla eri tavoilla niin yksittäisen kuvan kuin kuvien kokonaisuuksien tasolla – asettaen omat haasteensa tutkimukselle. Seuraava artikkeli käsittelee fragmentaarisuutta Suomen myöhäis-keskiaikaisten kirkkomaalausten kehityksessä esimerkkitapausten kautta.

Suomen myöhäiskeskiajalta peräisin olevien kirkkojen seinä- ja holvimaalaukset ovat säilyneet meidän päiviimme monissa eri muodoissa. Osa niistä on säilynyt haa-listuneina ja osittain kadonneina kuvina, osa taas on voimakkaasti päällemaalattu 1800-luvun lopun restauroinneissa. Suurin osa kirkkojen koko maalauskokonai-suuksista on hävinnyt erilaisten sisätilamuutosten ja tuhojen seurauksena. Maalaukset ovat siis kokonaisuuksina sekä yksittäisinä maalausaiheina fragmentaarinen aineisto.¹

Fragmentaarisuus, eli osittaisuus, kuluneisuus, rikkonaisuus tai hajanaisuus kuuluu oleellisenä kaiken menneisyyden tutkimukseen. Artikkelissani lähestyn tätä fragmentaarisuuden ilmenemistä Suomen keskiaikaisissa kirkkomaalauksissa kolmen esimerkin kautta. Tuon esiin kysymyksiä siitä, miten eri tavoin fragmentaarisuus näyttäytyy kirkkomaalauksista muodostuvassa aineistossa. Esittelen myös jokaisen esimerkin yhteydessä sitä, miten kuvia voi tutkia niiden fragmentaarisuudesta huolimatta – eli millaisilla työkaluilla täydentää aineistoa, josta puuttuu palasia. Ensimmäisenä analysoin Inkoon kirkon pohjoisseinän maalausten (noin 1510–1520) kokonaisuutta, josta osa on säilynyt päällemaalattuna, osa alkuperäisenä ja osa kalkkimaalin alla piilossa. Toisena käsittelem Hattulan kirkon arkkienkeli Mikael -aiheisia maalauksia (noin 1510) ja niiden kulunutta ulkomuotoa. Kolmanneksi

pohdin Espoon kirkon maalausten kokonaisuutta (noin 1510–1520), jossa keskiaikaiset maalaukset ovat säilyneet ainoastaan itäisimmässä ja läntisimmässä holvivälissä, koko muun maalauskokonaisuuden tuhouduttua kirkon sisätilojen muutosten myötä. Nämä kolme tapausta on valittu valmisteilla olevan väitöskirjani aineiston joukosta havainnollistamaan fragmentaarisuuden monia eri ilmenemisen muotoja. Ne ovat keskenään hyvin erilaisia esimerkkejä, joista kuitenkin on olemassa tutkimusta mahdollistavaa arkistomateriaalia. Kaikista aiheista tai kohteista on olemassa myös aiempaa tutkimusta, joihin viitataan kussakin yhteydessä.

Keskiajan taiteen tutkimus on lähtökohtaisesti fragmenttien tutkimusta. Vaikka kuva olisikin näennäisesti ehjä, on se silti kokenut vuosisatojen kuluessa muutoksia ja kulumista. Kuvan tai esineen materiaalisuus on täten erottamaton osa sen tutkimusta, sillä materiaalisuus – eli tässä tapauksessa fragmentaarinen materiaalisuus – vaikuttaa oleellisesti kuvan olemukseen ja sen tulkintamahdollisuuksiin.² Kuvaa ja sen materiaalisuutta voi tutkia myös sen rakennusosasia, kuten väriaineita analysoimalla, mutta usein keskiajan taidehistoriallinen tutkimus onkin juuri kuvan olemassaolon, aiheen ja olemuksen selvittämistä: Mistä kuvat voi löytää? Mitä kuva tai kuvan säilynyt osa esittää? Mistä yksityiskohdista kuva koostuu? Vasta empiirisen tutkimuksen eli kuvan löytämisen ja sen aiheen tunnistamisen ja nimeämisen jälkeen voi siirtyä sen analysoimiseen – varsinaiseen ikonografiseen analyysiin, relevantiksi valitun näkökulman tai teoreettisen kehyksen avulla.³

Kirkkotilassa sijaitsevat kuvat ovat aina myös suhteessa toisiinsa; ne muodostavat peräkkäin, päällekkäin ja lähekkäin paitsi narratiiveja, myös vertauksia ja temaattisia kokonaisuuksia. Yleensä kuva-aiheita on kadonnut kirkkotilan kokemien muutosten johdosta ja täten kertomus on katkennut tai temaattinen kokonaisuus rikkoutunut. Sekä yksittäisten kuva-aiheiden että niistä muodostuvien kokonaisuuksien tutkiminen vaatii monia käytännönläheisiä työvaiheita sekä taitoja, jotka karttavat parhaiten kuvia katsomalla ja vertailemalla – kirkkojen maalausten tapauksessa niiden omassa, alkuperäisessä lokaatioissa. Tämä on vaikeasti mitattavissa oleva taito



Kuva 1. Kuolemantanssi, itäinen osa. 1500-luvun alku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.

tunnistaa ja vertailla eri kuva-aiheita, jota voi kutsua myös ”taiteentuntijuudeksi” tai jopa ”konossöörydeksi”.⁴ Tässä ei sinällään ole kyse mistään mystisestä kyvystä, vaan kyse on opeteltavasta taidosta, joka karttuu kuvia katsomalla ja niiden konteksteihin perehtymällä.

Tavoitteenani on valottaa juuri Suomen keskiaikaisiin kirkkomaalauksiin kohdistuvaa tutkimusta ja tuoda näkyväksi kyseiseen aineistoon ja sen fragmentaarisuuteen liittyviä kysymyksiä. Artikkelini on siten myös pedagoginen ja sen pyrkimyksenä on havainnollistaa vanhemman taiteen tutkimuksen käytännönläheisiä metodeja: kuvien katsomista niiden sijaintipaikassa ja tarkastelua materiaalisina kohteina. Toisaalta kuvien elinkaaren ja fragmentoitumisen prosessien tutkimuksessa arkistolähteiden merkitys on oleellinen.⁵ Myös arkistolähteiden parissa tehty työ on käytännönläheinen menetelmä, jossa korostuu lähdemateriaalien etsiminen, tarkastelu ja havainnointi.

Inkoon kirkon *memento mori* -maalaukset

Inkoon kirkon pohjoisseinän kuolemantanssia kuvaava aihe (kuvat 1–2), jossa kulkuemaisesti edeten tanssivat ruumiit johdattavat eri yhteiskuntaluokkien edustajia, on saanut huomiota monissa tutkimuksissa.⁶ Maalaus on jotakuinkin siinä asussa, johon se vuonna 1896 restauroitiin. Tuolloin hahmot maalattiin uudestaan vanhojen keskiaikaisten maalausten päälle ja kulkue rajattiin kehyksen sisään.⁷ *Kuolemantanssin* sekä 1800-luvun lehterirakenteen varjoon jäävät kaksi muuta elämän epävarmuudesta ja kuoleman varmuudesta muistuttavaa aihetta. Nämä ovat *elämänpyörä*, onnen ja elämän eri vaiheita kuvaava aihe (kuva 3), sekä ylpeyden syntiä kuvastava aihe *kuolema sahaamassa puuta* (kuvat 4–5). Elämänpyörä ja puu-aihe ovat siinä haalistuneessa ja kuluneessa asussa, jossa ne paljastettiin kalkkimaalin alta 1980-luvulla.⁸



Kuva 2. Kuolemantanssi, läntinen osa. 1500-luvun alku. Inkoon kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 3. Elämänpyörä. 1500-luvun alku. Inchoon kirkko. Kuva: Janika Aho.

Kuva 4. Kuolema sahaamassa puuta. 1500-luvun alku. Inchoon kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 5. Kuolema sahaamassa puuta, yksityiskohta. 1500-luvun alku. Inchoon kirkko. Kuva: Janika Aho.

Edellä mainittujen lisäksi seinällä on naista ja paholaista kuvaava, peittävän kalkin alle jätetty *Kenkä-Ella*.⁹ Kenkä-Ella (ruots. *Skoella*) on keskiaikaisessa Itämeren pohjoispuolisessa kirkkomaalauksessa yleinen aihe, jossa piru ojentaa naiselle kengät seipään nokassa. Aihe perustuu legendaan, jossa viekas ja ahne nainen lupaa paholaiselle erottaa avioparin saadakseen pirulta palkaksi uudet kengät. Ella onnistuu tehtävässään viekkaan juonen ansiosta ja paholainen ojentaa Ellalle kengät seipään nokassa, jotta itse välttyisi tämän pahansuopuudelta.¹⁰ Aiheiden yhteinen teema on *memento mori* (lat. muista kuolema): Yhdessä nämä kuvat ovat muodostaneet moraalista ja hyvästä elämästä muistuttavan kokonaisuuden, jonka edessä katsoja on voinut pohtia kuoleman alituista läsnäoloa ja hyvän elämän merkitystä.¹¹

1890-luvulla päällemaalattu kuolemantanssi on hyvä esimerkki kyseisen ajan restaurointi-ihanteesta, jossa tärkeänä pidetyt kuva-aiheet nostettiin esille ja ”ennallistettiin” maalaamalla haalistuneiden kuvien päälle. Useita taidehistoriallisia tutkimusretkiä johtanut Emil Nervander (1840–1914) kannatti tätä, myös muualla Euroopassa käytettyä tapaa tuoda keskiaikaiset kuvat näkyväksi 1800-luvun ylei-

sölle.¹² Inkoon kuolemantanssi -aihe oli jo esiin otettaessa fragmentaarinen: sen idänpuoleisin osa oli jo tuolloin ilmeisesti hävinnyt tai haalistunut ja läntisin oli jäänyt lehterin alle. Keskeltä se katkeaa 1820-luvulla puhkaistun ikkunan kohdalta.¹³ Restaurointi-ihanteen mukaisesti tärkeäksi kuva-aiheeksi koettu kuolemantanssi nostettiin esille maalamalla se uudestaan keskiaikaisen kuvan päälle. Samalla sen reunan sabluunaornamentista tehtiin taulumainen kehys, joka rajaa kuvan paitsi ylä- ja alaosastaan, myös katkaisee sen itäreunastaan kesken. Tämä osoittaa, että 1800-luvun lopun ihanteessa myös fragmentaarisen kuvan tuli olla ”kokonainen” ja sen piti näyttää ”teokselta” katsojan silmään. Nykyään tutkimuksessa ja konservoinnissa vallitseva suhde kuviin on hyvin erilainen: kuvan koko historian tulee näkyä, ja se on itsessään todiste paitsi kuvan iästä ja sen kokemista muutoksista, myös osoitus sen alkuperäisyydestä. Päälle maalattua tai muokattua kuvaa ei koeta alkuperäiseksi eikä sitä voida kritiikittä käyttää keskiajan tutkimuksen aineistona. Inkoon kirkon Kuolemantanssin tapauksessa on kuvan fragmentoitumisen historia itsessään hyvin jäljitettävissä ja sinällään mielenkiintoinen osoitus asenteista keskiaikaisia maalauksia kohtaan eri aikakausina.

Kuolema sahaamassa puuta ja Elämänpyörä -aiheet ovat yksityiskohdiltaan keskiaikaisen asunsa mukaisia, sillä näitä maalauksia ei koskaan maalattu päälle. Kuvista käy hyvin ilmi maalarin pehmeä kädenjälki ja hahmojen eleettömästi maalatut piirteet. Puuta sahaavan kuolema -hahmon pää on kokonaan hävinnyt ja tämän sahasta on nähtävissä enää varsi, mutta hahmo on tunnistettavissa mätänevää ruumista kuvaavasta tasaisesta tummasta värityksestään sekä puuta päin kallistuvasta asennostaan. Kuva-aiheiden yhteydessä ei ole viitteitä teksteistä, joita niissä usein esiintyy.¹⁴ Kuvat ovat olleet siis itsensä selittäviä ja kenties tarkoitettu yleisölle, joka ei olisi joko ymmärtänyt tai tarvinnut kirjallista selitystä kuvien oheen.

Memento mori -aiheiden yläpuolella sijaitseva Kenkä-Ella -aihe ei siis ole näkyvässä, mutta siitä on olemassa Museoviraston arkistossa olevat, Armas Lindgrenin vuonna 1896 maalauksista laatimat kalkeeraukset. En ole päässyt tutkimaan kalkeerauksia, mutta Museoviraston kuvakokoelmassa on näistä valokuvat. Niistä näkyy, että Kenkä-Ella -aihe on jo löytyessään ollut fragmentaarinen ja on tunnistettavissa parhaiten pirun pitelemän kaarevan seipään ansiosta. Kalkeerauksesta tai ainakaan siitä otetusta valokuvasta ei juurikaan käy ilmi aiheen yksityiskohtia, vaan ne ovat olleet esille otettaessa jo hyvin kuluneet.¹⁵ Kenkä-Ella -aihe ja sen sijainti mainitaan myös Emil Nervanderin Inkoon kirkon maalauksista tekemässä luettelossa, jonka hän laati Lindgrenin muistiinpanojen pohjalta.¹⁶

Tällaisia kalkkimaalauksen alla edelleen olevia maalauksia on Suomen kirkkoissa tuntematon määrä. Joidenkin olemassaolo käy ilmi arkistolähteistä, mutta on mahdollista, että myös ennestään tuntemattomia maalauksia tulisi esille. Arkistolähteitä on olemassa lähinnä niistä maalauksista, jotka Inkoon maalausten tavoin on otettu aikanaan esille ja peitetty heti uudestaan. Käytäntöä on toteutettu 1890-luvulla kohteissa, joissa Emil Nervander oli asiantuntijana maalausten esille ottamisessa ja restauroinnissa.¹⁷ Viimeisin esimerkki esille otetuista maalauksista ovat Mynämäen kirkon holvimaalaukset. Markus Hiekkasen mukaan ne on toteuttanut sama maalariryhmä, joka on myös maalannut Kalannin kirkon sakastin kuva-aiheet eli ne

ajoittuvat noin vuosien 1440–1455 välille.¹⁸ Alun perin Nervanderin esiin ottamat Mynämäen kirkon maalaukset kalkittiin takaisin peittoon heti niiden löytymisen jälkeen, kuten osalle Inkoon kirkon maalauksistakin tehtiin.

Inkoon kirkon maalausten fragmentaarinen kokonaisuus juontuu paitsi maalausten osittaiseen, tarkoitukselliseen peittämiseen, myös siihen, että osa *memento mori* -kuvista on ollut piilossa kiinteiden rakenteiden alla, eikä niitä ole siten voinut havaita tai tutkia ennen lehterin osien 1980-luvulla tehtyä purkamista. Suomen keskiaikaisten kirkkomaalausten joukossa on useita muitakin esimerkkejä tarkoituksella tehdystä kuvien peittämisestä ja toisten korostamisesta, liittyen jo mainittuihin Nervanderin 1890-luvun restaurointeihin. Ilmeisimmin tämä näkyy Taivassalon kirkossa (rakennettu n. 1425–1440), jossa osa 1470-luvun maalauksista peitettiin kokonaan, ja jokin toinen, tärkeäksi katsottu aihe saatettiin siirtää peitetyn kuvan päälle. Taivassalon kirkon maalauksissa voikin havaita viisitasoisen fragmentaarisuuden: 1) kuluminen; 2) päällekkäisyys kolmena historiallisena vaiheena: 1440-luku, 1470-luku, 1890-luku; 3) kuva-aiheiden siirtäminen toiseen paikkaan restauroinnin yhteydessä; 4) valkoiseksi kalkitseminen ja kalkkimaalin poisto; 5) näkyvyys, eli uudet rakenteet rikkovat kuva-aiheet.¹⁹ Täten nykypäivänä esillä oleva kokonaisuus on täysin erilainen kuin se, joka näyttäytyi keskiajan lopun katsojalle.

Keskiaikaisia kuvia ja niiden kokonaisuutta tutkiessa arkistolähteet ovat ainoa keino selvittää, mitä kuvia jossakin kirkossa on alun perin ollut ja miten sijoiteltu. Tällaisia lähteitä ovat pääasiassa 1800-luvun lopun vuosikymmenten monimuotoiset tekstiaineistot kirkkomaalausten kartoittamisesta, joita tehtiin Suomen Muinaismuistoyhdistyksen järjestämien taidehistoriallisten retkikuntien (1871–1902) käyntien aikana sekä niiden jälkeen maalauksia esille otettaessa.²⁰ Tällöin Nervander kirjasi tarkasti löytyneet aiheet ja hänellä oli asiantuntemusta kuva-aiheiden tunnistamisen suhteen. Useimmat hänen identifioimistaan kuva-aiheista ovat nykytutkimuksen valossa edelleen paikkansa pitäviä ja nämä maalausten esilleottoon ja restaurointiin liittyvät asiakirjat ovat paras ja kattavin aineisto maalauskokonaisuuksien vaiheita tutkittaessa.

Kun tutkimuskohteena on keskiaikainen kalkkimaalaus, on mahdollisimman alkuperäisessä asussaan olevien maalausten tutkimus kaikkein hedelmällisintä. Inkoon kirkon maalauksista juuri lehterin alla olevat *memento mori* -aiheet antavat kyseisen kirkon kuvista parhaimman kuvan siitä, miten keskiaikainen maalari on muodostanut hahmot ja sommitelmat. Vaikka ne ovat kuluneita ja monia yksityiskohtia puuttuu, muodostuu esimerkiksi Kuolema sahaamassa puuta -aihetta tarkastellessa melko tarkka kuva siitä, miten keskiaikainen maalari on kuvannut puun, millainen asu on hienosti pukeutuneella nuorukaisella ja millainen hahmo kuolema on. Maalausten yksityiskohtia, erityisesti kasvojen ilmeitä, tarkastellessa on huomioitava, että keskiaikaisten maalausten värit ovat haalistuneet ja jotkin ovat vaihtaneet kokonaan väriä. Esimerkiksi puussa istuvan nuorukaisen kasvoja on vaikea hahmottaa, sillä poskien punaläiskät ovat tummuneet aivan mustiksi, jolloin näyttää harhaanjohtavasti siltä, että nämä punaläiskät olisivatkin ikään kuin hahmon tummat nappisilmät (kuva 5). Samanlainen värien haalistuminen ja muuttuminen saattaa

antaa keskiaikaisista maalauksista monotonisen kuvan, vaikka alkuperäinen totuus on ollut hyvinkin värikäs ja voimakaspigmenttinen.

Inkoon maalaukset ovat samaa maalausryhmää Espoon ja Siuntion maalausten kanssa, mutta *memento mori* -aiheiden tapauksessa nämä sisarkokonaisuudet eivät tarjoa apua.²¹ Inkoon *memento mori* -aiheet ovat kuitenkin samoja, joita esiintyy tunnetun Albertus Pictorin maalariryhmän töissä Ruotsin Upplannin alueella 1400-luvun lopulla. Esimerkkejä niin elämänpyörästä kuin kuolema sahaamassa puuta -aiheestakin löytyy useita.²² Inkoon kirkon kyseiset aiheet ovat hieman yksinkertaistettumpia versioita Albertus Pictorin ryhmän kirkkomaalauksissa esiintyvistä, mutta tunnistettavissa sisällöltään täysin samoiksi: toisessa kuolema sahaa puuta nuorukaisen alta ja toisessa suuren pyörän kyydissä matkustavat ihmisen elinkaarta kuvaavat eri-ikäiset mieshahmot. Inkoossa nämä kuva-aiheet ovat siis osittain piilossa lehterin alla ja jäävät siksi helposti huomaamatta, mutta toisaalta juuri lehterin alta pilkistävä elämänpyörä-aiheen suuri ratas kiinnittää huomiota. Kentällä tehty työ on paitsi laajojen kuva-aineistojen omaksumisen ja tuntemuksen kannalta oleellista, myös tärkeää uusien löytöjen tai näkökulmien kannalta. Valokuvaa tai arkistossa olevaa piirrosta katsoessa katsoo aina jo valittua aineistoa, jo valitusta kuvakulmasta.

Kuolemantanssi-aihe on ollut varsin yleinen myöhäiskeskiajan Euroopassa ja sitä on myös tutkittu kattavasti. Inkoon kirkon kuolemantanssi -aihetta tutkittaessa voi runsaan vertailumateriaalin avulla pohtia sitä, miltä kuva on alun perin voinut näyttää kaikkine tanssipareineen. Vielä kiinnostavampi ja laajempi tutkimuskenttä on tämän aiheen kulttuuriset merkitykset ja vaikutteet. Aikaisemmassa tutkimuksessa on jonkin verran pohdittu Tallinnan Nigulisten museoidussa kirkossa sijaitsevan, Bernt Notkelle (n. 1440–1509) attribuoidun kuolemantanssi-maalauksen yhteyttä Inkoon maalaukseen, mutta maalauksilla ei ole mitään suoraa, todennettavaa yhteyttä.²³ Kuolemantanssi-aihe on myös aiemmassa tutkimuksessa yhdistetty yhteisöä koetelleisiin tragedioihin, esimerkiksi kulkutautiin tai sotiin, joissa monet ihmiset olivat menehtyneet kerralla. On ehdotettu, että näin voisi olla Inkoon kirkon maalauksenkin kohdalla, ja että maalaus liittyisi joko paikalliseen ruttoepidemiaan tai tanskalaisten tekemään hyökkäykseen vuonna 1509.²⁴ Aikalaislähteet tosiaan mainitsevat tanskalaisten ryöstelleen tuolloin Inkoossa ja kirkon kokeneen myös tuhoja. Tässä tapauksessa kirjalliset lähteet tarjoavat kiinnostavaa taustaa sille, miten maalauksia voi tulkita. Vaikka ne eivät suoraan pystykään täydentämään itse fragmentaarista kuvaa, tuovat ne yhden mahdollisen kontekstualisoinnin. Itse painottaisin kuitenkin sitä, että kuolemantanssi on ollut osa *memento mori* -ryhmää – eli osa ihmisen kuolevaisuudesta muistuttavaa motiivien kokonaisuutta eikä varsinaisesti liity mihinkään historialliseen tapahtumaan.²⁵

Kuolevaisuuden pohdiskelu on ollut oleellinen osa myöhäiskeskiajan kulttuuria ja sen teemat ovat näyttäytyneet laajasti niin kuvataiteessa, kirjallisuudessa kuin näyttämötaiteessakin.²⁶ Inkoon kirkon kuolema sahaamassa puuta, elämänpyörä, kuolemantanssi sekä Kenkä-Ella -aiheet liittyvät tähän kulttuurilliseen *memento mori* -ilmiöön.²⁷ Niiden tutkimus on valaiseva esimerkki siitä, miten fragmentaaristen kuvien välille voi kontekstualisoinnin avulla rakentaa yhteyksiä ja muodostaa niistä ymmärrettävän, historiallisesti merkityksellisen kokonaisuuden.

Hattulan kirkon arkkienkeli Mikael

Hattulan kirkon myöhäiskeskiaikaiset seinämaalaukset ovat kenties alkuperäisimmässä mahdollisessa tilassaan säilyneet maalaukset koko Suomen keskiaikaisista ammattimaalareiden tekemistä maalauksista. Lähes kaikki Hattulan kirkon yli 190 kuva-aihetta ovat säilyneet nykypäivään asti. Hattulan kirkko on muurattu tiilestä 1470-luvulla ja maalaukset on tehty 1500-luvun alkuvuosikymmeninä.²⁸ Näitä maalauksia on edeltänyt varhaisempi, mahdollisesti rakentajien tekemä maalauskoostelu, josta on nähtävissä köynnösaiheita keskilaivan itäisimmissä pilareissa. Maalaukset olivat esillä vielä pitkään keskiajan jälkeen, kunnes seinäpinnat kalkittiin valkoiseksi 1800-luvun alussa. Pilareiden ja holvien aiheet jäivät kuitenkin esille myös tuolloin.²⁹ Arkkienkeli Mikaelia esittävät maalaukset ovat siis olleet vuosisatojen ajan esillä ja nähtävillä. Maalauksia ei ole myöskään koskaan restauroitu maalaamalla niiden päälle.

Kaksi arkkienkeli Mikaelia esittävää kuva-aihetta sijaitsevat etelänpuoleisen pilariston läntisimmän pilarin länsisivulla. Ylempänä on arkkienkeli *Mikaelia lohikäärmeensurmaajana* esittävä maalaus (kuva 6) ja alempana hänet on kuvattu *punnitsemassa sieluja* (kuva 7). Nämä kaksi kuva-aihetta edustavat arkkienkeli Mikaelin kaksijakoisia rooleja; toisaalta hän on taivaallinen soturi ja Jumalan sotajoukkojen johtaja, toisaalta taas hän on sielujen opas tuonpuoleiseen ja näiden kohtalon punnitsija viimeisellä tuomiolla.³⁰ Usein nämä kaksi roolia yhdistyvät Mikaelin kuvauksissa siten, että hänet esitetään sotisovassa, oikeassa kädessään miekka tai seiväs ja vasemmassa kädessään vaaka sielujen punnitukseen. Hänen jalkojensa juuressa esitetään usein myös lyötynä lohikäärmeahmoinen paholainen. Hattulan kirkossa nämä kaksi roolia on kiehtovasti esitetty kahtena erillisenä kuvauksena niin, että ylempässä aiheessa Mikael surmaa lohikäärmettä ja alemmassa aiheessa hän punnitsee sieluja. Sielujen punnitsijana Mikaelin asuna on valkoinen kaapu sekä päällysviitta.

Ylempässä aiheessa Mikael surmaa jalkojensa juuressa olevaa lohikäärmettä keihäällä, jonka toisessa päässä on risti. Hänen katseensa suuntautuu alaspäin uhriaan kohden. Kummassakin aiheessa Mikaelin siivet on ikään kuin ah-



Kuva 6. Arkkienkeli Mikael surmaamassa lohikäärmettä. 1500-luvun alku. Hattulan kirkko. Kuva: Janika Aho.



Kuva 7. Arkkienkeli Mikael punnitsemassa sieluja. 1500-uvun alku. Hattulan kirkko. Kuva: Janika Aho.

taasti mahdutettu mukaan kapeaan tilaan, niin että ne ovat puoliksi kiinni taitettuina. Sielujen punnitus-aiheessa Mikael taas katsoo yläviistoon, pois päin vaa'asta, samalla painaen kädellään hyveellisen sielun puolta alaspäin. Tämä on yleinen aiheen esitystapa: Mikael, joskus myös Neitsyt Maria, ovat punnituksessa kristillisen sielun puolella ja huomaamattomasti avittavat punnitus-ta kallistumaan oikeaan suuntaan.³¹ Hattulan maalauksessa pois päin suunnattu katse voi viitata siihen, että Mikael katsoo muualle hänen kätensä painaessa vaa'an "salaa" sielun puolelle. Erityisesti roomalaisen ajan länsieurooppalaisessa taiteessa Sielujen punnitus on yleisesti esitetty osana *viimeistä tuomiota*, jolloin Mikael sielujenpunnitsijana on osa suurta taivaallisen tuomion kohtausta ja josta yksittäiseksi aiheeksi sielujenpunnitsija eriytyy 1300-luvulla.³²

Hattulan kirkossa yhteyttä näiden kahden kuva-aiheen välillä ei ole, sillä viimeinen tuomio on esitetty itäseinän pohjoisimmassa osassa omana kohtauksenaan. Mikaelin kuvaaminen yksittäisenä pyhimyksenä on yleistä pohjoismaisissa viimeisen tuomion kuvauksissa, eikä ole tavannut yhtään pohjoismaista esimerkkiä, jossa nämä kaksi aihetta esiintyisivät yhtenä kokonaisuutena.

Taiteilija Oskari Niemi restauroi Hattulan maalauksia vuosien 1934 ja 1940 välillä, korjaten ne varovasti. Niemen mukaan kaikki maalaukset olivat tuolloin hyvin kuluneita ja rappaus oli osittain tippunut seinäpinnoista kokonaan.³³ Mikael-aiheet ovat siis jo tuolloin olleet huonossa kunnossa. Niiden kulumista ja haalistumista on mahdollisesti vauhdittanut niiden sijainti lähellä länsipäädyn ikkuna- ja oviaukkoja, joista lankeava auringonvalo sekä ilmankosteuden vaihtelu altistavat maalauksia rasitukselle. Mikael-aiheet ovat jonkin verran huonokuntoisempia kuin kirkon muut maalaukset. Museoviraston kuva-arkistossa on säilynyt A. Lindeqvistin tussipiirros Hattulan Mikaelista sielujenpunnitsijana vuodelta 1872. Tämä ääriiviipiirros osoittaa, että jo tuolloin vaa'an toisella puolella keikkuvat demonit ovat olleet

Kuva 8. Arkkienkeli Mikael surmaamassa lohikäärmettä. 1500-luvun alku. Lohjan kirkko. Kuva: Janika Aho.

haalistuneita tai pois kuluneita. Piirrosvihossa ei ole kuvaa Mikaelista surmaamassa lohikäärmettä.³⁴

Hattulan kirkon Mikael-aiheita tutkittaessa lähimmän vertailuaineiston tarjoaa Lohjan kirkon vastaava maalaus, joka ajoittuu samaan ajanjaksoon Hattulan kirkon maalausten kanssa.³⁵ Lohjan Mikael-aihe, lohikäärmeensurmaaja, on sijoitettu Hattulan kirkon tapaan pilariin, pyhimyskuvien ja apostolien joukkoon (kuva 8). Lohjan kirkon maalaukset ovat edelleen voimakkaasti päällemaalatussa asussaan, joten aiheen yksityiskohtiin on suhtauduttava kriittisesti. Kuvien rakenne ja yleisilme on kuitenkin sama, vain Mikaelin katseen suunta ja ase poikkeavat keskenään. Kyseessä voivat hyvin olla saman esikuvan pohjalta tehdyt maalaukset. On myös mahdollista, että Lohjan kirkon maalauksessa on 1880-luvun restauroinnissa tehtyjä yksityiskohtia, jotka poikkeavat keskiaikaisesta, alkuperäisestä kuvasta.

Kuten useimmilla pyhimysaiheilla, myös Mikael-kuvilla on vuosisatoja pitkä, jopa yli tuhatvuotinen historia jo ennen myöhäiskeskiaikaa. Arkkienkeli Mikaeliin liittyy valtavan suuri määrä kristillistä perinnettä – niin kirjallista kuin kuvallistakin – aivan varhaiskristillisyydestä saakka. Mikael on tunnettu pyhimyksenä myös muualla kuin Länsi-Euroopassa, joten kuva-aiheen maantieteellinen kirjo keskiajalta on hyvin laaja. Yksi vertailuaineisto Hattulan kirkon Mikael-kuville syntyy Upplannin alueen myöhäiskeskiaikaisista vastaavista aiheista. Lähes poikkeuksetta Mikael esiintyy omana pyhimyskuvanaan myöhäiskeskiajan Ruotsin alueella: Suomessa näitä kuvia on säilynyt yhteensä yhdeksän, joista kolme esittää Mikaelia surmaamassa Lohikäärmettä (Laitilan, Hattulan ja Lohjan kirkot) ja sielujen punnitusta kuusi maalausta (Hattulan, Kumlingen, Kalannin, Paraisten, Siuntion ja Taivassalon kirkot). Ruotsin Upplannin alueella Mikael-aiheita on säilynyt peräti 36 kappaletta, joista 19 esittää sielujen punnitusta, 12 lohikäärmeen surmaamista ja viisi kuvaa Mikaelin taistelua paholaisten kanssa.³⁶ Tässä aiheessa Mikael päihittää sotisovassaan lauman pikkupiruja yhden lohikäärmeen sijasta. Aineistosta voidaan siis päätellä, että Mikaelia kunnioitettiin pyhimyksenä ja hänen kuvaamisensa tapoja oli kolme, joista kuitenkin sielujen punnitsija ja lohikäärmeensurmaaja olivat yleisimmät.



Hattulan kirkon kaksi Mikael-maalausta korostavat siis juuri näitä kahta Mikaelin rinnakkaista roolia. Kellään muulla arkkienkelillä ei ollut vastaavaa pyhimyasemaa myöhäiskeskiajan Ruotsin alueella. Esimerkiksi enkeli Gabriel esiintyy ainoastaan osana Marian ilmestys -aiheisia kuvia, eikä omana pyhimyshenkilönään.

Yleisesti arkkienkeli Mikael kuvataan joko haarniskassa tai kuten Hattulan kirkossa, kaapuun tai tunikaan pukeutuneena. Haarniskaan puettuna ja lohikäärmettä surmaamassa Mikael on hyvin samanlainen hahmo kuin pyhä Yrjänä. Pyhä Yrjänä kuvataan yleensä niin ikään nuorukaisena haarniskassa, ratsain surmaamassa lohikäärmettä. Yrjänä esiintyy usein kuitenkin myös ilman ratsua, jalkaisin taistelemassa lohikäärmettä vastaan. Joskus näiden erottaminen toisistaan on vaikeaa, mutta useimmiten hahmot voi erottaa siitä, että Mikaelilla on hänen enkeliytensä tunnusmerkit, siivet – ja Yrjänällä taas ei. Hahmoina he ovat kuitenkin hyvin samankaltaisia; nuoria, ritari-ihannetta edustavia miehiä surmaamassa jalkojensa juuressa pristelevää lohikäärmettä.³⁷ Hattulassa ei ole kuvattuna Pyhää Yrjänää, mikä saakin pohtimaan, onko Mikael voinut joissain tapauksissa ilmentää samanaikaisesti tätä nuorukaista, sillä heidän hahmonsia pahan päihittäjinä ovat olleet visuaalisesti hyvin samanlaiset.

Hattulan kirkon Mikael-aiheet ovat esimerkki maalauksista, jotka ovat säilyneet lähes koskemattomina keskialjalta tähän päivään. Niiden tutkimuksessa ei tarvitse aloittaa myöhempien kerrosten riisumisesta, mutta niiden kuluneisuus jättää paljon avoimia kysymyksiä niiden yksityiskohdista, kuten Mikaelin vaa'asta roikkuvan paholaishahmon ulkomuodosta. Toisaalta niistä voi hyvin nähdä keskiaikaisen maalarin tavan kuvata hahmoja: Mikaelin suuret ja teräväpiirteiset enkelinsiivet ja suoraryhtinen hahmo luovat kontrastin kuvissa esiintyvien paholaisten rajoiltaan epämääräiselle muodolle. Hänen aseensa ja vaakansa – järjestyksen ja järjestyksenpidon symbolit – muodostavat koko asetelmaa hallitsevat suorat linjat.

Espeen kirkon katkenneet kuvat

Espeen kirkon myöhäiskeskiaikainen maalauskokonaisuus ajoittuu myös 1500-luvun alkuvuosikymmeneen.³⁸ Maalauksista ovat säilyneet ainoastaan länsi- ja itäpäädyn holvivälien maalaukset (kuva 9). Keskimmäisten holvivälien ja etelä- ja pohjoisseinien maalaukset ovat hävinneet, kun kirkko muutettiin ristikirkoksi 1820-luvulla.³⁹ Jäljellä ovat siis enää itäisimmän eli alttaripäädyn maalausaiheet, sekä länsipäädyn maalaukset. Itäpäädyn maalausaiheisiin kuuluu muun muassa maailman luominen, viimeinen tuomio, Marian ilmestys sekä holveissa evankelista-aiheet ja vanhatestamentillinen kohtaaminen Samsonista kantamassa Gazan portteja. Vanhan testamentin sankari Samson nähtiin keskialjalla Jeesuksen edeltäjänä ja hänen legendansa esitetään esimerkiksi Ruotsin Upplannin kirkkomaalauksissa usein rinnakkain Jeesuksen elämän kanssa.⁴⁰

Myyttiset voimat omaava Samson kantaa Gazan portteja, ja välttää näin kaupunkiin vangiksi jäämisen – kirjaimellisesti ottamalla portit mukaansa lähtiessään. Aiheen esitystapa keskialjalla on yhtä kirjaimellinen: Samson kuvataan kantamassa



Kuva 9. Espoon kirkon maalauksia, länsipääty. 1500-luvun alku. Kuva: Janika Aho.

kainaloihinsa tuettuna kahta ovea tai suurta porttia. Espoon kirkon länsipäädyn maalauksissa taas on kuvattuna muun muassa pääsiäisen ajan tapahtumia, Pyhä Yrjänä surmaamassa lohikäärmettä sekä useita paheita kuvaavia moraliteettikuvia. Vaikka säilyneitä kuvia on runsaasti, on keskiaikaisesta maalauskoristelusta suurin osa hävinnyt. Yksittäiset kuvat ovat kuitenkin hyvin säilyneitä ja alkuperäisessä asussaan, sillä maalaukset on paljastettu vasta 1930-luvun remontin yhteydessä. Maalausten olemassaolosta oli tieto jo aiemmin, sillä vuonna 1887 kirjeessään Muinaismuistoyhdistykselle kirkkoherra Erenius kertoo, että kirkosta on löytynyt keskiaikaisia maalauksia, joista osa on tuhoutunut 67 vuotta sitten kirkon muutostöissä. Hän pyytää yhdistyksestä asiantuntijaa paikalle viimeistään kuun 17. päivä, ja jolle asiantuntijaa kuulu, laastitaan löytyneet maalaukset takaisin peittoon. Näin ilmeisesti tehtiin ja maalaukset paljastettiin lopullisesti vasta Armas Lindgrenin suunnittelemissa korjaustyöissä 1931.⁴¹ Espoon kirkossa kyseessä on siten fragmentaarinen kokonaisuus, jossa säilynyt osa on erinomaisen hyvin säilynyt ja kadonnut osa taas kadonnut pysyvästi, ilman mitään jälkiä.

Länsipäädyn maalausten asettelu on erikoinen. Läntisellä seinällä on peräti kaksi hevoskauppaan viittaavaa kuva-aihetta, joista on vaikea päätellä, ovatko ne osa samaa tarinaa vai kenties sama aihe kuvattuna kahteen kertaan, hieman eri tavoin. Kuvista lukusuunnassa ensimmäinen, eteläisen laivan länsiseinässä sijaitseva aihe, esittää miehiä, jotka tutkailevat hevosta tai varsaa ilmeisesti ostotarkoituksessa, katsoen sen suuhun ja nostaen eläimen häntää. Toinen, keskilaivan läntisessä seinässä, aivan edellisen välittömässä läheisyydessä, esittää niin ikään miehiä, jotka tekevät hevoskauppaa.⁴² Lisäksi eteläisen laivan läntisimmässä holvissa esiintyy kahteen ker-



Kuva 10. Kirjuripaholaiset. 1500-luvun alku. Espoon kirkko. Kuva: Janika Aho.

taan kuva, jossa pöydän äärellä kolme miestä käsittelee rahapusseja. Tämä aihe on tutkimuksessa määritelty joko kohtaukseksi, jossa Juudas myy Jeesuksen 13 hopearahasta tai moraliteettikuvaksi uhkapeluusta.⁴³ Nämä kuvaukset ovat keskenään lähes identtiset. Kuva-aiheiden esiintyminen kahteen kertaan saattaa viitata jonkinlaiseen suunnittelu- tai laskennalliseen virheeseen maalausten toteutusvaiheessa. Vastausta ei tähän kuitenkaan voi saada, kun suurin osa kirkon muista maalauksista on hävinnyt. On erikoista ja tuskin tarkoituksellista, että nämä kyseiset moraliteettikuvat on maalattu kirkkoon kahteen kertaan lähes vierekkäin.

Tove Riska toteaa että Espoon kirkon maalausten ohjelmaa on vaikeahko tulkita, sillä se on monimutkaisempi kuin 1400-luvulla vallinnut yksinkertaisempi ohjelma, jota esimerkiksi Taivassalon ryhmän maalaukset edustavat.⁴⁴ Kuitenkin jos Espoon kirkon maalausten säilyneitä osia vertaa Ruotsin Upplannin alueella säilyneisiin, tulee kokonaisuus ymmärrettävämmäksi: Espoon kirkossa on selkeästi kyse pelastushistorian esittämisestä Uuden ja Vanhan testamentin typologioiden keinoin.⁴⁵ Espoon kirkossa tämä käy ilmi itäpäädyn eteläisen holvin läntisessä holvi-vaipassa esiintyvistä Samson-kuvasta. Vaikka länsipäädyn holveissa ei esiinny Vanhan Testamentin kohtauksia, vaan ainoastaan pääsiäisen ajan kärsimyshistoria moraliteetti-aiheiden ohella, pidän varmana, että Vanhan Testamentin aiheista ainakin Samsonin legenda on esitetty kokonaisuudessaan tuhoutuneissa holveissa. Kyseinen kuvasarja on myös Siuntion kirkossa, jossa sen kohtaukset kulkevat etelälaivan holvien läpi. Kyse ei Espoon ja Siuntion kirkoissa ole siis täsmällisestä ja kokonaisvaltaisesta typologisesta esittämisestä, vaan eräänlaisesta typistyksestä, jossa on esitetty ainoastaan pelastushistorian korostamisen kannalta oleelliset kuva-aiheet.

Länsipäädyssä on myös säilynyt ryhmä moraliteettiaiheita, kuten *hevoskauppa*, *Kenkä-Ella*, *varkain lypsy* sekä läntisen sisäänkäynnin yläpuolella ylimpänä havaittava *Tutivillus-legenda*, eli *kirjuripaholaiset* (kuva 10). Melko kulunut kuva esittää kolmea paholaishahmoa, jotka venyttävät raajoillaan ja hampaillaan auki pergamenttia tai eläimen nahkaa, jolle ne kirjoittavat ihmisten syntejä tai kirkossa puhuttuja juoruja. Samanlainen aihe on säilynyt Siuntion ja Hattulan kirkkoissa. Kuvan yksityiskohdat ovat kuitenkin melko epäselvät, ja 1960-luvulla aihetta tutkinut Bengt Kilström määrittelikin aiheen *paholaisen pitöpöydäksi*, tulkiten keskelle venytetyn pergamenttinahan pöytätasoksi ja kirjoittavat paholaiset sen ympärillä juhlijoiksi.⁴⁶ Tämä on vain yksi monista esimerkeistä siitä, kuinka fragmentaarisuus aiheuttaa suoria tulkintavirheitä silloin, kun kuva-aiheiden tutkimuksessa vertailumateriaalia ei ole tai sitä ei syystä tai toisesta hyödynnetä.

Upplannin alueen myöhäiskeskiaikaisten maalausten tuntemus auttaa muodostamaan kuvan siitä, miten vastaavat kuva-aiheet yleisesti ovat ryhmittyneet kirkkotilaan Suomen kirkkoissa. Espoon kirkon maalausten kokonaisuuden hahmottamiselle tärkeää on lisäksi vertailu Inkoon ja Siuntion ”sisarkirkkojen” kanssa. Erityisesti vertailu Siuntion kirkon maalauksiin on oleellista, sillä tämä kokonaisuus on säilynyt Espoon kirkkoa yhtenäisempänä.⁴⁷ Siuntion maalausten järjestys Samson-legendoineen osoittaa suunnan ainakin yhdelle mahdolliselle kuvien ryhmittelyyn ja asetelun tavalle keskilaivasta ja kahdesta kapeasta sivulaivasta muodostuvassa kirkkotilassa.

Moraliteetikuvista puuttuu Espoossa ainoastaan kirkossa juoruaminen, joka on saattanut Siuntion tapaan sijaita keskemällä kirkkoa, ehkäpä jaoteltuna naisjuoruajiin pohjoisen laivan holvissa ja miesjuoruajiin eteläisen laivan holvissa. Olen aiemmin ehdottanut, että Espoon kirkossa olisi tuhoutuneella pohjoisseinällä sijainnut kuolemantanssi-aihe.⁴⁸ On kuitenkin myös mahdollista, että kuolemantanssi on ollut ainutlaatuinen, vain Inkoon kirkossa esiintynyt aihe, sillä se ei näytä olleen yleinen muissa Itämeren pohjoispuolisissa kirkkomaalaukokokonaisuuksissa. Espoon kirkossa moraliteettiaiheet sijaitsevat runkokuoneessa, joten samoja aiheita ei ole luultavasti toistettu asehuoneessa. Espoon kirkon asehuone on voinut sisältää siis joitakin muita aiheita, mutta yhtä hyvin se on voinut olla vaatimattomasti kasviornamentein koristettu, tai kenties jo jonkin aiemman ryhmän – ammatti- tai ei-ammattimaisen – maalaama.

Vertailu on siis tärkeä menetelmä kirkkomaalausten kokonaisuuksia hahmotettaessa ja mahdollisimman laajojen aineistojen tuntemus tällä saralla on tärkeä tutkimuksen pilari. Vertailua Upplannin alueen, tai muidenkaan alueiden, kirkkomaalaukokokonaisuuksien kanssa ei ole syytä tehdä liian tiukasti, sillä variaatiomahdollisuuksia on lukuisia ja jokainen kirkko on ainutlaatuinen kokonaisuutensa. Lisäksi on huomioitava, että Suomen kirkkoista lähes kaikki ovat kolmilaivaisia, kun taas Upplannin kirkkomaalaukset sijoittuvat pääosin yksilaivaisiin tiloihin. Sen sijaan Espoon kirkon ja muiden Suomessa säilyneiden 1500-luvun alun maalaukokokonaisuuksien mahdolliset yhteydet Suomenlahden yli etelään olisivat erittäin kiinnostava tutkimuksen suuntaus. Viron alueella ei kuitenkaan ole enää yhtään kokonaista keskiaikaista kirkkomaalaukokokonaisuutta, mutta löytyneiden fragmenttien vertailu Suomessa säilyneisiin maalauksiin olisi tärkeä huomioida tulevaisuuden tutkimushankkeissa.⁴⁹

Sinuiksi fragmentaarisuuden kanssa

Mikään tuntemani myöhäiskeskiaikainen kirkkomaalauskokonaisuus ei ole toisen-
sa kopio, vaan ne ovat aina omia, yllättäviäkin kokonaisuuksiaan.⁵⁰ Täydellisen re-
konstruktion laatiminen kadonneesta tai oleellisesti muutetusta teoksesta on aina
lähes mahdottomuus.⁵¹ Sen sijaan itse tutkimuksen prosessi ja rekonstruktion eri
mahdollisuuksien pohdiskelu on oleellista aineiston kokonaisuuden ymmärtämisel-
le. Kirkkotilojen ja maalauskokonaisuuksien vertailu keskenään antaa nimittäin tär-
keän tutkimustuloksen: Maalauksia on selkeästi toteutettu kokonaisuutta ohjaavan
ohjelman mukaisesti, mutta tämän ohjelman noudattaminen ei ole ollut orjallista.
Myöhäiskeskiajan materiaalissa erottuu selvästi sielunpelastusopin korostuminen
ja pelastushistorian kronologinen kerronnallisuus, kuten on laita Espoon, Siuntion,
Hattulan ja Lohjan kirkkojen maalauksissa. Kokonaisuutta määrittelee selvästi paitsi
kirkon arkkitehtuuri, myös monet suunnitteluun ja maalaamisen toteutusprosessiin
liittyvät asiat ja olosuhteet. Näitä ovat todennäköisesti olleet tilaajien ja rahoittajien
omat toiveet, maalareiden ammattitaito ja käytössä olleet mallikuvat ja aika sekä
vuodenaikojen vaihteluun liittyvät olosuhteet. Lisäksi maalausten suunnittelun pro-
sessiin ja toteutukseen on laskettava mukaan kaikki inhimilliseen toimintaan liittyvät
ja yllättävätkin seikat, kuten erehdykset, virheet ja kommunikaation hitaus.

Tutkimusprosessille onkin välttämätöntä kunkin tutkimuskohteen *yksilöllisen
fragmentaarisuuden* tunnistaminen ja tutkimus. Fragmentoitumisen mekanismien,
kuten kulumisen, hajoamisen, hajottamisen ja päälle maalaamisen tuntemus on oleel-
linen osa prosessia, jossa tutkija tulee niin sanotusti sinuiksi tutkittavan kohteensa
kanssa. Näiden tuntemus on myös historian tuntemusta ja kuvan historiallisuuden
hahmottamista. Kuvalla tai kuvien kokonaisuudella itsellään on historiansa, jossa
fragmentoituminen on tapahtunut ja jossa sen yksilöllinen fragmentaarisuus on
syntynyt. Tämä tutkimusaineiston materiaalisuuteen ja konkretiaan liittyvä puoli on
erottamaton osa taidehistoriallista tutkimusprosessia. Tällä tutkimuksen osa-alueella
korostuvat arkistoissa istuminen ja vanhojen dokumenttien tarkastelu, kuvan luokse
matkustaminen ja sen tarkasteleminen ”silmästä silmään”. Edelleen oleellista on kuvan
ympäriällä liikkuminen ja tilan havainnointi. Kuvien syvälinen tuntemus taas karttuu
näitä samoja asioita toistamalla ja on prosessina vaikeasti mitattavissa.

Janika Aho

FM Janika Aho (Helsingin yliopisto) valmistelee Suomen keskiaikaisia kirkkomaalauksia käsittelevää väitöskirjaansa Koneen Säätien nelivuotisella apurahalla.

FM Janika Aho förbereder sin doktorsavhandling vid Helsingfors universitet om medeltida kyrkomålningar i Finland med ett fyraårigt bidrag av stiftelsen Kone.

Asiasanat

Kirkkotaide, kirkkomaalaus, keskiaika, fragmentaarisuus

SAMMANDRAG

Fragmentaritet i Finlands medeltida kyrkmålningar – Tre fallstudier

Studiet av medeltida material – liksom allt konsthistoriskt ”äldre” material – är studiet av fragmentariska material. Att vara fragmentarisk betyder att vara bruten i stycken, att vara partiell, avkopplad från originalet. I den här artikeln presenterar jag tre fallstudier av hur fragmentaritet är närvarande i studiet av medeltida väggmålningar i Finland och vilka utmaningar denna fragmentaritet medför.

Först diskuterar jag *memento mori* -målningarna i Ingå kyrka (ca. 1510–1520) som delvis har bevarats i sitt ursprungliga skick och delvis restaurerats genom övermålning på 1890-talet. En del av målningarna finns kvar under kalken och kan endast studeras via arkivdokument. Till näst behandlar jag St. Michael-motiven i Hattula kyrka (ca 1510), som är i ett ganska blekt tillstånd efter att ha exponerats för naturligt ljus och fukt i kyrkan under århundradenas lopp. Till sist betraktar jag målningarna i Esbo kyrka (ca 1510–1520) som finns kvar endast i den västra och östra travén, eftersom de övriga förstördes i samband med rivningen kyrkans mellersta del i mitten av 1800-talet. Alla dessa har studerats tidigare, men inte utifrån ett perspektiv inriktat på fragmentaritet.

Mitt huvudsakliga tillvägagångssätt är att belysa forskningsprocessen kring finska medeltida kyrkomålningar och diskutera de metoder som deras studie kräver. Ofta handlar det om mycket praktiskt arbete; att observera materialet i dess läge, titta på motiven och analysera deras relationer till varandra i kyrkorummet. Arkivarbete är också viktigt för att förstå målningarnas historia. De mest användbara av dokumenten är från slutet av 1800-talet då de medeltida väggmålningarna upptäcktes under Finska Fornminnesföreningens expeditioner, och senare restaurerades av dess medlemmar. Arkivarbetet, observationen av materialet på dess ursprungliga plats och jämförelsen av samma motiv i olika kyrkor är ett sätt att lära känna forskningsmaterialet – upprepningen av dessa metoder är en viktig del av konsthistorikers kunskap.

ABSTRACT

Fragmentarity in the Medieval Wall Paintings in Finland – Three Case Studies

In essence, the study of medieval materials—not to mention all the “older” art historical materials—constitutes an investigation of fragments. To be fragmentary means to be broken into pieces or partial; in other words, researchers tend to study materials that are detached from the original. In this article, I present three case studies of fragmentarity in medieval wall paintings found in Finland and the challenges this condition poses to their study.

To start with, I discuss the *memento mori* paintings in Inkoo Church (c. 1510–1520). While some parts of these paintings remain preserved in their original state, others were partially restored in the 1890s by overpainting. Indeed, some of the motifs remain under the whitewash and can only be studied through examining archived documents. Next, I turn to the St Michael motifs in Hattula Church (c. 1510); these paintings, which over time have suffered due to exposure to natural light and humidity in the building, have a faded appearance. As a third case, I consider all the Espoo Church paintings (c. 1510–1520), which today are only visible in the western and eastern travées due to the demolition work done midway through the nave in the 19th century. While it is true that all these materials have received scholarly attention in the past, they have not been examined from the perspective of their status as fragments.

My main task here is twofold: to shed light on the process of researching Finnish medieval church paintings and discuss the methods that their study requires. Often these depend on very practical skills: learning to observe the material in its location, recognizing and examining the motifs, and analyzing how they communicate within the church space. Archival work is also crucial to gaining an in-depth understanding of the paintings’ histories. The most useful documents for my work date from the late 19th century, the period when the medieval wall paintings were first discovered on expeditions conducted by the Finnish Antiquarian Society and later restored by its members. Working in archives, observing the materials in their original locations, and comparing the same motifs in different locations are ways to get to “know” the research material – and the repeated practice of these tasks sharpens the art historian’s skills.

Viitteet

- 1 Fragmentaarisuuden määrittelystä ja ilmenemisestä ks. Elina Räsänen pääkirjoitus tässä numerossa.
- 2 Lahti & Räsänen 2008, s. 242; Valkeapää 2009, s. 284–285; Räsänen 2020.
- 3 Monet suuntaukset ja näkökulmat ovat Altti Kuusamon (2014, 89) mukaan ”ikonografisen tutkimusorientaation poikkitieteellistä täsmentämistä”. Ikonografiasta keskiajan taidehistorian tutkimuksen menetelmänä ks. myös Räsänen 2018.
- 4 Räsänen 2009, s. 16–19; Räsänen 2013, s. 27–29.
- 5 Valkeapää 2009, s. 290–291, 294.
- 6 Wennervirta 1937, s. 132–136; Nilsén 1986, s. 412; Riska 1987, s. 166; Edgren 1989, s. 89–100; Diel 2000, s. 145–158; Gertsman 2010, s. 166; Aho 2020, s. 32–55.
- 7 Emil Nervanderin laatima Inkoon maalausten restaurointikertomus vuodelta 1896, Inkoon kirkko, MV.
- 8 Alakärppä, *Inkoon kirkon maalaukset, konservointi 1987–88*. Kulttuuriympäristön tutkimusraportit, MV. <https://www.kyppi.fi/to.aspx?id=117.4022>; Edgren 1988; Hiekkänen 2007, s. 434.
- 9 Emil Nervanderin laatima Inkoon maalausten restaurointikertomus vuodelta 1896, Inkoon kirkko, MV. Aiheen mainitsee myös Wennervirta 1937, s. 136.
- 10 Ks. esim. Riska 1987, s. 162; Fält 2017, s. 19–20.
- 11 Aho 2020, s. 50–51.
- 12 Valkeapää 2015, s. 105–106.
- 13 Järventaus, *Inkoon kirkko korjausohjelma 1988*, Kulttuuriympäristön tutkimusraportit, MV. <https://www.kyppi.fi/to.aspx?id=117.4525>
- 14 Esimerkiksi elämänpyörä-aiheeseen kuuluvat usein seuraavat selittävät tekstit: nuorimies matkalla pyörän lakipisteeseen on varustettu tekstillä *regnabo* (tulen hallitsemaan), pyörän ylimmällä kohdalla istuvan keski-ikäisen miehen teksti on *regno* (hallitsen), pyörän kyydistä tippuvan iäkkään miehen tekstinä puolestaan on *regnavi* (hallitsin) ja maassa makaavan ruumiin vieressä lukee *sum sine regno* (olen ilman valtaa).
- 15 Armas Lindgrenin kalkeeraus Kenkä-Ella -aiheesta, Historian kuvakokoelma, MV.
- 16 Emil Nervanderin laatima luettelo Inkoon kirkon maalauksista sijaintitietoineen vuonna 1896. Inkoon kirkko, MV.
- 17 Valkeapää 2015, s. 104–105.
- 18 Hiekkänen 2011; Hiekkänen 2020, s. 242.
- 19 Väitöskirjatutkija Vilma Mätön esittelemä kategorisointi hänen esitelmässään Kuvakalskehankkeen organisoimassa sessiossa ”Fragmentoituneet muistot – keskiajan kuvakulttuurin lähteillä I: kuvat muistin ja kokemuksen rakentajina” *Dies Medievals* -konferenssissa 10.3.2022. Ks. tiivistetysti Lahti et al. 2022. Kirkkojen restaurointikäytännöistä lisää Valkeapää 2000, s. 19–30; Valkeapää 2015, s. 105.
- 20 Laajasti näistä tutkimusretkistä, ks. Valkeapää 2020.
- 21 Myös Vaasan rauniokirkosta on löydetty maalausfragmenteja, jotka ovat mahdollisesti saman ryhmän toteuttamia. Tove Riskan (1987, s. 161) mukaan myös Rauman fransiskaanikonventin kuorimaalaukset kuuluisivat samaan ryhmään. Rauman maalausten kuuluminen samaan ryhmään Inkoon, Espoon ja Siuntion kanssa ei ole yksiselitteistä ja kaipaa lisätutkimusta, ks. Fält 2015.
- 22 Memento mori -aiheet Albertus Pictorin maalauksissa, ks. Melin 2007.
- 23 Tästä keskustelusta ks. Aho 2020, s. 51.

- 24 Diel 2000, s. 157; Edgren 1989, s. 98.
- 25 Ks. Aho 2020, s. 50–51.
- 26 Ariès & Ranum 1974, s. 27–52; Gertsman 2010, s. 23–42; Oosterwijk 2014, s. 198–204.
- 27 Ks. Aho 2020, s. 50–51.
- 28 Ks. esim. Riska 1987, s. 168; Edgren 1997, s. 42; Hiekkänen 2020, s. 367. Hattulan kirkon maalausten ajoitus on edelleen avoin kysymys. Ajoituksen problematisoinnista ks. Räsänen 2009, s. 88.
- 29 Knapas 1997, s. 120.
- 30 Johnson 2005, s. 71–100, 141; Kirschbaum & Bandmann 1971, s. 256–263.
- 31 Oakes 2008, s. 144–152.
- 32 Oakes 2008, s. 137–144.
- 33 Knapas 1997, s. 128.
- 34 A. Lindeqvistin piirrosvihko ”Hattula Gamla Kyrka” kuva nro 91346, 1872, Historian kuvakokoelma, MV.
- 35 Ajoituksesta ks. Riska 1987, s. 168.
- 36 Nilsén 1986, s. 39.
- 37 Arkkienkeli Mikael -aiheesta ja ikonografiasta ks. myös Vuola 2017, s. 206.
- 38 Espoon kirkon maalausten ajoituksesta ei ole laajaa tutkimusta, mutta niitä pidetään samanaikaisina Rauman fransiskaanikonventin maalausten kanssa. Riska 1987, s. 157, 161. Katso myös viite 15.
- 39 Kirkkoherra Ereniuksen kirje Suomen Muinaismuistoyhdistykselle (SMY), 9.7.1887. Espoon kirkko, MV. Kts. myös Espoon kirkon rakennushistoriaselvitys https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/rapea/read/asp/r_kohde_det.aspx?KOHDE_ID=200407
- 40 Nilsén 1986, s. 295–296.
- 41 Kirkkoherra Ereniuksen kirje SMY:lle, 9.7.1887. Espoon kirkko, MV. Aiheesta myös Hiekkänen 1988, s. 12–13. Vuoden 1931 restauroinnista kts. Espoon kirkon rakennushistoriaselvitys: https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/rapea/read/asp/r_kohde_det.aspx?KOHDE_ID=200407.
- 42 Hevoskauppa-aiheesta lisää Edgren 1985.
- 43 Nilsén 1986, s. 191; Riska 1987, s. 164.
- 44 Riska 1987, s. 163.
- 45 Uuden ja vanhan testamentin typologioihin perustuvasta kuvaohjelmatyypistä ks. Nygren 1957; myös Nilsén 1986, s. 463.
- 46 Kilström 1965.
- 47 Myös Tove Riska (1987, s. 161, 165) huomautti, että Inkoon ja Siuntion kirkkojen maalaukset täydentävät Espoon kirkon kokonaiskuvaa.
- 48 Aho 2020, s. 51.
- 49 Viron keskiaikaisten kirkkomaalausten tilanteesta ja konservointiprojekteista ks. Hiiop & Randla 2009.
- 50 Myös Nilsén 1986, s. 463.
- 51 Ks. Lahti & Räsänen 2008, s. 245.

Lähteet ja kirjallisuus

Arkistot

Museovirasto (MV)

- Historian kuvakokoelma
 - Hattulan kirkko
 - Inkoon kirkko
- Historian topografinen arkisto
 - Inkoon kirkko
 - Espoon kirkko
- Kulttuuriympäristön tutkimusraportit
 - Inkoo

Verkkolähteet

https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/rapea/read/asp/r_kohde_det.aspx?KOHDE_ID=200407 Luettu 15.8.2022.

Lahti, Sofia, Saila Leskinen, Elina Räsänen & Katri Vuola 2022. *Rasvatahroja paperilla ja kädenjalkia tiilissä*. Kuvakalske-hankkeen blogi. <https://blogs.helsinki.fi/kuvakalske/2022/03/25/rasvatahroja-paperilla-ja-kadenjalkia-tiilissa/> Julkaistu 15.3.2022, luettu 25.8.2022.

Räsänen, Elina 2020. *Keskiaikaiset puuveistokset fragmentteina*. Kuvakalske-hankkeen blogi. <https://blogs.helsinki.fi/kuvakalske/2020/12/08/keskiajan-maalatut-puuveistokset-fragmentteina/> Julkaistu 8.12.2020, luettu 25.8.2022.

Kirjallisuus

Aho, Janika 2020. Memento mori Inkoon keskiaikaisessa kirkossa. *Tahiti: taidehistoria tieteenä*. Vuosikerta 10, Nro 2–3, s. 32–55. <https://doi.org/10.23995/tht.100180>

Ariès, Philippe & Ranum, P. M. 1974. *Western attitudes toward death: From the Middle Ages to the present*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Diel, Cora 2000. Ein Abglanz Notkes? Der Totentanz Von Inkoo Im Hanseatischen Kontext. *Neuphilologische Mitteilungen* vol.101/2, s. 145–158.

Edgren, Helena 1979. De skrivande djävlarne i Finlands medeltida kyrkor. *Finskt Museum* 86, s. 54–68.

Edgren, Helena 1985. Hästhandel i Finlands medeltida kyrkor. *Finskt museum* 92.

Edgren, Helena 1988. Kuolema tanssii Inkoossa. *Helsingin Sanomat* 24.12.1988.

Edgren, Helena 1989. The dance of death in Inkoo: A medieval church painting as a source of local history. *Quotidianum Fennicum: Daily Life in Medieval Finland*. Ed. Krötzl, Christian & Masonen, Jaakko. Gesellschaft zur Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, Krens.

Edgren, Helena 1997. Kalkkimaalaukset ja maalausluettelo. *Hattulan ja Tyrvännön kirkot. Suomen kirkot 20*. Toim. Marja-Terttu Knapas. Museovirasto, Helsinki.

- Fält, Katja 2015. Taivaan valtiat Rauman Pyhän Ristin kirkon keskiaikaisissa maalauksissa. *Risti ja lounatuuli: Rauman seurakunnan historia keskiajalta vuoteen 1640*. Toim. Ijäs, Miiä & Lahtinen, Anu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Fält, Katja 2017. Women and Demons in the Late Medieval Wall Paintings in the Church of Espoo (Finland). *MIRATOR* 1, 8:1/2017.
- Gertsman, Elina 2010. *The Dance of Death in the Middle Ages: Image, text, performance*. Brepols, Turnhout.
- Hiekkänen, Markus 1988. *Polvesta polveen täällä: Espoon kirkon esiinikaivettua menneisyyttä*. Espoon seurakunnat, Espoo.
- Hiekkänen, Markus 2011. Keskiaikaisia kalkkimaalauksia Mynämäen kirkossa. *Tahiti* 1(1). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85407>
- Hiekkänen, Markus 2020. *Finlands medeltida stenkyrkor*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm.
- Hiiop, Hilikka & Randla, Anneli 2009. Eesti kirikute keskaegsete seinamaalingute uurimisest ja restaureerimisest / Research and Restoration of the Medieval Murals in Estonian Churches. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 2009;18(3/4), s. 9–43.
- Johnson, Richard Freeman 2005. *Saint Michael the Archangel in medieval English legend*. Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, UK.
- Kilström, Bengt Ivar 1965. Kring en djävulsscen i Esbo kyrka. *Finskt Museum*.
- Kirschbaum, Engelbert & Bandmann, Günther 1971. *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, *Allgemeine Ikonographie*. Herder, Rom.
- Kuusamo, Altti 2014. Kuva. *Taide, kokemus ja maailma: risteyskiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Heinonen, Yrjänä. UTU, Turku.
- 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*, s. 241–269.
- Melin, Pia 2007. *Fäfangans förgänglighet: Allegorin som livs- och lärospiegel hos Albertus Pictor*. Stockholmia, Stockholm.
- Nilsén, Anna 1986. *Program och funktion i senmedeltida kalkmåleri: kyrkmålningar i Mälardalskapen och Finland 1400–1534*. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm.
- Knapas, Marja-Terttu 1997. Uskonpuhdistuksen jälkeinen aika. *Hattulan ja Tyrvännön kirkot. Suomen kirkot 20*. Toim. Marja-Terttu Knapas. Museovirasto, Helsinki.
- Nygren, O. A. 1957. *En medeltida frälsningsspegel*. Söderström & Co, Helsingfors.
- Oakes, Catherine 2008. *Ora pro nobis: the Virgin as intercessor in medieval art and devotion*. Harvey Miller Publishers, London.
- Oosterwijk, Sophie 2014. ‘This Worlde Is but a Pilgrimage’ Mental Attitudes in/to the Medieval Danse Macabre. *Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe*. Later Medieval Europe Vol. 12. Ed. Katajalla-Peltomaa, Sari and Susanna Niiranen. BRILL, Leiden.
- Riska, Tove 1987. Keskiajan maalaustaide. *Ars: Suomen taide 1*. Toim. Sarajas-Korte, Salme. Weilin + Göös, Espoo.
- Räsänen, Elina 2009. *Ruumiillinen esine, materiaallinen suku: tutkimus Pyhä Anna itse kolmantena -aiheisista keskiajan puuveistoksista Suomessa*. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki.

Räsänen, Elina 2013. The Craft of the Connoisseur: Bernt Notke, Saint Anne and the Work of Hands. *Art, Cult and Patronage: Die Visuelle Kultur im Ostseeraum zur Zeit Bernt Notkes*, s. 25–45. Ed. by / hg. Uwe Albrecht & Anu Mänd. Verlag Ludwig, Kiel.

Valkeapää, Leena 2000. *Pitäjänkirkosta kansallismumentiksi: Suomen keskiaikaisten kirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870–1920*. Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki.

Valkeapää, Leena 2009. Suomen keskiajan taidehistorian tutkiminen. *Keskiajan avain*. Toim. Lahtinen, A. et al. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Valkeapää, Leena 2015. *Vapaa kuin lintu: Emil Nervanderin elämä*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 47. Taidehistorian seura, Helsinki.

Valkeapää, Leena 2020. *Saman taiteen lapset: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket 1871–1902*. Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki.

Vuola, Katri 2017. Häily hallitsija vai taivaallinen ruhtinas? – Keskiaikainen pääveistos Klaus Holman kokoelmassa. *Kauneus, arvo ja kadonnut menneisyys: näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan*, s. 199–210. Taidehistoriallisia tutkimuksia 49. Toim. Räsänen, Elina & Immonen, Visa. Taidehistorian seura, Helsinki.

Wennervirta, Ludvig 1937. *Suomen keskiaikainen kirkkomaalaus*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki.