

Tämän teoksen sähköisen version on julkaissut Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS) Creative Commons -lisenssillä: CC BY-NC-ND 4.0 International. Lisenssiin voi tutustua englanniksi osoitteessa: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on saanut sähköisen julkaisuluvan teoksen oikeudenhaltijoilta. Mikäli olette oikeudenhaltija, jota SKS ei ole tavoittanut, pyydämme teitä ystävällisesti ottamaan yhteyttä [SKS:aan](#).

Marja Tuominen

BYSANTTILAINEN
TRIPTYYKKI
KOLME ESSEETÄ
JUMALANSYNNYTTÄJÄN
KUVASTA

Suomen Historiallinen Seura
Finska Historiska Samfundet
Societas Historica Finlandiae

Marja Tuominen

BYSSANTTILAINEN
TRIPTYKKI

KOLME ESSEETÄ
JUMALANSYNNYTTÄJÄN
KUVASTA

Kannen maalaus: Juhani Tuominen, Muuri 1990
(valokuva Ilkka Soini).
Takakannen kuva: Hellyyden Jumalanäiti.
Ns. Tokali-kirkon fresko,
900-luku. Kappadokia, Görem.
Graafinen suunnittelu: Juha Tahvonen.
Gummerus Kirjapaino Oy
ISBN 951-710-054-X

*Omistan tämän kirjan äitini
Hilka Kurkelan ja isäni
Eemeli Kurkelan muistolle.*

SISÄLLYSLUETTELO

LUKIJALLE	9	Lähdeviitteet:	78
		Kirjallisuus:	83
ANATOLIAN			
ÄITIEN PERINTÖ	13	JUMALANSYNNYTTÄJÄN KUVA JA	
Panaya Kapulun pikku talo	13	ENNUSMERKIT KONSTANTINOPO-	
Elämänantajat	14	LILAISEN KHORAN KIRKON KUVA-	
Täynnä äitejä?	16	OHJELMASSA	89
Muotoihanne muuttuu	19	Paikan henki	89
Assyrian kauppasiirtokunnat	24	Maa tarjoaa luolan	
Heettiläiset	25	lähestymättömälle	90
Äiti Kybele	28	Neitsyen kohtu on nyt	
Efesos, naisten kaupunki	32	taivaita avarampi	92
Marian kaupunki	34	Kerubeja kunnioitettavampi, serafeja	
Uusia kysymyksiä	36	verrattomasti jalompi	94
Lähdeviitteet:	38	Ja hän sai ravintonsa	
Kirjallisuus:	41	enkelin kädestä	97
		Pelasta meidät kaikista vaaroista	104
JUMALANSYNNYTTÄJÄN KUVA		Ja myös sinun sielusi lävitse	
IDEALISOIDUN OBJEKTIN VISUAALISENA		on miekka käyvä	109
PROJEKTIONA	45	Toinen Eeva	112
Kuva peilinä?	45	Jumalan taivaasta kulkema porras	116
Aikaan sidottu ja ajaton	50	Tulesa kulumaton	
Kreikkalainen ja ”tosi” filosofia	51	orjantappurapensas	119
Puhdassydämiset näkevät Jumalan		Hengen kultaama arkki,	
– itsessään	54	aineettoman tulen lamppu	121
Konstantinopoli		Neitsyt kasvatetaan	
– taivaan valtakunnan ikoni	57	asumukseksi Hänelle	127
Hiljainen, nöyrä, tyyni ja ylevä	61	Portti, josta Jumala kulki	
Kuva omasta paremmasta minästä	65	sitä avaamatta	130
Theotokos,		Sinä, joka kannoit	
Jumalansynnyttäjä-ihminen	70	kerubi-istuimella olevaa	132
Maria, suojamuuri	73	Merkitysten kerrokset	134
Ihmislunnon		Lähdeviitteet:	135
jumaloitumisen takia	75	Kirjallisuus	139

*”Millainen minuus on tähdillä
kun ne heijastuvat meren pinnasta?
Puhumattakaan niiden vastakohdasta, minusta, pimeydessä – –”*

Gunnar Ekelöf: Tiennäyttäjät Manalaan

LUKIJALLE

Olen valinnut tämän kirjan aloitussanoiksi muutaman säkeen Gunnar Ekelöfin runokokoelmasta *Tiennäyttäjät Manalaan*. Se sisältyy Caj Westerbergin toimittamaan ja suomentamaan kolmen kokoelman *Trilogiaan*, joka ilmestyi Otavan kustantamana vuonna 1994. Tuolloin vasta tutustuin Ekelöfiin, ja heti jäin hänen sanojensa vangiksi. Toisinaan unettomana yönä etsin käsiini kirjan, joka jo itsestään aukeaa sivulta 108, ja luen uudestaan ja uudestaan nuo säkeet – vain nähdäkseni, että ne yhä ovat siellä ja saadakseni katsella ja kuunnella huolella valittujen sanojen kummallista kauneutta.

Mutta tähän epätavalliseen kiintymiseen on toinenkin syy kuin sanojen salaperäinen kauneus. Aivan riippumatta siitä, oliko Gunnar Ekelöf itse tarkoittanut niin vai ei, minä näen noissa säkeissä lyhyen ja allegorisen ilmaisun myös sille historianfilosofiselle näkemykselle, jonka tämä symmetrioista viehättynyt runoilija julkatoi vuonna 1966 ottaessaan vastaan Pohjoismaiden Neuvoston kirjallisuuspalkinnon: ”Minä valitsin Bysantin, kauan sitten kadonneen, lähtökohdaksi, josta voin käydä käsikseni läsnäolevaan.” Näin tunnen käyneen myös itselleni.

Kolmetoista vuotta hanketta haikailtuani matkustin ensimmäisen kerran Istanbuliin – Konstantinopoliin – tammikuussa 1987. Matka oli monin tavoin poikkeuksellisen satuttava kokemus, ja kotiin palattuani jouduin vielä pitkään pohtimaan ja erittelemään kahta voimakasta tunnetta, jotka olin matkan aikana löytänyt itsestäni. Toinen oli melkein fyysisenä kipuna koettu ahdistus kaiken keskenkeräisyydestä, materiaalisesta, historiallisesta ja mentaaliseen hallitsemattomuudesta – ”minusta, pimeydessä”. Toinen oli selkiintynyt tietoisuus siitä, että matkustipa ihminen minne hyvänsä, hänen oma mielenmaisemansa asettuu aina sinne, missä hän itse kulkee; hänen maailmansa keskipiste on siellä missä hänkin, niin ajassa kuin tilassa. Tähtien minuus ei ole sitä heijastavan meren pinnassa vaan tähdessä itsessään.

Halusin katsoa, mitä löytäisin itsestäni, jos palaisin takaisin Konstantinopoliin pitämäksi aikaa.

Elokuun 20. ja 21. päivän välisenä yönä 1987 istuin keittiön pöydän ääressä silloisessa kodissamme Oulun Pikisaassa kirjoittamassa kirjettä rakastetulleni, joka tuolla ker-

taa oli yksin Konstantinopolissa. Yhtäkkiä huomasin olevani mustasukkainen kaupungille, joka oli sulkenut hänet syliinsä ja jättänyt minut ulkopuolelle. Minulle Konstantinopoli keskikoulun historiantunneista saakka oli ollut myyttinen äiti-kaupunki; Jumalansynnyttäjän kuvaan liittyvät attributit, kielikuvat, metaforat ja mielikuvat myllersivät mieltäni. ”Uskon, että jossakin vaiheessa elämää jokaiselle lapselle äiti on Jumalansynnyttäjä”, kirjoitin. ”Neitsyt mutta synnyttäjä. Ja Jumalan.”

Aamulla (se oli tyttäreni ja esikoiseni kahdestoista syntymäpäivä) vein kirjeen postiin vähän epäröiden; yöllinen syvämielisyys tuntui tuulisena syysaamuna jotenkin arvelutavalta – melkein naiivilta. Postitin sen kuitenkin. Päivää tai paria myöhemmin menin kunnalliseen elokuvateatteriin katsomaan ruotsalaisen Kay Pollackin ohjaamaa elokuvaa *Älska mig*. Elokuvan päähenkilö on biologisen äitinsä hylkäämä murrosikäinen tyttö, joka vastaa tuhoavalla raivolla vilpittömimpäänkin rakkaudenosoitukseen. Mikään ei riitä, ääretönkin on liian vähän, koska hänen sielussaan on äidin kohdalla maailman halkaiseva kuilu. Poissaoleva isä on Jumala, ja Jumala on poissaoleva isä. Päähenkilön sanat soivat päässäni vielä kun kävelin kotiin:

Jokainen lapsi on Kristus, maailmaan annettu –

Sinä yönä tilasin pitkän puhelun Istanbuliin, ja siitä alkoi tämän tutkimustyön pitkä, monivaiheinen ja elämyksistä kylläinen historia.



Työ on kestänyt pitkään. Sitä ovat hidastaneet monet arkihuolet ja toiset työvelvollisuudet. Välillä kirjoittaminen on katkennut useiksi kuukausiksi, jopa vuodeksi kerrallan. Toinen syy viipymiseen on ollut aiheen vaikeus. Erityisesti triptyykin keskimmäinen osa on antanut odottaa kypsymistään tuskastuttavan pitkään. Se on ollut monessa suhteessa ongelmallinen, välillä ahdistavakin mutta mielestäni tärkeä haaste. Kaikki kolme esseettä ovat itsenäisiä kokonaisuuksia, mutta ne muodos-

tavat niin haluttaessa myös toinen toistaan syventävän kokonaisuuden.

Ensimmäisessä esseessä rakennan ajallisesti laajan kaaren Anatolian neoliittisista yhteisöistä Bysanttiin ja Efesoksen kirkolliskokoukseen, jossa Maria kanonisoitiin Jumalansynnyttäjäksi. Essee on triptyykin osista sivumäärältään suppein, vaikka tarkasteltava aikajaksot on pisin. Vanhoja jumalatar-kultteja tunnetaan laajalti Välimeren alueelta, mutta olen rajannut tarkasteluni Anatoliaan. Se tuntui tarkoituksenmukaiselta, koska jonkinlainen rajaus oli joka tapauksessa tutkimuskohteen ajallisen laajuuden vuoksi välttämätön ja työskentelin itse Anatolian niemimaalla, jonka monien museoiden kokoelmat ovat vuosien varrella tulleet minulle tutuiksi. En vedä suoraan yhtäläisyysmerkkiä vanhojen jumalatar-kulttien ja varhaiskristillisen mariologian välille, vaikka niillä muutamia formaalisia yhtäläisyyksiä onkin; sen sijaan pyrin pitämään esillä kysymystä, voisiko yksilön ja yhteisön (siis kultin kokijan) psykodynamiikasta löytyä jotain olennaista jatkuvuutta silloin, kun tarkastelun keskiössä ovat sakraaliin kuvaan projisoituvat yksilölliset ja yhteisölliset motivaatiot.

Keskimmäinen essee syvennyy Bysantin kultti- ja kulttuurihistoriaan, ja sama kysymys on yhä läsnä. Etsin hahmoa sille filosofiselle ja teologiselle viitekehykselle, jossa Mariaa ja Marian kuvallista esittämistä koskevat kanonit luotiin, samoin tarkastelen niitä yhteisöllisiä normeja ja ihanteita, jotka säätelivät hyvän ja huonon, oikean ja väärän, pyhän ja pahan, kauniin ja ei-kauniin konseptioita. Oletan näiden kaikkien heijastuneen Jumalansynnyttäjän kuvissa ja häneen liittyneissä mielikuvissa, mutta näiden lisäksi etsin kuvasta myös yksilöiden ja yksilöistä muodostuvan yhteisön piilotajujen motivaatioiden heijastumia, jotka visualisoituvat neitsyt-äitinä kunnioitetun idealisoidun objektin kuvassa. En halua salata sitä tosiseikkaa, että oma suhteeni Jumalansynnyttäjän kuvaan ja siihen liittyvät henkilökohtaiset kysymykset ovat motivoineet minut tähän tarkasteluun.

Kolmas essee keskittyy yksinomaan konstantinopolilaisen Khoran luostarin kirkon au-

tonomisiin Maria-kuviin, Marian elämäkertasykliin ja Marian pelastushistoriallisen tehtävän vanhatestamentillisiin prefiguraatioihin, Maria-typologiaan. Tämä essee on metodologisesti perinteisin ja siksi myös ”turvallisin”, mutta itselleni sen kirjoittaminen on ollut kiehtova seikkailu ennen muuta siksi, että siinä kuva ja kielikuva, ikonografia ja hymnografia sekä apokryfiset evankeliumitekstit kulkevat kaiken aikaa rinnakkain, kietoutuvat toisiinsa ja syventävät toistensa merkityksiä. Tässä esseessä kaikkein selkeimmin konkretisoidut bysanttilaisen sakraalin kuvan liturginen referenssi ja metaforiset ulottuvuudet.



Kaikesta matkan varrella koetusta haluan kiittää lapsiani Taina ja Ilja Ala-Ketolaa, jotka joutuivat jättämään kotinsa, koulunsa ja ystävänsä pitkäksi aikaa tämän työn vuoksi mutta uskoakseni löysivät tilalle jotain sellaista, joka suojaa kuin koti, opettaa enemmän kuin koulu ja merkitsee elämän varrella ainakin melkein yhtä paljon kuin ystävät. Puolisoni Juhani Tuominen on koko pitkän matkan kulkenut kanssani – mutta ei samaa vaan omaa, viereistä polkua pitkin. Hän on myös valokuvannut muutamaa poikkeusta lukuunottamatta tämän kirjan kuvituksena olevan aineiston. Kahdeksan ensimmäistä kuvaa ovat Ankaran Anatolian sivilisaatioiden museon arkistosta.

Käsikirjoitukseni kokonaisuudessaan tai osia siitä ovat lukeneet professori Jouni Suistola, rovasti Johannes Seppälä, apulaisprofessori Hilikka Seppälä, tutkija Kari Kotkavaara, tutkija Leena Mari Peltomaa, tutkija Tutta Palin, professori Kari Immonen, professori Kari Kurkela, teologian tohtori Matti Hyrc,

apulaisprofessori Juha Siltala, filosofian tohtori Paavo Hohti, teologian tohtori Matti Kotiranta ja dosentti Juha Sihvola. Kiitän heitä kaikkia käsikirjoitustani koskevista kommentteista ja keskusteluista. Graafinen suunnittelija Juha Tahvosta kiitän kirjan ulkoasun suunnittelusta ja toteutuksesta, artonomi Irma Annanpaloa käsikirjoituksen oikolukemisesta, taiteen maisteri Riitta Niinimäkeä ja Juha Tahvosta kartan ja pohjapiirroksen laatimisesta ja monia muita henkilöitä lähdeaineiston hankkimisessa saamastani avusta. Turkin ja Suomen opetusministeriöiden välinen kulttuurinvaihtosopimus teki minulle mahdolliseksi työskennellä kahdeksan kuukauden ajan stipendiaattina Istanbulin yliopistossa, ja Kordelinin säätiön apuraha edesauttoi siellä työn etenemistä ja aineiston keruuta. Jatkotyöskentelyä Suomessa ovat helpottaneet Suomen kulttuurirahaston Pohjois-Pohjanmaan rahastolta, Oulun ortodoksiselta hiippakuntasäätiöltä ja Lapin läänin taidetoimikunnalta saamani apurahat.

Lopuksi haluan lausua erityisen kiitokseni Eeva ja Feridun Yalcınkayalle, jotka ensin antoivat meille kodin äiti-kaupungissa ja myöhemmin, vuosien myötä, lämpöisen ystävyystensä.



Rovaniemellä Jumalansynnyttäjän Neitseen Marian kuolonuneen nukkumisen päivänä 15. elokuuta 1997.

Marja Tuominen



Kuva 1. Anatolia. Karttaan on merkitty tärkeimmät tässä esseessä mainitut muinaislöydöt. (Kartta: Riitta Niinimäki ja Juha Tahvonen.)

”Suuri on efesolaisten Artemis!”

ANATOLIAN ÄITIEN PERINTÖ

Panaya Kapulun pikku talo

Elokuun viidentenätoista kristillinen kirkko viettää Jeesuksen äidin Marian kuoleman muistopäivää. Protestanttisissa kirkkoissa tällaiset kirkkivuoden pyhät ovat ainakin toistaiseksi vailla erityistä merkitystä mutta eivät katolisessa maailmassa. Kreikankielisessä ortodoksisessa maailmassa juhlaa kutsutaan nimellä *Koimeesis*; Venäjällä se on *Uspenia*. Jumalansynnyttäjän kuolonuneeen nukkumisen muistolle on omistettu suuri määrä ortodoksisia kirkkoja, niiden joukossa Helsingin Uspenskin katedraali.

Erityisen suuren merkityksen *Koimeesis*-juhla on saanut Anatoliassa, nykyisessä Turkissa, vanhan Efesoksen kyljessä sijaitsevalla kukkulalla, jota turkkilaiset kutsuvat nimellä Panayia Kapulu. Sana *Panayia* tulee kreikankielisestä sanasta *Panhagia* ja viittaa Kaikkipyhään Jumalansynnyttäjään. Kukkulalla sijaitsee pieni talo, jonka perustusten arvellaan

olevan peräisin ensimmäiseltä vuosisadalta. Tuossa paikassa – yhden perimätiedon mukaan – Jeesuksen äidin uskotaan viettäneen viimeiset elinvuotensa, ja kyseistä rakennusta monet pitävät hänen viimeisenä asuinsijaanaan.¹

Joka vuosi elokuun viidentenätoista päivänä sadat kynttilät syttyvät Panayia Kapulun pikku talossa, kun eri uskontokuntia edustavat pyhiinvaeltajat saapuvat eri puolilta Anatoliaa, Eurooppaa ja Aasiaa viettämään *Koimeesis*-juhlaa. Mutta ennen Mariaa Efesoksessa on juhlittu ja kunnioitettu myös muita naisia, vahvoja jumalattaria, elämänantajia. Ennen kristinuskoa oli Artemis, ennen häntä monet anatolialaiset jumalattaret. Kaupungista löytyvät myös Isiksen temppelin ja Hestian alttarin rauniot. Efesoksen kulttihistoria on mahtavien naisten historiaa. Siinä näyttää tietyllä tavalla kerrostuvan ja kiteytyvän koko Anatolian pyhien äitien perintö.

Elämänantajat

Vanhimmat tunnetut anatolialaiset äitijumalatareksi kutsutut kuvat ovat peräisin neoliittiselta kaudelta, kahdeksannelta ja seitsemänneltä vuosituhannelta ennen ajanlaskumme alkua. Niitä on löytynyt mm. Çayönü Tepesin, Nevali Çorin, Gritillehöykin, Caferhöyükin, Aşiklihöyükin sekä ennen muuta Çatalhöyükin ja Hacilarin kaivauksista Anatolian niemimaalta, ja osa niistä muistuttaa mm. Willendorfin ja Lausselin Venuksen nimellä tunnettuja paljon vanhempia paleoliittisen kauden naisfiguureja. On selvää, että nimi *Venus* tässä yhteydessä on harhaan johtava, anakronistinen ja katteettomia konnotaatioita sisältävä. Tähän on kiinnittänyt huomiota mm. Riane Eisler paljonpuhutus teoksessaan *Malja ja miekka*, jossa hän kiistää figuurien toimineen eroottisten mielikuvien kohteina tai virittäjinä – mihin hän mielestäni hiukan rajoittuneesti katsoo Venus-nimen yksinomaan viittaavan. Sen sijaan hän arvelee näiden esihistoriallisten veistosten kertovan ”jotain tärkeää meistä itsestämme, siitä että sekä miehet että naiset kerran kunnioittivat maailmankaikkeuden elämää antavia voimia”. Sinänsä kiinnostavassa ja monipuolisessa artikkelissaan *Women in Anatolia from Prehistoric Ages to The Iron Age* Edibe Uzunoğlu sen sijaan käyttää problematisoimatta sellaisia käsitteitä kuin *paleoliittinen Venus* ja *Venus-figuuri*; hän uskoo näiden figuurien kookkaiden ja näkyvien sukupuoli-tunnusten ”symboloivan” naisen hedelmällisyyttä ja sitä hedelmällisyyteen liittyvää magista voimaa, joka on ihmissuvun jatkuvuuden ehto.

Sekä Eisler että Uzunoğlu pitävät paleoliittisia naisfiguureja edeltäjiemme yrityksenä ymmärtää maailmaansa ja vastata sellaisiin yleisinhimillisiin kysymyksiin kuin mistä tulemme kun synnymme ja minne menemme kuolemamme jälkeen. Eisler pitää selvänä, että ihmiskunnan kahteen sukupuoleen jakava ja silminnähtävä ero on syvästi vaikuttanut paleoliittiseen uskomusjärjestelmään. ”Yhtä loogiselta tuntuisi”, hän toteaa, ”että esivanhempamme olisivat pitäneet maailman elämää antavia ja ylläpitäviä voimia pikemminkin nai-

sellisina kuin miehisinä, koska sekä ihmiset että eläimet muodostuivat naaraiden sisällä ja koska naisen ruumis käy läpi jaksottaisia muutoksia samaan tapaan kuin vuodenajat ja kuukin.” Uzunoğlu puolestaan viittaa paleoliittisella kaudella omaksuttuun ja Anatoliassa pitkään jatkuneeseen tapaan haudata vainajat sikiöasentoon: hauta olisi näin assosioitu naisen kohtuun, ja tähän assosiaatioon olisi liittynyt ajatus uudelleensyntymisestä tai ainakin kuolemanjälkeisestä elämästä. Näin feminiininen voima olisi siis ulottunut paljon hedelmöitymistä, synnytystä ja ruokkimista laajemmalle; se olisi hallinnut paitsi koko olemassaoloa myös kuolemaa ja kuolemankin jälkeen tulevaa.² Tämän tulkinnan taustaoletuksena tietenkin on, että kyseisen yhteisön ihmiset tiesivät, missä asennossa sikiö on äidin kohdussa.

Eisler ja Uzunoğlu rekonstruoivat melko rohkeasti paleoliittisen ja neoliittisen ihmisen maailmankuvaa ja uskomusjärjestelmää. Aiemman tutkimuksen tulkintoja implikoivaa terminologiaa kritisoiva Eislerkin käyttää problematisoimatta sellaista sanastoa kuin jumalatar, jumala, jumaluus, pyhä, palvonta, symboli ja symboliikka. Uzunoğlu puhuu naisfiguureista, jumalattarista, kulttikuvista tai idoleista ja sanoo näiden milloin ”edustavan”, milloin ”symboloivan” äitiyyttä, naiseutta, hedelmällisyyttä tai naisellista voimaa.³ Nämä ovat käsitteitä, joilla tämäntyyppisissä kontekstissa meidän käyttäminämme on aina tietynlainen postvisionäärinen painolasti. Erityisesti jumalattaren käsite on jossain määrin ongelmallinen; niin tutkimuksessa kuin museoiden luetteloissa tässä puheena olevia esineitä kutsutaan toisinaan jumalattariksi, toisinaan kulttiesineiksi tai idoleiksi tai vain naisfiguureiksi ilman käsitteen valintaa perusteltavaa argumentointia. Hyvin tavallista on, että yhdessä tutkimuksessa käytetään yhtä, toisessa toista epiteettiä, ja kysymys tämän selkiintymättömän käytännön implikoimasta tulkin-taongelmasta jätetään esittämättä.⁴

Lopultakin kyseisiä figuureja nyt ja tässä katsoessani näen ainoastaan kuvan rehevästä, joskus raskaana olevasta, synnyttävästä tai yhdessä eläinten kanssa esiintyvästä naisesta,

jonka habitus herättää mielikuvan vahvasta synnyttäjistä, laajasylisestä äidistä ja ehtymättömästä imettäjistä. Varsin uskottavalta kuitenkin tuntuu, että nämä sukupuoliroolinsuhteensa hyvin korostetusti esille tarjoavat figuurit ainakin jossain määrin ilmentävät meidän jumaluudeksi tai pyhyudeksi kutsu- maamme periaatteita tai vähintäänkin liittyvät sellaisiin mentaalisiin ja kulttuurisiin prosesseihin tai instituutioihin, joiden keskiössä on aikalaisten ihmis- ja maailmankuvan hahmottaminen, syntymän, jatkuvuuden ja kuoleman problematiikka.

Historiallisen kauden kirjalliset dokumentit näyttäisivät tukevan tulkintaa – edellyttäen, että näemme kyseisessä ikonografisessa traditiossa jatkumon, jossa ei ole ainakaan radikaaleja katkoksia.⁵ Vaikka siis tässä yhteydessä ei ole tarkoitus (eikä edes mahdollista) kyseenalaistaa jumalatar-teoriaa, voidaan sitä tai ainakin sen käsitteellistämistä jossain määrin problematisoida.

Anatolian neoliittisten naisfiguurien syntyajankohtana kaakkosisessa ja eteläisessä Anatoliassa oli jo siirrytty keräilykulttuurista maanviljelyskulttuuriin. Tämän seikan on ratkaisevalla tavalla täytynyt vaikuttaa paitsi yhteisöjen elämäntapaan myös niiden rakenteeseen ja luontosuhteeseen. Ajatus, että ravinnoksi tarkoitettua siementä ei enää laitetakaan suoraan suuhun vaan kätetään se maan multa, ”hukataan” se ensin ja siten saadaan ravinnoksi moninkertainen määrä siemeniä tai hedelmiä, on epäilemättä ollut monin tavoin ja monella inhimillisen olemassaolon tasolla mullistava. Itse olen valmis tulkitsemaan tätä taustaa vasten myös myyttiä Demeteristä ja hänen tyttärestään Persefonesta⁶, jonka kohtalona oli viettää puolet vuodesta Haadeen valtakunnassa, koska keran sinne jouduttuaan oli erehtynyt nielaistamaan granaattiomenan siemenen. Tuon vuosipuoliskon aikana hänen äitinsä, jonka tehtävänä oli huolehtia maan sadosta, keskittyi vain suruunsa ja ikäväänsä ja antoi kaikesta lakastua. Kun Persefone sitten säädetyn ajan kuluttua sai taas palata puoleksi vuodeksi maan päälle, alkoivat kasvit jälleen kukoista ja kantaa hedelmää. Samaan myyttiin liit-

tyy sivujuoni, jonka mukaan Demeter opetti Attikan kuninkaan pojalle Triptolemokselle maanviljelystaidon.⁷

Historiantutkijoilla ja arkeologeilla on keinoja selvittää, missä vaiheessa eri kulttuurit ja yhteisöt ovat luoneet pitkäaikaisia pysyviä asutuksia ja ryhtyneet viljelemään maata, ymmärtäneet kasvien lisääntymisen arvoituksen. Sen sijaan nyt käytössämme olevien tietojen ja menetelmien avulla on vaikeampi määritellä, milloin yhteisöt ovat oivaltaneet miehen osuuden ihmiselämän alkuun saattamisessa. Monet ovat sitä mieltä, että Çatalhöyükin neoliittisen kauden ihmiset ymmärsivät naisen ja miehen merkityksen suvunjatkamisessa. Usein viitataan Çatalhöyükin neoliittiseen reliefiin, joka näyttää esittävän toisiinsa kietoutunutta miestä ja naista. Heidän vieressään on figuuri, joka näyttää lasta sylissään pitelevältä naiselta.⁸ James Mellaart mainitsee myös Ain Sakhrin neoliittisesta kaivauksesta löytyneen, eroottista kohtausta esittävän kahden ihmisen figuurin.⁹ Tähän on kuitenkin todettava, ettei yhdynnän kuvaaminen sellaisenaan automaattisesti merkitse yhdynnän ja hedelmöitymisen välisen yhteyden tiedostamista tai edes pohtimista. Lapsen ilmestyminen kuvaan tuo siihen tietysti olennaisen lisäulottuvuuden. Toisaalta tuntuu perustellulta olettaa, että viljelystaidon ja kotieläinten kasvatuksen vaikiutuessa myös ihmisen hedelmöitymisen ja lisääntymisen arvoitus olisi saanut ratkaisunsa. Teoksessaan *The Virgin Goddess* Stephen Benko uskoo varhaisten yhteisöjen vaistomaisesti samastaneen toisiinsa siittäjän ja kylväjän ja pitäneen maata feminiininä jumaluutena: ”Tarkkaillessaan maan hedelmällisyyttä he olivat saman mysteerin äärellä, joka toistui jokaisen naisen synnytyksessä. Yhdenkaltaisuus on selkeä: maa on kuin mysteerinen kohtu, joka ottaa vastaan siemenen, kasvattaa siitä kasvin, joka ajan tullen kantaa hedelmän. Niin tuottamaan asetetusta maasta tuli Äidin personifikaatio *par excellence*. Tämä oli myös pohjana kosmogoniselle myyttille, jossa taivaan ja maan seksuaalinen yhtyminen oli kaikesta olemassaolon perimmäinen alku.”¹⁰

Lopultakin riippumatta siitä, miten ”kylväjän” rooli on ymmärretty, on ihmiselämän

itämisen, kehittymisen ja jatkumisen, synnyttämisen ja ruokkimisen primääri substanssi ollut nainen, *elämän ja ravinnon antaja*. Niinpä analogia äiti/maa näyttäisi luonnostaan olevan tarjolla – eritoten yhteisössä, joka on tehnyt koko olemassaolonsa ja jatkuvuutensa riippuvaiseksi suhteestaan maahan.

Täynnä äitejä?

Neoliittinen asutus- ja esinekulttuuri levisi itäisestä Anatoliasta kohti länttä noin 10000–9000 vuotta sitten. Samalta ajalta ovat peräisin vanhimmat tuntemamme anatolialaiset naisfiguurit. Nevali Çorin kaivauksissa on löytynyt myös jäänteet rakennuksesta, jota pidetään yhtenä ihmiskunnan ensimmäisistä tempplerakennelmista. Sen sisältä on kaivettu esiin joukko figuureja, joista osa on tulkittu kulttikuviksi. Niiden joukossa ovat mm. ihmissäinen käärmereliefi ja ihmiskasvoinen lintufiguuri. Eläimiä ja ihmisiä kuvaavan esineistön, kallokultista kertovien jäänteiden sekä sikiöasentoon haudattujen vainajien perusteella on päätelty Nevali Çorin yhteisön luoneen keskuuteensa instituution, jota myöhemmin olemme ryhtyneet kutsumaan uskonnolliseksi ajatteluksi ja jonka keskeiset elementit ovat liittyneet ihmisen ja muun luonnon suhdetta, ihmisten ja eläinten syntymää, kuolemaa ja kuoleman jälkeistä elämää koskevaan problematiikkaan.¹¹

Nevali Çorin temppeleiksi kutsutun rakennuksen ulkopuolelta on löytynyt kiviruukun fragmentti, jonka kylkeen on hakattu kolmen figuurin reliefi. Vaikka mitään primäärejä tai sekundäärejä sukupuolitunnuksia ei ole näkyvissä, on figuureista vasemmanpuoleinen tulkittu mieheksi (ehkä hiukan suuremman kokonsa vuoksi) ja oikeanpuoleinen naiseksi. Keskelle jäävässä pulleakylkisessä hahmossa on nähty milloin vastasyntynyt ihmislapsi, milloin kilpikonnan. Tämä kiinnostava ja arvoituksellinen kuva näyttää kiehtovan mielikuvitusta ja houkuttelevan tutkijoita monenmoisiin neoliittisen ihmisen uskonnollista ajattelua ja uskonnollisia käytäntöjä rekonstruoiviin tulkintoihin (kallokultti, härkäkult-

ti, hedelmällisyyskultti, hauta/kohtu -metafora, jälleensyntymä).¹²

Caferhöyükin esikeraamisen kauden esineistöstä monien naisfiguurien joukosta löytyy myös poikkeuksellisen sävykkäästi työstetty kipsinen miesfiguuri, jonka kookas siitin on tehty erillisestä kappaleesta ja lisätty muuhun vartaloon.¹³ Samalla tavalla on naisfiguureihin muovailtu raskaina roikkuvat, rehevät rinnat.¹⁴

Tähänastisten tutkimusten perusteella läntisessä Etelä-Anatoliassa sijaitsevaa Çatalhöyükkiä¹⁵ pidetään Lähi-Idän ja Aigeian meren alueen neoliittisen kauden suurimpana ja kehittyneimpänä asutuskeskittymänä. Sen rakennukset olivat toistensa kaltaisia suorakulmaisia savitiilitaloja, jotka rakennettiin tiukasti kiinni toisiinsa niin, että kulku talosta toiseen kävi kattojen kautta. Vainajansa asukkaat hautasivat asuntojen alle ja varustivat haudat erilaisista kivilajeista, luusta ja savesta valmistetuilla tarve-esineillä. 1960-luvulla alueen kaivauksia johtaneen James Mellaartin mukaan Çatalhöyükin veistokset, maalaukset ja reliefit keskittyivät vain tiettyyn pappiseliitin asuttamaan kortteliin ja tiettyihin tiloihin, joita hän piti erityisinä tempplerakennuksina. Tämän perusteella on yleisesti arveltu kyseisten artefaktien kuvaavan yhteisöllisesti palvottuja jumaluuksia.¹⁶

Vuonna 1993 Çatalhöyükin kaivaukset on aloitettu uudestaan, ja kansainvälistä tutkijaryhmää johtava Ian Hodder on tulkinnessaan varovaisempi. Laajennetut kaivaukset, uudet löydöt ja mikromorfologiset tutkimukset ovat osoittaneet, että Mellaartin ”temppelet” ovat olleet normaalissa asuinkäytössä ja että kuva huoneita on muuallakin kuin ”temppeleillä”. Hodder kyseenalaistaa yhteisöllisen kultin hypoteesin mutta ei silti epäröi kutsua asumuksista löytyneitä figuureja jumaliksi, jotka kuuluivat yhteisön asukkaiden jokapäiväiseen elämään. Hodderin mukaan nämä kotijumalat edustivat elämän jatkuvuutta vastapainona kuolemalle, joka vainajien hautaamistavasta ja asumustojen kuvamaailmasta päätellen niin ikään näyttää olleen vahvasti läsnä Çatalhöyükin asukkaiden jokapäiväisessä elämässä. Tutkimusprojektiin on tarkoitus

kestää 25 vuotta, ja kolmen vuoden työn jälkeen Hodder toteaa kaikkien tulkintojen Çatalhöyükin yhteisön elämänmuodoista, mm. sen kuvallisten ja kuvattomien rakennusten käyttötarkoituksesta, olevan vain alustavia ja väliaikaisia.¹⁷

Lukuisten pienten naisfiguurien kanssa samoissa tiloissa on tavattu runsaasti häränpääembleemejä, kallo- ja sarvirivistöjä, joita eräät tutkijat pitävät miehisen jumaluuden tunnuskuvinä.¹⁸ Feministinen tutkimus näkee nekin mieluiten ”jumalattaren äärimmäisen voiman symbolina”. Tosin Riane Eislerkin löytää näistä sarvirivistöistä miehisen alkuvoiman tunnusmerkin mutta toteaa senkin, kaiken muun elollisen tavoin, olevan peräisin elämäntavasta jumalallisesta kohdusta. Myöhemmin sarvekas sonni Eislerin mukaan ”muutettiin kristillisen ikonografian saatanaksi eli paholaiseksi”.¹⁹ Tässä hän käsittääkseni erehtyy, tai sitten ilmaisu on harkitsematon ja väärin yleistävä. On myös todettava, että läntisessä kristillisessä ikonografiassa Neitsyt Maria joulukuvissa usein esiintyy härkien seurassa, jolloin härät eivät edusta sen enempi paholaisista kuin miehistä alkuvoimaakaan.

Muut huomattavat myöhemmän neoliittisen kauden kaupunkiyhteisöt ovat löytäneet Hacilarista, Höyücekhöyükestä, Kuruçayhöyükestä ja Köşkhöyükestä. Myös niiden rakennuksista on löytynyt runsaasti istuvia, seisovia ja makaavia naishahmoja.²⁰

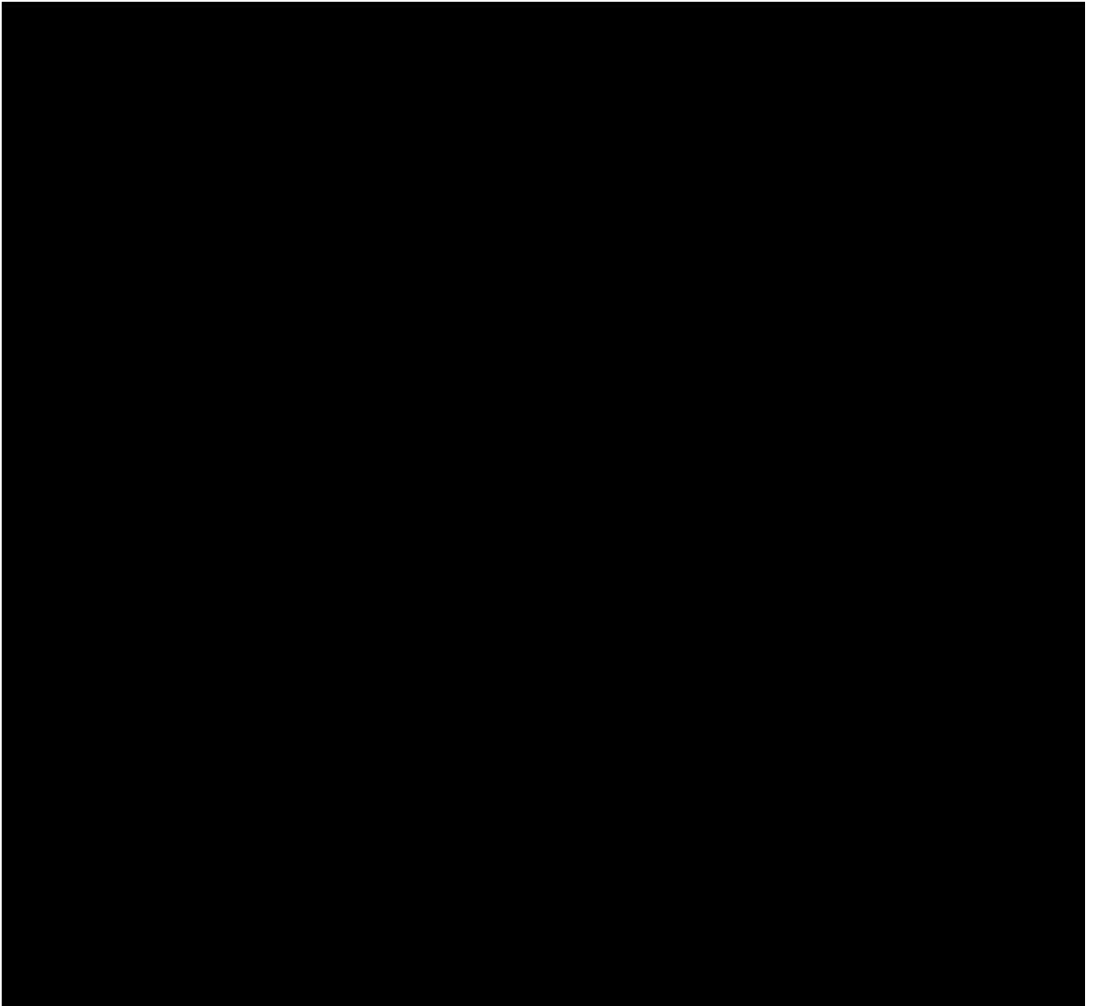
Esikeraamisten ja myöhempien neoliittisten yhteisöjen naisfiguurit ovat yleensä reheviä, leveälanteisia, raskasrintaisia ja pulleavatsaisia äitihahmoja, joista osa näyttää synnyttävän tai imettävän (*kuva 2*). Hyvin usein he pitelevät käsiä rannoillaan. Monien veistosten häpyalue on työstetty selvästi muusta vartalosta erottuvaksi. Usein nämä naisfiguurit ovat ilman kasvoja, tai niiden kasvot ovat vain viittelliset, vahvasti tyyliteltyt. Silloin silmät ovat yleensä suuret ja mantelinmuotoiset. Monien päälakea kiittää rengas- tai tornimainen päähine tai hiuslaite. Çatalhöyükin kuvien joukossa on myös kaksipäinen, nelirintainen kaksoisfiguuri. Oman kiinnostavan lisänsä näihin kuviin tuovat eläinhahmot, jotka niin ikään näyttävät saavan elämänsä ja ravinnon-

sa suurelta äidiltä; joku naisista synnyttää sonnivasikkaa, toinen pitelee rannoillaan leopardin pentua. Myös oinaat ja pantterit ovat usein heidän seuranaan.²¹

Edibe Uzunog̃lun tulkinnassa suuren äidin vatsasta syntyvät eläinhahmot saavat ”symbolisoida” ihmiskuntaa ja sen syntymää; kyseessä onkin hänen mukaansa eräänlainen luomiskertomus. Toisaalta leopardi edustaa hänelle luonnon villeyttä, ihmistä uhkaavaa voimaa, jonka suuri äiti kesyttää ja josta hän myös pitää huolen. Tämänäyttävyyttä korostuksia löytyy myös muutamien muiden tutkijoiden tulkinnoista²², jotka tosin monilta osin ovat myös ristiriidassa keskenään. Yhteiseksi nimittäjäksi näille tulkinnoille ja niiden kohteena oleville kuville kuitenkin jää se tosiasia, että naisfiguurit nousevat primääriksi kaikkien muiden tekijöiden rinnalla ja näyttävät myös hallitsevan niiden syntymää, olemassaoloa ja kuolemaa: ne antavat elämän ja ravinnon – jos antavat.

Anatolian neoliittisessa esineistössä nainen dominoi myös suhteessa mieheen. Jotkut tutkijat uskovat näiden kuvien todistavan rauhanomaisen ja oikeudenmukaisen matriarkatin olemassaolosta.²³ Tässä yhteydessä en ota kantaa matriarkattikysymykseen. On kuitenkin pantava merkille, että löydettyjen naisfiguurien määrä mainituissa kaivauksissa on ollut todella huomattavan suuri ja että erillisten miesfiguurien määrä (mm. metsästysriittejä kuvaavia seinämaalauksia lukuun ottamatta) on suhteellisen vähäinen. Kuten edellä on kerrottu, joskus mieheksi tulkittu hahmo on löytynyt ”perhekuvasta”, joskus naisen syleilystä. Myös joitakin yksittäisiä miesfigureja on löytynyt ainakin Caferhöyükestä ja Çatalhöyükestä, ja joskus kuvattu mies näyttää ratsastavan härällä, mikä tietysti sotekee edellä mainittuja naisfigureihin liitettyjä härkätulkintoja. Miesfiguurien mahdollista jumalallista identiteettiä koskeva ongelma näyttää vähintäänkin yhtä ongelmalliselta ja monitulkintaiselta kuin naisfiguurien.²⁴

Naisfiguurien dominanssiin viittaa mm. Reşit Ergener, joka haluaa liittää Anatolia-nimen etymologian naishistoriaan ja erityisesti matriarkatin historiaan. Myös laajemmin,



Kuva 2: Poltetusta savesta tehty naisfiguuri neoliittiselta kaudelta, mahdollisesti synnyttävä. Çatalhöyük, kuudes vuosituhat ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)

varsinkin feministien keskuudessa, tämä tulkinta on melko populaari.²⁵ *Ana* tarkoittaa turkin kielessä äitiä, verbi *dolmak* täyttämistä. Näin turkinkielinen sana *Anadolu* (suom. Anatolia) tarkoittaisi siis *täynnä äitejä* ja viittaisi juuri neoliittisten yhteisöjen kulttiesineisiin sekä niiden heijastamaan matriarkaaliseen yhteiskuntajärjestelmään. Tulkinta ei ole tieteellisesti vakavasti otettava, sillä Anatolia-

nimi on peräisin ajalta ennen turkkilaisten ja turkin kielen invaasiota. On myös huomattava, että vastaavanlaisia naisfiguureja on löytynyt kaikkialta Välimeren maiden alueelta, ei yksinomaan Anatoliasta.

Toisen tulkinnan mukaan *Anadolu* merkityksessä ”täynnä äitejä” liittyisi juuri turkkilaisinvaasioon, vuonna 1071 käytyyn Manzikertin taisteluun. Perimätiedon mukaan By-

santin valtakunnan rajoja murentaneiden seld-zukkisotilaiden ollessa häviöllä heidän äitinsä joukolla liittyivät taisteluun ja näin käänsivät sen poikiensa voitoksi.²⁶

Vahvana elävä perimätieto, akronistiset perusolettamukset ja tutkijoiden omat aika-laissidokset ovat arvaamattomia tutkimuskumppaneita; niinpä kysymystä neoliittisten figuurien jumalallisesta identiteetistä, neoliittisen Anatolian matriarkaalisesta yhteiskuntajärjestyksestä tai ylipäätään neoliittisesta ihmis- ja maailmankuvasta olisikin lähestyttävä diskreetillä asenteella. Ensimmäinen mieltä askarruttava kysymys – paitsi kulttuurihistorian myös arkeologian²⁷ ja antropologian näkökulmasta asiaa pohdittaessa – mielestäni kuuluuakin: Mikä ihmisessä on muuttunut, mikä jäänyt muuttumatta? Miten paljon *yhteisiä mentaalisia* ominaisuuksia ihmiset voivat löytää toisistaan *muuttuvien mentaliteettien* seurattessa toisiaan? Mikä *yksilön mentaalisisessa rakenteessa* mahdollisesti pysyy samana, kun *yhteisön mentaliteettien rakenteet* muuttavat muotoaan?

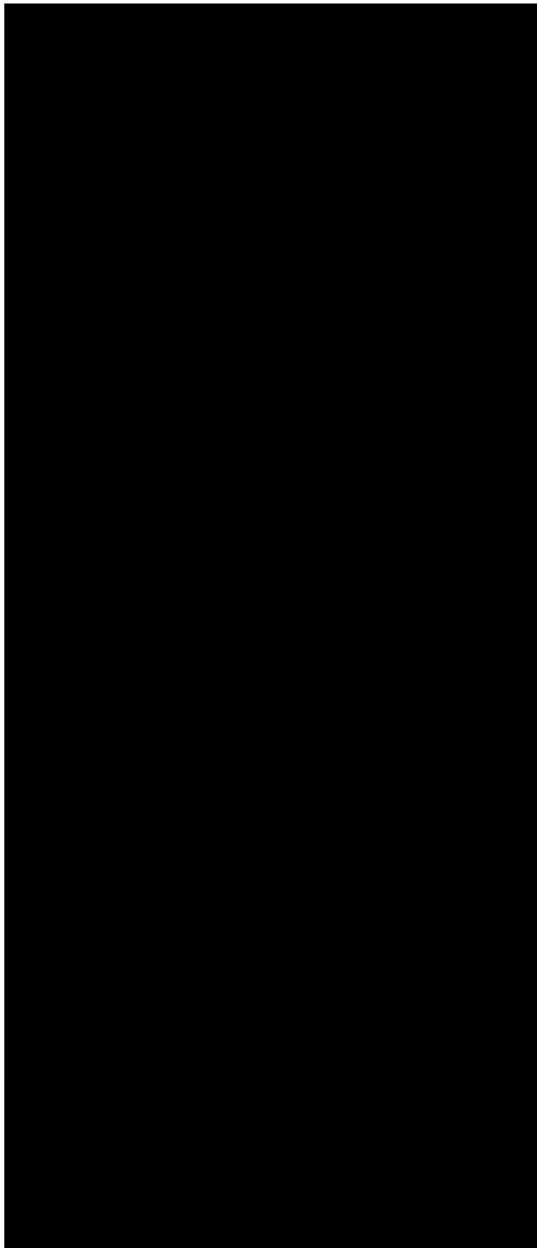
Mikä meidän suhteessamme esimerkiksi äitiyteen, seksuaalisuuteen tai jumaluuden konseptioon on yhteistä neoliittisen ihmisen kokemusmaailman kanssa, mikä myöhemmän kulttuurin tuotetta? Onko meillä ylipäätään mahdollisuutta ymmärtää neoliittisen kauden ihmisen älyllistä ja emotionaalista elämää täyttämättä tietämyksessämme olevia aukkoja omilla asenteillamme ja piilotajuisia tarpeitamme tyyntävillä selityksillä – vai onko juuri tuohon mahdolltomalta näyttävään ymmärtämiseen pyrkivä empaattinen asenne²⁸ myös kaiken muun historiallisen tiedon avautumisen edellytys? Juha Siltalan mielestä myös historiallisten merkitysten rekonstruktioit konstruoidaan tutkijan oman nykytietämyksen avulla, johon kuuluu tutkijan käsitys yksilön ja yhteiskunnan vuorovaikutuksesta, ihmellisestä motivaatiosta ja tämän lisäksi myös tutkijan oma eläytymiskyky.²⁹ E.M. Melas korostaa tämän aspektin merkitystä erityisesti silloin, kun tutkimuksen kohteena ovat esihistorialliset yhteisöt, jotka eivät ole jättäneet jälkeensä kirjallisia dokumentteja omasta ajattelustaan.³⁰

Entäpä, jos länsimainen sivilisaatiomme juuri nyt tuhoutuisi muuten kokonaan mutta meitä ympäröivä visuaalinen todellisuus (maalaukset, veistokset, mainokset, elokuvat, videot, aikakauslehdet, sarjakuvat, julisteet jne.) jäisi jäljelle. Mitä muutaman tuhannen vuoden kuluttua paikalle ilmestyvä tutkija voisi päätellä? Päätelisivö hän feminiinisiä sukupuolitunnuksia esittävien ja feminiinistä seksuaalisuutta ilmentävien kuvien runsauden ja tiheyden perusteella meidän eläneen matriarkaatisia ja palvoneen äitijumalattaria? Vai olettaisiko hän ehkä meidän ihmislajille luontaiseen tapaan tunteneen viettipohjaista vetoa naisen genitaalisuutta kohtaan? Olisiko tunne hänelle itselleen tuttu?

Muotoihanne muuttuu

Çatalhöyükin ja Hacilarin sivilisaatioiden jälkeisen kalkoliittisella kaudella (noin 5000–3000 ennen ajanlaskumme alkua) Anatolian historiassa seuraa taantuma, ja kulttuurisen kehityksen painopiste Lähi-Idässä siirtyy Mesopotamiaan. Kalkoliittisen kauden anatalialainen esineistö näyttää kuitenkin jatkavan neoliittisen kauden perinteitä; mm. Canhasanista ja Hacilarista on löytynyt reheviä, rintojaan pitteleviä ja sylinterimäistä päähinettä tai hiuslaitetta kantavia naishahmoja sekä perinteisen naisfiguurin muotoon tehtyjä pulleavatsaisia savikannuja.³¹

Varhaiselta pronssikaudelta ovat peräisin seuraavat huomattavasta aineellisesta ja henkisestä vireydestä kertovat hautalöydöt, jotka tarjoavat katseltavaksemme myös joukon uudenseläisiä naisfiguureja. Alacahöyükin ja Horoztepen kuningashautojen on pitkään arveltu kuuluneen usean sukupolven hatti-hallitsijoille, mutta on esitetty myös heettiläisteoria, jonka mukaan haudat olisivat peräisin myöhemmältä pronssikaudelta. Rikkaudessaan Alacahöyükin ja Horoztepen löytöjä on verrattu ”Priamoksen aarteena” tunnettuun Troijan kulta-aarteeseen, joka – toisin kuin Heinrich Schliemann sen löytäessään arveli – on peräisin jo Troija II:n ajalta eli 2000-luvun loppupuolelta ennen ajanlaskumme alkua. Jos Alacahöyükin



Kuva 3: Hopeinen naisfiguuri varhaiselta pronssikaudelta, rinnat ovat kullatut. Alacahöyükin hautalöytö, kolmannen vuosituhanen loppupuoli ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara)

ja Horoztepen haudat ovat kuuluneet hattien hallitsijoille, ne ovat peräisin samalta ajalta.³²

Kun Hattimaan ja Troijan pronssikautista esineistöä verrataan neoliittisen ja kalkoliittisen kauden esineistöön, voidaan siinä, eritoten keramiikassa, havaita tietty tyyllinen jatkuvuus. Samanaikaisesti esineet näyttävät kertovan kolmen vuosituhanen aikana tahtuneesta elämäntavan, yhteiskuntarakenteen ja mentaliteetin muutoksesta. Niiden joukossa on aseita, upeasti työstettyjä koruja, tarve- ja kulttiesineitä. Valmistusmateriaalina on käytetty kultaa, hopeaa, elektroonia (kullan ja hopean sekoitusta), pronssia, erilaisia jalokiviä, vuorikidettä ja terrakotta. Metalliesineiden työstämismenetelmät näyttävät kehittyneen ratkaisevasti. Ilmeisesti oli jo muodostunut erityinen metallin käsitteeseen erikoistunut ammattikunta, joka käytti aseiden ja kulttiesineiden valmistamiseen valumuotteja. Esineiden runsaus, moninaisuus ja laaja levinneisyys kertovat, ettei maanviljelyksen merkitys verrattuna muihin elinkeinoihin enää ollut yhtä suuri kuin ennen. Kaupankäynti näyttää vilkastuneen ja liikkuvuus lisääntyneen.³³

Suhteessa muuhun esineistöön naisfiguurien määrä sen sijaan vähenee; niitä on edelleen paljon, mutta ne eivät enää dominoi samalla tavalla kuin ennen. Aseiden määrä sen sijaan lisääntyy. Kuningashautoissa kulttiesineiden joukkoon ilmestyy suuri määrä hirvi- ja härkäfiguureja, joita nyt on jo vaikea tulkita ”jumalattaren äärimmäisen voiman symboliksi”. Naiset myös muuttavat muotoaan. Rehvien, suurisylisten matroonien sijasta näemme nyt hentoja, pieniä, savesta muovattuja tai pronssista valettuja ”lapsiäitejä” (kuva 4) ja pyöreäkasvoisia, usein vahvasti tyyllitetyjä ”viulunaisia” tai ”kiekkonaisia” (kuvat 5 ja 6). Muutamat figuurit ovat jopa silmiinpistävän laihoja ja näyttävät enemmän suojeltavilta kuin suojelijoilta, mutta niissä on edelleen vahva karaktääri.³⁴

Niin esiintymisyhteytensä kuin -tiheytensä vuoksi myös pronssikauden figuurien arvellaan liittyvän aikakautensa kulttihistoriaan. Äiti/maa -assosiaatio ei enää ole luonnostaan tarjolla, kuten näytti olevan neoliittisella kau-

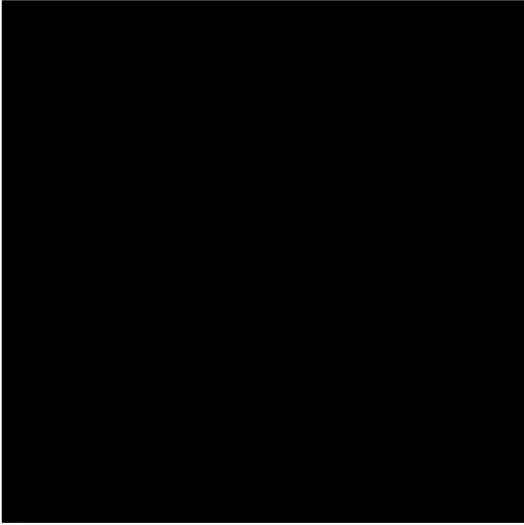
della. Sen sijaan erityisesti varhaisen pronssikauden litteiden, kiekkoimaisten, pyöreäkasvoisten ja pyöreävaltaloisten, vahvasti tyyli- telyjen ja ornamentein koristettujen figuuri- en (kuva 6) on nähty liittyneen mm. auringonjumalattaren palvontaan.³⁵ Tämä ensisijai- sesti figuurien pyöreään hahmoon perustuva tulkinta voi olla perusteltu, mutta se kaipaa tuekseen lisää tutkimusta; erityisesti muun anatolialaisen esinekkulttuurin, muotojen, sym- bolien ja ornamenttien perusteellisempi tarkas- telu voisi avata uusia tulkintavaihtoehtoja.

On syytä kiinnittää huomiota siihen, mi- ten ruukut ja maljat monin paikoin, erityisesti läntisessä Anatoliassa, muuttavat muotoaan naisfiguurien rinnalla.³⁶ Edellä on ollut puheta myöhäisneoliittisen ja kalkoliittisen kauden ruukuista, jotka ovat saaneet pullean hahmon- sa rehevän naisen vartalosta. Nämä ruukut todella ovat naisfiguureja – tai päinvastoin, naisfiguurit ovat ruukkuja. Myös pronssikau- delta on tavattu tämältyyppisiä naisvartaloi- sia ruukkuja, mutta on pantava merkille, että myös konkreettisesti irtautuessaan naisfiguu- reista pronssikauden ruukut puhuvat niiden kanssa yhä yhteistä muotokieltä. Aivan kuten pronssikauden naisfiguurit myös ruukut muuttuvat sirommiksi, hoikemmiksi, melkein voisi sanoa eteerisemmiksi. Hahmo pelkistyy, keskeisiksi elementeiksi nousevat selkeät lin- jat ja puhtaat kaaret. Aivan kuten vahvasti tyyli- tellyt ”viulunaiset” tai ”kiekkonaiset” (kuvat 5 ja 6) myös pronssikauden ruukut saavat pitkän, siroa kaulan ja puhtaan pyöre- än vatsan. Rinnakkain asetettuina nämä kaksi esinettä, nainen ja ruukku, jotka eivät konk- reettisesti enää ole yksi ja sama, näyttävät il- mentävän yhteistä muotoihannetta, syntyneen samasta ajatuksesta.³⁷

Sukupuolitunnukset korostuvat myös pronssikauden naisfiguureissa mutta eivät kokonsa vuoksi; efekti on yleensä saatu aikaan työstämällä primäärit ja sekundäärit sukupuoli- tunnukset eri menetelmällä tai eri materiaa- lista kuin muu vartalo. Saviveistoksen häpy- alue on koristeltu erivärisellä kipsillä täyte- tyin kaiveruksin, hopeasta valetun veistok- sen rinnat ovat sileäpintaisiksi hiottu ja kul- lalla päällystetyt (kuva 3).³⁸



Kuva 4: Pronssinen imettävä naisfiguuri varhaiselta pronssikaudelta. Horoztepen hautalöytö, kolmannen vuosituhat- loppupuoli ennen ajanlaskumme alkua. (Valo- kuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)



Kuva 5: Kultainen kaksoisfiguuri varhaiselta pronssikaudelta. Alacahöyükin hautalöytö, kolmannen vuosituhatosen jälkipuolisko ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)

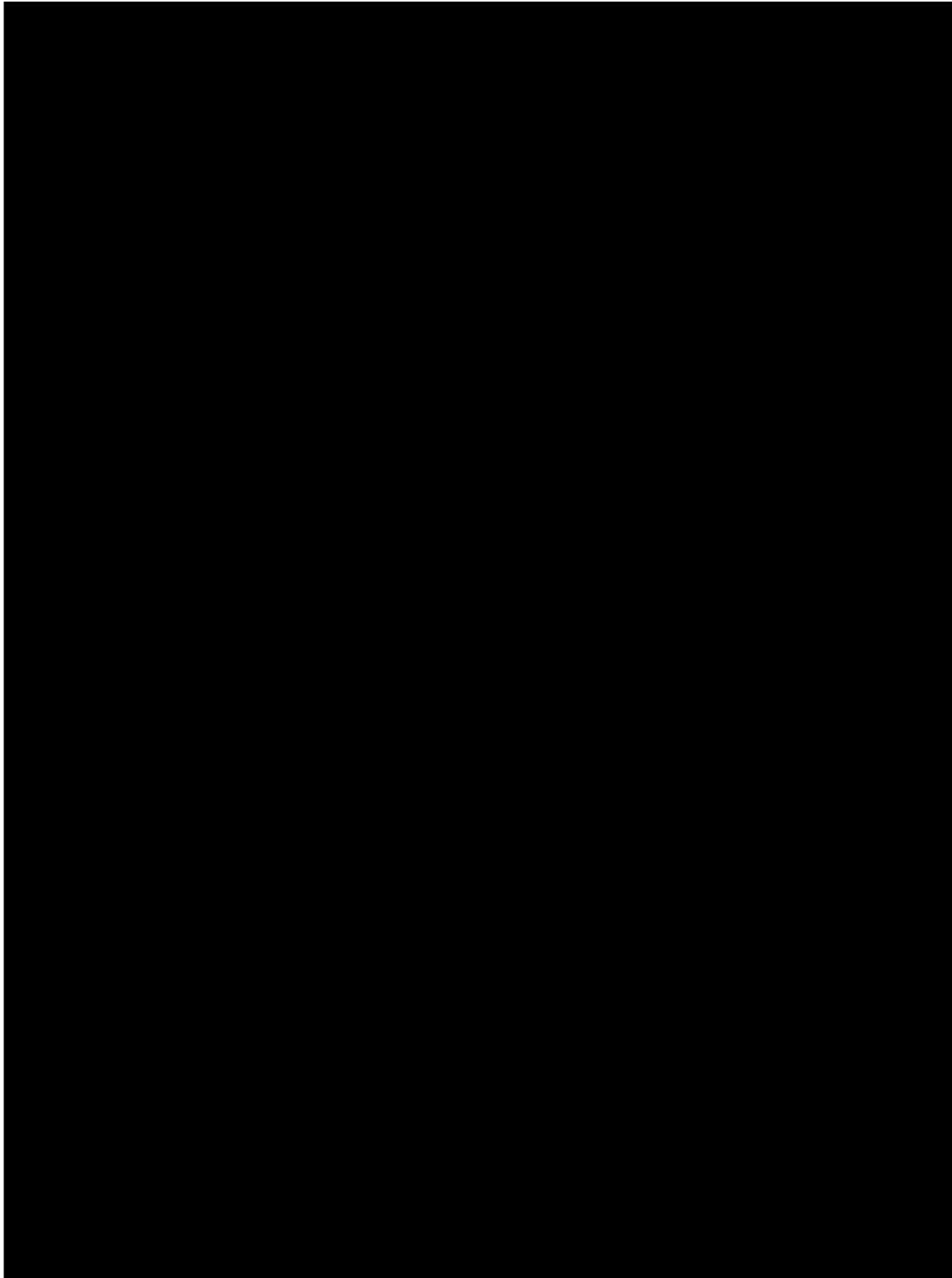
Yksi Anatolian varhaisen pronssikauden koskettavimmista säilyneistä naisfiguureista on ilmeisesti kolmannen vuosituhatosen loppussa ennen ajanlaskumme alkua Horoztepen kuningashautaan laitettu pronssiin valettu imettäjä (kuva 4). Hän seisoo kankeilla jaloillaan, jotka ovat melkein hänen vyötärönsä vahvuiset. Lantio on kapea, ja pienillä rinnoillaan nainen pitelee hellästi pikkuruista laihaa vauvaa, joka harottavilla käsillään tarraa lujasti kiinni kantajaansa. Imettäjän pää on hiukan takakenossa; hänen korvansa ovat höröllään, päälaki näyttää muutoin kaljulta mutta sitä koristaa spiraalimainen uloke, joka lienee jonkinlainen hiuslaite. Valtavat silmäkuopat, joissa ilmeisesti on joskus ollut savitäyte, näyttävät suuntaavan anovan tai kysyvän katseensa jonnekin kauaksi ylös. Vaikka silmiä ei varsinaisesti ole, ei katse silti näytä tyhjältä.³⁹ Omallan tavallaan tämä pieni imettäjä voisi kertoa paitsi muotokielen myös ajattelun muutoksesta. Vaikuttaa siltä, kuin figuurin tekijä olisi selkeästi siirtynyt *feminiinisen prinsöpin* kuvaamisesta naisen kuvaa-

miseen, *naisen kuvaan*. Tästä syystä on vaikea yhtyä Edibe Uzunoğlun näkemykseen, jonka mukaan veistos edelleenkin ”symbolisoi äitiyttä”⁴⁰. Kuva on siinä määrin yksilöllinen, kertova, vahvatunnelmainen ja jossain mielessä jopa realistinen, että itse en näe siinä äitiyden ”symbolia” vaan lastaan imettävän äidin kuvan.

Ehkä kuuluisin varhaisen pronssikauden naisfiguureista on kuitenkin pieni kultainen ja vahvasti tyylitelty kaksoisfiguuri, joka on mm. Turkin kulttuuri- ja matkailuviranomaisen suosima Anatolian tunnus (kuva 5). Vartalon muodoista ja rinnoista päätellen molemmat figuurit ovat naisia; molemmilla on oma vartalo, mutta ne ovat kiinni toisissaan.⁴¹ Edellä on ollut puhetta Çatalhöyükin neoliittisesta kaksoisfiguurista, jolla on kaksi päätä ja neljä rintaa mutta yhteinen alavartalo. Myös Anatolian varhaiselta pronssikaudelta on löytynyt suuri määrä kaksoisfiguureja, tavallisimmin juuri tyyliteltyjä ja ornamentein koristettuja ”kiekkonaisia” (kuva 6). Joskus figuureilla on yksi, joskus kaksi tai kolmekin ylävartaloa mutta yhteinen alavartalo. Eräällä Kültepen alabasterifiguurilla on yksi ylä- ja alavartalo mutta keskellä alavartaloa reliefinä pienempi kaksoisfiguuri, ikään kuin kuvan nainen kantaisi kaksosia kohdussaan.⁴²

Kysymys figuurien identiteetistä ja jopa sukupuolesta vaikuttaa ongelmalliselta. Kun ”kiekkonaiset” on tulkittu auringonjumalattaren symboleiksi, on näitä kaksois- ja kolmoisfiguureita pidetty eräänlaisina auringonjumalattaren perhekuvina: jumalatar, hänen puolisonsa ja poikansa.⁴³ Tämä ei välttämättä ole sopusoinnussa anatalialaisen kuvaperinteen kanssa. Ensinnäkin muiden edellä mainittujen kaksoisfiguurien molemmat hahmot on sukupuolitunnusten perusteella voitu yksiselitteisesti tunnistaa naisiksi. Toiseksi, näistä

Kuva 6: Marmorinen kaksoisfiguuri varhaiselta pronssikaudelta. Kültepe, kolmannen vuosituhatosen loppu tai toisen vuosituhatosen alku ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)



perhekuviksi väitetyistä kaksois- ja kolmois-figuureista puuttuvat selvät sukupuolitunnukset, joiden perusteella niiden hahmot voitaisiin tunnistaa vastakkaisen sukupuolen edustajiksi; ne ovat siis todennäköisesti joko identtisen sukupuolettomia tai sitten samaa sukupuolta. Kolmanneksi, samanlainen kaksoisfiguurin ajatus kehittyi rinnan myös muussa anatolialaisessa esineistössä, ruukuissa, kannuissa, maljoissa ja muissa käyttöesineissä, jotka edelleen joskus saavat myös ihmisen, joskus eläimen hahmon⁴⁴. Eikä perinne näytä katkeavan vaan jatkuu selvänä myös tulevana vuosisatoina assyrialaisien, heettiläisten ja lännestä tulevien vaikutteiden kaudella. Myös Rooman vallan kaudelta, toiselta vuosisadalta jälkeen ajanlaskumme alun, kohtaamme Anatoliasta Artemis Tharsenikenä tunnetun jumalattaren, jolla edellä mainitujen pronssikauden figuurien tapaan on yksi alavartalo ja kaksi ylävartaloa. Se noudattaa vuosituhantista ikonografista perinnettä eikä kuvaa ketään muuta kuin Artemis-jumalatarta itseään. Samoin tunnemme kolmois-Ilekaten, jonka kolme yhteen sulautunutta naishahmoa esittävät kaikki saman jumalattaren eri aspekteja.⁴⁵

Assyrian kauppasiirtokunnat

Kolmannen ja toisen vuosituhannen vaihteessa ennen ajanlaskumme alkua indoeurooppalaisten kansojen invaasio pysäytti Hatti-sivilisaation kehityksen. Vähitellen Keski-Anatolian kaupunkivaltiot joutuivat heettihallitsijoille, jotka kuitenkin olivat valmiit omaksumaan Hatti-sivilisaatiolta nimistön ohella monia muita kulttuurivaikuteita. Paikallinen anatolialainen tyyli niin käyttö- kuin kulttinesineiden muotoilussa sekoittui mesopotamialaisiin vaikutteisiin; näistä elementeistä muotoutui pitkään Anatoliassa vaikuttanut heettiläinen tyyli.⁴⁶

Kuva 7: Norsunluinen naisfiguuri Assyrian siirtokuntien kaudelta. Kültepe, 1800-luku ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)



Myöhemmällä pronssikaudella heti toisen vuosituhannen alussa (n. 1950–1700) ennen ajanlaskumme alkua loi pohjoisessa Mesopotamiassa sijainnut Assyrian valtakunta Anatolian oman sofistikoituneen kauppajärjestelmänsä. Mukanaan kauppiaat toivat kieltensä ja kirjoitustaitonsa sekä sinetteileimasimet. Assyrialaisen pääasiassa savitauluille laatimista nuolenpäätteksteistä alkaa Anatolian kirjoitettu historia.

Kauppiaat tulivat kamelikaravaaneilla ja toivat tullessaan tinaa, vuohennahkoja, vaatteita, koristeita ja tuoksuvia öljyjä. Menneskään he veivät Anatoliasta kultaa ja hopeaa. Assyrian kauppiaat maksoivat tullia takeeksi turvallisuudestaan; heillä ei näytä olleen minikäänlaisia sotilaallisia valtopyrkimyksiä. Assyrialaiset perustivat Keski-Anatoliaan lukuisia kauppasiirtokuntia, joita kutsuttiin nimellä *karum*. Niiden johdossa oli Kanisnin karum (nykyisessä Turkissa Kültepe), joka puolestaan vastasi toimistaan suoraan Assyriaan.

Anatolian myöhäiseltä pronssikaudelta on käyttö- ja kulttiesineiden lisäksi säilynyt savitauluille nuolenpäätkirjoituksella tehtyjä asiakirjoja, jotka kertovat niin julkisesta kuin yksityisestä elämästä. Naisen oikeuksien määrä suhteessa miesten oikeuksiin näyttää määrättyneen hänen sosiaalisen asemansa perusteella. Varakkaitten ja arvovaltaisten naisten rooli oli tärkeä niin politiikassa kuin talouselämässä. Hallitsijaperheen naisilla oli oikeus käyttää sinettiä, mikä tarkoittaa, että he saattoivat tehdä henkilökohtaisia kaupp- ja velkasopimuksia paikallisten asukkaiden ja ulkomaalaisten kanssa. Karumin hallitsijan puolisoilla *rubatumilla* näyttää olleen myös vahva hallintovalta miehensä rinnalla, joskus jopa yksin tai yhdessä kruununperijän kanssa, mikä viittaa sijaishallitsijuuteen. Assyrian anatalialaisten kauppasiirtokuntien historia tuntee myös vahvoja ja itsenäisiä liikeneaisia, jotka työskentelivät joko yksin, miehensä tai vaimonsa liikekumppanina. Naispuolisten palkkatyöläisten määrä oli suuri; heidän palkkansa oli puolet miehen palkasta. Alimman yhteiskuntaluokan muodostivat orjat, ja myös vapaa nainen saattoi ylikäymättömien taloudellisten vaikeuksien kohdatessa joutua kauppa-

tavaraksi. Muuten vapaan naisen asema niin avioliitossa kuin avioliittoa purettaessa näyttää olleen vapaan miehen kanssa jokseenkin tasa-arvoinen. Pääsääntönä oli yksiavioisuus, mutta anatalialaisen naisen assyrialainen puoliso saattoi pitää toista vaimoa kotimaassaan.⁴⁷

Jumalia oli runsaasti. Assyrialaiset toivat heitä idästä tullessaan, ja yleensä he olivat luonnonvoimien tai yhteiskunnallisten prinssiippien mies- tai naispuolisia antropomorfisia personifikaatioita. Sadon jumala oli nainen, sodan jumala mies.⁴⁸

Yksi viehättävimmistä Anatolian myöhäispronssikautisista naisfigureista on Kanisnin karumista löytynyt norsunluinen pikku nainen, jota yleensä kutsutaan jumalattareksi⁴⁹ (kuva 7). Hänen jalkansa ovat paksut kuin norsun jalat ja lantionsa melkein luonnottoman pyöreä. Voimakkaasti korostettu häpykolmio on tehty erillisestä, hiukan tummemmasta kappaleesta. Suhteettoman pienillä laichoilla käsillään nainen pitelee pikku rintojaan, ikään kuin asettaaksen ne tarjolle. Hänen kasvonsa ovat turpeat ja jotenkin robustit, mutta niillä on herttainen ilme. Korvat ovat höröllään kuten Horoztepen ”lapsiäidillä” (kuva 4), ja silmien kohdalla on syvät kuopat. Mahdollisesti kuopissa on joskus ollut jalokivi-, ehkä obsidiaanisilmät. Pääalake kiertää kookas kiekkomainen päähine tai hiuslaite.

Meidän esteettisten kanoniemme mukaan tämä naisenkuva tuskin monenkaan mielestä olisi kaunis. Silti se on hämmästyttävällä tavalla väkevä ja herkkä samalla kertaa; avoin ja salaperäinen, viaton ja itsetietoinen. Niin inhimillinen, että siinä on vaikea nähdä jumalatarta – ellei sitten pidä jumalallisina juuri noita tiettyjä piirteitä ja ominaisuuksia, jotka tekijä tai katsoja projisoi kuvaan ihmisestä itsestään.

Heettiläiset

Assyrialaisen kauppasiirtokuntien vetäytyttyä Anatoliasta alueen kaupunkivaltiot yhdistettiin yhden heettihallitsijan alaisuuteen. Muut Lähi-Idän suurvallat Anatolian heettiläiskaudella olivat Babylonia ja Egypti. Itä-

sessä Anatoliassa asuivat hurrilaiset, joiden kautta heettiläiset saivat mm. uskonnollisia vaikutteita Babyloaniasta.

Hallitsija Hattusilis I siirsi hallintokeskukseen Kanışista Hattusasiin (nykyisessä Turkissa Boğazköy). Yhteensä kolmisen sataa vuotta kestänyttä vanhaa ja uutta kuningaskuntaa (n. 1700/1650 – 1450 ja 1450 – n. 1380) seurasi heettiläinen suurvalta (n. 1380 – 1191/1180), jonka keskuksena edelleen oli Hattusas. Sen muinaisesta hallintokeskuksesta on kaivettu esiin maailman vanhin tunnettu kirjastorakenus valtavine arkistoineen, joista on tallella useita tuhansia kokonaisena tai fragmentteina säilyneitä nuolenpääkirjoituksella savitaululle tehtyä asiakirjoja. Niistä saamme tietoa heettiläissivilisaation maallisesta, niin valtiollisesta kuin yksityisestä elämästä. Hattimaan sään jumalan ja Arinnan auringon jumalattaren temppelessä Boğazköyssä ja kaikkien jumalien temppelessä Yazılıkayassa säilyneet reliefit kertovat paitsi sakraalista elämästä myös maallisten ja sakraalien instituutioiden suhteesta. Sään jumalan ja auringon jumalattaren temppelein sivurakennuksista on niin ikään löytynyt tuhansia nuolenpääkirjoituksia.⁵⁰

Myös heettiläisillä oli runsaasti jumalia. Assyrialisten jumalien tapaan nämä yleensä olivat erilaisten luonnonvoimien ja -elementtien (sään, ukkosen, kuun, auringon, veden, vuoren, viljan jne.) tai yhteiskunnallisten prinssiipien (lain, sodan, valan) antropomorfinen personifikaatioita, joista oli olemassa useita paikallisia variaatioita.

Heetikuningas Suppiluliuma ja Mitannin ruhtinas Mattivaza laativat 1300-luvulla ennen ajanlaskumme alkua sopimusasiakirjan, joka liittyi Mattivazan solmimaan avioliittoon Suppiluliuman sisaren kanssa. Sopimuksen todistajiksi kutsuttiin kaikki heettiläisten jumalat ja jumalattaret, tärkeimmät nimeltä mainiten:

Tätä sopimusta solmittaessa olemme kutsuneet jumalat kokoon. – Arinnan auringon jumalatar, joka ohjaa kuningasta ja kuningatarta Hattimaassa, auringon jumala, taivaan herra, sään jumala, Hattimaan herra, – Halkis, kuun jumala, valan herra, Isara, valan

kuningatar, Hepatu, taivaan kuningatar, Halpan Hepatu, Udan Hepatu, Kizzwatnan Hepatu, kaikki Hattimaan jumalat ja jumalattaret, kaikki Kizzwatnan maan jumalat ja jumalattaret, vuorten, jokien, Tigrisin, Eufraatin, taivaan ja maan, tuulen ja pilvien, olkoot he läsnä kun tämä sopimus solmitaan, kuulkoort ja olkoot todistajia.⁵¹

Maskuliinisen jumaluuden keskeinen tunnus oli pähineeseen kuuluva härän sarvi; mitä korkeampi jumaluus, sitä useampi sarvi. Femininisen jumaluuden tunnus oli jykevää anatolialaista kaupunginmuuria muistuttava pähine tai, kuten Arinnan auringon jumalattarella, kasvoja ympäröivä *nimbuksen* (sädekehän) kaltainen kookas litteä kiekko. Babyloaniassa alunperin hedelmällisyyden jumalattarena palvottu İstar, joka oli tullut Anatoliaan hurrilaisten kautta ja sulautunut matkalla hurrilaisten sodan ja lain jumalattarena palvomaan Šaušgaan, kantaa Yazılıkayan temppelein suuressa reliefissä miesjumalien tapaan sarvipäähinettä – tosin pähineessä näyttäisi olevan vain yksi ainoa sarvi.⁵²

Kirjallisten lähteiden perusteella voidaan päätellä, että kuollessaan heetihallitsija tuli ylennetyksi jumalien joukkoon; kuninkaan kuolemasta puhuttaessa käytettiin eufemismia ”tuli jumalaksi”⁵³. Yazılıkayan reliefin perusteella on oletettu myös, että ainakin hallitsija Tudhaliyas IV (1250–1220) katsoi saavuttaneensa jumaluuden jo eläessään. Tulkinta ei ole kiistaton.⁵⁴ Näyttää kuitenkin siltä, että jo ennen varsinaista apoteoosia – tapahtuipa se sitten kuollessa tai eläessä – hallitsijat tunsivat erityistä vetoa samastaa itsensä hallitseviin jumaluuksiin. Tästä kertovat mainiolla tavalla Tudhaliyas IV:n äidin ja Hattusilis III:n (1275–1250) puolison kuningatar Puduhepan käyttämät ilmaisut hänen anoessaan Arinnan auringon jumalattarelta pitkää ikää ja terveyttä kuningas Hattusilisille. Puduhepa oli kotoisin Hurrimaasta, jossa auringon jumalatar tunnettiin nimellä Hepatu; hän oli auringon jumalattaren papin tytär, mahdollisesti myös itse papitar. Nuolenpääkirjoituksena savitaululle kirjoitettu rukous on säilynyt fragmentteina Hattusasin (Boğazköyn) arkistoissa.

Puduhepa suuntaa rukouksensa Arinnan auringon jumalattarelle, ”hänen armolleen, Hattimaan valtiattarelle, maan ja taivaan kuningattarelle”, ja mainitsee myös hänen hurinkielisen nimensä Hepatu:

Sinä, valtiattareni, kasvatit minut, ja Hattusilis, sinun palvelijasi, jolle minut annoit puolisosiksi, oli läheinen sinun rakkaalle pojalleni Nerikin sään jumalalle. – Teidän juhlamenon, jumalat, jotka lopetettiin, vanhat juhlamenot, vuosittaiset ja kuukausittaiset, ne järjestetään kunniaksesenne, jumalat. Teidän juhlamenojanne, oi jumalani ja valtiaani, ei koskaan enää lakkauteta! Koko elämämme me, teidän alaisenne ja palvelijanne, palvomme teitä. Tämän minä, Puduhepa, palvelijattaresi, lausun rukouksessani Arinnan auringon jumalattaren edessä, valtiattareni, Hattimaan valtiattaren, taivaan ja maan kuningattaren edessä. Arinnan auringon jumalatar, valtiattareni, armahda minua, kuule minua! Ihmissillä on sanonta: ”Synnytyksissä olevan naisen pyynnön jumala täyttää.” Koska minä, Puduhepa, olen synnyttävä nainen ja poikasi uskollinen puoliso, armahda minua, Arinnan auringon jumalatar, valtiattareni! Suo minulle, mitä pyydän! Suo elämä Hattusilisille, palvelijallesi! Hyvien naisten ja äitijumalarten tähden saakoon hän elää monia täyteläisiä vuosia ja päiviä!⁵⁵

Paitsi kuninkaallisten ja jumaluuksien läheinen henkilökohtainen suhde rukouksesta käy ilmi myös uskonnollisten suhdanteiden vaihteleva luonne. Näyttää siltä, että juuri hurri-laissyntyinen Puduhepa vahvisti auringon jumalattaren asemaa heettiläisten pantheonissa, jonne jumalat kulkeutuivat idästä eri teitä ja saivat matkalla hyvinkin erilaisia, eriarvoisia ja joskus jopa keskenään ristiriitaisia epiteettejä.

Tämä tuo kiinnostavan lisäluottavuuden kysymykseen hallitsevasta jumaluudesta; onhan periaatteessa loogista olettaa, että maallisen vallan haltija olisi mieluummin samastunut pantheonin hallitsevaan jumalaan kuin häntä hierarkiassa alempana olevaan. Kirjoitettujen dokumenttien perusteella ei ole mi-

tään epäilystä siitä, että heettien hallitsija oli mies; olisiko pantheonin valtaistuimella voinut silloin istua naispuolinen jumalatar, joka samastettiin kuningattaren ja johon kuningatar itse samastui? Heettiläisten pantheonin valtikkaa tutkijat ovat tarjonneet milloin mies-, milloin naispuoliselle jumalalle. Edellä siteerattujen dokumenttien perusteella ja erityisesti feminististen tulkintojen mukaan Arinnan auringon jumalatar näyttäisi olevan vahvoilla. Toisaalta mm. Yazılıkayan reliefien tutkijat ovat päätyneet tulkintaan, jonka mukaan Hattusilis, Puduhepa ja heidän poikansa Tudhaliyas samastivat itsensä suoraan Teshub-jumalaan, Hepatu-jumalattaren ja näiden poikaan Sarruma-jumalaan. Näissä tulkinnoissa jumalaparin keskinäinen valtasuhde on sama kuin kuninkaan ja kuningattaren. On myös otettava huomioon, että Puduhepa oli mah-tava kuningatar ja tuli Hurrimaasta, jossa Hepatulla vanhastaan oli vahva asema.⁵⁶ Luultavasti tilanne onkin vaihdellut ajan, ihmisten ja paikankin mukaan.

Heettien hallitsijaparin arvonimet 1400-luvulta lähtien ennen ajanlaskumme alkua olivat *tabarna* ja *tavananna*, mikä tarkoittaa suvereenia kuningasta ja suvereenia kuningatar-ta. Tavanannan asema oli radikaalisti toisenlainen kuin tabarnan haaremiin kuuluneiden muiden puolisoiden. Hän saattoi esiintyä kuningaskunnan itsenäisenä edustajana, hän puuttui lainsäädäntöön, ulkopolitiikkaan ja kuningaskunnan sisäiseen hallintoon; hänellä oli myös huomattava asema uskonnollisessa elämässä.

Eniten tiedämme juuri Puduhepasta, joka on jättänyt jälkeensä vaikuttavan määrän niin poliittisesta kuin hengellisestä aktiviteetista kertovia dokumentteja. Niiden joukossa on mm. Egyptin Ramses II:n lähettämiä kirjeitä, joista voidaan päätellä faaraon pitäneen Puduhepaa Hattusilisin tasavertaisena hallitsijakumppanina. ”Suurelle kuningattarelle ja sisarelleen” osoittamansa kirjeen Ramses II aloittaa: ”Suuri kuningas, Egyptin kuningas, Auringon poika, Ramses, Ammonin rakastama, puhuu näin: Puhu Hattimaan kuningattarelle, suurelle kuningattarelle Puduhepalle.” Kirje koskee auringon jumalan ja sään

jumalan rakastaman Hattimaan kuninkaan, suuren kuninkaan hänelle lähettämää viestiä, jonka mukaan Hattusilis ja Puduhepa lähettävät tyttärensä vaimoksi Ramses II:n hoviin.⁵⁷ Myös Egyptin kuningatar Naptera kirjoitti Puduhepalle ainakin yhden kirjeen, joka on ainoa hänen jälkeensä jättämä tunnettu kirjallinen dokumentti. Kirjeen kirjoittamisen syyksi mainitaan ”hyvä ystävyys ja veljellinen suhde sinun veljesi Egyptin kuninkaan, suuren kuninkaan ja Hattien kuninkaan, suuren kuninkaan välillä”. Naptera toivottaa Puduhepalle sekä auringon että sään jumalan suosiota.⁵⁸

Puduhepan tapaus näyttää kuitenkin poikkeukselliselta jopa heettikuningattarien joukossa; myöskään Egyptin ja Babylonian kuningattarilla ei tuona ajankohtana näytä olleen samantaista asemaa miespuolisen hallitsijan rinnalla. Suhteellisesta tasa-arvosta huolimatta heettien hallitsijanvalta oli kuitenkin kuninkaalla ja periytyi miespuoliselle jälkeläiselle. Kuten aiemmin siteeratuista asiakirjoista käy ilmi, tyttäret sen sijaan ”osallistuivat” politiikkaan avioitumalla diplomaattisista syistä naapurivaltioiden tai muiden ulkopoliittisesti tärkeiden valtioiden hallitsijasukuihin. Yleensä naittajana toimi prinsessan isä tai veli, mutta myös kuningatar Puduhepa harrasti tämän tyyppistä diplomatiaa. Hänen ja Hattusilis III:n tyttäriä lienee ollut faarao Ramses II:n haaremissa kaksikin.⁵⁹

Heettiläisten maallinen hallintovalta ja sosiaalinen hierarkia näyttää olleen eräänlainen jumalallisen hallintovallan ja hierarkian projektiio – tai toisin päin. Kuten muinoin myös nyt jumaluuksien yhteys luontoon oli keskeinen, mutta vanha feminiininen ja holistinen luonnon ja pyhyiden analogia näyttää pirstoutuneen useisiin eriarvoisiin ja eri sukupuolta edustaviin osiin.

Kulttimenoissa heettiläisillä naisilla oli tärkeä rooli. Suvereeni kuningatar oli kulttimenojen johtaja, ja papittarien joukossa vallitsi hierarkkinen arvojärjestys. Mitä korkeammalle papitar arvoasteikossa nousi, sitä todennäköisemmin hän oli rikkaan ja mahtavan perheen tytär. Ylimmän arvoasteikon papittaria kutsuttiin nimellä ”Jumalan äidit”. Myös

tempeliprostitutiosta on olemassa kirjallisia dokumentteja.⁶⁰

Jos Puduhepa oli ainut laatuaan kuningattarten joukossa, ei hänen asemansa ollut senkään vertaa rinnastettavissa nk. tavallisen heettiläisenäisen asemaan. Heettiläinen perhejärjestelmä oli isävaltainen. Hiukan kärjistäen voidaan sanoa, että vaimo oli miehensä perheen ja lapset isänsä omaisuutta. Kärjistäen siksi, että laki sentään takasi naiselle tietyn omaisuudensuojan ja sosiaaliset oikeudet, jotka eivät kuitenkaan tehneet hänestä puolisonsa tasavertaista kumppania. Michen perheen taloudellinen etu näyttää olleen monessa tapauksessa avioliittolain säätäjän ensisijainen lähtökohta; periaatteessa samankaltaiset säännökset koskivat vapaita ja orjia. Rikoslaki ei eksplikoivasti eroa miehen ja naisen välillä; sen sijaan orjan oikeudet on selvästi erotettu vapaan heettiläisen oikeuksista.⁶¹ Loppusummaksi jää, että heikoin oikeudellinen asema oli naispuolisilla orjilla.

Äiti Kybele

Mykeneläisen kauden mannerkreikkalaiset ja traakialaiset kansat hyökkäsivät Anatolian useina peräkkäisinä aaltoina ja hävittivät lopulta heettiläisen sivilisaation. Eräänlaisena fragmenttina heettiläinen kulttuuri jatkoi olemassaoloaan Kaakkois-Anatoliassa ja Pohjois-Syyriassa (nk. uusheettiläinen vaihe n. 1200 – 700), missä anatolialaiset vaikutteet sulautuivat entistä selvemmin assyrialaisiin ja egyptiläisiin vaikutteisiin. Samaan aikaan urartulainen kuningaskunta alkoi nousta itäiseen ja fryygalainen kuningaskunta keskiseen Anatoliaan. Näiden lisäksi Anatoliaa asuttivat ensimmäisen vuosituhannen jälkimmäisellä puoliskolla ennen ajanlaskumme alkua mm. lyydialaiset, kaarialaiset, lyykialaiset, joonialaiset, skyyttalaiset, persialaiset ja helleenit.

Fryygalaiset olivat alkujaan traakialainen kansa, joka ennen kuningaskunnan perustamista todennäköisesti oli osallistunut sekä Troija VII:n että Hattusasin hävitykseen. Fryygalaiset tulivat siis kreikkalaisesta vaikutuspiiristä;

heidän kirjainmerkkinsä muistuttivat kreikkalaisia, mutta monet muut kulttuuriset vaikutteet he Anataliaan saavuttuaan omaksuivat urartulaiselta ja uusheettiläiseltä sivilisaatiolta. Anatalialaisen habituksen sai myös heidän suuri jumalattarensa Kybele⁶² jonka kulttiveistoksia on ollut sijoitettuna useisiin monumentaalisiin rakennuksiin. Useinmiten jumalatar istui, joskus myös seisoi leijonat molemmilla sivuillaan, ja jatkoi näin Çatalhöyükin leopardimatroonan edustamaa ikonografista perinnettä.

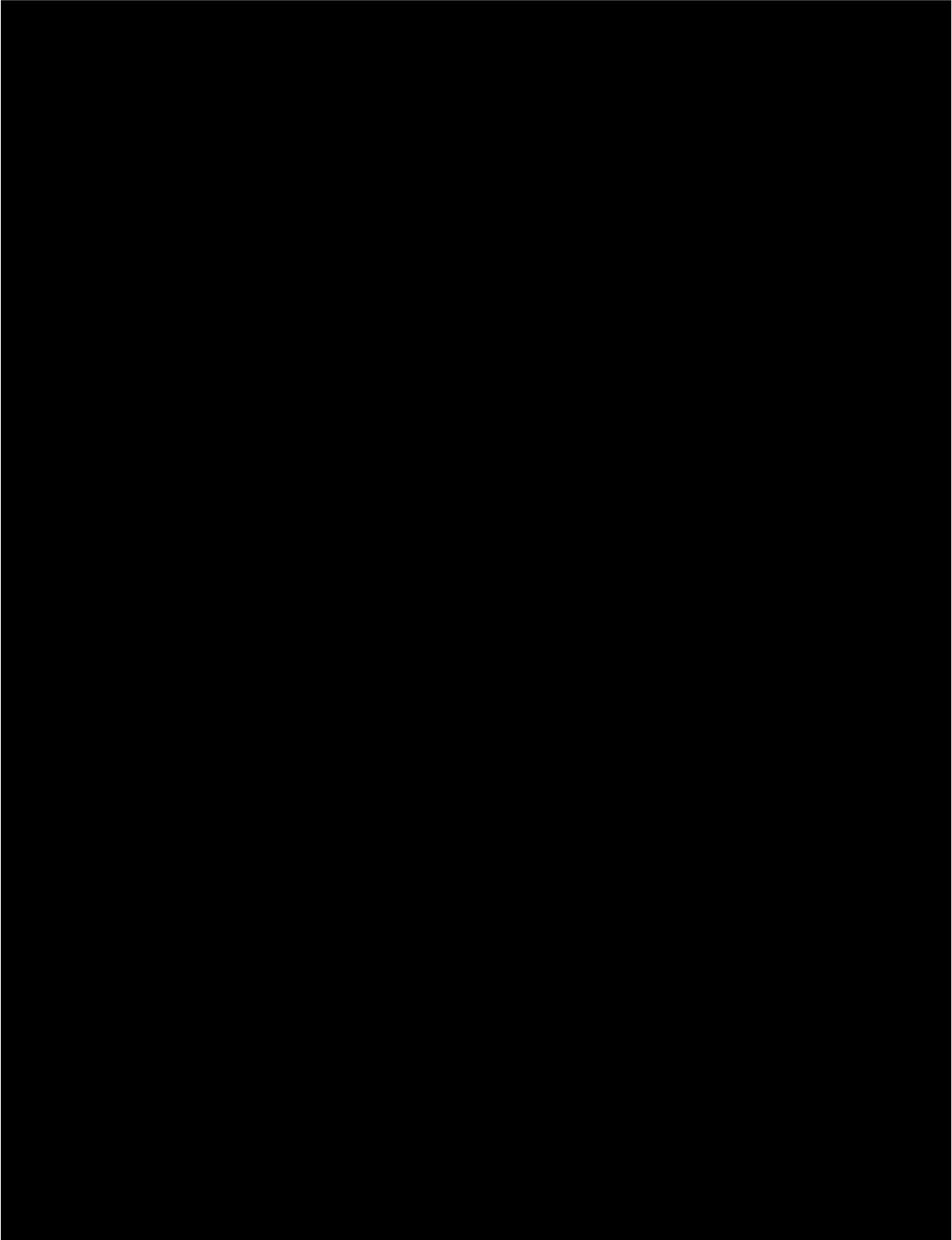


tä. Yksi Kybelen attribuuteista oli *tympanon*, kulttimenoissa käytetty lyömäsoitin ("käsirumpu"), jota jumalatar veistoksissa yleensä piti vasemmassa kädessään. Joskus Kybele vanhojen anatalialaisten naisfiguurien tapaan piteli käsiä rinnoillaan.⁶³

Kuningas Midas⁶⁴ perusti Fryyagian kuningaskunnan kahdeksannen vuosisadan lopulla ennen ajanlaskumme alkua. Sen elinaika jäi lyhyeksi kimmerien hyökättyä fryygialaisten kimppuun vuosisadan vaihteen jälkeen, mutta pian seurasi uusi kukoistuskautsi. Historioitsija Strabonin mukaan⁶⁵ kultilla ja sen papeilla oli valtiossa huomattavan suuri vaikutusvalta, joka kesti aina roomalaisvallan ajalle saakka. Useiden vuosisatojen ajalta ennen ajanlaskumme alkua tunnemme eri puolilta läntistä Anataliaa lukuisia Kybelen veistoksia, jotka noudattavat vanhaa ikonografista perinnettä (*kuvat 8 ja 9*).⁶⁶ Kultin merkittävydestä kertoo sekin, että vuonna 204 ennen ajanlaskumme alkua Rooman senaatti Sibyllan antaman ohjeen mukaan tilasi fryygialaisilta Kybelejumalattaren veistoksen, jotta sitä Roomassa voitaisiin palvoa Vestana (kreikkalaisten Hestia). Tästä Alf Henrikson kirjoittaa:

Näihin aikoihin, suunnilleen vuonna 200 eKr., alkoi Capitoliumin Juppiter kuitenkin yhä enemmän väistyä muualta tuotujen jumalien ja kulttien tieltä. Puumilaissodan vielä ollessa käynnissä oli Sibyllan kirjoista luettu, että Fryygiasta olisi tuotava Roomaan Vestan kuva, missä jumalatarta palveltiin Kybele-nimisellä. Kyseinen kuva, barbaarinen naisveistos, jolla oli monta rintaa, paksu vatsa ja tornimäinen päähine, haettiinkin ja vietin onnellisesti Italiaan asti, mutta sitä kuljettava laiva ajoi karille Tiberillä ja joukko vabvoja mieheitä pommisteli turhaan saadakseen sen uudelleen veden varaan ja vedetyksi Roomaan. Kaupungissa oli näihin aikoihin Clau-

Kuva 8: Kalkkikivinen Kybele-veistos fryygialaiskaudelta. Boğazköy, 500-luku ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatalian sivilisaatioiden museo, Ankara.)



*dia-niminen nuori Vestan neitsyt, jota syytettiin siveettömyydestä. Hän tarjoutui todistamaan syyttömyytensä jumalantuomion avulla. Hän meni karille joutuneen aluksen luokse, irrotti yön uumiltaan, kohdisti rukouksensa jumalattarelle ja veti sitten yön avulla laivan täysin vaivattomasti Roomaan.*⁶⁷

Vestan ja hänen papittariensa kautta Kybele siis tässä kietoutuu neitsytkulttiin, mutta roomalaiset tunsivat myös toisenlaisen Kybelen, *Magna Materin* (tai kultin syntysijoilla sijainneen vuoren mukaan *Mater Dindymenen* tai *Mater Idaean*⁶⁸), jonka sekä Alf Henrikson että erityisesti Stephen Benko uskoo vaikuttaneen myös kristillisen Maria-kultin muotoutumiseen. Benko jopa pitää Kybeleä selkeästi Marian edeltäjänä; hän viittaa mm. Kybelen epiteettiin ”jumalten äiti” sekä hänen primääriin tehtävänsä taivaan ja maan, feminiinisen ja maskuliinisen, kuoleman ja elämän välistä suhdetta harmonisoivana voimana.⁶⁹ Käytännössä Kybele-kultti oli kuitenkin kaukana meidän tuntemastamme Maria-kultista. Tarun mukaan Kybele rakasti Attis-nimistä nuorukaista, jonka hän mustasukkaisuuksissaan suisti järjiltään, ettei tämä voisi avioitua frygialaisen kuninkaantytären kanssa kuten oli aikonut. Niin Kybelen hullaannuttama Attis kuohitsi itsensä ja muuttui pinjapuuksi. Kreikkalaisessa jumaltarustossa vastaavan kohtalon koki Afroditen rakastaja Adonis, jonka kuohitusta siittäimestä kasvoi suurifalloksinen Priapos-jumala. (Kyproksella ja Egyptissä hänen nimensä on Bes.)⁷⁰ Tosin kreikkalaisessa ja anatolialaisessa jumaltarustossa on samasta teemasta muitakin, osittain toisiinsa kietoutuvia variaatioita; Stephen Benkon kertoman variaation mukaan Kybelen rakastama Attis kuohitsi itsensä ja kuoli oltuaan uskon jumalattarelle. Jumalatar suri rakastettuaan niin paljon, että lopulta herätti tämän uudelleen henkiin. Tämän myytin, samoin kuin myytin

Kuva 9: Poltetusta savesta tehty Kybele-veistos frygialaiskaudelta. Gordion, 400-luku ennen ajanlaskumme alkua. (Valokuva: Anatolian sivilisaatioiden museo, Ankara.)

Demeteristä ja Persefonesta, Benko tulkitsee maanviljelysyhteisön vuoden kiertoa kuvavaksi allegoriaksi.⁷¹

”Kybelen palvonta oli hurjaa ja kiihotunutta”, Alf Henrikson kirjoittaa; ”hänen pappinsa tekivät eunukeiksi jumalanpalveluksen aikana ja hänen papittarensa, joita kutsuttiin korybanteiksi, viettivät hurjaa elämää symbaaleittensa säestyksellä.”⁷² Näistä menoista on kysymys myös Catulluksen runossa *Attiksen katumus*, jossa kuvataan sankarin itsensä kuohitsemista ja kiihotusta palvontamenoihin:

*Hei, gallat, vuorilehtoon Cybelen nyt samoamaan, / heti äiti Dindymenen koko karja väsymätön, / joka oudot paikat kiertää kuni maasta pakenijat, / tähän liittykääte seuraan, olen valmis opastamaan / veden tyrskyt saitte kestää, meren hurjan viburipäät, / oman runtelitte ruumiin: vihasitte himoa niin; / meno orgioiden hurjain jumaläidin ilona on. / Hidas viivytys jo syrjään; heti kaikki mukana / Frygian kotiin Cybeben, hän on lehdon jumalatar, / jopa kymbalitkin kaikaa, käsirummut kumajavat, / Frygian jo huilu laulaa syvin äänin nivelikäs, / jopa naiset päättään riuhtoo murateista viheriää, / jopa orgioita viettäin kimeästi ulisevat, / jopa tuttu joukko kiittää jumaläidin väsymätön: / raju juoksu sinne tahtiin hypyn kolmijäsenisen.*⁷³

Stephen Benko uskoo Kybelen palvontaan liittyneiden kastratiomenojen liittyneen ajatukseen, että sukupuoliuton on kelvollisempi palvomaan jumalatar, koska kaiken alku ja päämäärä on molempien sukupuolten sulautuminen yhdeksi, molemmat ja ei kumpakaan käsittäväksi androgyyniksi prinssiiksi. Näin hän pyrkii liittämään hedelmällisyyden jumalattaren kulttiin neitsyydenkin aspektin, joka puolestaan yhdistäisi sen kristilliseen Maria-kulttiin. Toisaalta hän kuitenkin on sitä mieltä, että Maria-kultin lähtökohta ja perusta on äitiyden, ei neitsyyden kunnioittaminen.⁷⁴

Joka tapauksessa monet roomalaiset – mm. Cato vanhempi – paheksuivat syvästi edellä kuvatun kaltaista menoa ja pelkäsivät itämaisten kulttien barbarisoivaa ja demoralisoivaa

vaikutusta. Teoksessaan *Nainen Antiikin Roomassa* J.P.V.D. Balsdon kertoo, miten ”sellaiset kultit olivat parhaimmillaan tunteileviä ja pahimmillaan irstailua, ja niihin sisältyi menoja, jotka roomalaisten uskonnonkäsityksen mukaan eivät ollenkaan soveltuneet uskontoon”. Niinpä Kybelen *megalensiaksi* kutsutut palvontamenot sallittiinkin vain sillä ehdolla, että ne vietettäisiin sovinnaiseen roomalaiseen tapaan.⁷⁵

Mutta Kybele ei menettänyt asemaansa. Ei sittenkään, kun keisari Konstantinos Suuri (vallassa 324–337) oli legitimoinut kristillisen kirkon aseman Rooman keisarikunnassa – jonka uudeksi pääkaupungiksi hän oli valinnut Bosporin salmen suulla sijainnen Byzantionin ja antanut sille nimen Konstantinopoli – ja itsekin antanut kastaan itsensä vähän ennen kuolemaansa. Konstantinos Suuren poika Konstantios II:ta seurasi Rooman valtaistuimelle Julianos (361–363), lisänimeltään Luopio, joka hylkäsi kristinuskon ja halusi palauttaa entiseen asemaansa vanhat roomalaiset jumaluudet. *Hymnissään Kybelelle, Jumalien Äidille* Julianos Luopio anelee:

*Oi sinä Jumalien ja ihmisten äiti, joka jaat valtaistuimen suuren Zeuksen kanssa. – – Oi elämän antaja Jumalatar, joka olet viisautta, kaitseminen ja meidän sielujemme luoja. – – Suo onni kaikille ihmisille, ja se kaikkein suurin onni, joka on Jumalien tunteminen, ja suo että Rooman kansalaiset puhdistautuisivat jumalattomuuden tahrastaan – –.*⁷⁶

Efesos, naisten kaupunki

Kybeleä palvottiin myös Efesoksessa jo ennen kuin joonialaiset alkoivat asuttaa rannikkoa 1100-luvulla ennen ajanlaskumme alkua. Jumalattaren temppeleitä pyhiinvaeltajia Aigeian meren itäiselle rannikolle, jossa anatolialainen äitijumalattaren myytti vähitellen sulautui yhteen kreikkalaisten Artemis-myytin kanssa.

Vanhimmat hautalöydöt kertovat, että Efesos on ollut asuttu jo 1400–1300 ennen ajanlaskumme alkua. Tarinan mukaan kaupungin

perustivat myyttiset amatsoonit, sotaiset naiset, jotka leikkasivat oikean rintansa irti, jottei se haittaisi jousella ampumista. Strabon sanoo Efesoksen olleen aikaisemmin nimeltään Amazon. Efesoslainen runoilija Kallinos puolestaan kertoo, että kaupungin perusti amatsooni nimeltään Smyrna.⁷⁷ Smyrna on myös lähellä sijaitsevan Izmirin kaupungin kreikkalainen nimi. Mitä amatsoonit lopultaikin ovat olleet, on tutkijoille kuitenkin yhä arvoitus. Edes heidän sukupuolestaan ei olla aivan yksimielisiä.

Joonialaiset asuttivat Efesoksen toisen vuosituhannen lopussa ennen ajanlaskumme alkua. Sinne he rakensivat myös temppelin Artemis-jumalattarelle, ja tuo temppele oli Vähän-Aasian suurin, neljä kertaa suurempi kuin Ateenan Parthenon; se oli yksi maailman seitsemästä ihmeestä. Artemis oli Joonian rannikolla jumalista ensimmäinen, ja Efesoksen temppele oli hänen tärkein palvontapaikkansa. Vanhimmat Artemiin temppelistä löydetty esineet ovat peräisin 700-luvulta ennen ajanlaskumme alkua. Noihin aikoihin kimmerit hyökkäsivät myös Efesokseen, polttivat ja ryöstivät kuuluisan temppelin.

Efesoslaisten Artemis ei muistuta lainkaan kreikkalaisten jumaltarustojen Artemista, sorjaa ja häveliästä nuorta neitoa, metsästyksen suojelijaa, joka jousineen ja nuolineen lymyää metsissä arkana kauriin tavoin. Kreikkalainen Artemis on neitsyt omasta tahdostaan, siveyden edustaja jumalten maailmassa; hän muuttaa Aktaion-nimisen metsästäjän kauriiksi ja antaa hänen omien koiriensa repiä hänet, kun mies kerran sattumalta ja ilman omaa tarkoitustaan näkee jumalattaren alastomana lähteessä kylpemässä.⁷⁸ Roomalaisten versio kreikkalaisesta Artemiista on niin ikään jousen ja nuolien kanssa liikkuva sorea Diana.

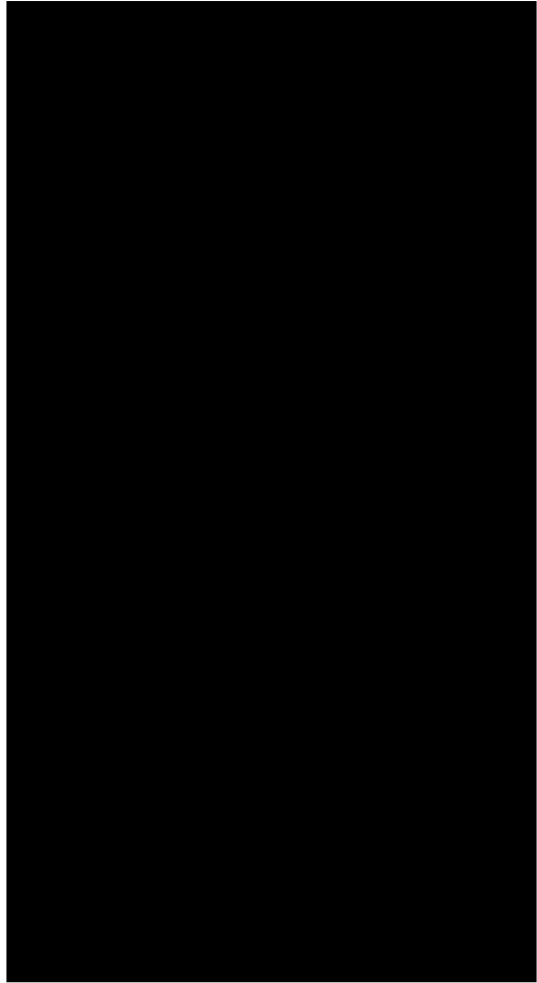
Efesoslaisten Artemis on lähempänä anatolialaista äitijumalattarta; hänellä on runsaasti rintoja ja tornimainen päähine. Hän ei millään tavalla julkituo neitsyyden ihannetta vaan on itse hedelmällisyyden ruumiillistuma ja tämän lisäksi myös synnyttävien äitien ja lasten suojelija. Kun Artemiin temppelele eräänä yönä vuonna 356 ennen ajanlaskumme alkua

palo, todettiin myöhemmin palon johtuneen siitä, että jumalatar itse oli tuona yönä ollut auttamassa synnytyksessä eikä näin ollen voinut suojella temppeliään. Sinä yönä syntyi Aleksanteri Suuri.⁷⁹

Efesoksen museossa, joka sijaitsee Efesoksen kylkeen kasvaneessa Selcukin kaupungissa, on kaksi erinomaisen hyvin säilynyttä Artemiin veistosta. Kumpikaan ei ole löytynyt kaupungin ulkopuolella sijainneesta Artemiin temppelistä vaan itse kaupungista, sen sydäimestä, *prytaneionista*. Tämän kaupungin tärkeimmän hallintorakennuksen uumenissa on myös Hestia-jumalattaren (Vestan) alttari. Hestia viittaa kotilieteen; hän on kodin tulisijan ja sen pyhän tulen jumalatar, perheen, kodin ja koko kaupungin suojelija. Hyvin näyttää Hestia varjelleen myös näitä kahta veistosta, jotka joku kaivoi maahan hänen alttarinsa läheisyyteen, ilmeisesti piiloon epäjumalan kuvia rikkovilta kristityiltä.

Toinen näistä veistoksista on saanut nimekseen Suuri Artemis, toinen Kaunis Artemis. Ne eivät poikkea paljonkaan toisistaan, mutta Kaunis Artemis (*kuva 10*) on taidokkaammin tehty, paremmasta marmorista ja paremmin säilynyt. Hänen molemmilla sivuillaan seisovat nuoret peurat, ja maassa hänen jaloissaan on kaksi mehiläispesää. Molempien Artemis-veistosten vartaloa koristavat joka puolelta leijonia, härkiä, vuohia, hirviä, mehiläisiä, sfinksejä, kukkia ja rypäleitä esittävät reliefit. Ne näyttävät pursuvan hedelmällisyyttä, kasvua ja luomisvoimaa. Suuren Artemiin päähine on korostetun tornimainen; eläin- ja sfinksireliefit toistuvat sen alemmissa kerroksissa, ylinnä on ilmeisesti jumalattaren oma temppelirakennus.⁸⁰

Molempien etumus on täynnä rintoja – tai itse asiassa puolipalloja, joiden merkityksestä tutkijat eivät ole päässeet yksimielisyyteen. Kreikan kielellä Artemista kutsuttiin myös nimellä *Polymastros*, monirintainen. Tästä syystä on varsin perusteltua väittää, että hedelmällisyyden jumalattaren etumus on rintoja pulloinaan. Toisaalta ne muodoltaan muistuttavat enemmän munaa kuin rintaa; myös munan voidaan sanoa symbolisoivan hedelmäl-



Kuva 10: Marmorinen Artemis-veistos, ns. Kaunis Artemis roomalaiskaudelta. Efesos, toinen vuosisata jälkeen ajanlaskumme alun. Selcukin museo.

lisyttä. Tosin taateliakin on ehdotettu. Artemista kutsuttiin myös nimellä *Tauropolos*, mikä viitanee jumalattarelle uhrattuihin härkiin. Tästä syystä jotkut tutkijat otaksuvat, että rinnat olisivatkin härän kiveksiä.⁸¹ On kuitenkin todettava, että härät esiintyvät näiden veistosten koristeornamenteissa muutenkin varsin näkyvästi.

Marian kaupunki

Joonialaisten, lyydialaisten, persialaisten ja kreikkalaisten hallintokausien jälkeen Efesoksesta vuonna 129 ennen ajanlaskumme alkua tuli osa Rooman valtakuntaa. Rooman keisariaikaa pidetään myös Efesoksen kulta-aikana. Silloin jos koskaan nyt raunioituneeksi aavekaupungiksi muuttunut metropoli ansaitsi lempinimensä ”Aasian valo”. Toisella vuosisadalla kaupungissa oletetaan asuneen noin 400 000 ihmistä. Markus Antonius vieraili Efesoksessa useita kertoja 40- ja 30-luvulla ennen ajanlaskumme alkua ja toi kerran mukanaan myös Kleopatran. Isis-jumalattaren temppeli, jonka perustukset ovat kaivausten aikana tulleet esiin, lie nee Antoniuksen rakennuttama egyptiläisen rakastettunsa kunniaksi.⁸²

Efesokseen osuivat matkoillaan myös apostolit Paavali ja Johannes (Teologi). Kuten *Uudesta testamentista* tiedämme, Paavali teki voimallista käännystyötä efesolaisten keskuudessa ja menestyikin varsin hyvin. Rajuja yhteenottoja paikallisen väestön kanssa tuli kuitenkin silloin tällöin, ja niissä oli kysymys nimenomaan Artemiin palvojien ja kristinuskon välisestä voimainittelöstä.

Apostolien teoissa on tällaisesta yhteenotosta eloisa kuvaus:

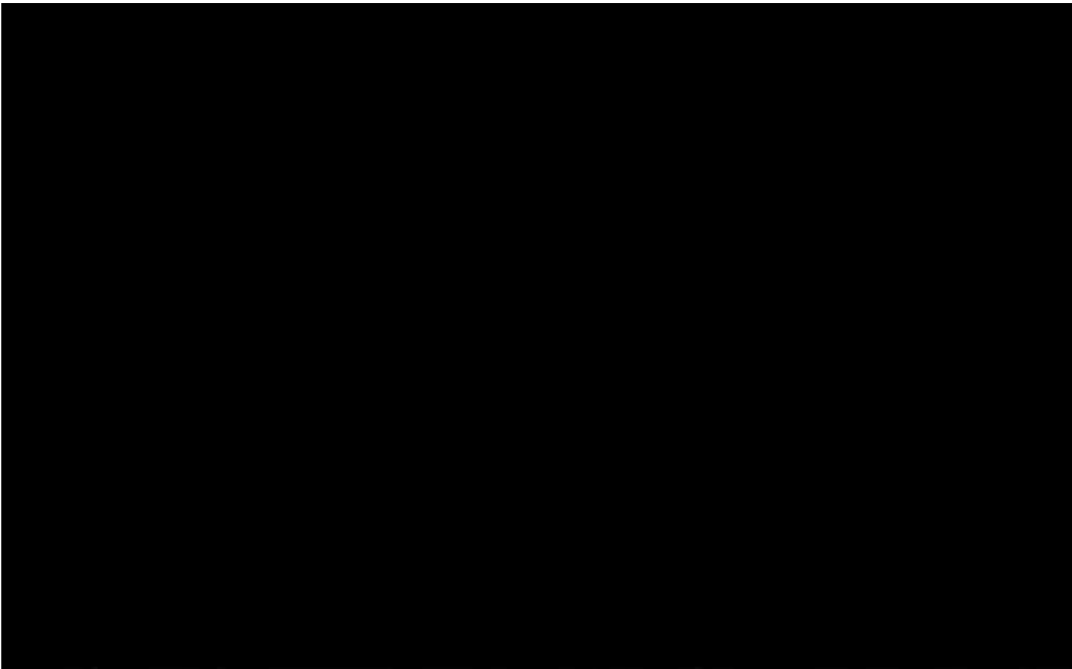
Sillä eräs hopeaseppä, nimeltä Demetrius, joka valmisti hopeisia Artemiin temppeleitä, bankki sillä ammattilaisille melkoisia tuloja. / Hän kutsui kokoon nämä sekä muut, jotka sellaista työtä tekivät, ja sanoi: ”Miehet, te tiedätte, että meillä on hyvä toimeentulomme tästä työstä; / mutta nyt te näette ja kuulette, että tuo Paavali on, ei ainoastaan Efesossa, vaan melkein koko Aasiassa, uskotellut ja vietellyt paljon kansaa, sanoen, etteivät ne ole jumalia, jotka käsillä tehdään. / Ja nyt uhkaa se vaara, että ei ainoastaan tämä meidän elinkeinomme joudu halveksitukseksi, vaan myöskin, että suuren Artemis jumalattaren temppeliä ei pidetä minäkään ja että hän menettää mahavuutensa, hän, jota koko maanpiiri palvelee.” / Kun he sen kuulivat, tulivat he vihaa täyteen ja huusivat sanoen: ”Suuri on efesolaisten Artemis!” / Ja koko kaupunki joutui

sekasortoon, ja he ryntäsivät kaikki yhdessä näytelmäpaikkaan ja tempasivat mukaansa Gaiuksen ja Aristarkuksen, kaksi makedonialaista, jotka olivat Paavalin matkatovereita. / Ja kun Paavali tahtoi mennä kansan joukkoon, eivät opetuslapset sitä sallineet. / Ja myös muutamat Aasian hallitusmiehistä, jotka olivat hänen ystäviään, lähettivät hänelle sanan ja pyysivät, ettei hän menisi näytelmäpaikkaan. / Ja he huusivat, mikä mitäkin; sillä kokous oli sekasortoinen, ja useimmat eivät tienneet, minkätähden he olivat tulleet kokoon.⁸³

”Näytelmäpaikalla” tarkoitetaan tässä Efesoksen suurta ulkoilmateatteria, jossa toimitettiin myös Artemiin kulttinenot hänen syntymäpäivänään 25. toukokuuta. Tuolloin jumalattaren kuva tuotiin kulkuessa temppelistä amfiteatteriin ja vietiin menojen päätyttyä toista tietä takaisin. Erään syyrialaisen kronikan mukaan ensimmäisen vuosisadan puolivälissä Johannes Teologi kastoï samalla paikalla yhdellä kertaa 40 000 käännynnäistä Artemiin pappien protestoidessa äänekkäästi torviinsa töräytellen.⁸⁴

Taistelu Artemis-kultin ja kristinuskon välillä Efesoksessa oli kiihvasta vielä 400-luvulla, jolloin suuresti kunnioitettu kirkkoisä Johannes Krysostomos teki jälkipolville melkoisen karhunpalveluksen hävityttämällä Artemiin temppelin lopullisesti maan tasalle. Tänä päivänä mutaliejussa kelluva maailman seitsemäs ihme on murheellinen näky. Artemiin temppelin tuhoamisen jälkeen Neitsyt Mariasta tuli efesolaisten *Magna Mater*, Suuri Äiti. Todennäköisesti efesolaiset eivät yksin tein luopuneet Artemiistaan vaan – kuten yleensä käy kulttuurien kerrostuessa – siirsivät osan kulttiin liittyneistä piirteistä ja käytännöistä Maria-kulttiin.⁸⁵

Monet – nimenomaan roomalaiskatoliset mutta myös useat Kreikan, Turkin ja Syyrian ortodoksit – uskovat Neistyt Marian todella asuneen Efesoksessa apostoli Johanneksen kanssa vuoteen 48 saakka ja tulleen myös sinne haudatuksi. Alueen kreikkalaisen väestön tiedetään halki vuosisatojen kokoontuneen Efesoksen lähellä sijainneeseen pieneen kylään



Kuva 11: ”Panaya Kapulun pikku talo”; rakennus, jota paikallisen perimätiedon mukaisesti kutsutaan Neitsyt Marian kodiksi, Efesos.

viettämään Marian kuoleman muistojuhlaa elokuun 15. päivänä. Rakennus, jota kutsutaan Marian kodiksi (*kuva 11*), löytyi viime vuosisadalla erään saksalaisen nunnan kokeman näyn perusteella. Sairautensa vuoksi vuoteeseen sidottu nainen, joka ei elämänsä aikana ollut poistunut kotikylästään, kuvaili Efesoksen lähettyvillä olevan talon sijainnin, ja kuvauksen perusteella rakennus löydettiin. Tutkijat pitävät todennäköisenä, että sen perustukset ovat peräisin ensimmäiseltä vuosisadalta.⁸⁶ On kuitenkin lisättävä, ettei ensimmäisen vuosisadan rakennuksen perustusten löytyminen tuolta seudulta ole mitenkään epätavallista.

Myös kristikunnan ensimmäinen Jumalansynnyttäjälle omistettu kirkko sijaitsee Efesoksessa. Tämä sekulaarikäyttöön tarkoitettu basilikarakennus muutettiin kirkoksi 300-luvulla ja omistettiin Marialle jo ennen kuin hänen asemansa kirkossa oli kanonisoitu. Samassa kirkossa pidettiin vuoden 431 kuuluisa Efesoksen kirkolliskokous, jossa Kristuksen äidistä

virallisesti tehtiin *Theotokos*, Jumalansynnyttäjä.

Jumalansynnyttäjän katedraali, tai konsiilikirkko kuten sitä myös kutsutaan, on osittain restauroitu (*kuva 12*). Sen apsiiksessa, juuri siinä kohdassa, jossa odottaisi näkevänsä Jumalanäidin kuvan, on laatta jossa lukee turkiksi ja latinaksi: ”Paavi Paavali VI rukoili täällä 26. heinäkuuta vuonna 1967.” Missään ei ole tekstiä, joka kertoisi kirkon omistamisesta Marialle tai hänen kanonisoimisestaan Jumalansynnyttäjäksi tässä kirkossa. Turistit tulevat, vilkaisevat laattaa ja lähtevät. Ainoa, mitä heille tästä rakennuksesta näyttää jäävän mieleen, on tuo ”Paavi kävi täällä” -seinäkirjoitus.

Marian kotikappelissa sen sijaan eri puolilta maailmaa tulevat ihmiset sytyttävät kynttilänsä ja hiljentyvät kuka rukoukseen, kuka mietiskelyyn. Heidän joukossaan on protestantteja, roomalaiskatolisia, ortodokseja, muslimieja, buddhalaisia ja ateisteja. Yhdellä seinällä on ortodoksinen ikoni, Marian makuu-



Kuva 12: Efesoksen Jumalansynnyttäjän kirkko eli nk. Konsiilikirkko. Näkymä kohti apsisista, Efesos.

huoneeksi kutsutussa pienessä kamarissa on seinälle ripustettu *Koraanista* Mariaan viittavia säkeitä *Lehmän suurasta*, *Imväänin perheen suurasta* ja *Profecttojen suurasta*⁸⁷. Alttarisyvennyksessä ojentaa käsiään lempeän näköinen roomalaiskatolista perinnettä edustava Neitsyt Maria. Veistosta katsovan ajatus karkaa lupaa kysymättä muutaman kilometrin päässä sijaitsevan museon vitriiniin, jossa Kaunis Artemis yli kahdentuhannen vuoden takaa ojentaa käsiään kohti katsojaa.

Uusia kysymyksiä

Anatolian äitien historia avaa kiinnostavan näkökulman paitsi Anatolian kultti- ja kulttuurihistoriaan yleensä myös siihen monitieteiseen tutkimukseen, joka on kiinnostunut mm. islamilaisen naisen asemasta ja historiasta sekä kristillisestä naiskäsituksesta ja siinä erityisesti neitsyt Marian merkityksestä. Varsinkin femi-

nistisissä puheenvuoroissa kuulee sillointä-löin esitettävän, että naisen kannalta oleellinen muutos huonompaan tapahtui kristillisen kulttuurin, siihen liittyvän neitsytkultin, kuolemakeskeisyyden ja patriarkaalisten infrastruktuurien myötä. Anatolian myytti-, kultti- ja kulttuurihistoria näyttäisi omalta osaltaan osoittavan, että problematiikkaa on syytä lähestyä hienovaraisemmin⁸⁸. Lienee syytä olettaa, että anatalialaisessa traditiossa on kysymys eräänlaisena pohjavirtana kulkevasta jatkumosta, johon monet eri sivilisaatiot ovat vuosituhansien kuluessa tuoneet omat päällyskerroksensa. Niin neitsyen kuin universaalien elämänantaja-äidin attribuutit ja metaforat näyttävät liittyneen moniin anatalialaisiin naisjumaluuksiin⁸⁹. Babylonialainen jumalatar Ištar, jonka hurriilaiset tunsivat nimellä Šaušga, köki nimenvaihdoksen ohella rajummankin identiteettikriisin muuttuessaan sadon jumalattaresta sodan jumalattareksi. Myöhemmin mm. Artemista on toisaalla palvottu hedel-

mällisyyden, toisaalla neitsyyden personifikaationa.

Eräät vanhat anatolialaiset jumalattaret kantoivat päähineessään kaupunginmuuria; Hestia oli kotilieden ja kaupungin suojelija; Maria puolestaan assosioitui Konstantinopolin kristittyjen mielissä kaupungin muuriin niin, että lopulta oli vaikea sanoa kumpi heidän mielestään oli varsinainen suoja hyökkääjiä vastaan, muuri vaiko Maria. Myös bysanttilaisten tavassa viettää Jumalansyntyttäjälle omistettuja juhlia näyttää olevan tiettyä formaalista analogisuutta niiden juhlamenojen kanssa, joita Efesoksen asukkaat ennen Mariaa viettivät Artemis-jumalattaren syntymäjuhla⁹⁰. Mutta kun Edibe Uzunoğlu tulkitsee Marian nimbuksen jokseenkin suoraksi ikonografiseksi jatkeeksi heettiläisten Arinnan auringon jumalattaren päätä ympäröineelle kiekolle⁹¹, hän kovin huolettomasti sivuuttaa väliin jäävät vuosituhannet ja mm. koko roomalaisen kulttihistorian, jossa nimbuksella on oma tärkeä ikonografinen merkityksensä⁹².

Stephen Benko kiinnittää runsaasti huomiota kreikkalais-roomalaiseen kulttihistoriaan kristillisen mariologian taustalla mutta pitää tärkeimpänä välittömänä vaikuttajana fryygialaista Kybele-kulttia. Itse asiassa hän pitää kristillistä Maria-kulttia Kybele-kultin suoranaisena jatkeena ja käyttää Mariasta puhuessaan sellaisia ilmaisuja kuin kristillinen jumalatar ja jumaluuden feminiininen aspekti. Hän liittää toisiinsa vanhojen jumalatar-kulttien ja Marian attributit (jumalten äiti/Jumalanäiti, taivaan kuningatar/enkelten valtiatar), kutsuu Mariaa ”neitsyt maaksi” (vrt. ”äiti maa”) ja kristillistä mariologiaa kastetuksi pakanuudeksi. Olivatpa neitsyyden ja äitiyden konseptiot kollektiivisen piilotajunnan arkkityyppejä tai sukupolvelta toiselle oppimisen kautta siirtynyttä perintöä, molemmat joka tapauksessa ovat Benkon mielestä osa universaalia inhimillistä kokemusmaailmaa.⁹³

Hatit, heettiläiset, heidän jälkeensä ja todennäköisesti myös ennen heitä Anatoliaan asettuneet kansat tekivät jumaluuden periaatteen ilmentymät omaksi kuvakseen, ihmisen kaltaiseksi. Juutalaisen, kristillisen ja islamilaisen näkemyksen mukaan Jumala teki ihmi-

sen omaksi kuvakseen, mutta kanonisoitu kristillinen opetus tunnustaa Jeesuksen persoonassa sekä inhimillisen että jumalallisen periaatteen. Kuitenkin, jotta Jumala saattoi tulla ihmiseksi tai ihmisen kaltaiseksi, tarvittiin Maria, *Theotokos*, Jumalan ihmiseksi synnyttävä ihminen. Bysanttilainen patriistikka, hymnografia ja ikonografia aivan erityisesti korostavat Marian merkitystä jumaluuden ihmiseksi tulon yhtenä osapuolena mutta myös – ja tähän liittyen – ihmisen jumaloitumisen edellytyksenä.⁹⁴

Olen rakentanut kultti- ja kulttuurihistoriallista taustaa Anatolian niemimaalla varhaiskristilliselle Maria-käsitykselle. Toisin kuin Stephen Benko ja eräät muut tutkijat en kuitenkaan näe mariologiassa vanhojen kulttien suoraa toisintoa enkä Benkon tavoin kutsu Mariaa jumalattareksi tai jumaluuden feminiiniseksi aspektiksi. Erityisesti teologian näkökulmasta Marian näkeminen jumaluutena olisi ongelmallista, mutta myös oma näkemykseni (joka ei ole teologin) korostaa Marian *ihmisyyttä*, hänen rooliaan pelastushistoriassa ihmisen ja Jumalan molemminpuolisen lähestymisen inhimillisenä osapuolena. Tästä huolimatta ja myös tämän takia haluan pitää esillä kysymystä, miten paljon vanhoihin anatolialaisiin kultteihin ja varhaiskristilliseen mariologiaan sitoutuneilla ihmisillä ja ihmisyyhteisöillä mahdollisesti oli samankaltaisia piilotajuisia toiveita, pelkoja ja pyrkimyksiä, jotka heijastuivat heidän uskonnollisessa ajattelussaan ja sakraalissa taiteessaan.

Kiinnostava jatkotarkastelun lähtökohta olisikin siirtää näkökulmaa objektista subjektiin, kohteesta kokijaan ja pohtia, millä tavoin varhaisten kulttuurien äiti-idoleihinsa kohdistamat mentaaliset tarpeet toistuivat, kertaantuivat tai muuttuivat bysanttilaisten suhteessa – tai meidän suhteessamme – Jumalansyntyttäjään. Toisin sanoen: Miten paljon aikojen muuttuessa, uskontojen vaihtuessa ja kulttuurien kerrostuessa yksilöiden ja yhteisöjen suhteessa ideaaliseen äiti-objektiin ja sen maagiseen suojelemaan voimaan on muuttunut ja miten paljon jäänyt muuttumatta? Mikä on muuttunut tai jäänyt muuttumatta ihmisessä itsessään?

Lähdeviitteet:

- ¹ Ks. esim. Gürtan 1987, 51–53. Toisen perimätiedon mukaan Maria kuoli Palestiinassa ja haudattiin Getsemaneen. Tämän perimätiedon on ortodoksinen kirkko omaksunut joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, ja sitä noudattaa yleisin ortodoksinen tapa maalata Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkumisen ikoni. Kuitenkin koko ortodoksinen yhteisö viettää Marian kuoleman muistopäivää elokuun viidentenätoista. Vrt. Kaikkein pyhimmän Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkuminen pyhän perimätiedon kertomana 1938. Ks. myös Kirkkovuoden pyhät II, 1103–1108.
- ² Eisler 1988, 33; Uzunoğlu 1993, 16–17 et passim; vrt. Renda 1993, 11.
- ³ Eisler 1988, passim; Uzunoğlu 1993, passim.
- ⁴ Ks. esim. Mellaart 1970 I–II, passim ja Mellaart 1988, passim; Uzunoğlu 1993, passim; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 21–115; *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, passim; *The Museum of Anatolian Civilizations* (s.a.), 19–63. Poikkeuksen tekee Margaret Ehrenberg, joka teoksessaan *Women in Prehistory* selkeästi kyseenalaistaa koko jumalatar-teorian ja ennen kaikkea ne tulkinnat, jotka implikoivat ajatusta eräänlaisesta monoliittisesta, paleoliittis-neoliittisestä ja eurooppalais-anatolialaisesta äiti-jumalatar-palvovasta yhtenäiskulttuurista. Ks. Ehrenberg 1989, 66–77.
- ⁵ Ks. esim. Uzunoğlu 1993, 23–24; vrt. Darga 1993, passim.
- ⁶ Näin tekee myös Stephen Benko teoksessaan *The Virgin Goddess*. Samalla tavalla hän tulkitsee esittämänsä version Kybelen ja Attiksen tarinasta, johon palataan myöhemmin. Benko 1993, 71.
- ⁷ Ks. esim. Henriksen 1991, 321–322; vrt. Bulfinch 1993, 64–71.
- ⁸ *Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat* (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 19 (kuva 2); vrt. *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 47 (kuva A 24, ”Sacred Marriage”); vrt. Mellaart 1988, 86, 89; vrt. Eisler 1988, 56. Myös Günsel Renda on varma siitä, että neoliittinen ihminen ensimmäisenä oivalsi yhteyden miehen ja naisen välisen sukupuolisen suhteen ja lapsen syntymän välillä. Näkemystään hän perustelee sillä, että tutkijat ovat joistakin figuureista löytäneet ”jumalallisen perheen” konseptin: jumalan, jumalattaren ja lapsen. Renda 1993, 11. Myös Uzunoğlu näkee Çatalhöyükin reliefissä ”jumalallisen luomisen”, ”jumalan ja jumalattaren pyhän yhtymisen”, neoliittisen ihmisen oman perheinstituution jumalallisen projektion. Uzunoğlu 1993, 20.
- ⁹ Mellaart 1988, 23–24.
- ¹⁰ Benko 1993, 206–207.
- ¹¹ Uzunoğlu 1993, 17–19; Renda 1993, 11.
- ¹² Uzunoğlu 1993, 19; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 43 (kuva A 13, ”Fragment of a Vessel with Relief Decoration”).
- ¹³ *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 45 (kuva A 17, ”Figurine of a Man”); Uzunoğlu 1993, 19.
- ¹⁴ *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 45 (kuvat A 18 ja A 19, ”Figurine of a Seated Woman”).
- ¹⁵ Kirjoitetaan usein myös Çatal Höyük tai Çatal Hüyük.
- ¹⁶ Mellaart 1988, 75–95; vrt. Hodder 1996, 46–47.
- ¹⁷ Hodder 1996, 43–48.
- ¹⁸ Mellaart 1988, 90–95; Akurgal 1990, 4.
- ¹⁹ Eisler 1988, 51–52.
- ²⁰ Mellaart 1970 I–II passim; Mellaart 1988, 96–108.
- ²¹ Mellaart 1970 I–II; Mellaart 1988, 83–105; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 21, 48–61 (kuvat A 25 – A 61); Ana-

- tolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 20–45, 165–173.
- ²² Uzunoğlu 1993, 20, 22; vrt. Benko 1993, 76; vrt. Eisler 1988, 47–49 et passim; vrt. Ergener 1988, 45–46.
- ²³ Gimbutas 1982, 237; Eisler 1988, 56; Renda 1993, 11.
- ²⁴ Mellaart 1988, 86, 89, 90; Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 32–35, 71, 169, 184 (kuvat 18–20 ja 78); *Woman in Anatolia -näyttelyn esineiden dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 43, 45, 47–49 (kuvat A 12, A 17, A 24, A 26, A 27).
- ²⁵ Ergener 1988, 8.
- ²⁶ Professori Jouni Suistolalta saatu tieto. Kysymyksessä on legenda, jolle tieteellinen historiankirjoitus ei näytä antavan tukea; ks. esim. Norwich 1991, 338–362.
- ²⁷ Ks. esim. Melas 1991, 135–155.
- ²⁸ Vrt. Melas 1991, 143–144.
- ²⁹ Siltala 1992, 22.
- ³⁰ Melas 1991, 135, 143.
- ³¹ Mellaart 1970 I–II; Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 64–71 (kuvat 62–78); Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; Sadberk Hanım -museon kokoelmat (Istanbul); *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 64–69 (kuvat A 69 – A 75).
- ³² Mellaart 1965, 6–32; Akurgal 1989, 1–2; Akurgal 1990, 6; Macqueen 1986, 18.
- ³³ Vrt. Mellaart 1965, 32–35.
- ³⁴ Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 74–99 (kuvat 79–119); *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 72–90 (kuvat A 79 – A 110); Uzunoğlu 1993, 23.
- ³⁵ Uzunoğlu 1993, 23–24; vrt. *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 88–90 (kuvat A 107 – A 110).
- ³⁶ Vrt. Mellaart 1965, 35–43.
- ³⁷ Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; Sadberk Hanım -museon kokoelmat (Istanbul); ks. myös *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 70–90 (kuvat A 79 – A 110).
- ³⁸ Sama.
- ³⁹ Anatolian sivilisaatioiden museo (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 89 ja 190 (kuva 103); ks. myös *Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 81 (kuva A 98).
- ⁴⁰ Uzunoğlu 1993, 23.
- ⁴¹ Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 82 ja 188 (kuva 96); vrt. *Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 79 (kuva A 95).
- ⁴² Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); *Tanrılar ve tanrıcalar* 1992, 98–99 ja 194 (kuvat 118 ja 119); Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; *Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 88–90 (kuvat A 107 – A 110).
- ⁴³ Uzunoğlu 1993, 23; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 88–90 (kuvat A 107 – A 110).
- ⁴⁴ Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat.
- ⁴⁵ Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; vrt. *Woman in Anatolia -näyttelyn dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 150 ja 157 (kuvat B 47 – B 48 ja B 63 – B 65); vrt. James 1959, 152–153.
- ⁴⁶ Ks. esim. Akurgal 1990, 7, 320.
- ⁴⁷ Darga 1993, 26–28; Macqueen 1986, 18–20; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman* 1993, 94 (kuvat A 115 ja 116).
- ⁴⁸ Uzunoğlu 1993, 123; *Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teok-*

- nessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 1993, 93 (kuva A 114); Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara).
- ⁴⁹ Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); Tanrılar ve tanrılar 1992, 113 ja 198 (kuva 131).
- ⁵⁰ Macqueen 1986, 122–132; Akurgal 1990, 296–317.
- ⁵¹ Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 1993, 104 (kuva A 133), Marja Tuomisen suomennos; vrt. Darga 1993, 31; vrt. Akurgal 1990, 308–314.
- ⁵² Akurgal 1990, 312–313; Macqueen 1986, 109–111; vrt. James 1959, 88–90.
- ⁵³ Esim. Hattusilis II:n apologia, Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat.
- ⁵⁴ Akurgal 1990, 308, 314; vrt. Suistola 1988, 27; Yazılıkayan tempelistä ks. myös Macqueen 1986, 123–132 ja James 1959, 85–88.
- ⁵⁵ Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 1993, 106 (kuva A 137), Marja Tuomisen suomennos. Vrt. Akurgal 1990, 9–10, 311–314; vrt. Suistola 1988, 30.
- ⁵⁶ Akurgal 1990, 313; Macqueen 1986, 110–111; Suistola 1988, 29–34; Darga 1993, 31–32; James 1959, 84–90; Lloyd 1961, 140.
- ⁵⁷ Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 1993, 107 (kuva A 139).
- ⁵⁸ Sama 108 (kuva A 141).
- ⁵⁹ Darga 1993, 28–33.
- ⁶⁰ Darga 1993, 34–35; vrt. James 1959, 85.
- ⁶¹ Darga 1993, 33–34.
- ⁶² Joskus myös Kybebe. Luuvialaiset tunsivat jumalattaren nimellä Kubaba. Ks. Benko 1993, 70. Kreikkalaisessa jumaltarustossa Kybeleä vastasi titaanijumalatar Rhea, suuri maanjumalatar, jonka äiti oli Gaia eli itse Äiti Maa. Ks. esim. Zimmerman 1985, 76 ja James 1959, 161.
- ⁶³ Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; vrt. Akurgal 1990, 15, 132–133, 274, kuvasiivu 82; vrt. myös Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 1993, 144, 148–149 (kuvat B 41 – B 46).
- ⁶⁴ Fryygalaisilla oli useita Midas-nimisiä hallitsijoita, joista yksi kreikkalaisen tarun mukaan oli jumalatar Kybelen poika. Ks. esim. Lindskog 1928, 186–188.
- ⁶⁵ Lähde: Akurgal 1990, 277.
- ⁶⁶ Woman in Anatolia -näyttelyn esineistön dokumentointi teoksessa Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Woman 148–149 (kuvat B 41 – B 56); Istanbulin arkeologisen museon kokoelmat; Anatolian sivilisaatioiden museon kokoelmat (Ankara); Tanrılar ve tanrılar 1992, 139–146 ja 206–207 (kuvat 160–166).
- ⁶⁷ Henrikson 1991, 499–500. Maija Westerlundin suomennos; vrt. Benko 1993, 70; vrt. James 1959, 168–170.
- ⁶⁸ Ks. esim. Pazinili – Karagöz 1993, 144; vrt. James 1959, 161.
- ⁶⁹ Benko 1993, 70–82, 264.
- ⁷⁰ Henrikson 1991, 342; Ergener 1988, 22; Zimmerman 1985, 220; Grant 1986, 102, 130, 247, 388; James 1959, 161–162; vrt. Catullus, Liber Carminum, LXIII runo.
- ⁷¹ Benko 1993, 71.
- ⁷² Henrikson 1991, 342; vrt. Benko 1993, 76–77.
- ⁷³ Liber Carminum, LXIII runo. Päivö Oksalan suomennos (1965, 111). Runossa esiintyy kaksi variaatiota jumalattaren nimestä, Cybele ja Cybebe.
- ⁷⁴ Benko 1993, 5, 78–81. Teoksessaan *Mielen kuvat Jumalasta* Matti Hyrck, joka tarkastelee arkaaista *Magna Materia* itsensä sulauttavan myyttisen persoonan perushahmona, huomauttaa Kybelen palvontamenoihin liittyneistä nuorukaisten itsekastraatioista: ”On huomattava, että tässä yhteydessä penis symboloi paitsi miehuutta myös kykyä ja halua autonomiseen, Suuresta Äidistä erilliseen olemassaoloon.” Hyrck 1995, 177–178; ks. myös sama 145 ja 256–257.
- ⁷⁵ Balsdon 1964, 35; vrt. James 1959, 170–172.
- ⁷⁶ Lähde: Norwich 1988, 80. Marja Tuomisen suomennos.
- ⁷⁷ Lähde: Erdemgil 1991, 7–8; vrt. Zimmerman 1985, 19.
- ⁷⁸ Graves 1960, 83–85; vrt. Henrikson 1991,

- 323; vrt. Lindskog 1928, 40–41; vrt. Grant 1986, 125.
- ⁷⁹ Morford – Lenardon 1991, 181; Akurgal 1990, 152; Ergener 1988, 48.
- ⁸⁰ Efesoksen museon kokoelmat (Selcuk); vrt. Ephesus Museum Catalogue 1989, 127–128.
- ⁸¹ Graves 1960, 74, 86; Grant 1986, 125; Ergener 1988, 48–49.
- ⁸² Ks. esim. Freely 1988, 146–147, 155–160.
- ⁸³ Ap.t. 19:24–32.
- ⁸⁴ Lähde: Freely 1988, 153–154.
- ⁸⁵ Vrt. Freytag 1985, I 98–99, 138; vrt. Benko 1993, 216, 256–257; ks. myös James 1959, 254–260.
- ⁸⁶ Freely 1988, 155–156; Görtan 1987, 51–53.
- ⁸⁷ *Me annoimme Moosekselle Kirjan ja lähetimme hänen jälkeensä muita profeettoja. Jeesukselle, Marian pojalle, me annoimme selkeät todisteet ja vahvistimme häntä Pyhällä Hengellä. Niskuroitete joka keran, kun profeetta tuo teille käskyjä, joista te ette pidä? Toiset te kielsitte, toiset tapoitte. / – – / Nämä ovat Jumalan merkit, joita me tosiaan luemme sinulle. Sinä olet yksi profeetoista.* Koraani 1995, Lehmän suura, 87. ja 252. jae.
- Enkelit sanoivat: ”Maria, Jumala on valinnut sinut, ja puhdistanut sinut, Hän on valinnut sinut kaikkien naisten joukosta. / Maria, ole nöyryä Herrasi edessä, polvistu ja kumarra muiden joukossa.” / – – / Enkelit sanoivat: ”Maria, Jumala lähettää sinulle ilosanoman Sanastaan, jonka nimi on Messias, Jeesus, Marian poika. Hän on kunnioitettu tässä ja tuonpuoleisessa elämässä ja hän pääsee Jumalan lähelle.”* Koraani 1995, Imränin perheen suura, 42., 43. ja 45. jae.
- Mainitse myös se nainen, joka pysyi siiveänä. Me puhalsimme häneen henkemme ja teimme hänestä ja hänen pojastaan merkin kaikille ihmisille.* Koraani 1995, Profeettojen suura, 91. jae.
- Koraanissa on myös 98 jaetta käsittävä *Marian suura*, suura numero 19.
- ⁸⁸ Omalta osaltaan monipuolisempaa kuvaa luovat mm. Hannele Koivusen ja Antti Marjasen väitöskirjat, jotka käsittelevät tä-

män tarkastelun ulkopuolelle jäävää gnostilaista naiskäsitystä. Tutkimukset keskittyvät gnostilaiseen näkemykseen Maria Magdaleenan roolista Jeesuksen opetuslasten joukossa. Koivunen 1994; Marjanen 1995.

⁸⁹ Vrt. Benko 1993, 12.

⁹⁰ Ks. esim. der Nersessian 1975, 343–345 et passim; vrt. Akatistoshymni Kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle, 4., 10. ja 12. iikossi; vrt. Benko 1993, 216, 256–257. Tätä tarkemmin kahdessa seuraavassa esseessä.

⁹¹ Uzunoğlu 1993, 24–25.

⁹² Nimbus-ikonografiaan palataan tarkemmin seuraavassa esseessä.

⁹³ Benko 1993, 4, 11–12, 14–15, 18, 21, 50–52, 81–82, 212–213, 216–229, 245, 263–265.

⁹⁴ Marian rooli Jumalan ihmiseksi tulon ja ihmisen jumaloitumisen mahdolliseksi tekemänä välikappaleena on yksi seuraavan esseen keskeisistä teemoista.

Kirjallisuus:

- Akatistoshymni Kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle. Teoksessa Viisi Akatistoshymniä. (Tiedot suomentajasta puuttuvat.) Joensuu 1981.
- Akurgal Ekrem, Ancient Civilizations and Ruins of Turkey. Istanbul 1990.
- Akurgal Ekrem, Are the ritual standards of Alacahöyük royal symbols of the Hattian or the Hittite kings? Teoksessa Anatolian and the Ancient Near East Studies. In Honor of Tahsin Özgüç. Ankara 1989.
- Balsdon J.P.V.D., Nainen antiikin Roomassa. (Suom. Alli Wihherheimo.) Porvoo 1964.
- Benko Stephen, The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology. Leiden – New York – Köln 1993.
- Bulfinch Thomas, The Golden Age of Myth and Legend. The classical mythology of the ancient world. Wordsworth Editions 1993.
- Catullus, Liber Carminum. Laulujen kirja. (Suom. Päivö Oksala.) Keuruu 1965.
- Darga Muhibbe, Women in the Historical Ages. Teoksessa Woman in Anatolia. 9000

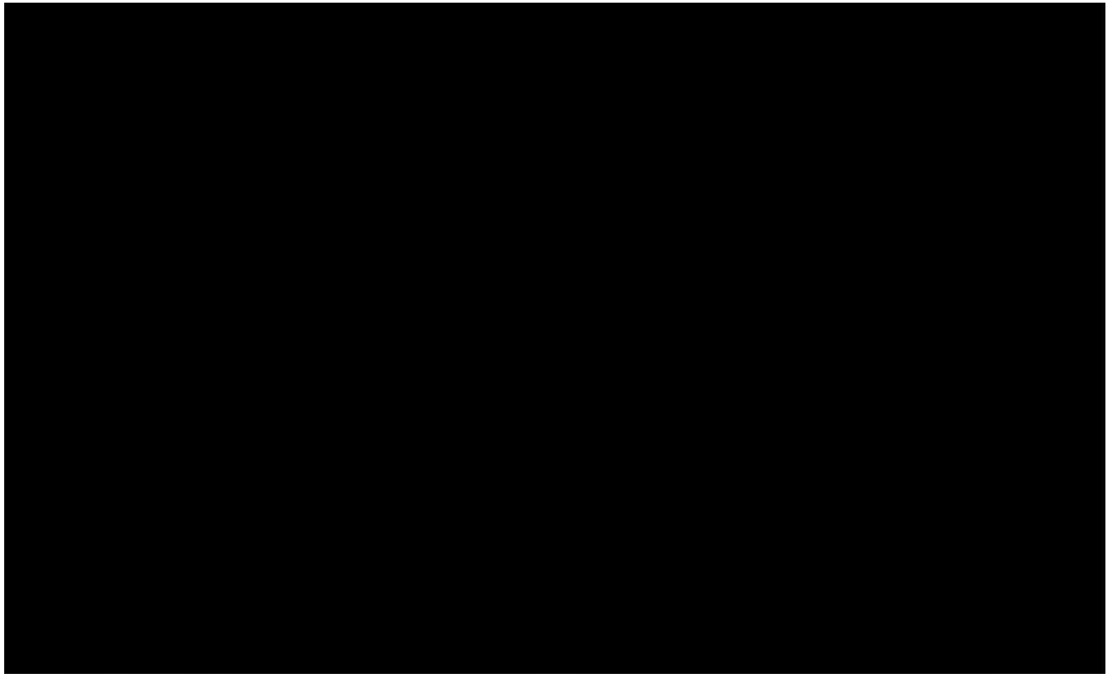
- Years of the Anatolian Woman (ed. by Günsel Renda). Istanbul 1993.
- Ehrenberg Margaret, *Women in Prehistory*. British Museum Publications, London 1989.
- Eisler Riane, *Malja ja miekka*. (Suom. Satu Hassi.) Juva 1988.
- Ephesus Museum Catalogue. Istanbul 1989.
- Erdemgil Selahattin, *Ephesus*. Istanbul 1991.
- Ergener Reşit, *Antolia. Land of Mother Goddess*. Ankara 1988.
- Freely John, *The Western Shores of Turkey*. London 1988.
- Freytag Richard Lukas, *Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte I–II*. Augsburg 1985.
- Gimbutas Marija, *The Goddesses and Gods of Old Europe*. Berkeley – Los Angeles 1982.
- Grant Michael, *Myths of the Greeks and Romans*. New York 1986.
- Graves Robert, *The Greek Myths 1–2*. London 1960.
- Gürtan Zaferyap, *The Seven Churches*. Istanbul 1987.
- Henrikson Alf, *Antiikin tarinoita 1–2*. (Suom. Maija Westerlund.) Juva 1991.
- Hodder Ian, *Çatalhöyük: 9000 year old housing and settlement in Central Anatolia*. (Çatalhöyük: Orta Anadolu'da 9000 yıllık konut ve yerleşme.) *Teoksessa Sey Yildiz* (ed.), *Housing and settlement in Anatolia. A historical perspective*. (Tarihten Günümüze Anadolu'da konut ve yerleşme.) Istanbul 1996.
- Hyrck Matti, *Mielen kuvat Jumalasta*. Psykoanalyttisen objektsuhdeteorian näkökulma jumalasuhteen mielikuvamaailmaan Suomen ev.lut. kirkon v. 1948 Kristinopin tarjoaman aineiston valossa. Pieksämäki 1995.
- James E.O., *The Cult of the Mother Goddess*. An Archaeological and Documentary Study. London 1959.
- Kaikkein pyhimmän Jumalansynnyttäjän kuolinuuden nukkuminen pyhän perimätiedon kertomana. Valamon luostarin siunaus. Sortavala 1938.
- Kirkkovuoden pyhäät II. (Venäjänkielisestä pyhien mineasta suomentanut Agnia Okulov.) Joensuu 1980.
- Koivunen Hannele, *The Woman Who Understood Completely; A Semiotic Analysis of the Mary Magdalene Myth in the Gnostic Gospel of Mary*. Imatra 1994.
- Koraani. (Suom. Jaakko Hämeen-Anttila.) Jyväskylä 1995.
- Lindskog Claes (toim.), *Kreikkalaisia jumalaistaruja ja satuja*. (Suom. I.K. Inha.) Porvoo 1928.
- Lloyd Seton, *Die Kunst des alten Orients*. Ägyptien, Syrien, Persien, Assyrien, Sumer, Anatolien. München – Zürich 1961.
- Macqueen J.G., *The Hittites and their contemporaries in Asia Minor*. (Revised and enlarged edition.) London 1986.
- Marjanen Antti, *The Woman Jesus Loved*. *Mary Magdalene in the Nag Hammadi Library and Related Documents*. Helsinki 1995.
- Melas E.M., *Etics, emics and empathy in archaeological theory*. *Teoksessa Hodder Ian* (ed.), *The Meanings of Things*. *Material Culture and Symbolic Expression*. London 1991.
- Mellaart James, *Anatolia c. 4000–2300 B.C.*. Cambridge 1965.
- Mellaart James, *Excavations at Hacilar Vol. I–II*. *Occasional Publications of the British Institute of Archaeology at Ankara*, Number 9. Edinburgh 1970.
- Mellaart James, *Yakindoğu'nun en eski uygarlıkları*. Istanbul 1988.
- Morford Mark – Lenardon Robert, *Classical Mythology*. New York 1991.
- The Museum of Anatolian Civilizations*. *Museokatalogi*. Ankara (s.a.).
- der Nersessian Sirapie, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*. *Teoksessa Underwood Paul* (ed.), *The Cariye Djami, vol IV*. New Jersey 1975.
- Norwich John Julius, *Byzantium. The Apogee*. London 1991.
- Norwich John Julius, *Byzantium. The Early Centuries*. London 1988.
- Pazinili Alpay – Karagöz Şerhazat, *Women in the World of Religion*. *Teoksessa Women in Anatolia. 9000 Years of the Anato-*

lian Woman (ed. by Günsel Renda). Istanbul 1993.
Pyhä Raamattu. Pieksämäki 1969.
Renda Günsel, Introduction to The Catalogue. Teoksessa *Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Women* (ed. by Günsel Renda). Istanbul 1993.
Siltala Juha, Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta. Keuruu 1992.
Suistola Jouni, An Attempt to Interpret Yazılıkaya. Oulun yliopisto, historian laitos, eripainossarja n:o 186. Oulu 1988.
Tanrılar ve Tanrıcalar. Anadolu Medeniyetleri Müzesi. Museokatalogi. Ankara 1992.
Uzunoğlu Edibe, Women in Anatolia from

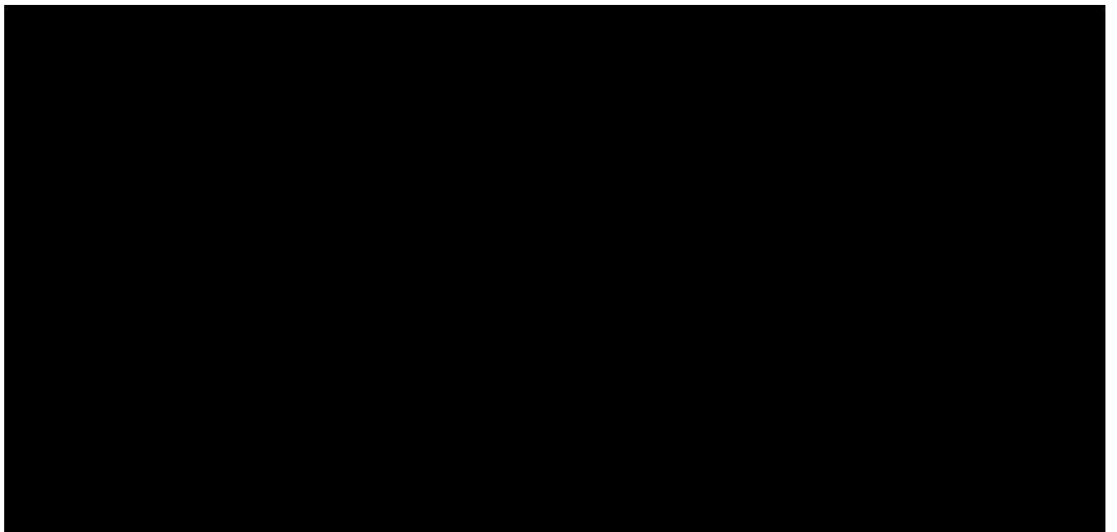
Prehistoric Ages to The Iron Age. Teoksessa *Woman in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Women* (ed. by Günsel Renda). Istanbul 1993.
Women in Anatolia. 9000 Years of the Anatolian Women (ed. by Günsel Renda). Näyttelyluettelo. Istanbul 1993.
Zimmerman J.E., Dictionary of Classical Mythology. New York 1985.

Painamattomat lähteet:

Jouni Suistolan kirje Marja Tuomiselle loka-kuussa 1995.



Kuva 13: Kuningatar Theodora saattueineen. San Vitale -kirkon mosaiikki, 500-luku, Ravenna.



Kuva 14: Jumalansynnyttäjä valtaistuimella ja itämaan tietäjät. San Apollinare Nuovo -kirkon mosaiikki, 500-luku, Ravenna.

*”Ihmislunnon
jumaloitumisen
takia”*

JUMALANSYNNYTTÄJÄN KUVA

IDEALISOIDUN OBJEKTIN VISUAALISENA PROJEKTIONA

Kuva peilinä?

Tarkoitukseni on nyt etsiä hahmoa niille kulttuurisille, sekä maallisille että sakraaleille tekijöille, jotka vaikuttivat bysanttilaisen Maria-kuvan syntyyn – niin konkreettisen Marian kuvan kuin imaginäärisen Maria-mielikuvan, joiden välillä näen molemminpuolisen vaikutussuhteen. Pyrin myös tarkastelemaan, millä tavalla nuo kulttuuriset tekijät heijastuvat Mariaan liittyvissä mielikuvissa ja Marian kuvissa. Aineistoni on sekä kuvallista että kirjallista. Mutta kuten edellä totesin, uutta syvyyttä Jumalansynnyttäjän kuvan tarkasteluun tuo näkökulman siirtäminen tai ainakin laajentaminen kultista sen koki-jaan, kuvasta sen tekijään ja katsojaan. Aikojen muuttuessa ja kulttuurien kerrostuessa

kulttuurin tuotteet ja niitä koskevat normatiiviset käsitykset saavat uusia piirteitä ja uusia kollektiivisia merkitysulottuvuuksia. Niin ideoilla kuin esineillä on merkityshistoriansa, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa. Mutta mitä tapahtuu kokijan mielessä, kun kokemuksen kohteena on idealisoidun äidin mielikuva ja mielikuvan visuaalinen ilmentymä? Voitaisiinko ajatella, että bysanttilaisten suhteessa neitsyt Mariaan ja heidän tavassaan kuvata Mariaa heijastuisivat paitsi aikakauden ainutkertaiset kulttuuriset ihanteet myös ihmisen aikakaudet läpäisevä tarve peilata itseyttään täydellisyyden kuvasta?

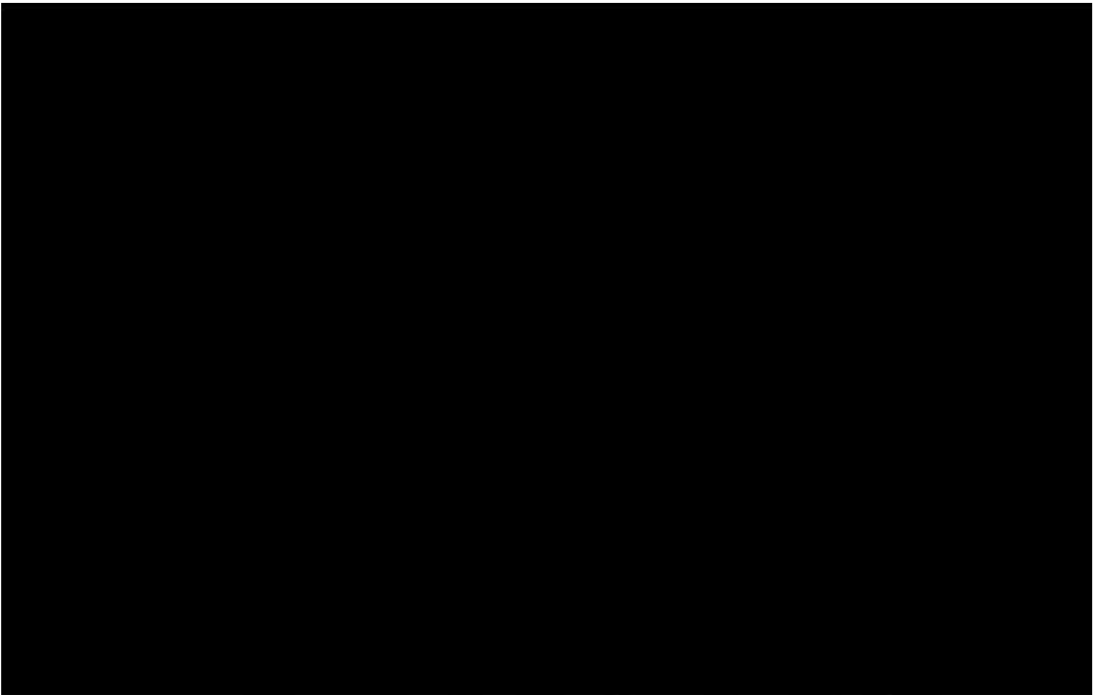
Kokonaisvaltaisuudesta on tullut yksi kulttuurihistorian metodologisista peruskäsitteis-

tä.¹ Niin historiankirjoituksen historian kuin historianfilosofian näkökulmasta se nivoutuu läheisesti niihin tutkimussuuntauksiin, jotka ovat viime vuosikymmeninä nostaneet tarkastelun keskipisteeseen monia historian lehdiltä aikaisemmin pois pudonneita ihmisiä, ihmisryhmiä, sosiaalisia ja mentaalisiä ulottuvuuksia. Uudet tutkimusaiheet ja -asenteet paljastavat menneisyydestä paitsi uusia lähteitä ja uusia ihmisiä myös ennen tarkastelemattomia rakenteita ja vuorovaikutuksia; niin sosiaalisia kuin mentaalisia, niin yksilöiden keskinäisissä ja yhteisöjen keskinäisissä suhteissa kuin yksilöiden suhteessa yhteisönsä.

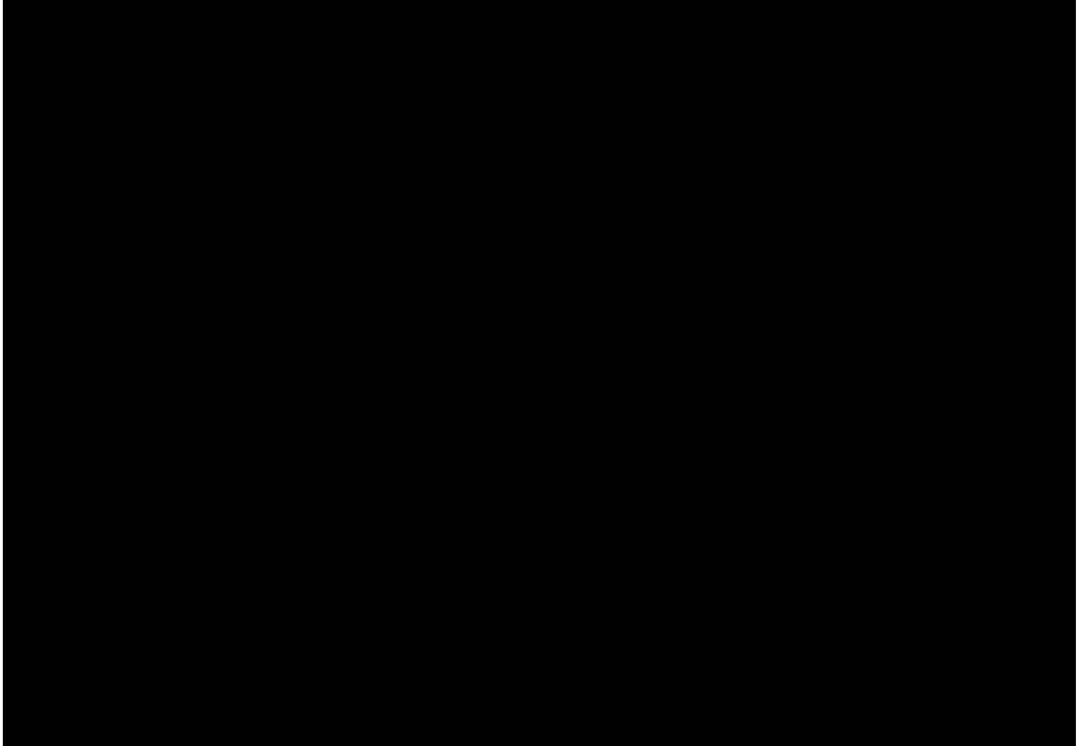
Ranskalaisen *Annales*-koulukunnan historioitsijan Fernand Braudelin käsityksen mukaan historia näyttää orkesteriteoksen partituurilta, jossa ovat kaiken aikaa meneillään useiden eri soittimien pitemmät ja lyhyemmät osuudet, historiallisten prosessien pitkät ja lyhyet kestot. Vain yhdessä nämä soittimet

voivat muodostaa ne kokonaisvaltaisesti ymmärretyt nykyisyydet, jotka joka hetki seuraavat toisiaan ja joista tutkija valitsee oman kohteensa, oli se sitten lähellä tai kaukana.² Olipa orkesterin partituurista tarkasteltavaksi valittu tahti siis mikä hyvänsä, on pyrittävä siihen, että koko orkesteri soi. Itse en ymmärrä tätä vaatimusta siten, että historioitsijan olisi kirjoitettava kohteestaan ”aivan kaikki”; pikemminkin näen kokonaisvaltaisuuden toteutuvan tutkimuskohteiden, lähdeaineistojen ja tutkimusmenetelmien valinnassa, kysymyksenasettelussa, tutkimusretoriikassa ja tutkijan omissa tulkintaulottuvuuksissa.

Vaikka jokainen tutkittava nykyisyys on ainutkertainen ja siksi ainutlaatuinen, voidaan siitä silti etsiä myös nykyisyydestä toiseen toistuvia, samoina tai lähes samoina pysyviä elementtejä – jotain yhteistä muiden nykyisyyksien, myös tutkijan oman, itse eletyn ainutkertaisen nykyisyyden kanssa. Näiden te-



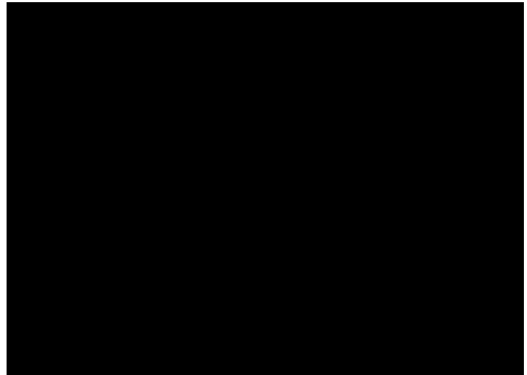
Kuva 15: Fragmentti Konstantinopolin vanhasta kaupunginmuurista; läntinen muurinosa eli nk. maamuuri.



Kuva 16: Jumalansynnyttäjä, jolle keisari Konstantinos ojentaa rakennuttamaansa kaupunkia ja keisari Justinianos rakennuttamaansa Hagia Sofian kirkkoa. Konstantinopolilaisen Hagia Sofia -kirkon mosaiikki, 900-luvun loppupuoli.

kijöiden tarkastelu laajentaa historioitsijan tutkimusproblematiikan yhteisöjen ja niihin kuuluvien yksilöiden psykodynamiikan aluelle – ja taas olemme jo aiemmin tässä kirjassa esitetyn kysymyksen äärellä: voimme-ko menneisyyttä tutkimalla löytää jotain, joka aikakausien, merkitysprojektoiden ja arvopreferenssien muuttuessa olisi ihmisessä jäänyt muuttumatta tai muuttunut vain päällisin puolin? Voisivatko jotkut tutkittavat periaatteet koskea sekä tutkimuskohdetta että tutkijaa itseään?

Tutkijan oma elämäkokemus, sen mukanaan tuoma ymmärrys, tiedostetut ja tiedostamattomat motivaatiot, tutkijan suhde tutkimuskohteeseensa ja kohteen tutkijassa herättämät reaktiitot ovat osa prosessia ja lopputulosta, joita molempia kutsutaan tutkimuk-



Kuva 17: Jumalansynnyttäjä, jolle keisari Johannes II Komnenos, keisarinna Irene ja heidän poikansa Aleksios (ei näy kuvassa) ojentavat lahjojaan. Konstantinopolilaisen Hagia Sofia -kirkon mosaiikki, 1100-luku.

seksi. Tämän ulottuvuuden tiedostaminen ja hyväksi käyttäminen – systemaattisesti hankittujen tietojen ja taitojen ohella – avartaa tutkijan kohdettaan koskevaa ymmärrystä ja sitä kautta myös hänen omaa itseymmärrystään³. Tämä lähtökohta ei sulje pois muita lähestymistapoja eikä tee niitä tarpeettomiksi vaan nostaa tarkasteltavaksi ja havainnollistaa uusia tasoja historian prosesseissa, joita voidaan tarkastella ja on tarkasteltukin monesta eri suunnasta.

Artikkelissaan *Kulttuurihistoria humanistisena tieteenä* Keijo Virtanen kirjoittaa: ”Menneisyydessä on kuitenkin erilaisia särmiä ja vuorovaikutussuhteita, ihmisiä toiveineen ja kohtaloineen, ei pelkkiä representaatioita. Kulttuurihistorioitsija etsii menneisyydestä tarkoitusten verkostojen jatkoksi niiden toteutumia käsitteillä ihmisen kokonaisvaltaisesti. Hän pyrkii siis representaatioiden taakse.”⁴ Erityisesti haluan korostaa esitettyä vaatimusta etsiä *verkostojen jatkoksi niiden toteutumia* ja pyrkiä *representaatioiden taakse*. Niinpä esimerkiksi Jumalansynnyttäjän kuvan kulttuurihistoriaa kokonaisvaltaisesti tarkastellessani en näe kohdetta yksinomaan teologisen opetuksen tai esteettisen normiston representaationa. Toisaalta voidaan kysyä, missä määrin tarkasteluajankohdan teologinen opetus tai esteettinen normisto itse toimivat suljettujen systeemien representaatioina tai ”tarkoitusten verkostoina” ja mitä muita ulottuvuuksia ne mahdollisesti implikoivat.

Kokonaisvaltaisuuden vaatimusta seuraa siis kontekstuaalisuuden vaatimus. Se edellyttää paitsi tutkijan vuoropuhelua kohteensa kanssa myös kohteen asettamista dialogiin kokonaisvaltaisesti ymmärretyyn ympäristönsä kanssa.⁵

Kun kiinnostuksen kohteena on Jumalansynnyttäjän kuvan kulttuurihistoria, mitä kokonaisvaltaisuuden ja kontekstuaalisuuden periaatteella voitaisiin konkreettisesti tarkoittaa – mitä representaatioiden takaa pitäisi etsiä? Tietenkin on syytä perehtyä sakraalin kuvan kultti-, aate- ja teologianhistorialliseen, filosofiseen ja taidehistorialliseen taustaan. Näiden lisäksi – ja olennaisella tavalla näihin liittyen – yleisempiin kulttuurisiin ihanteisiin ja

sosiaalisiin normeihin, jotka ovat olleet määrittämässä mm. hyveen ja paheen, hyvän ja pahan, kauniin ja ei-kauniin konseptioita. Ihanteet ja normistot puolestaan johtavat meidät maailmankuvaa ja ihmiskuvaa, yhteisön maailman hahmottamisen ja maailmaan reagoimisen tapaa, mentaliteetteja koskevien kysymysten äärelle. Mentaliteetin käsite viittaa yhteisöllisyyteen, mutta yhteisöt koostuvat yksilöistä, jotka jakavat yhteisönsä kanssa paitsi tiedostettuja myös piilotajuisia toiveita, pelkoja ja pyrkimyksiä. Niitä tarkasteltaessa liikutaan psykohistorian metodologian ja terminologian alueella.

Mutta tällöin ei tarkastella pelkästään tutkimuskohteen motivaatioita vaan myös tutkimuksen tekijän. Aikaisemmin olen viitanut Juha Siltalaan, jonka mukaan myös historiallisten merkitysten rekonstruktiot konstruoidaan nykytietämyksen avulla, ja näin ollen niihin vaikuttavat paitsi tutkijan käsitys yksilön ja yhteiskunnan vuorovaikutuksesta ja inhimillisestä motivaatiosta myös tutkijan oma eläytymiskyky. Nämä lähtökohdat ovat aina mukana, Siltala huomauttaa, mutta hänen edustamassaan psykoanalyttisessä historiantutkimuksessa tiedostetusti.⁶

Psykohistoria tutkimusmenetelmänä perustuu psykoanalyysin ihmiskuvaan, teorianmuodostukseen ja terminologiaan; kuten psykoanalyysin myös psykohistorian piirissä löytyy erilaisia painotuksia ja tulkintoja. Otsikossa esiintyvä käsite *idealisoitu objekti* viittaa psykoanalyttiseen käsitykseen, jonka mukaan ihminen on perusolemukseltaan suhteessa elävä – eikä ainoastaan tietoisesti, ihmissuhteiden tasolla, vaan suhteessaolon periaate muodostaa olennaisen perustan myös mielensisäisille toiminnolle ja piilotajunnalle. Suhteen toinen osapuoli, jota kutsutaan objektiksi, voidaan siten tapauksesta ja lähestymistavasta riippuen nähdä mielenulkoisesta todellisuudesta löytyvänä kohteena tai vain mielensisäisesti olemassa olevana; se voidaan sijoittaa myös näiden kahden välimaastoon, jolloin puhutaan transitionaali- eli siirtymäobjektista. Transitionaaliteorian kehittäjä Donald Woods Winnicott puhuu transitionaalialueesta myös luovien illusioiden tyyssijana, jonne sijoittuvat

mm. sellaiset kulttuuri-ilmiot kuin taide ja uskonto. Heinz Kohutin kehittämän suuntauksen avainkäsite on *selfobject*, jota tarkastellaan mm. idealisoivan osapuolen itse-mielikuvien sijoituskohteena. Idealisaation nähdään liittyvän varhaislapsuuden omnipotentin omistamisen kokemuksen uudelleen tavoitteluun idealisoivan osapuolen pyrkiessä idealisoidun kohteen maagiseen hallintaan, sisäistämään sen omnipotentilta näyttävät ominaisuudet itseensä ja toisaalta pääsemään osalliseksi sen pettämättömstä suojelevasta voimasta. Lyhyesti sanottuna kysymys on ihmisen oman minäkuvan rakentamisesta (tai sen hajoittamisesta). Tai kuten Juha Siltala sanoo: elämäntunteen jatkuvuudesta tilanteesta ja henkilöstä toiseen.⁷

Idealisoinnin ilmenemismuotoja kohtaamme kaiken aikaa yhteiskunnan ja kulttuurin eri tasoilla ja tahoilla, mm. taiteessa, tieteessä, politiikassa ja uskonnossa. Tämän tarkastelun keskiössä on uskonnollisesta kokemuksesta nouseva ja sitä edelleen reprodusoiva traditio ja ennen kaikkea tradition synnyttämä ja sitä edelleen reprodusoiva sakraali kuva, joka *de facto* sijaitsee ihmismielen ulkoisessa todellisuudessa mutta jossa oletan kulttuurin tietoisesti normittamien ihanteiden ohella projisoituvan myös ihmistä itseään koskevia piilotajuisia mielikuvia, kokemuksia ja pyrkimyksiä.⁸

Edelleen pohdittavaksi jää kysymys siitä, oliko (ja onko yhä) tässä oletettu objektiivisuhde terapeutin, yksilöiden ja yhteisön henkistä toimintaa ja elämäntunteen jatkuvuutta vahvistava ja cheyttävä vai ihmisen kasvua tukahduttava ja hajoittava. Ensimmäisessä tapauksessa ihminen kykenee integroimaan idealisoidun objektin ominaisuudet itseensä, luomaan itselleen sisäiset säätelevät rakenteet, tunnistamaan omat kykynsä ja omat tekonsa omiksi kyvyikseen ja omiksi teokseen sekä sietämään myös negatiiviset tuntemukset itsessään ja objektiivisuuksissaan. Toinen mahdollisuus on, että idealisoidun objektin kaipuu jää hallitsevaksi psyykkiseksi tilaksi. Silloin turvaa tuovat ja rauhoittavat rakenteet eivät ole riittävästi integroituneet, eikä itseksi eriytymiselle ja eheytymiselle ole edellytyksiä. Tällöin myös negatiiviset projektiot suuntautu-

vat edelleen minänulkoisiin objekteihin, ja seurauksena on pysähtyminen objektriippuvuuteen kahtia jakautuneessa todellisuudessa. Edellä kuvattu ideaalityyppinen kehityskulku täydellisestä yhteydestä asteittaisten turhautumien kautta erillisyyteen ja eheyteen toteutuu lopultakin vain poikkeuksellisen suotuisissa olosuhteissa. Kun minätunto jää vaille tarvitsemaansa rakennusainetta, on tuloksena Juha Siltalan sanoin ”syntymältään puolitiehen” jäänyt aikuinen, jonka vuorovaiikutusta ympäröivän todellisuuden kanssa hallitsee ideaalisesti hyvän objektin intensiivinen kaipuu ja välttämättömyys käsitellä paha oman itsen ulkopuolisena vainoajana.⁹

Sigmund Freud näki uskonnon universaalina pakkoneuroosina, josta ihmiskunnan tuli vapautua kohti kypsempää aikuisuutta ja vahvempaa psyykkistä terveyttä.¹⁰ Erich Fromm näki kaksi mahdollisuutta: ”Jokaisella on tarve uskontoon, tarve löytää viitekehys ja asia, jolle antautua; mutta tämä välttämättä ei kerro mitä tarve pitää sisällään. – – Kyse ei ole siitä, mikä on uskontoa ja mikä ei, vaan *minäkäläinen uskonto* on kyseessä, edistääkö se ihmisen kehitystä, vapauttaako se hänelle ominaisia voimavaroja vai tukahduttaako niitä.”¹¹

Väitöskirjassaan *Mielen kuvat Jumalasta*¹² Matti Hyrck tarkastelee jumalasuhteen mielikuvamaailmaa psykoanalyttisen objektiivisuhdeteorian näkökulmasta. Teoksessaan *Suomalainen ahdistus* Juha Siltala tarkastelee uskonnolliseen liikkeeseen kiinnittymistä korjaavana objektiivisuhdeena. Tässä esseessä pohditaan bysanttilaisten kiinnittymistä Jumalanäiti-mielikuviin ja näiden mielikuvien heijastumista Jumalanäidin kuvissa ja kuvatyypeissä. Ajallisesta ja sisällöllisestä etäisyydestä huolimatta tarkastelun ytimeä löytyvä kysymys on sama, jonka Juha Siltala nostaa esiin: ”Millainen minä olen ja saanko minä elää sellaisena kuin olen?”¹³

Kun suuri joukko ihmisiä jakaa yhteiset piilotajuiset motivaatiot, on sillä vaikutuksensa koko yhteisön mentaliteettiin, maailman hahmottamisen ja maailmaan reagoimisen tapaan. ”*L’histoire inconsciente, c’est, bien entendu, l’histoire des formes inconscientes du social*”, toteaa Fernand Braudel ja sitteeraa sa-

man tien Claude Lévi-Straussia: ”Les hommes font l’histoire, mais ils ignorent qu’ils la font.”¹⁴ Toisaalta Braudel huomauttaa, että siinä missä historia on ihmisten tuote ovat ihmiset historiansa tuotteita.¹⁵ Maailman hahmottamisen ja maailmaan reagoimisen tapaa tutkiessamme liikumme Braudelin käsittein ilmaistuna pitkääkin pitempien kestojen ja hidastakin hitaampien muutosten tutkimusalueella: ” – une histoire *quasi immobile*, celle de l’homme *dans ses rapports avec le milieu qui l’entoure*”.¹⁶ Oman lähtökohtani mukaan – se on myös tämän tarkastelun taustalla – yhteisön kollektiivinen mentaliteetti puolestaan heijastuu paitsi sosiaalista vuorovaikutusta myös moraalisia periaatteita ja esteettistä ilmaisua normittavissa konventioissa. Näin ollen sitä voidaan etsiä myös esteettisen ilmaisun alueelta.

”Menneisyyden kollektiivinen mentaliteetti, jonka perusteella yksilö on hahmottanut maailmaa, ei löydy lähdeaineistosta sellaiseenaan, vaan tutkijan on itse ‘autettava’ sen havaitsemista lähdeaineiston kanssa käymänsä dialogin pohjalta”, Keijo Virtanen kirjoittaa.¹⁷ Myös tässä esseessä käydään dialogia lähteiden kanssa, ennen kaikkea kuvallisten lähteiden, mutta niin tässä kuin seuraavassa tarkastelussa myös kuvalliset ja sanalliset lähteet saatetaan dialogiin keskenään. Lopuksi vielä kokonaisvaltaisuuden periaatteen vaatimuksesta: Lähestyttäessä kysymystä idealisaation ilmenemisestä aivan konkreettisesti *kuvana* ja erityisesti tietyn ajankohdan sakraalina kuvana on otettava huomioon kulttuurin kollektiivisesti omaksumat normit, ihanteet ja tässä tapauksessa myös kuvallista esittämistä säättävät kirkolliset kanonit. Toisaalta Jumalansynnyttäjän kuvan keskeinen funktio sijoittuu mysteerion ja pyhyiden mielikuvien alueelle, jota ei voida sivuuttaa. Kolmanneksi on otettava huomioon Jumalanäiti-mielikuvassa ja Jumalanäidin kuvassa ilmenevän objektiivisen äiti-ulottuvuuden universaalisti primääri ja primääristi universaali luonne.

Aikaan sidottu ja ajaton

”Bysanttilainen ikonografia vastustaa käsityksiä, joiden mukaan taiteen tulee jäljentää luontoa, heijastaa taiteilijan persoonaa ja mielikuvia tai ilmentää ajan henkeä”, kirjoittaa Konsantinoksen Kavaros bysanttilaisen ikonografian teologiaa ja estetiikkaa käsittelevässä artikkelissaan.¹⁸ Kavarosin tunnustuksellisella artikkelilla ei ole tämän tarkastelun kannalta sen suurempaa merkitystä, mutta se kannattaa mainita tässä siksi, että näine näkemyksineen Kavaros asettuu edustamaan varsin populaaria kansankäsitystä, joka lähemmässä tarkastelussa osoittautuu ongelmalliseksi ja ristiriitaiseksi. Historiantutkimuksen näkökulmasta ajatus puhtaasta kuvasta, joka täydellisesti kiertäisi ”ajan hengen” ja tekijänsä mielikuvat, vaikuttaa mahdottomalta. Itse asiassa kirjoittaja itsekin kieltää sen implisiitisti jo seuraavassa virkkeessään: ”Se [bysanttilainen ikonografia] haluaa vaikuttavasti ilmaista kristillisen uskon yleisiä totuuksia ja arvoja sekä kohottaa ikonin ääressä viipyvää ihmistä ymmärtämään ja kokemaan niitä; se haluaa muuttaa ja pyhittää ihmisen.”¹⁹

Eivätkö kuitenkin mihin hyvänsä uskonnolliseen käytäntöön sisäistyneet *yleiset totuudet ja arvot* sekä niiden suhde muuhun vallitsevaan aate- ja arvomaailmaan ole *aina tiettyjen historiallisten prosessien tuotetta* – ”ajan vaatimus”? Ja eikö toisaalta juuri *pyrkimys yleisiin totuuksiin ja arvoihin* avain erityisesti kuulunut puheena olevan kulttuurin intellektuaaliseen ilmapiiriin, sen saamaan hellenistiseen, platonilaiseen ja uusplatonilaiseen perintöön, jota voidaan etsiä filosofian, estetiikan, kirjallisuuden, kuvataiteen ja retoriikan lisäksi myös lainsäädännöstä, hallinnosta ja sosiaalisista rakenteista?²⁰ Sitä paitsi on vaikea kuvitella esimerkiksi *arvojen tai pyhyiden* kuvaamista visuaalisesti ilman, että kuvajalla itsellään olisi käsitteistä mitään henkilökohtaisia – kokonaan tai osittain kollektiivisiksi vakiintuneita – ajan ja ympäristön ruokkimia mielikuvia.

Sanavalinta lienee tarkoitettu korostamaan bysanttilaisen kuvatradition suhteellista muuttumattomuutta, niitä ominaisuuksia,

jotka tälläkin hetkellä erottavat sen läntisen kirkkotaiteen perinteistä: tiukasti liturgista ja hymnografista referenssiä, ei-esittävyyttä, sisäänpäin kääntyneisyyttä ja anagogisuutta eli pyrkimystä yhteyteen aineellisen maailman ulkopuolisen, ideaalisen todellisuuden kanssa.

Siitä huolimatta ja nimenomaan sen takia voidaan bysanttilaisen pyhäinkuvan nähdä kertovan jotain syntyajankohtansa kauneus- ja moraalikäsitteistä, ihanteista ja peloista. Niin ikään voidaan jatkaa Anatolian äiti-kuvien provosoimaa pohdiskelua ja kysyä myös bysanttilaiselta pyhäinkuvalta, mikä mahdollisesti historian ja arvopreferenssien muuttuessa olisikin ihmisessä jäänyt muuttumatta. Voisiko bysanttilainen Jumalansynnyttäjän kuva, jota hyvinkin erilaiset ihmiset jo puolentoista vuosituhannen ajan ovat kyllästäneet omilla esteettisillä, teologisilla, kulttuurisilla ja mentaalilla tarpeillaan ja näkemyksillään, olla samalla kertaa sekä aikaan sidottu että ajaton – varhaiskristillisen opinmuodostuksen ja bysanttilaisen kauneusihanteen luomus mutta myös sellaisten toiveiden, kaipuiden ja pelkojenkin visuaalinen projektio, jotka me voimme myös tänä päivänä tunnistaa itsesämme?

Kreikkalainen ja ”tosi” filosofia

Ajanlaskumme ensimmäisten vuosisatojen bysanttilaiset kirkkoisät eivät kavahtaneet niitä vanhoja, sittemmin pakanallisiksi kutsuttuja ajattelijoina, maallisia kreikkalaisia filosofejia, joiden teksteistä valikoiden saattoi löytää myös kristityille sopivia totuuksia ja kristinuskon ihanteiden mukaisia elämänohjeita. ”Sinun on kaivettava syvään, jos aiot haudata isäsi”, siteeraa Robert Bolgar vanhaa sananlaskua ja toteaa, että Bysantin kirkkoisät tyytyivät vain raaputtamaan pintatomua. He käyttivät samoja metafysisiä, eettisiä ja kosmologisia kategorioita kuin hellenistiset ja uusplatonilaiset filosofit ja fokusoivat pohdiskelunsa koskemaan samoja vastakkainasetteluja: pysyvää ja muuttuvaa, henkeä ja ainetta, ikuisuutta ja ajallista, Jumalan transsendenssia

ja immanenssia, riippuvuutta ja vapaata tahtoa, olemisen katoavuutta ja kuolemanjälkeistä elämää. Niinpä Bolgar kutsuukin varhaiskristillistä kirkkoa antiikin vanhimmaksi tytäreksi.²¹

Hyväksyessään ilmoitetun kristillisen ope- tuksen ehdottoman arvon ja antaessaan ehdol- lisen arvon myös vanhemmalle kreikkalaisel- le filosofialle varhaiset kirkkoisät loivat poh- jan kristilliselle ekklektismille, jota itse kut- suivat filosofiaksi – tai vielä mieluummin ”tosi filosofiaksi”. Kristinuskon ja sitä tulkitsevan teologian syntykonteksti on Välimeren kreik- kalais-roomalainen kulttuuri, muistuttaa Pauli Annala teoksessaan *Antiikin teologinen perin- tö*; varhaisten kirkollisten kirjailijoiden käsi- tykset refleктоituivat siitä filosofisesta aate- maailmasta, jossa ja jonka ehdoilla heidän ju- mala-ajattelunsa muotoutui. Annala myös huomauttaa, että varsinaisen teologian har- joittaminen alkoi vasta toisen kristillisen vuo- sisadan neljännellä vuosikymmenellä, kun apologeetat ryhtyivät teologiseen keskuste- luun roomalaisten viranomaisten kanssa: ”Sitä mukaa kun klassisen sivistyksen edustajat kiinnostuivat kristinuskosta ja kääntyivät sii- hen, ensimmäiset argumentatiiviset ja filoso- fiset esitykset kristinuskosta näkivät päivän- valon.” Annala pitääkin mielekkäämpänä pu- hua kristinuskon filosofistumisesta kuin sen hellenistymisestä.²²

300-luvulla elänyt kirkkoisä Basileios Suuri toteaa kuuluisassa opetuspuheessaan *Nuori- sille siitä, kuinka tulee käyttää hyväksi pa- kanallista sivistystä*:

Mutta niin kauan kuin iän puolesta ei ole mahdollista käsittää niiden [pyhien kirjoitus- ten] syvällistä merkitystä, voimme harjoittaa sielun silmiä muilla teoksilla, jotka eivät eroa niistä paljoakaan, vaan kuvastavat niitä kuin varjo tai peili. – – On seurusteltava runoil- joiden, historioitsijoiden, puhujien ja kaikkien ihmisten kanssa, mikäli se vain hyödyttää sielusta huolehtimista.

”Sielusta huolehtimisen” takana kulki kuiten- kin se raja, jonka tuolla puolen alkoivat tä- män maailman viisautta ja tyhjät puheet; ne

ohjasivat ihmismieltä harhaan, pois ikuisten ja ylentävien totuuksien ääreltä. Basileios kehottaa nuoria harjoittelemaan ”filosofin tyyneyttä” ja huomauttaa, että melkein kaikki viisaudestaan tunnetut ovat kirjoituksissaan ylistäneet hyvettä ja että ”tie todelliseen elämään kulkee hyveen kautta”. Basileios ei ainoastaan viittaa Platoniin ja moniin antiikin muihin filosofiin ja runoilijoihin; hän myös käyttää heidän metaforiaan ja retoriikkaansa.²³

Mutta on syytä palata ajassa taaksepäin ja katsoa, miten asiat etenivät ennen Basileios-ta.

Platonin kosmologian ydin perustuu ajatukselle kaikkueuden jakautumisesta kahteen ulottuvuuteen, joista toisessa eksistoivat ikuiset ideat ja toisessa näiden mukaan muotoutunut olioiden maailma. Edellinen on ylempi, luonteeltaan spirituaali, ikuinen, muuttumaton, intelligiibeli eli järjellä käsitettävä ja jalkimmäinen on alempi, materiaallinen, alituisessa muutoksen tilassa, sensibieli eli aistein havaittava. Olioiden maailma on ideoiden maailman varjomainen heijastuma.

Platonin kahtia jakautuneessa maailmassa tiedon luonne on sidoksissa todellisuuden luonteeseen. Todellinen tieto koskee vain todellista olemista eli ideoiden maailmaa – ei muuttuvaa, aistein havaittavaa kokemusmaailmaa. Näin ollen oikea tieto ei koskaan voi olla myöskään suhteellista vaan on aina absoluuttista, yleispätevää. Samaan lähtökohtaan perustuu Aristoteleen näkemys runouden ja historian totuusarvosta:

Ei, ero on siinä, että toinen kuvaa tapahtunutta, toinen sitä mikä saattaisi tapahtua. Runous on tästä syystä filosofisempaa ja vakavampaa kuin historia, sen kohteena ovat yleiset totuudet, kun sitä vastoin historia käsittelee yksittäistapauksia.²⁴

Faidon-dialogissa Platon asettaa Sokrateen suuhun nämä sanat:

Sen sijaan tarkastellessaan jotakin vain itsensä kautta sielu kääntyy kohti puhdasta, ikuis-

ta, kuolematonta ja muuttumatonta, ja koska se on tälle sukua, se pysyttelee sen parissa niin kauan kuin voi; se lakkaa harhailemasta ja pysyy muuttumattomana ollessaan kosketuksissa tämän kanssa. Ja juuri tätä sielun tilaa sanotaan viisaudeksi.²⁵

Platonin ideaopilla ja hänen tietoteoriallaan on myös esteettinen ulottuvuutensa. Tosiolevaisen ominaisuuksia ovat paitsi muuttumattomuus myös selkeys, kirkkaus, harmonia ja järjestys. Kauneuden ideaa Platon kuvaa *Symposion*-dialogissaan vanhan tietäjänaisen Diotiman suulla:

Mitä arvelet ajatuksesta, että ihminen saisi nähdä kauneuden itsensä virheettömänä, puhtaana ja sekoittamattomana, ilman ihmisruumiin lihaa ja värejä ja muuta kuolevaista turhuutta, pelkän jumalallisen, yksimuotoisen kauneuden?²⁶

Paitsi todellinen tieto myös todellinen kauneus siis eksistoi vain tosiolevassa, ja koska esimerkiksi [figuratiivinen] kuvataide kuvaa tosiolevan sijasta aistitodellisuutta, ei se Platonin maailmassa kohtaa eikä ilmennä todellista, jumalallista kauneutta. Käsitteellinenkin on lähempänä sitä tehdessään tuoliksi kutsutun esineen tuolin idean kuvaksi. Taiteilija puolestaan tehdessään tuolista maalauksen luo vain illuusion itse idean kuvasta. Hän siis astuu askeleen kauemmaksi tosiolevasta, ideoiden maailmasta.²⁷

Platonin ja Aristoteleen ohella ja heitä välittömämmin on varhaiskristilliseen opimuodostukseen vaikuttanut keski- ja uusplatonilainen filosofia; ennen kaikkea se on vaikuttanut patristiseen kosmologiaan, jonka keskiössä ovat maailman luomista, järjestystä ja luomisen järjestystä, ihmisen jumalasuhtetta, jumalallista alkuperää ja alkuperäiseen jumalayhteyteen palaamisen mahdollisuutta koskeva kysymyksenasettelu sekä ylipäätään kysymys ihmisjärjen mahdollisuudesta saada olemuksellista tietoa Jumalasta. Keski- ja uusplatonilainen teologia ei kuitenkaan ole monoliittinen systeemi vaan monenlaisia vi-

vahteita, painotuksia ja rajujakin murroksia sisältävä teologian- ja filosofianhistoriallinen prosessi, jonka ytimessä yhtä kaikki pysyy ihmisen ja Jumalan välisen suhteessaolon problematiikka.²⁸

Tämän tarkastelun keskiössä ei ole ihmisen ja Jumalan välinen suhteessaolo vaan ihmisen ja Jumalansynnyttäjän; ei liioin ole tarkoitukseni nostaa Jumalansynnyttäjää minkäänlaiseksi jumaluuden periaatteen feminiiniseksi ilmentymäksi. Tarkoitus on aluksi hahmottaa sitä opillista raamia, jonka sisällä Kristuksen äiti kanonisoitiin Jumalansynnyttäjäksi Efesoksen kirkolliskokouksessa vuonna 431. Marian kanonisoimisen perusteet ovat luonteeltaan ensisijaisesti kristologiset, Kristuksen olemuksen määrittelyyn liittyvät. Kristuksen olemukseen liittyvät määrittelyt puolestaan ovat erottamaton osa varhaiskristillistä patristista kosmologiaa. Toinen hyvä syy pohtia varhaisten kirkkoisien suhdetta antiikin filosofiseen perintöön on siihen liittyvä esteettinen ulottuvuus. Onhan tarkasteltavanamme nimenomaan Jumalansynnyttäjän kuva, eikä sitä voida irrottaa kuvan tekemistä, itse kuvaa ja kuvattavaa koskevasta filosofian- ja teologianhistoriallisesta opeutuksesta.²⁹

Platonin kaksijakoiseen kosmologiaan perustuva negatiivinen taidekäsitelmä alkoi saada uusia, vähemmän jyrkkiä sävyjä jo Aristoteleen filosofiassa, ja uusplatonistien suhde sekä kuvaan että kuvan tekijään oli jo monilta osin toinen kuin Platonin. Platonilaisen taidekäsitelmän kritiikki perustui platonilaisen kosmologian kritiikille, ajatukselle yhdestä tosioleavien ideoiden yläpuolelle kohoavasta periaatteen sekä ideoiden maailman ja näkyväisen maailman välisestä hierarkkisesta vaikutussuhteesta, jonka myötä idea saattoi pelkän passiivisen heijastumisen sijasta tulla itse näkyväiseksi materiassa. Metafyysinen, intelliigibili ideoiden maailma siis edelleen edusti tosioleavaa, samoin keskeisenä säilyi spekulatio materian suhteesta ideaan; uutena nousi esiin pohdiskelu idean mahdollisuudesta ilmetä muotona materiassa ja taiteilijan mahdollisuudesta olla antamassa materiaalille muotoa, joka palautuu suoraan alkuperäiseen ideaan.

Niinpä myös uusplatonistisen suuntauksen perustajana pidetyn Plotinoksen taidekäsitelmä perustui platonilaiselle näkemykselle, jonka mukaan esineen kauneus edellytti sen suhdetta ideaan, mutta toisin kuin Platon Plotinos ei nähnyt esineellistä maailmaa vain ideoiden hämäränä heijastumana vaan niiden mahdollisena joskin himmenneenä ilmentymänä. Taiteilijan tehtävänä oli ”sielunsa silmin” nähdä itse idea ja antaa materiaalille sen muoto. Muuta keinoa ideoiden maailman näkyväksi tekemiseen ihmisellä ei ollut; sen sijaan ideoiden kokeminen oli mahdollista vain filosofisessa kontemplaatioissa.³⁰

Etsiessämme antiikin juuria Bysantin sakraalille kuvakäsitykselle meidän on tietysti muistettava, ettei Bysantin kulttuuria voida tarkastella staattisena kokonaisuutena, vaan on otettava huomioon muutokset ja eroavuudet niin ajallisella kuin sosiaalisella dimensioilla. Pselloksen maailma poikkesi yhtä paljon Fotioksen maailmasta kuin Fotioksen maailma Prokopioksen maailmasta, Cyril Mango muistuttaa pohtiessaan näkökulmasta *pro et contra* klassisen tradition vaikutuksia Bysantin kulttuuriin. Hän erottaa toisistaan kolme sosiaaliryhmää, pienen intellektuaalin eliitin, laajemman määrän ”suhteellisen sivistyneitä” ja valtavan massan lukutaidotonta rahvasta, jonka osuudeksi hän arvioi 95 prosenttia väestöstä. Todisteet klassisesta orientaatiosta ovat etupäässä ensin mainitun sosiaaliryhmän jälkeensä jättämiä. Yhtä kaikki Mango korostaa, ettei ”todellisen bysanttilaisen kulttuurin” ydin – jolla hän sanoo tarkoittavansa pienen väestöosan konstruoimaa mutta kaikki kansankerrokset tavalla tai toisella läpäissyttä ajattelua ja opinmuodostusta – ollut ”klassisessa mielessä antiikkinen”. Pohjan sille rakensivat viiden ensimmäisen kristillisen vuosisadan aikana juutalaiset ja kristilliset apologeetat, jotka omaksuivat ajatteluunsa sekä klassisia että orientaleja elementtejä mutta alistivat ne aina Raamatun opetukselle. ”Tekemällä tästä maailmankuvasta yleispätevän bysanttilaiset saavuttivat ainutlaatuisen aseman ajattelun historiassa”, Mango päätelee.³¹

Puhdassydämiset näkevät Jumalan – itsessään

Jumala on keskiplatonilaisessa teologiassa ideoiden yläpuolinen absoluutti, kaiken syy ja alku; häntä alempi, intelligiibeli prinssiippi on Jumalan mielessä oleva ideaalinen malli, jonka mukaan hän on luonut näkyvän kosmoksen.³² Vaikka ihminen on osa alinta prinssiippiä, näkyvää kosmosta, hänet on alkuperäisen luomis- ja pelastussuunnitelman mukaan tarkoitettu osaksi ylintä, Jumalan kaltaisuuteen ja osallisuuteen Jumalasta – myös syntiinlankeemuksen jälkeen. Tähän menetettyyn yhteyteen on mahdollisuus pyrkiä takaisin jatkuvan kontemplaation kautta. ”Bysanttilaisessa traditiossa on alusta lähtien pidetty esillä soteriologista käsitystä, jonka mukaan pelastus on ymmärretty sisäisenä kasvuna ja transformaationa kuvasta kaltaisuuteen”, kirjoittaa Pauli Annala ja toteaa bysanttilaisen soteriologisen konseptin keskeisten aineiden löytyvän jo kolmannen vuosisadan alussa vaikuttaneen Origenes Aleksandrialaisen teologiasta.³³ John Meyendorff korostaa että näkemys, jonka mukaan ihmisen koko ihmisyyys toteutui vasta yhteydessä Jumalaan ja ihmisen omiin jumalallisiin ominaisuuksiin, oli kreikkalaisen patristisen antropologian tärkein aspekti, jota Bysantin teologit pitivät itsestään selvyytenä läpi koko keskiajan. Meyendorffin määritelmän mukaan bysanttilainen patristinen opetus piti ihmistä ”ylöspäin avautuvana Jumalan kuvana”, siis eräänlaisena Jumalan ikonina, jolle oli annettu luonnollinen kyky transkentoa itsensä ja saavuttaa jumalallinen. Ihmisen luonnollinen osallisuus Jumalasta ei kuitenkaan tarkoittanut staattista antautumista, vaan se oli haaste, joka Meyendorffin sanoin kutsui ihmistä kasvamaan jumalalliseen elämään, pyrkimään omin ponnisteluin omaan ”täyteen minuuteensa”.³⁴

Neljännellä vuosisadalla kristillinen platonismi ajautui kriisiin kolminaisuusoppia, kolminaisuuden persoonien välistä suhdetta ja keskinäistä hierarkiaa koskeneiden kiistojen repimänä. Samaan aikaan apofaattisen teologian suuntaukset yhä painavammin kyseenalaistivat ihmisen mahdollisuuden älyllisen

kontemplaation keinoin saavuttaa olemuksellista tietoa Jumalasta, joka ei edustanutkaan intelligiibeliä ja järjellä ymmärrettävää prinssiippiä vaan sen yläpuolista, älyllisen kokemuksen saavuttamattomissa olevaa. Tämä näkemys ei marginalisoinut ihmisen jumalayhteyden tarkastelua vaan toi siihen mystisiä korostuksia. Samalla korostui Logoksen inkarnaation merkitys jumalayhteyteen palauttamisen perimmäisenä edellytyksenä.³⁵

Viiden ensimmäisen kristillisen vuosisadan aikana hahmottuneen, platonilaiseen traditiioon pohjautuneen patristisen opetuksen mukaan pyhien ihmisten kuvat eivät ”tavallisten” kuvien tavoin jäljitelleet ilmiömaailmaa vaan olivat ideamaailman kuvia ja edustivat näin puhdasta viisautta ja puhdasta kauneutta, muuttumatonta totuutta.³⁶ Se, mikä bysanttilaisessa pyhäinkuvassa läntisten esteettisten arvottamisperusteiden mukaan voi näyttää jäykältä, pysähtyneeltä, robustilta, kaavamaiselta, suhteettomalta, ”väärin maalatulta” tai jopa rumalta, näyttää tässä historiallisessa, esteettisessä ja filosofisessa kontekstissa äärimmäisen hyveen, kauneuden ja viisauden, järjestyksen, rytmin ja harmonian visuaaliselta ilmentymältä: kyseisen aikakauden intellektuaalin kulttuurin normittaman ihanteen ruumiillistumalta. Vaikka kokonaiset kuvaohjelmat bysanttilaisten kirkkojen seinissä, katoissa ja holveissa kertovat pyhien ihmisten elämänvaiheista hyvinkin yksityiskohtaisesti ja kirjoitettua perimätietoa tarkasti noudattaen, ei niidenkään funktio liturgisessa kontekstissa rajoitu narratiivisuuteen. Jumalallisen pelastussuunnitelman toteutumishistoriasta kertoessaan ne myös ilmentävät ihmistä korkeampien tavoitteiden toteutumista, oikeaan todellisuuteen kuuluvaa, muuttumatonta ja täydellistä tässä muuttuvaisessa ja epätäydellisessä todellisuudessa.

Ihminen sitä vastoin oli langenneessa tilaansa kaukana siitä, mitä hänen olisi tullut tai mitä hän olisi voinut olla. Jumalayhteyteen ja Jumalan kaltaisuuteen luotu oli itse riistänyt itseltään sen, mitä bysanttilainen kirkkoisä Gregorios Palamas on kiehtovalla tavalla kutsunut ihmisen *vapanteen liittyväksi alkupe-
räiseksi arvokkuudeksi*³⁷. Alkuun pääseminen

pyrkimyksessä kohti jumalayhteyttä edellytti jatkuvaa hyveen harjoittamista. Hyveiden suhteesta tiedon määrään ja laatuun Markus Askeetti kirjoittaa: ”Jokaisen tieto on ainoa samassa suhteessa kuin sitä ovat vahvistamassa sävyisyys, nöyryys ja rakkaus.” Tässä hän viittaa apostoli Paavalin galatalaiskirjeeseen³⁸, jossa todetaan: ”Mutta Hengen hedelmä on rakkaus, ilo, rauha, pitkämielisyys, ystävällisyys, hyvyys, uskollisuus, sävyisyys, itsensä hillitseminen.”³⁹ Opetuspuheessaan nuorisolle Basileios Suuri vuolaasti kiittää ja kehottaa lukemaan useiden antiikin filosofien, runoilijoiden ja proosakirjailijoiden teoksia, joissa ylistetään hyvettä ja tuomitaan pahe. Basileios myös korostaa, ettei hyveestä puhuminen merkitse mitään, ellei puhuja itse noudata julkituomiaan ihanteita.⁴⁰

Pyrkimyksessä hyveeseen konkreettisena apuna olivat kuvat pyhistä ihmisistä, jotka hyveineen olivat jo paljastaneet jumalallisen omassa inhimillisessä itsessään. Ne olivat vajavaisen ihmisen potentiaalia hyvää heijastavia peilejä, periaatteellisia mahdollisuuksia parempaan. ”Sillä hyvin vaeltaneiden historia tulee ikään kuin valoksi, joka ohjaa pelastuvat elämän tielle”, kirjoittaa pyhä Basileios.⁴¹ 700-luvun kuvariidan aikana kirjoittamassaan ikonin puolustuksessa Johannes Damaskolainen useaan kertaan korostaa pyhäinkuvan transkendenttia ja anagogista olemusta, joka juuri tekee mahdolliseksi sen ihmisen pyhittymistä ja ylevöitymistä palvelevan funktion.⁴² ”Kauneuden teologiasta”, ”visuaalisesta teologiasta” ja jopa ”ikonosofiasta” puhuu puolestaan Paul Evdokimov tarkastellessaan sitä patristista kosmologiaa, jota edellä kuvattuun tapaan ilmentää kontemplatiivinen taide.⁴³

On hyvä muistaa, että myös Platon antoi armon käydä oikeudesta silloin, kun taiteet onnistuivat auttamaan katsojansa tai kuulijansa järjestyksen, sopusuhtaisuuden ja harmonian äärelle – kun ne onnistuivat tekemään ihmisen ”jaloryhtiseksi”. Hyveen tuntemisen kautta jopa taiteilija saattoi toteuttaa yhteisön kannalta arvokasta kasvatustehtävää:

– Ja tuleeko meidän etsiä niitä taitomiehiä, jotka synnynnäisen lahjakkuuden nojalla kyke-

nevät pääsemään kauniin ja sopusuhtaisen olemuksen perille, jotta nuorukaisemme ikään kuin terveellisellä seudulla asuen hyötyisivät kaikesta, mikä kauniista teoksista lentäisi heidän näköönsä tai kuuloonsa – ikäänkuin jokin tuulahdus, joka terveellisiltä paikoilta toisi terveyttä ja heti lapsuudesta alkaen heidät huomaamattaan ohjaisi heidät yhtäläisyyteen jalon sanan kanssa, saisi heidät sitä rakastamaan ja veisi heidät sopusointuun sen kanssa?

– Kylläpä sillä tavoin saisivat kerrassaan ja loimman kasvatuksen.⁴⁴

Tässä lähestymme sitä transkendenttia, anagogista olemusta, jonka kirkkoisät halusivat antaa pyhäinkuville mutta joka puuttui niiltä kuvilta, jotka pyrkivät esittämään illuusioita näkyvästä maailmasta. Pyhäinkuva ei pyrkinyt luomaan jäljitelmää näköhavainnosta; materiaalisesta olomuodostaan huolimatta se ei primääristi ollut yhteydessä aistimaailmaan vaan tosiolemaan. Siksi se oli myös mainio opastin hyveen tiellä – kuin ”tuulahdus terveellisiltä paikoilta”.

Niinpä myöskään kuvan kunnioittaja ei kunnioittanut materiaalista esinettä, maalattua puukappaletta, vaan sen esittämää pyhää ja hänen kauttaan itse Jumalaa. Uusplatonilaisen ajatustavan mukaan sillä oli suora yhteys tosiolemaan. Johannes Damaskolainen kirjoitti pyhäinkuvien kumartamisesta:

En kumarra luotua Luojan sijasta, vaan kumarran Luojaa, joka tuli kaltaisekseni luoduksi ja alentumatta ja muuttumatta laskeutui luomakuntaan kirkastaakseen minun luontoni ja saattaakseen sen jumalallisen luonnon yhteyteen. Kuminkaan ja Jumalan kanssa kumarran ruumiin purppuraa, en niin kuin vaatetta enkä niin kuin neljättä persoonaa – pois se! – vaan Jumalan kaltaiseksi tullutta, muuttumatta voitelijan kanssa samaksi tullutta.⁴⁵

Sanallisten pyhäinkuvien, *bagiografian* eli pyhien ihmisten elämäkerraston merkitys oli samankaltainen. Olipa sydänkeskijän bysantilainen pyhäelämäkerta sitten ylevöittävä tai opettava, löytyy siitä Evelyn Patlageanin mu-

kaan kuva täydelliseen epävarmuuteen, pelkojen, demonisten uhkien ja tyhjyyden täyttämään maailmaan heitetystä ihmisestä. Ihminen kuitenkin voi ja hänen tehtävänsä on järjestää suhteensa tuohon maailmaan, niin näkymättömään kuin näkyvään; sisäisten ja ulkoisten uhkakuvien torjumiseen hän tarvitsee mielikuvia absoluuttisesta hyvästä.⁴⁶ Maagisen pelottava kuva ulkomaailmasta vaatii, että vastaavasti idea omnipotentista itsestä, suvereenisti suojelevasta self-objektista tai molemmista säilytetään”, kirjoittaa Kari Kurkela pohtiessaan narsistisia perusstrategioita teoksessaan *Mielen maisemat ja musiikki*. Arkaaisena uhkana koettu ulkoinen todellisuus ja arkaainen sisäinen todellisuus reprodusoivat toisiaan: arkaaisen modifioitumaton sisäinen todellisuus tuottaa maagisen uhkakuvan ulkoisesta todellisuudesta, ja arkaainen kokemus ulkomaailmasta vahvistaa omnipotentin minä-kuvan tarvetta: ”Samalla ideaalit ylikorostuvat: vain suvereeni täydellisyys pelastaa tuholta.” Kun pelko, heikkous ja turvattomuus nähdään ihmistä vain ulkoa uhkaavina vihollisina, on myös arkaaista voiman- ja turvantuntoa vahvistava kohde etsittävä itsen ulkopuolelta:

Silloin omnipotenssi siis pyritään löytämään itsen ulkopuolelta niin, että siihen voidaan samastua. Kun oma minuus samastumisen tuloksena koetaan idealisoidun kohteen ”osana” tai sen maagisen suojelun piiriin kuuluvana, päästään osalliseksi siitä turvasta, jota ilman pelko ja annihilaatio-kauhu nostavat päätään.

Näin siis itsensä idealisoimisen sijasta – ja usein sen ohella – on mahdollista turvautua ulkoisiin, idealisoituihin self-objekteihin (Kohut: idealized selfobject), henkilöihin, ideologioihin tai muihin kriittisen tarkastelun ulkopuolelle kohotettuihin kohteisiin. Niiden suoma maaginen turva suojelee todellisuuden mahtavilta uhkakuvilta, viime kädessä katoamiselta olemattomuuden tuntemattomaan.⁴⁷

Kari Kurkelan pohdinta ei koske bysanttilaisten suhdetta pyhien ja demonien maailmaan, mutta se voisi erinomaisen hyvin koskea.

Pyhien välittäjäihmisten elämäkerroista

Evelyn Patlagean löytää kaksi lajityyppiä. Niistä toinen, sielun kehittämistä palveleva, on tarkoitettu oppineille ja askeeteille ja toinen, jota voisi kutsua opettavaiseksi, tavalliselle uskovalle rahvaalle. Keskeistä molemmissa on ihmisen taistelun pahuuden voimia vastaan, jotka kertomustyypin mukaan on joko täydellisesti ulkoistettu ihmistä vaaniviksi demoniksi tai sitten osittain tai kokonaan sisäistetty ihmismielen omiksi ominaisuuksiksi, jolloin moraalaisella aspektilla on kertomuksessa näkyvämpi merkitys.⁴⁸

Koettiinpa pahuus sitten ihmistä ulkoapäin vaanivaksi demoniksi tai hänessä itsessään asuvaksi arvaamattomaksi voimaksi, oli ihmisen oma tehtävä hankkiutua siitä eroon, jotta hän voisi päästä lähemmäksi omaa jumalallista alkuperäänsä. Pahuuden kahlitseminen alkoi hyveen harjoittamisesta. Maksimos Tunnustaja neuvoi näin:

Sen tähden Vapahtaja sanookin: ”Autuaita ovat puhdassydämiset, sillä he saavat nähdä Jumalan.” He saavat nähdä Hänet ja Hänessä olevat aarteet, kun puhdistavat itsensä rakkauden ja itsehillinnän avulla. – Puhdistamielesi vihasta, kaunnasta ja häpeällisistä ajatuksista. Silloin voit tuntea, että Jumala asuu sinussa.⁴⁹

Gregorios Palamas puolestaan kirjoitti:

Ihmisen on mahdotonta yhdistää Jumala sisimmässään tai kokea Jumala puhtaudessa tai yhdistyä himmenemättömään valkeuteen, ellei ihminen puhdistu hyveen kautta, ellei hän tule ulos itsestään tai oikeastaan nouse itsensä yläpuolelle.⁵⁰

Patristisessa opetuksessa Jumalan tunteminen tarkoittaa osallisuutta Jumalasta, mutta psykoanalyysin näkökulmasta ”Jumalan tunteista” tai ”Jumalan näkemistä” voidaan tarkastella myös (mahdollisesti terapeutisena) objektisuhteena, jossa ihmisellä ainakin periaatteessa on mahdollisuus integroida osaksi itseään niitä ominaisuuksia (hyvä, vahva, oikeudenmukainen, kaikkivaltias), jotka liittyvät hänen mielikuviinsa omnipotentista ob-

jektista, ja toisaalta päästä objektin huomion ja huolenpidon kohteeksi. ”Ihmisen objekti-hakuisuuden ja hänen jumalahakuisuutensa välillä näyttäisi olevan merkittäviä analogisia yhtymäkohtia”, Matti Hyrck toteaa väitöskirjassaan *Mielen kuvat Jumalasta*. Hänen mielestään kirkkoisä Augustinuksen huudahdus ”Sinä, Jumala olet luonut meidät yhteytesi, ja levoton on sydämemme, kunnes se sinussa löytää levon” solveltuu *mutatis mutandis* kuvaamaan hyvin myös ihmisen objektisuuntatuneisuuden joitakin puolia.⁵¹

Samoin ilmaisuja *pyhäksi tuleminen* ja *pyhittyminen*, jotka patristisessa diskurssissa tarkoittavat askelta takaisin kohti ihmisen omaa jumalankaltaisuutta, voidaan tarkastella myös idealisoidun objektin ominaisuuksien integroimispyrkimyksenä osaksi ihmisen omaa itseyyttä. Tällöin myös pyhyiden vastakohta voidaan käsitellä potentiaalina osana ihmistä itseään; hän ei enää ole itsensä ulkopuolisten voimien taistelutanner vaan tekojensa ja valintojensa kautta itsestään vastaava olento, jossa *de facto* ovat kaikki mahdollisuudet niin hyvään kuin pahaan. Voidaan puhua myös identiteetin eheydestä.

Tämä aspekti nousee esille myös Efraim Syyrialaisen paastorukouksessa, josta on liturgisessa käytössä useitakin erilaisia suomennoksia. Käännöksestä riippuen rukoilija anoo itselleen nöyryyden, kärsivällisyyden ja rakkauden hengen lisäksi joko kohtuuden, sielun puhtauden tai mielen eheyden henkeä. Alkuperäinen sana on kreikan *sofrosyne*, jonka tarkkana ja täydellisenä käännöksenä Alexander Schmemmann pitää nimenomaan *mielen eheyttä* (englanninkielisessä alkuperäistekstissä *whole-mindedness*; kohtuuden ja sielun puhtauden englanninkielinen vastine Schmemmanilla on *chastity*).⁵² Efraim Syyrialainen päättää rukouksensa pyyntöön: anna minun nähdä rikokseni ja olla veljeäni tuomitsematta.

”Autuaita ovat puhdassydämiset, sillä he saavat nähdä Jumalan”, muistutti Maksimos Tunustaja Kristuksen sanoneen. Puhdassydämys on yksi kaikkein pyhimmän Jumalansynnyttäjän vahvimista ihanneominaisuuksista. Jumalansynnyttäjän kuva puolestaan oli by-

santtilaisille paitsi rakkain inhimillisen ideaalin visuaalinen ilmentymä myös itse kuvaksi tullut rakkaus, hellyys ja huolenpito: maailmaan heitetyle tyhjyyden täyttymys, sisäisen ja ulkoisen todellisuuden ylivoimaisilta uhkakuvilta suojeleva pettämatön turva. Painotan sanaa *inhimillisen* ideaalin ja käyn nyt tarkastelemaan, millaisia kollektiivisia ihanteita, tarpeita ja toiveita – niin tiedostettuja kuin piilotajuisia – bysanttilaiset mahdollisesti heijastivat mielikuviansa ja kuviinsa Mariasta, jota he teologisen opetuksen mukaisesti kutsuivat Jumalansynnyttäjäksi.

Konstantinopoli – taivaan valtakunnan ikoni

Bysanttilaisesta hyveestä ja ihanteista kertovat monet muutkin lähteet kuin kirkkoisien kirjoitukset ja pyhien elämäkerrat. Kuvallisten, arkkitehtonisten ja sekulaarien kirjallisten lähteiden perusteella voidaan huomata bysanttilaisten suuresti kiinnittäneen huomiota järjestykseen, seremonioihin, rituaaleihin, juhlavuuteen, harmoniaan, suuriin mittakavoihin ja maallisten instituutioiden hierarkiseen vakaisuuteen: paitsi *status quon* turvaajia ja keisarinvallan propagandistisia ilmentymiä nämä olivat Jumalan luoman ja hallitsemman kosmisen järjestyksen maallisia heijastumia. Näin siis jumalallinen tuki keisarillista ja keisarillinen jumalallista: kristinusko vahvisti keisarinvaltaa ja keisarinvalta vahvisti kristinuskon asemaa.⁵³

Vaikka ihmisen käsittämä todellisuus jatkautui selvästi näkyvään ja näkymättömään, heijastivat nämä kaksi bysanttilaisten mielikuvissa yhtä selvästi toistaan. Näyt, jotka varsinkaan intensiivisessä hurskauselämässä eivät olleet mitenkään epätavallisia, saivat narratiivisen sisältönsä ja visuaalisen hahmonsä fyysisestä todellisuudesta. Vaikka tai oikeastaan koska maallinen hierarkia ja sen materiaaliset ilmentymät heijastivat jumalallista järjestystä, saivat myös mielikuvat taivaallisesta loistosta muotonsa siitä, millaisena keisarillinen ja aristokraattinen elämä näytäytyi tavalliselle kansalle. Tästä kertoo mai-

niolla tavalla 900-luvulla keisarin hovissa eläneen munkki Kosmaksen näky, jossa demonien riivaama hurskas vanhus pääsi näkemään taivaallisen kaupungin jumalaiset asuinsijat. Monia yksityiskohtia myöten näky kuvaa juuri sitä ”arkista” eli tässä tapauksessa keisarillista todellisuutta, jonka keskellä munkki Kosmas itse eli. Ainoa mainittava ero taivaallisen palatsin ja Konstantinopolin keisarinpalatsin välillä oli se, että ensin mainittu oli paljon suurempi ja vielä loisteliaampi; jopa sitä ympäröivän kaupungin portit ja kadut olivat kultaa ja hopeaa.⁵⁴

Näkyvän ja näkymättömän maailman, taivaallisen ja maallisen valtakunnan ja vallankäytön vastaavuus ilmenee kiinnostavalla tavalla – joskin varmasti tahattomasti – myös rinnastuksesta, jolla Johannes Damaskolainen puolustaa pyhiä ikoneita kuvainraastajakeisaria vastaan:

*Riisukoon maanpäällinen kuningas ensin itsensä sotavoimistaan ja sitten vasta oman Kuningaansa ja Herransa. Pankoon pois purppuraviittansa ja kruununsa ja ottakoon sitten vasta pois kunnioituksen niiltä, jotka ovat osoittautuneet himoja paremmiksi ja hallinneet niitä.*⁵⁵

Voimakkaasti keskusjohtoisen hallinnon sydäntä eli Konstantinopolin kaupunkia, ”kaupunkien kuningatarta”, Charles Diehl luonnehtii sanoilla ylellinen, hienostunut, loistavan komea, hillitön, levoton, julma ja turmelunut.⁵⁶ Siirtäessään Rooman valtakunnan pääkaupungin itään keisari Konstantinos Suuri (hallitsi 324–337) oli halunnut paitsi rakentaa nimelleen ikuisen muiston myös aloittaa uuden aikakauden Rooman historiassa – tai paremminkin uuden Rooman historian. Suuret mittakaavat, mahtipontisuus ja viittaukset korkeampien voimien aktiiviseen myötävaikutukseen sävyttivät uuden Rooman perustamisvaiheita. Ihmeenä pitivät aikalaiset jo sitä nopeutta ja volyymia, jolla keisarin kaupunki kohosi Bosporin suulle.⁵⁷

Kaupungin ydintä hallitsivat Konstantinoksen rakennuttamat Jumalallisen Rauhan (*Hagia Eirene*) ja Jumalallisen Viisauden (*Hagia Sofia*) kirkot, keisarinpalatsi, kilpa-ajora-

ta (*hippodrom*) sekä pääkatu (*mese*), joka vanhan kaupunginmuurin ohitettuaan kulki kauttaaltaan marmorilla kivetyn Konstantinoksen aukion poikki ja jatkoi matkaa Härkäaukion (*Forum Tauri*) kautta kohti Apostolienkirkkoa ja Konstantinoksen maamuuria (*kuva 15 sivulla 46*).⁵⁸ Hagia Sofian kirkko tuhottiin täydellisesti vuoden 532 Nika-kapinassa, minkä jälkeen keisari Justinianos (hallitsi 527–565) rakennutti sen nopeasti uudelleen. Eikä ainoastaan nopeasti vaan myös ennen näkemättömällä kiihkolla ja kunnianhimolla. Paitsi lopputuloksen loistosta ja mittakaavasta myös rakennuttajan motiiveista kertovat Justinianoksen lausumiksi väitetyt sanat hänen astuessaan ensi kertaa valmiiseen kirkkoon häikäistyneenä itsekin omasta voimannäytöstään: ”Olen voittanut sinut, Salomo!”⁵⁹

Tämä anekdootti ei ole ainoa viittaus pyrkimykseen samastaa Bysantin keisari kuningas Salomon persoonaan. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon *parekklesionin* (sivukirkon) 1300-luvun alussa maalattujen freskojen joukossa on osoitteleva visuaalinen anakronismi: Jerusalemin temppeliä rakennuttava kuningas Salomo näyttää siinä johtavan bysanttilaista keisarillista juhlakulkuetta Bysantin keisarin seremonia-asussa ja jalassaan Bysantin keisarille yksin kuuluvat purppurasaappaat (*kuva 48 sivulla 123*). Kyseessä on yksi neitsyt Marian vanhatestamentillisista *typosista* (ennuskuvista), joista enemmän tämän kirjan seuraavassa osassa. Se, että kirkonrakentajakeisari halusi samastua temppelinrakentajakuningas Salomoon tai uhitteli hänet jopa voittavansa, oli tietysti loogista mutta myös keisarin statuksen kannalta tarkoitukseenmukaista. Sitäpaitsi lähestulkoon ylimalillisiin mittoihin rakennettu ja koristettu Hagia Sofia ei suinkaan ollut ainoastaan virtuaalisen taivaan kaltainen jumalanpalvelustila vaan tarjosi myös loistavan näyttämön keisarillisille esiintymisille – eikä ainoastaan loistavan vaan myös pyhän.

Hagia Sofian ja sitä vanhemman keisarillisen kirkon Hagia Eirenen lisäksi kaupungissa oli satoja muita kirkkoja ja luostareita. Niiden läsnäolo tuntui kaikkialla eikä vähiten keisarillisessa julkisuudessa.⁶⁰ Jumala kerta kaik-

kiaan asui Konstantinopolin monissa reliikeissä, ikoneissa ja kirkoissa”, luonnehtii venäläisten pyhiinvaeltajien *Tsargradista* saamia vaikutelmia tutkinut Ismo Pellikka. Näkemästään haltioituneille hurskaille venäläisille kristityille Konstantinopoli oli yksinkertaisesti ja selkeästi taivaan valtakunnan ikoni, jumalallisen ja näkymättömän järjestyksen, hierarkian, loiston ja harmonian näkyvä kuva.⁶¹

Aivan kuten muissakin kysymyksissä myös bysanttilaisten ihanteita koskevassa tutkimuksessa käytettävissä olevat sekulaarit lähteet keskittyvät enimmäkseen aristokraattien, ennen muuta keisarillisen perheen elämän kuvaukseen. Eivätkä ainoastaan kirjalliset vaan myös kuvalliset lähteet. Harvoin kansanelämää on ikuistettu mosaiikkeina ja freskoina kirkkojen ja palatsien seinille; sen sijaan bysanttilainen keisari-ikonografia tarjoaa paitsi kiinnostavia henkilö- ja tapahistoriallisia dokumentteja myös paljonpuhuvan vertailukohteen sakraalille ikonografialle. Siinä, missä keisarit ja keisarinnat saavat kuviinsa pyhien ihmisten piirteitä ja epiteettejä, heijastuvat pyhiä esittävässä kuvissa bysanttilaisen keisarinhoivin tavat ja konventiot. Tässä ei sinänsä ole mitään erityisen uutta eikä tavatonta; kuten aiemmin on käynyt ilmi, oli hallitsijoiden samastumisella erilaisiin jumaluuksiin sekä Lähi-Idässä että Anatoliassa vuosituhantiset perinteet; niin ikään Rooman keisariaikana hallitsijan ominaisuuksia jumalallistettiin, ja keisarinpalvonta yhdistettiin ikivanhoihin kultteihin.

Ennen orientoitumistaan kristinuskoon Konstantinos Suuri samasti itsensä auringon jumaluuteen; elämänsä viimeisinä vuosina hän itse ”kanonisoi” itsensä ja alkoi käyttää nimensä edessä epiteettiä *Isapostolos*, apostolienvertainen, jollaisena ortodoksinen kirkko hänet samoin kuin hänen äitinsä Helenan myöhemmin virallisestikin kanonisoituna tuntee. John Julius Norwichin mukaan Konstantinos ei suinkaan välttämättä pitänyt itseään apostolien vertaisena vaan heitä jopa pyhyudessa ylempänä; Konstantinos myös järjesti niin, että hänet haudattiin rakennuttamaansa Apostolienkirkkoon kahdentoista apostolin pyhäinjäännösten keskelle.⁶²

Yksi keisariuden ja pyhyiden konseptioita toisiinsa assosioiva attribuutti bysanttilaisessa kuvatradiotiossa on *nimbus*, päätä ympäröivä ”sädekehä”. Tosin Agneta Ahlqvist on väitöskirjassaan *Tradition och rörelse – Nimbusikonografen i den romeskantika och fornkristsna konsten* korostanut, että vaikka tutkimuksen kohteena olleen rajatun kuvamateriaalin perusteella voidaan ainakin vuosina 0–44 nähdä nimbuksen myös kristillisessä kuvataiteessa noudattaneen katkeamatonta jatkumoa ja vanhaa pakanallista perinnettä sekä ikonografisena attribuuttina että denotatiivisena symbolina, se joka tapauksessa jo 300-luvun lopulla alkoi elää myös omaa elämäänsä ja luoda omaa erityistä ja hierarkkista merkityssisältöään kristillisen kuvatradiotio kontekstissa. Ahlqvistin kiinnostuksen kohteena on Kristus-nimbuksen ja keisarinimbuksen rinnakkainasettelu. Molemmissa tapauksissa on kysymys hallitsijuuden attribuutista mutta ei minkä hyvänsä hallitsijuuden vaan *kaikkeuden* hallitsijuuden. Niin myöhäisantiikin keisarinimbus kuin varhaiskristillinen Kristus-nimbus tuovat kantajansa persoonaan kosmisen dimension; enemmän kuin maallisen hallitsijuuden ne ovat taivaallisen ja jumalallisen denotatiivisia symboleja. Varhaiskristillinen ikonografia loi kuitenkin pian oman nimbus-hierarkiansa ja omat nimbus-kontekstinsa. Tämän kehityskulun myötä myös muut pyhiksi kutsutut, lähinnä apostolit ja marttyyrit, alkoivat saada omat nimbuksensa. Varhaiskristillinen Kristus-nimbus ei Ahlqvistin mukaan enää ole vain vallan, ei edes kaikkivaltiuden vaan ennen muuta *pyhän kaikkivaltiuden* merkki, jossa pääpaino on sanalla pyhä: hallitsijan hallitsema valtakunta ei ollut tästä maailmasta.⁶³

Ehkä tämä ykseyden ja eriytymisen kiinnostava rinnakkainen kehityskulku konkretisoituu parhaiten, jos tarkastelemme Ahlqvistin mainitseman kosmisen dimension ilmentyminä kahta verbaalista attribuuttia, antiikkista ja varhaiskristillistä. Antiikin pakanallinen nimbus-ikonografia liittyy kosmisen dimension kautta käsitteeseen *sol invictus*, voittamaton aurinko, joka oli auringon jumalan Helioksen lisämääre ja keisari Konstantinos Suuren taivaallinen kumppani, *comes*. Kristus-nimbuksen ideologia sen sijaan ver-

balisoituu Jeesuksen itse itselleen antamassa lisämäärässä *lux mundi*, maailman valkeus. Kosminen dimensio kyllä säilyy, samoin elämää ylläpitävän valon ajatus, mutta ideologinen ja aatehistoriallinen konteksti on selvästi muuttunut.⁶⁴

Huolimatta Ahlqvistin kuvaamasta varhaiskristillisestä Kristus- ja keisarinimibuksen eriytymisprosessista näyttää myöhempi bysanttilainen kuvaperinne ja siinä nimenomaan nimbus-attribuutin käyttö paljastavan intentionaalisia pyrkimyksiä pyhyiden ja keisariuden assosioimiseen. Olkoonkin keisarinimibuksella oma historiansa, niin sen autonominen, ”kontekstivapaa” ja kristillisistä denotaatioista puhdas olemassaolo ei enää voinut olla mahdollista siellä, missä kristinuskosta oli tullut valtionuskonto, keisarillisesta valtahierarkiasta taivaallisen järjestyksen maallinen heijastuma ja nimbus saanut kristillisessä kuvassa yksiselitteisesti pyhyyttä ilmentävän denotaatiivisen merkityksen.

Ravennan San Vitale -kirkon juhlat 500-luvun bysanttilaiset keisarimosaiikit, joissa apsikseen sijoitettua Kristusta eri suunnista lähestyvät keisari Justinianos ja keisarinna Theodora juhlanan seremoniakulkueen keskipisteinä yksin kantavat nimbustaan, ilmentävät robustissa ja mahtailevassa loistossaanakin sitä ehdottomuutta, universaaliutta, itseriittoisuutta ja ”jaloryhtisyyttä”, joka ei ollut maallisen ja häilyvän vaan tuonpuoleisen, ikuisen ja tosiolevan, ihmistä ylemmän ominaisuus ja olomuoto (*kuva 13 sivulla 44*). Tämä rytmikäs kulkueformaatti esiintyi myös antiikin julkisessa taiteessa, mutta rinnastuksia on syytä etsiä ennen kaikkea idästä, esimerkiksi tämän kirjan edellisessä osassa mainitusta Yazılıkayan heettiläisestä kaikkien jumalten temppeleistä, jossa keskushahmoina, vähäisempien jumalien ja saattoväen ympäröiminä, ovat kuningas Hattusilis ja kuningatar Puduhepan henkilökohtaiset jumalalliset samastumiskohteet sään jumala Teshub ja auringon jumalatar Hepatu. Jouni Suistolan mukaan kuvassa ovatkin samanaikaisesti läsnä Hattusilis ja Teshub, Puduhepa ja Hepatu samoissa persoonissa.⁶⁵ Formaalisesti San Vitaleakin analogisemmat Yazılıkayan heettiläi-

sen reliefin kanssa ovat Ravennan niin ikään 500-luvulla tehdyt San Apollinare Nuovo -kirkon mosaiikkispektaakkelit, jotka myös johtavat pyhän ja keisarillisen vähintäänkin piilotajuiseen assosiaatioon. Basilikakirkon eteläseinällä pyhien marttyyrien kulkue etenee kohti itäpäätä ja Kristus Kaikkivaltiaan valtaistuinta, jonka molemmilla puolilla seisovat liikkumattomat enkelit. Pohjoisseinän itäpäässä valtaistuimella istuu *Theotokos*, Jumalansynnyttäjä, sylissänsä Kristus, jolle itämaan viisaat ojentavat lahjojaan – kuin lähettävät, jotka nöyrästi pyytävät hallitsijalta etuoikeutta saada osoittaa hänelle kunnioitustaan ja alamaisuuttaan (*kuva 14 sivulla 44*). Jumalansynnyttäjän valtaistuinta lähestyvät hovi-naisten tavoin myös viisaat neitsyet, ja sitä vartioivat liikkumattomat enkelit kuin keisarilliset henkivartiosotilaat. Pyhien ihmisten rytmikäs rivistö muodostaa niin Kaikkivaltiaan kuin Valtiattaren ympärille loistavan hovin.⁶⁶

Siirtykäämme varhaisen Itä-Rooman län-sirajoilta valtakunnan sydämeen Konstantinopoliin ja Hagia Sofian kirkkoon, jossa keisari Konstantinos Suuri ojentaa valtaistuimella istuvalle Jumalansynnyttäjälle keisarillisen kaupungin muuria ja Justinianos rakennuttamaansa kirkkoa (*kuva 16 sivulla 47*). Kristus Kaikkivaltiaan (*Pantokrator*) jalkojen juuressa kumartaa keisari Leo VI (hallitsi 886–912). Kaikilla heillä on nimbus. Saman kirkon gallerian seinällä osoittavat Kristus Kaikkivaltiaalle kunnioitustaan nimbeeratut keisari Konstantinos IX Monomakhos (hallitsi 1042–1055) ja keisarinna Zoe. (Alunperin kuvassa Zoen kanssa oli hänen ensimmäinen puolisonsa Romanos III, mutta puolison vaihduttua vaihdettiin myös mosaiikin keisarille pää ja inskriptioteksti⁶⁷.) Jumalansynnyttäjää gallerian mosaiikissa lähestyvät keisari Johannes II Komnenos (hallitsi 1118–1143), keisarinna Irene ja heidän poikansa Aleksios (keisarina 1180–1183) (*kuva 17 sivulla 47*). Kaikilla keisarillisen perheen jäsenillä on nimbus, he esiintyvät juhlavissa seremonia-asuissa ja ojentavat kaikkeuden hallitsijalle ja hänen äidilleen maallisia lahjoja. Inskriptiossa muistutetaan keisari Johannes Komnenoksen jalokin jalommasta syntyperästä; hän on *porfy-*

rogennetos, purppurasyntyinen, ylevyyteen predestinoitu. Jumalansynnyttäjä keisariparin välissä on kuin lempeä mutta ehdottomasti majesteettinen kuningataräiti, joka pitelee käsivarsillaan tulevaa kaikkeuden hallitsijaa.

Pyhä ja maallinen aspekti ovat yhtä aikaa kuvissa läsnä ja vahvasti toisiinsa kietoutuneet. Nämä mosaiikit ovat upeita seurapiirispektaakkeleita, joiden propagandistinen funktio näyttää liittyneen keisarinvallan lujittamiseen pyhyyteen viittaavien assosiaatioiden avulla. Niistä käy selkeästi ilmi, kuka on kellovöllinen seurustelemaan kenenkin kanssa ja mistä päin asianomaiset hallitsijat etsivät valtuutuksen ja vahvistuksen niin valtapoliittisille toimilleen kuin niitä ympäröiville instituutioille.⁶⁸

Marian ja Jeesuksen elämänvaiheita käsittelevät, *apokryfisiin* (kanonisoimattomiin eli epäperäisiin) evankeliumiteksteihin perustuvat kuvaohjelmat eivät bysanttilaisessa ikonografiassa erityisesti korosta Marian ja Joosefin köyhyyttä tai sitä ”puuseppä-teemaa”, joka usein on jopa keskeinen läntisessä perinteessä. Tämä koskee niin suurten kaupunkien kookkaiden kirkkojen juhlavia mosaiikkeja kuin Kappadokian kivistä luolakirkkojen freskoja. Ainoat jäljellä olevat konstantinopolilaiset Kristuksen ja hänen äitinsä elämäkertasyklit löytyvät edellä mainitusta Khoran kirkosta; niiden arkkitehtuuriset elementit ja myös muu miljöökuvauksen eksplikoivat pikemminkin hyvinvointia ja vaurautta ellei suorastaan ylellisyyttä kuin köyhyyttä tai edes vaatimattomuutta (*kwvat* 26–30). Puuseppä sijasta näemme varakkaan yläluokkaisen rakennusurakoitsijan, jonka johtamalla yrityksellä on huomattavia projekteja myös kaukana kotipaikkakunnalta. Hänen hyvää sukua oleva kihlattunsa (apokryfisiin evankeliumitekstejä noudattaen pitäisi mieluummin puhua suoja-*tista*⁶⁹) on saanut parhaan mahdollisen kasvatuksen ja koulutuksen. Eikä siinä kaikki: hän on myös ”kasvanut kaikkeinpyhimässä ja saanut ravintonsa enkelin kädestä, kuullut veisuja ja karkeloitsenut Hänen [Israelin Jumalan] edessään”⁷⁰. Näyttävillä julkisilla rakennuksilla, niin maallisilla kuin sakraaleilla, on näissä kuvasykleissä tärkeä osa.

Hiljainen, nöyrä, tyyni ja ylevä

Jos siis bysanttilais-ortodoksinen ikonografia kaikessa anagogisuudessaankin tavalla tai toisella heijastaa bysanttilaisten omaa elämäntapaa, elämäntapaa ja elämänarvoja, on yleensä kysymyksessä varakkaiden ja vallassa olevien elämä, jossa julkisuuden ja yksityisyyden raja häilyy. Voisimmeko sitten ajatella, että tällaista elämäntapaa tarkastelemaan saisimme jotain tietoa siitä ideologiasta, niistä odotuksista, rajoituksista ja konventioista, jotka määrittivät ja rajasivat bysanttilaista naisihannetta ja äiti-ideaalia? Ainakin se näyttää täydentävän sitä monin paikoin puutteellista ja ristiriitaistakin kuvaa, jonka kirjalliset lähteet antavat.

On muistettava, ettei Bysantin historian tämmäkään ulottuvuus ole mikään staattinen kokonaisuus vaan tuhatvuotinen prosessi, josta voidaan löytää muuttuvia painotuksia ja ulottuvuuksia niin ajallisella kuin sosiaalisella dimensioilla. Suurin osa käytettävissämme olevista kirjallisista lähteistä käsittelee myöhäisbysanttilaisen kauden aristokraattisen naisen elämää – ei kuitenkaan aivan kaikki, joten jonkinlaiseen vertailuun sentään on mahdollisuus. Kirjallinen lähdeaineisto koostuu mm. lakiteksteistä, oikeuden pöytäkirjoista, testamenteista, lahjoituskirjoista, luostareiden asiakirja-arkistoista⁷¹ ja muistelmista. Näitä tutkimaan Angeliki E. Laiou on toistuvasti joutunut kiinnittämään huomionsa virallisen konvention ja käytännön elämän väliseen ristiriitaan.⁷²

Vaikka keisarillisten ja aristokraattisten bysanttilaisnaisten elämäntapa mitä ilmeisimmin erosi huomattavasti tavallisten kansannaisten elämäntavasta, antavat heitä koskevat kirjalliset ja kuvalliset lähteet – niin asiakirjat kuin keisarillinen ikonografia – myös Lyndia Garlandin mielestä arvokasta informaatiota siitä yleisestä asenneatmosfääristä, joka laajemmin vaikutti bysanttilaisten naisten elämään, määrittä sen rajat ja ulottuvuudet. Huolimatta suuresta poliittisesta ja taloudellisesta vallasta, joka varsinkin myöhäisbysanttilaisella kaudella oli mahdollista ainakin kaupunkien varakkaille naisille, jäi heidän roolinsa julkisen elämän näyttämöllä Garlandin mukaan

varsin vaatimattomaksi. Konventiot edellyttivät paitsi siveyttä myös ujoutta, hiljaisuutta ja vetäytymistä kodin piiriin. Yleisesti pidettiin hyvänä, että kunniallinen nainen keskusteli vain omaan perheeseen kuuluvien miesten kanssa ja että kotinsa naistenhuoneesta (*gynaikieionista*) poistuessaan hän verhosi itsensä huntuun, joka paljasti ainoastaan silmät ja nenän.⁷³ Angeliki Laiou näkee enemmän säävyjä suunnatessaan katseensa 1000–1300-luvulle, erityisesti Komnenos- ja Paleologos-suvun naisiin. Äitiys toki oli glorifioitu ja sekä valtion että kirkon erityisesti suojelema instituutio, kodinhoito naisen elämän hallitsevin ulottuvuus ja siinä erityisesti kehrääminen ja kutominen, jotka ovat usein esiintyvä motiivi sekä kirjallisissa lähteissä että bysanttilaisessa ikonografiassa (myös Mariaa koskevassa, huom. M.T.). Siitä huolimatta Laiou korostaa myöhäisbysanttilaisen naisen taloudellista vapautta ja erityisesti aristokraattisten naisten huomattavaa taloudellista ja yhteiskunnallista vaikutusvaltaa. Hän näkee myös selvän muutoksen suhtautumisessa naisen seksuaalisuuteen, mikä ilmeni ainakin osittaisena vapautumisena hunnusta ja naistenhuoneesta. Laiou kuitenkin päättelee edellisen vuosituhannen rajoittavien käytäntöjen palanneen voimaan 1400-luvun poliittisesti ja ideologisesti kriittisinä aikoina.⁷⁴

Korkeassa asemassa toiminut hallintovirkamies ja historiankirjoittaja Mikael Psellos (1018–1096) kuvaa hämmentyneenä neljäntoista hallitsijan *Kronografiassaan* naisjoukon ilmestymistä kadulle osoittamaan mieltään Konstantinopolista karkoitettun keisarinna Zoen puolesta:

*Ja nuo naiset – mutta kuinka voin selittää tämän ihmisille, jotka eivät tunne heitä? Minä itse näin muutamien sellaisten naisten, joita siihen mennessä kukaan ei ollut nähnyt naistenhuoneen ulkopuolella, näyttäytyvän julkisesti, takovan rintaansa ja valittavan äänellä keisarinnan onnettomuutta, mutta loput heistä käyttäytyivät mainadien tavoin.*⁷⁵

Angeliki Laiou huomauttaa, että Psellos puhuu tässä ei-aristokraattisista naisista, joilla

yleisesti ottaen ei ollut minkäänlaista julkista asemaa ja vaikutusvaltaa. Hänen käsityksensä mukaan Pselloksen asenteet myös myötäilevät toki pitkään vaikuttaneita mutta jo käytännössä murentuneita konventioita.⁷⁶ Yhtä kaikki Pselloksen hämmennys on helppo ymmärtää, kun tutustuu hänen itse piirtämänsä kuvaan ihanteellisesta naisesta ja tämän normien mukaisesta käytöksestä. Kuvattessaan keisari Mikael VII:n (hallitsi 1071–1078) puolisoa keisarinna Mariaa ja erityisesti hänen hyveitään Psellos viittaa runoilijan vahvistamaan näkemykseen, jonka mukaan ”hiljaisuus on naisen kunnia”. Erityisen kunnialliseksi Marian teki se, ettei hän koskaan puhunut muille ihmisille kuin puolisolleen keisarille.⁷⁷ Prinsessa Anna Komnena (1083–1153) puolestaan kuvailee äitiään keisarinna Irene Doukainaa majesteettisuuden ilmentymäksi, pyhyden astiaksi, jonka ääntä yhdenkään tuntumattoman ei pitänyt kuuleman. Palatsin seinien sisältä tämä vaatimaton nainen poistui vain silloin, kun velvollisuus tai välttämättömyys niin vaati – ja sen, mikä oli velvollisuus, ratkaisi hänen rakkautensa ja uskollisuutensa keisaria kohtaan.⁷⁸

Julkisen elämän ylenmääräinen ritualisointi ulotti epäilemättä vaikutuksensa myös nk. tavallisten ihmisten, varsinkin konstantinopolilaisten yksityiselämään, mutta erityisesti se asetti rajoituksia ja vaatimuksia keisarilliselle perheelle ja aristokraateille. Käyttäytymishanteet korostivat armotonta itsehillintää ja mielen tyyneyttä. Jos tätä kaikkea olisi luonnehdittava yhdellä ainoalla sanalla, se sana olisi *ylevä*. Pyhien ihmisten tavoin kunniallisen yläluokkaisen bysanttilaisen odotettiin myös läheisen ihmisen kuoleman hetkellä hilitsevän tunteensa ja kestävän tuskansa tyyneästi, sitä liikoja ilmoille purkamatta. Liikutusta ja surua sopi kyllä ilmaista, mutta senkin tuli tapahtua ”perinteisen kaavan mukaan”, eikä se missään tapauksessa saanut merkitä arvokkuuden menetystä.⁷⁹

Kronografiansa keisarinnoja ja muita hovin naisia kuvaillessaan ja näiden positiivisia ja negatiivisia ominaisuuksia arvioidessaan Psellos kiinnittää erityistä huomiota paitsi itsehillintään myös käytöksen johdonmukai-

suuteen, älyn nokkeluuteen, luonteen jalouteen, armeliaisuuteen, säästävyyteen, puhe-taitoihin, tahdonvoimaan, vaatimattomuuteen, hurskauteen, velvollisuudentuntoon ja siihen antaumukseen tai antaumuksen puut-teeseen, jota kyseiset naiset osoittivat puoli-sonsa tai poikiensa intressejä ja pyrkimyksiä kohtaan⁸⁰. Keisarinna Zoe (hallitsi yhdessä sisarensa Theodoran kanssa 1042 ja luopui vallasta elämänsä aikana neljän eri miehen hyväksi) teki kronikoitsijaan vaikutuksen kiihkeällä hurskaudellaan; Zoen puolison Konstantinos Monomakhoksen sisar Pulcheria terävällä älyllään ja rakastajatar Sclerena poikkeuksellisen jalorytmisellä puhetaidol-laan. Zoen sisarpuoli keisarinna Theodora (yksin valtaistuimella 1055–1056) saa moittei-ta epäjohtomukaisesta, äkkinäisestä ja häilyvästä käytöksestään, ja Zoesta puhuessaan Psellos mainitsee useammin kuin kerran, et-tei tämä viihtynyt tavanomaisesti naisille so-veliaina pidettyjen askareiden äärellä, ei kiin-nostunut värttinästä eikä kangaspuista.⁸¹

Kuvauksensa Zoen ja Theodoran yhteisestä hallintokaudesta Psellos aloittaa:

Niin sitten kävi, että keisarikunta joutui kah-den sisaruksen käsiin, ja ensimmäistä kertaa elä-mämme aikana näimme gynaikeionin muuttu-van hallitsijan työhuoneeksi. Eikä siinä kaikki; sekä siviiliväestö että sotilaat toimivat sopuisasti keisarinnojen alaisuudessa, paljon kuuliaisem-pina heille kuin yhdellekään työkeitä käskyjä jakelevalle koppavalle komentelijalle. Itse asi-assa epäilen, onko mikään muu perhe koskaan ollut niin Jumalan suosiossa kuin he olivat – mikä sinänsä on hämmästyttävää kun ottaa huomioon, kuinka laittomin keinoin, murhin ja verenvuodatuksin, tämän perheen menestys alunperin oli hankittu ja ylläpidetty.⁸²

Tilanne ei jatkunut pitkään, sillä heti keisa-rinna Zoen avioituttua kruunu siirtyi hänen puolisolleen Konstantinos Monomakhoksel-le kolmeksi vuodeksi. Hänen jälkeensä Theodora hallitsi yksin vuoden, ja Psellos kir-joiitti myöhemmin hiukan epäjohtomukai-sesti:

Kaikki olivat yhtä mieltä siitä, että oli täysin sopimatonta pitää Rooman keisarikunnan valtaistuimella miehen sijasta naista, ja vai-keivät ihmiset olisi niin ajatelleetkaan, aina-kin vaikutti siltä kuin olisivat. Jos ei tätä yk-sittäistä epäkohtaa oteta huomioon, on todet-tava, että joka suhteessa keisarikunta muutoin kukoisti, ja sen maine kasvoi.⁸³

Sato oli hyvä, barbaarit eivät hätyytelleet val-takunnan reuna-alueita, kukaan ei solminut salaliittoja ketään vastaan, eikä avoimia aseel-lisia selkkauksia ollut missään. Oli vain tämä ”yksittäinen epäkohta”, hallitsijan väärä su-kupuoli.

Keisarinna Eudokiaa (hallitsi 1067) kuva-nessaan Psellos on lähimpänä platonilaista ihannetta, jos kohta moitittavaakin löytyy. Eudokia ei hänen mielestään kylliksi tukenut tai pikemminkin yllyttänyt poikaansa (Myö-hemmin keisari Mikael VII) vallantavoittelus-sa, ei myöskään ottanut huomioon poikansa etua solmiessaan avioliiton Romanos Dioge-nesin kanssa ja istuttaessaan tämän valtais-tuimelle. Sen sijaan Psellos kehuu Eudokiaa muutoin harvinaisen viisaaksi naiseksi, joka ei koskaan antautunut hetkellisten nautinto-jen tai aisti-ilojen lumoihin. ”Joka tapaukses-sa ihminen on häilyvä olento”, Psellos poh-tii, ”erityisesti silloin, kun ulkoiset olosuhteet antavat tekosyn mielenmuutoksiin”. Mutta tämä nimenomainen keisarinna oli luonteel-taan järkähtämätön ja hengeltään jalo, ja Psel-los jopa tunnustaa joskus pitäneensä häntä ”enemmän kuin ihmisenä”.⁸⁴

Kiinnostava erityispiirre monissa Psellok-sen piirtämässä henkilökuviissa on tietynlainen jännite tai ristiriita, joka syntyy itsehillinnän ja paatoksen, jalon tyyneyden ja purkautumis-tietään etsivän kiihkon yhtäaikaisesta läsnä-olosta. Vaikuttaa siltä, että tiukkojenkin nor-mien mukaan kiihko ja paatos olivat sallittu- ja uskonnollisen kokemuksen alueella; itse asiassa sielua ja ruumistakin ravisuttaneiden tunteiden määrä ja volyymi näyttää joskus olleen jopa asianomaisen henkilön hurskau-den mitta.⁸⁵ ”Mystiikassa Jumalan rakastami-nen muuttuu olennaisesti eroottiseksi”, kir-joiittaa Ilkka Niiniluoto totuuden rakkautta

käsittelevässä artikkelissaan.⁸⁶ Mutta asia voidaan nähdä myös toisin päin: ehkäpä eroottisten tunteiden transformoiminen uskonnolliseksi kokemuksiksi oli turvallista ja antoi mahdollisuuden kahlittujen viettien korvaavaan (ja kiihkeäänkin) tyyntymiseen. Historia tuntee nuoruudessaan intohimoisen ja aivoillisen uskollisuuden hyvettä avoimesti halveksineen keisarinna Zoen, joka vanhempana joutui sivusta seuraamaan, kuinka hänen kolmas puolisonsa Konstantinos Monomakhos julkisesti talutti hoviin rakastajattarensa ja eli tämän kanssa yhdessä kuin mies ja vaimo. Pselloksen todistuksen mukaan Zoe ei antanut ilmeensääkään värähtää tämän nöyryyttävän speaktaakkelin edessä, mutta uskonnolliset tunteensa hän purki sellaisella kiihkolla ja intensiteetillä, että se vahaudutti jopa kaiken nähnyttä kronikoitsijaa.⁸⁷

Aristokraattisten naisten ulkonäköä arvioidessaan Psellos kiinnittää huomionsa ennen muuta ryhtiin, jonka tuli olla ylevä, ihon väriin, joka kauneimmillaan oli valkea, sekä silmien kokoon ja katseen intensiteettiin.⁸⁸ Samankaltaisia esteettisiä korostuksia, rytmisen harmonian ohella, löydämme bysanttilaisesta Maria-kuvasta. Mutta kuten edellä on todettu, tällöin ei intentionaalisesti ole kysymys ulkoisen kauneuden vaan sisäisen puhtauden, voiman ja hyvyyden kuvaamisen keinoista.

Bysanttilaisen ihannaisen koko kuva ei vaikuta yksioikoiselta, vaikka värтинällä ja kangaspuilla, hunnulla ja naistenhuoneella olikin siinä oma tärkeä osuutensa. Niin Mikael Psellos ja Aleksios Komnenos kuin Anna Komnena näkevät omassa äidissään paitsi hiljaisuuden hyveen ruumiillistuman myös järkähtämätöntä voimaa, jolla ajettiin läpi luja tahto, hallittiin ja käytettiin valtaa.

Porvarissyntyinen Psellos kiittää peräänantamatonta äitiään omasta korkeasta koulutuksesta ja luomastaan loistavasta virkamiesurasta.⁸⁹ Keisari Aleksios Komnenos (hallitsi 1081–1118) kutsuu äitiään Anna Dalassena ”pyhän kaltaiseksi” ja ylistää paitsi hänen hyveellisyyttään myös älykkyyttään, energisyyttään, hallitsemiskykyään ja tahdonvoimaansa, joista olikin keisarille runsaasti apua eräissä kriisitilanteissa.⁹⁰ Keisarin tytär Anna Kom-

nena kuvaa isoäitinsä Anna Dalassenan ylimaallisen hyveelliseksi naiseksi, jonka luonteen kirkkaus ja mielen tyyneys herättivät kunnioitusta enkeleissä ja pelkoa demoneissa ja jonka itsehillintä, hurskaus ja muiden hyveiden määrä ylittivät tavanomaiset inhimilliset mittasuhteet.⁹¹

Äidistään keisarinna Irene Doukainasta Anna Komnena piirtää kuvan, joka on hämmästyttävän yhdenkaltainen eräiden Konstantinopolin kirkkojen yhä olemassa olevien Jumalanäidin kuvien kanssa (vaikka kirjoittaja itse vertaakin äitiään antiikin jumaltaruston Athenaan). Yhtä hyvin kuin äidistään hän olisi voinut kirjoittaa tämän kuvauksen myöhäisbysanttilaisen *Deisis*-ryhmän Mariasta, joka molemmat kädet Kristus Kaikkivaltiasta kohden ojennettuina, samanaikaisesti täynnä pyhää nöyryyttä ja ylimaallista voimaa, osoittaa pojalleen esirukouksen maailman ihmisten puolesta. Tai toisin päin: kun katsoo 1300-luvun alussa tehtyä Khoran luostarinkirkon *Deisiksen* Mariaa (*kuvaa 18 seuraavalla aukeamalla*), voisi luulla mosaiikintekijän käyttäneen Anna Komnenan kuvausta ohjeenaan. Tekstin ja kuvan syntyhetken välillä on vajaat kaksi vuosisataa. Mosaiikintekijän työtä ovat ohjanneet Jumalansyntyttäjää ja hänen kuvaansa koskevat kanonit ja kuvatraditio, tekstin kirjoittajan työtä hänen henkilökohmainen tunteensa ja muistikuvansa omasta äidistään. Yhtä kaikki molemmissa voidaan nähdä ideaalisen äitiyden ylistys sekä yhteinen normatiivinen kauneusihanne ja hyvyyden konseptio:

Hän seisoi kuin nuori puu, suora ja ikivihreä, hänen jokainen raajansa ja kaikki muutkin ruumiinjäsenensä olivat ehdottoman symmetriset ja sopusoinnussa keskenään. Ihanan ulkonäkönsä ja viehättävän äänensä vuoksi hän ei voinut olla lumoamatta jokaista, joka häntä katsoi tai kuunteli. Hänen kasvonsa hohtivat kuin pehmeää valoa; ne eivät olleet assyrialaisnaisen täysin pyöreät kasvot, eivät myöskään pitkät kuten skyyttalaisilla, vaan hiukan soikeat. Ruusut hänen poskillaan hohtivat kauas. Hänen kirikkaansiniset silmänsä olivat samalla kertaa lempeät ja ankarat: nii-

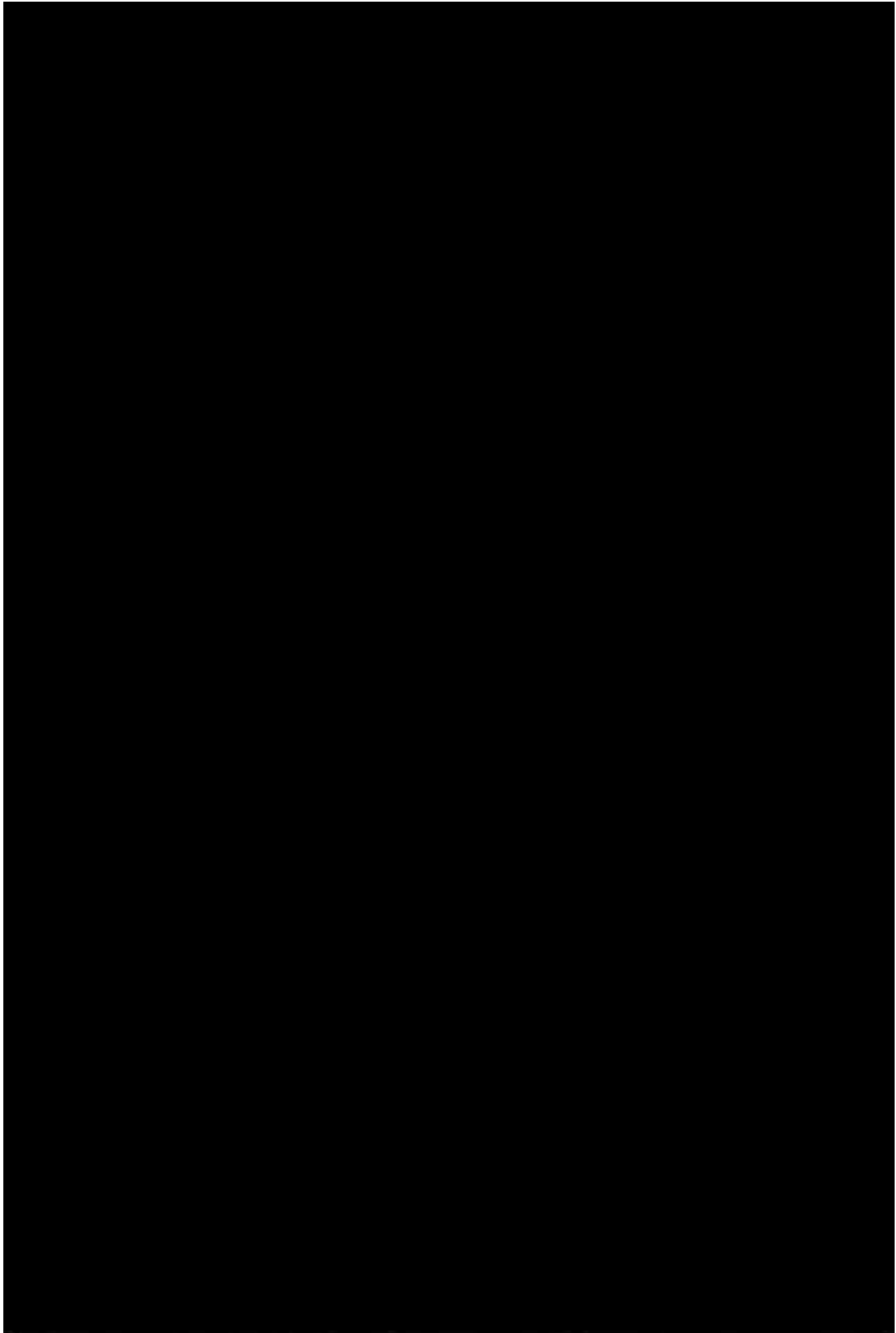
den viehätysvoima ja kauneus lumosivat, mutta ne herättivät myös pelkoa, joka sokaisi katsojan niin ettei hän voinut niihin katsoa mutta ei myöskään kääntää katsettaan pois. Liekö todella ollut olemassa menneiden aikojen Athena, jota runoilijat ja kirjailijat ovat ylistäneet, en tiedä, mutta usein kuulen sekä toistettavan että vähäteltävän tätä myyttiä. Yhtä kaikki, jos joku tuonaikainen olisi sanonut tästä keisarinnasta, että hän oli ihmisen muodon saanut Athena tai että hän oli yhtäkkiä laskeutunut alas taivaasta, taivaallisessa kirkkaudessa ja luoksepääsemättömässä loistossa, hänen kuvauksensa ei olisi ollut niinkään vääriä. Yllättävää sen sijaan oli – ja tässä suhteessa hän erosi kaikista muista naisista – hänen kykynsä saada rehentelijät nöyryttämään, mutta kun nämä olivat asettuneet ja pelästyneet, sai hän yhdellä ainoalla katseella heidän rohkeutensa palaamaan. Enimmäkseen hänen huulensa olivat suljetut, ja hänen hiljaisuutensa sai hänet muistuttamaan elävää veistosta, jonka tehtävänä on kuvata kaunutta ja harmoniaa. Yleensä hän myötäili sanojaan viehkeinä eleinä, hänen käteensä paljastuivat ranteisiin saakka, ja näytti siltä, kuin käsityöläinen olisi muotoillut hänen sormensa ja kämmenensä norsunluusta. Hänen syvien aaltojen väriset loistavan siniset silmänsä muistuttivat tyynä hiljaista merta, kun taas valkuainen niiden ympärillä loi hohtavan kontrastin, niin että koko silmä sai aivan erityislaatuisen loiston ja viehätysvoiman, jota on mahdoton sanoa kuvata.⁹²

Tässä yhteydessä on syytä kiinnittää huomiota paitsi siihen, mitä sanotaan ja kenestä, myös siihen, kuka sanoo ja miten. On pantava merkille, että isänsä hallitsijaelämäkerran kirjoittanut Anna Komnena osoittautuu huomattavan sivistyneeksi, sulosanaiseksi, harvinaislaatuinen aktiiviseksi ja määrätietoiseksi naiseksi, joka varsin miehissä joukossa kilpailee keskiajan huomattavimman ja kiehtovimman historiankirjoittajan kunnianimestä (minkä vuoksi hän herättikin eräissä miespuolisissa aikalaisissa epäluuloja ja paheksuntaa⁹³).

Kuva omasta paremmasta minästä

Bysanttilaisten suhde seksuaalisuuteen näyttää olleen korostetun kaksijakoinen. Hunnutamisena ja naistenhuoneeseen sulkemisena ilmenneeseen kieltämisen ja hallinnan tarpeeseen näyttää liittyneen voimakas naisen pelko, joka pohjimmiltaan saattoikin olla miehen omaan viettimaailmaan kohdistuvan pelon projektio – pyrkimys hallita itsen ulkopuolella uhkaa, jota ei pysty itsessä kohtamaan. Tästä näkökulmasta voidaan pyrkiä ymmärtämään myös ideaalisen äiti-objektin neitseellistämisen välttämättömyyttä⁹⁴. Mainion todisteen naiseen kohdistuvasta projektiovisesta pelosta on jättänyt jälkeensä Pselloksen aikalainen militääriaristokraatti Kekaumenos, jonka pojalleen kirjoittamasta elämäntaidon oppaasta (*Strategikon*) paljastuu suoranainen kauhu koko naiskupuolta kohtaan. Kekaumenos opettaa poikaansa pitämään kaikki perheensä naiset ja varsinkin naimattomat tytöt tiukasti lukkojen takana mutta sittenkin, kaiken varalta, myös olemaan kutsumatta vieraita kotiinsa; eihän koskaan voi tietää, milloin joku naisista joutuisi vaikkapa taloustöiden vuoksi näyttäytymään vieraalle, ja silloin olisi varma tuho edessä. Edes omiin tyttäriin ja varsinkaan heihin ei pidä luottaa; on aina muistettava, että tyttären kunniansa on kiinni koko perheen kunnia. Huono tytär häpäisee paitsi itsensä myös isänsä, joten turvalisinta on sulkea hänet lukkojen taa ja pitääkin siellä. Myös perheen naitujen naisten suhteen on paras olla taukoamatta varuillaan.⁹⁵

Kekaumenos on kuitenkin saanut osakseen ymmärtämystä mm. meidän aikamme naistutkijoilta, jotka viittaavat erityisesti bysanttilaisen keisarillisen ja aristokraattisen naisväen vapaamielisiin asenteisiin sukupuolten välistä kanssakäymistä koskevia konventioita kohtaan ja näiden ”väljäksi” luonnehdittuun⁹⁶ näkemykseen avioukollisuuden käsitteestä.⁹⁷ Näistä Psellos kirjoittaa *Kronografiassaan* avoimesti mutta hiukan kiusaantuneena; 500-luvun suuri kronikoitsija Prokopios puolestaan tunkkaisen pahansuopaisesti mutta kauhistelevan naamionsa takana selvästikin salaa nautiskellen.



Kuva 18: Deisis-ryhmän Jumalansynnyttäjä, yksityiskohta. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon mosaiikki, 1315-1321.

Prokopioksen *Anekdotat*⁹⁸ on oma lukunsa koko Bysantin mutta myös eurooppalaisen historiankirjoituksen historiassa. 500-luvun taitteessa syntynyt ja vuosisadan puolivälin jälkeen kuollut Prokopios seurasi keisari Justinianosta (hallitsi 527–565) ja tämän sotapäällikköä Belisariusta heidän loputtomilla taistelumatkoillaan ja kirjoitti ylös kaiken, mikä keisarin kannalta oli tärkeää ja suotavaa. *Anekdotat* sen sijaan puhuu toista kieltä ja kertoo todennäköisesti liioitellen sen, mikä virallisen historian sivuilla jäi kertomatta. Prokopios ei väsy kauhistelemaan keisarinna Theodoran kaikki mielikuvituksen rajat ylittävää paheellisuutta; olisihan tuleva keisari tämän porton sijasta voinut valita siveimmän ja kauneimman valtakunnan neidoista, ” – kaikista maailman naisista jalosyntyisimmän, jolla oli hienostunein kasvatus, joka oli alistunut kainouden vaatimukseen ja elänyt siveyden ilmapiiressä ja joka kaiken lisäksi oli täydellinen kaunotar ja yhä neitsyt – ”.⁹⁹ Ollisihan tämä tietysti ollut jotain muuta kuin se valanhimoinen kurtisaani, jollaiseksi Prokopios Theodoran kuvailee; toisaalta lukija jää pohtimaan, miten Prokopios olisi raskinut luovuttaa moisen pikku pyhimyksen sille tyhämälle julmurille, jollaiseksi *Anekdotan* Justinianon osoittautuu.

Anekdotat ei ilmestynyt Prokopioksen elinaikana – jos olisi ilmestynyt, hänen elinaikansa olisi arvatenkin jäänyt lyhyemmäksi. Vain muutamia Prokopioksen luettelemia paheita mainitakseni keisari Justinianos oli tyhmä kuin aasi, hän kahmi itselleen toisten omaisuudet laittomin keinoin, hän oli helposti johdateltavissa, rikollisuuteen taipuvainen, konna, lurjus ja hullu, hän oli luonnostaan ilkeä, pahansuopainen ja armoton valehtelija, tekopyhä, kaksinaamainen ja viekas teeskentelijä, jonka lempiharrastuksena olivat ryöstöt ja murhat.¹⁰⁰

Mutta jos Justinianos oli lurjus ja törkimys, oli hänen puolisonsa paholaisesta lähtöisin. *Anekdotan* Theodora oli laiskuri ja nautiskelija, kiduttaja, murhaaja ja lapsensa tappaja, mutta mikä raskauttavinta, hänen viettielämänsä oli täysin eläimellistä. Ei siinä kyllin, että hän oli alhaista sukua; hän oli myös enti-

nen prostituoitu. Eikä sekään vielä riittänyt, sillä jopa prostituoiduksi hän oli harvinaisen julkea ja häpeämätön. Erityisesti Prokopios-ta näyttää kiihdyttäneen Theodoran oma nautinnonhalu ja seksuaalinen kyltymättömyys, jota hän kuvaileekin monin kauhistunein sanakäantein.¹⁰¹ Prokopioksen kuvausta keisarinna Theodorasta voidaan hyvällä syyllä luonnehtia yhdeksi historian julkeimmista häväistyskirjoituksista. On helppo yhtyä John Julius Norwichin näkemykseen, jonka mukaan Prokopios, ”tuo vanha tekopyhä hurskastelija”, selvästikin itse nautti jokaisesta kirjoittamastaan sanasta kuvaillessaan Theodoran oletettuja tai todellisia eroottisia edesottamuksia. Norwich on myös vakuuttunut siitä, että vaikka Theodoran taustassa, hänen vallankäytössään ja varsinkin äidinroolissaan oli sanomisen sijaa, Prokopioksen kuvaukset hänen seksielämästään ovat enimmäkseen pelkkiä torijuoruja, kirjoittajan oman vinhan mielikuvituksen tuotetta tai ainakin ronskia liioittelua.¹⁰²

Mutta siinäkin tapauksessa Prokopioksen kitkerä vuodatus samoin kuin Kekaumenoksen kauhunsekainen huoli paljastaa jotakin – itse asiassa paljonkin – ajankohdan moraalikäsityksistä, normeista, konventioista ja piilotajuisista peloista. Yksi silmiinpistävä piirre on hyvän ja pahan jakaminen absoluuttisiin kategorioihin, joille ei helposti löydy yhteistä asuinsijaa saman ihmisen sielussa. Paha ilmenee ennen muuta vieteille antautumisena, kontrollin puutteena, ihmissielun ja -ruumiin valtaansa riistävänä voimana, ja kun kysymys on seksuaalisuudesta, paha asuu nimenomaan naisessa, ei miehessä. Olipa kysymys Theodorasta tai hänen ystävättärestään, sotapäällikkö Belisariuksen puolisoista Antoninasta¹⁰³, turmeluksen lähde pulppuaa naisen sielusta, pelko ja vastenmielisyys kohdistuvat hänen seksuaalisuuteensa.

Myöhempi historiankirjoitus on halunnut muistuttaa Theodoran todennäköisesti koko pitkän avioliittonsa ajan olleen uskollinen Justinianokselle. Hänet nähdään myös poikkeuksellisen kauniina ja älykkäänä, ja kuten varsinkin verisen Nika-kapinan tapahtumat osoittavat, hänen valtiomiestaitonsa olivat huomatta-

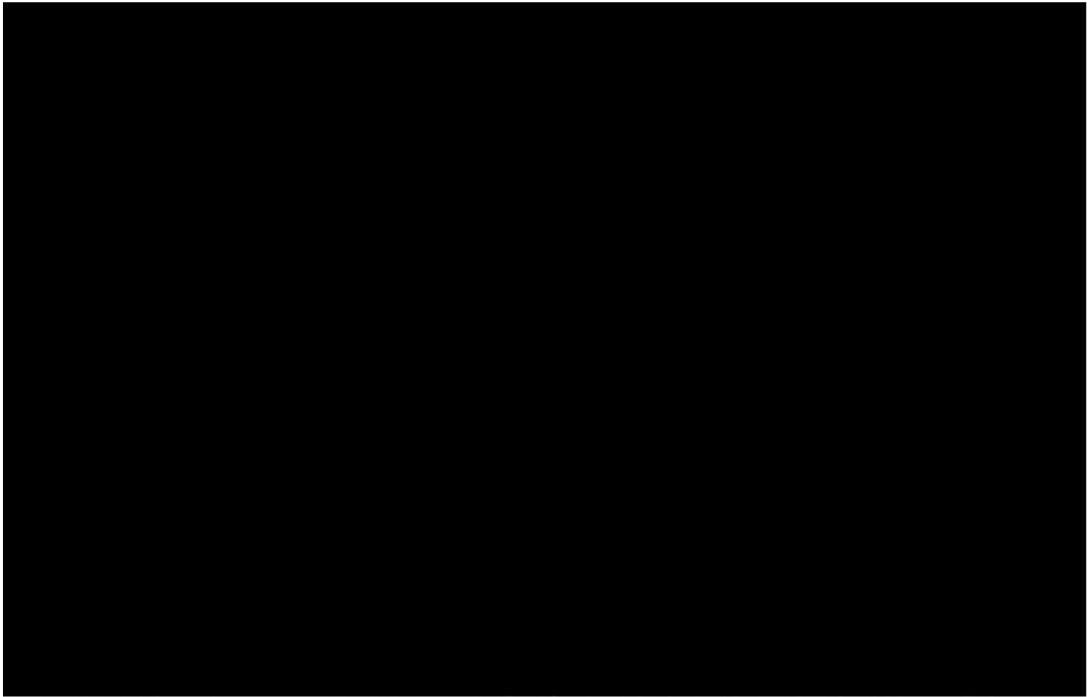
vasti vankemmat ja hermonsä kriisitilanteessa paremmin hallinnassa kuin puolisonsa keisarin.¹⁰⁴ Kuten edellä on todettu, San Vitale -kirkon mosaiikissa Theodoran koko olemus henkii ylevyyttä, joka luo ympärilleen pyhyiden läsnäoloon viittaavan atmosfääriin (*kuva 13 sivulla 44*).

Yhteistä monille muillekin edellä mainituille henkilökuvauksille, niin verbaalisille kuin visuaalisille, on pyhyyteen viittaavien attribuuttien ja denotatiivisten symbolien käyttö kertojan tai kuvaajan halutessa vakuuttaa yleisönsä kuvatun henkilön hyveellisyydestä. Jalojen naisten rinnalle voidaan asettaa milloin kuva antiikin jumalattaresta, milloin neitsyt Mariasta tai pyhistä marttyyreista. Mutta kerran toisensa jälkeen kuvat särkyvät lähemmässä tarkastelussa. Keisarinna Irene (hallitsi 797–802), on jäänyt historiaan pyhien kuvien puolustajana ja ikonoklasmin lopettajana. Myöhemmän tutkimuksen Ireneistä piirtämässä kuvassa sen sijaan näyttävät korostuvan ja kulminoituvan bysanttilaisen vallankäytön historian pimeimmät piirteet; hänet nähdään juonittelevana, villipillisenä, häikäilemättömänä murhaajana, jonka julmuus ei tunne minkäänlaisia esteitä; ei lakia, uskontoa eikä perhesiteitä.¹⁰⁵

Aikalaisten ylös kirjaamien bysanttilaisten paheiden skaala on laaja ja kirjava. Se ulottuu oman lapsen surmaamisesta itsehillinnän menetykseen, kidutuksista ja petoksista kohtuullisuuden hyveen laiminlyömiseen, mässäilyyn ja juopotteluun. Erään 900-luvun bysanttilaisen käsikirjoituksen mukaan matkalla tuonpuoleiseen oli kaksikymmentäyksi ”tullia”, joista jokainen oli omistettu tietylle synnille. Niitä olivat panettelu, solvaus, kateus, valehtelu, viha, ylimielisyys, joutava lörpöttely, koronkiskonta ja petos, toivottomuus ja turhamaisuus, ahneus, juopottelu, pahan muistelu, noituus ja magiikka, mässäily ja paaston rikkominen, epäjumalanpalvelus ja harhaoppisuus, molempien sukupuolten homoseksuaalisuus, aviorikos, murha, varkaus, haureus sekä kovasydämys. Kiinnostavaa kyllä, tekstin kirjoittajan mukaan suurin osa sieluisista juuttui aviorikoksen ja haureuden tulliin.¹⁰⁶ Keisarinna Zoelle kasvojen menetys piinallisessa *ménage à trois* -tilanteessa oli kuitenkin

suurempi pahe kuin itse aviollinen uskottomuus. Paatos oli sallittua, jos se ilmeni hurskautena tai jalomielisenä uhrautumisena. Varsinkin Psellos näyttää usein kuvaavan tilannetta, jossa vahvasti ristiriitaiset elementit taistelevat keskenään ja samalla vetävät toisiaan puoleensa. Ihanteellisimmillaan hänen kuvaamansa henkilöt ovat silloin, kun he tässä jännitteisessä tilassa saavuttavat ylevyyden ja kiihkon, hyveen ja paheen aristoteelisen tasapainon.¹⁰⁷

Mutta näin ei käynyt usein. Kuten elämässä yleensä, myös Bysantissa ihanteiden ja käytännön välinen ristiriita oli suuri ja konkreettinen – sitä suurempi ja konkreettisempi, mitä ylevämpiä olivat ihanteet. Tähän myös 300-luvulla elänyt Basileios Suuri edellä mainitussa opetuspuheessaan kiinnitti huomiota, ja tämä implikoituu hänen muidenkin opetuspuheidensa teemoista, jotka käsittelevät mm. paaston rikkomista, mässäilyä, kateutta, juopumusta ja ahneutta.¹⁰⁸ Ja mitä suurempi ristiriita oli, sitä enemmän tarvittiin ulkopuolisia rakennustarpeita omalle paremmalle itselle. Bysanttilaisten kaksijakoinen maailma näyttää jakautuneen kahtia myös toiseen suuntaan; nämä ristikkäin kulkevat jakoviivat muodostavat eräänlaisen mentaalisen nelikentän, jossa vaikuttavat näkymätön ja näkyvä, hyvä ja paha. Kaikki oli mahdollista: näkyvä hyvä, näkyvä paha, näkymätön hyvä, näkymätön paha. Tällä taistelutanteella ihmisen oli jotenkin selviydyttävä ja ratkaistava osansa. Tasapainoa bysanttilaiset etsivät ulkoistamalla niin hyvää kuin pahaa ja pelaamalla itseään niin pyhien kuin demonien maailmasta.¹⁰⁹ Tässä asetelmassa pyhäinkuvien ja pyhien elämäkertojen tehtävä kaunistamisen ja opettamisen ohella oli palvella hyvän samastumisen, yhteisen ihanneminän kiinnittymisen kohteena. Pyhäinkuvat eivät, platonilaisittain ilmaistuna, voineet pohjimmiltaan kuvata ”havaittavia asioita eli ilmiöitä”; ne heijastivat pelkästään ”selviä asioita eli todellista olemista”, ideoiden ja ideaalien jakamatonta, itseriittoista ja loputonta todellisuutta. Ne eksplikoivat ”Jumalan näkemisen”, ihmisen alkuperäiseen Jumala-yhteyteen palaamisen mahdollisuutta. Ne antoivat turvaa niin näkymätöntä kuin näkyvää, niin sisäistä kuin ulkoista pahaa vastaan.



Kuva 19: Jumalansynnyttäjä valtaistuimella. Konstantinopolilaisen Hagia Sofia -kirkon apsismosaiikki, 800-luku.

Pyhä Gregorios Nyssalainen kirjoitti ajanlaskumme neljännellä vuosisadalla:

Sielu voi päästä yhteyteen katoamattoman Jumalan kanssa vain, jos se neutseellisyydellään tavoittelee äärimmäistä puhtautta, tilaa, jossa sielu on Jumalan kaltainen. Tässä tilassa sielu voi tajuta Sen, mitä se itse muistuttaa; se asettuu Jumalan puhtauden peiliksi ja nähdessään kaiken kauneuden alkuperäisen mallin heijastaa siitä kauneutensa.¹¹⁰

Freudin mielestä Jumala oli ”ihmisen omien mielensisältöjen heijastuma, taivaaseen suunnattama projektiio”.¹¹¹ Erich Fromm puolestaan kirjoittaa teoksessaan *Psykoanalyysi ja uskonto*: ”Jumala ei ole ihmisen yläpuolisten voimien vaan hänen omien voimiensa symboli.” Tällä Fromm sanoo tarkoittavansa nimenomaan humanistista alkukristillisyyttä, jossa ”Jumala on ihannekuva ihmisen paremmasta

minästä, symboli sille mitä ihminen potentiaalisti on tai mikä hänestä pitäisi tulla”. Autoritaarisessa uskonnossa Jumala Frommin mukaan sen sijaan on kaiken sen hallitsija, mikä alunperin oli ihmisen omaa: järjen ja rakkauden. Mitä täydellisempi on Jumala, sitä epätäydellisempi on ihminen. Mitä totaalisemmin Jumala edustaa rakkautta, viisautta ja oikeudenmukaisuutta, sitä kurjemmaksi käy ihmisen oma osa; kaikki hänen omat voimansa ja hänen oma hyvytensä projisoituu mielikuvaan kaikkivaltiaasta Jumalasta. Palvelemalla Jumalaa ihminen yrittää saada kosketuksen siihen osaan itseään, jonka hän projektionsa kautta on luovuttanut Jumalalle: ”Annettuaan Jumalalle kaiken, mitä hänellä on, hän rukoilee Jumalaa antamaan takaisin edes hitusen siitä, mikä alun perin oli hänen.”¹¹²

Bysantin teologisessa traditiossa pyhittymisen periaate tarjosi mahdollisuuden pyrki-

mykselle päinvastaiseen ratkaisuun, ja kuten edellä on todettu, ”hyvin vaeltaneet” saivat käydä opastavasta valosta myös niille, joista itsestään ei ollut samankaltaisiksi kilvoittelijoiksi. Niin hagiografian kuin ikonografian lukuisat pyhät ihmiset, ideaali-ihmiset, edustavat hyveineen myös ”tavallisen” bysanttilaisen ulkoistettua minäihannetta. Jumalansynnyttäjän kuvassa, armeliaassa valtiattaresa ja ainaisessa neitseessä, huipentuu ideaaliseen naiseen ja ennen kaikkea ideaaliseen äitiobjektiin kohdistetun kaipuun täyttymys. Hän oli äiti mutta ”miehestä tietämätön”, samalla kertaa lempeä ja voimakas, kuuliainen ja viisas, ihminen ja Jumalan valitsema. Kaikkien luotujen ja näin siis myös kaikkien pyhien joukossa hänen asemansa oli ainutlaatuinen; hänen maallisen ruumiinsa kautta ilmestyi ihmisenä maailmaan inkarnoitunut Logos, ihmisen pyhittymisen lopullisesti mahdolliseksi tekevä.

Theotokos, Jumalansynnyttäjä-ihminen

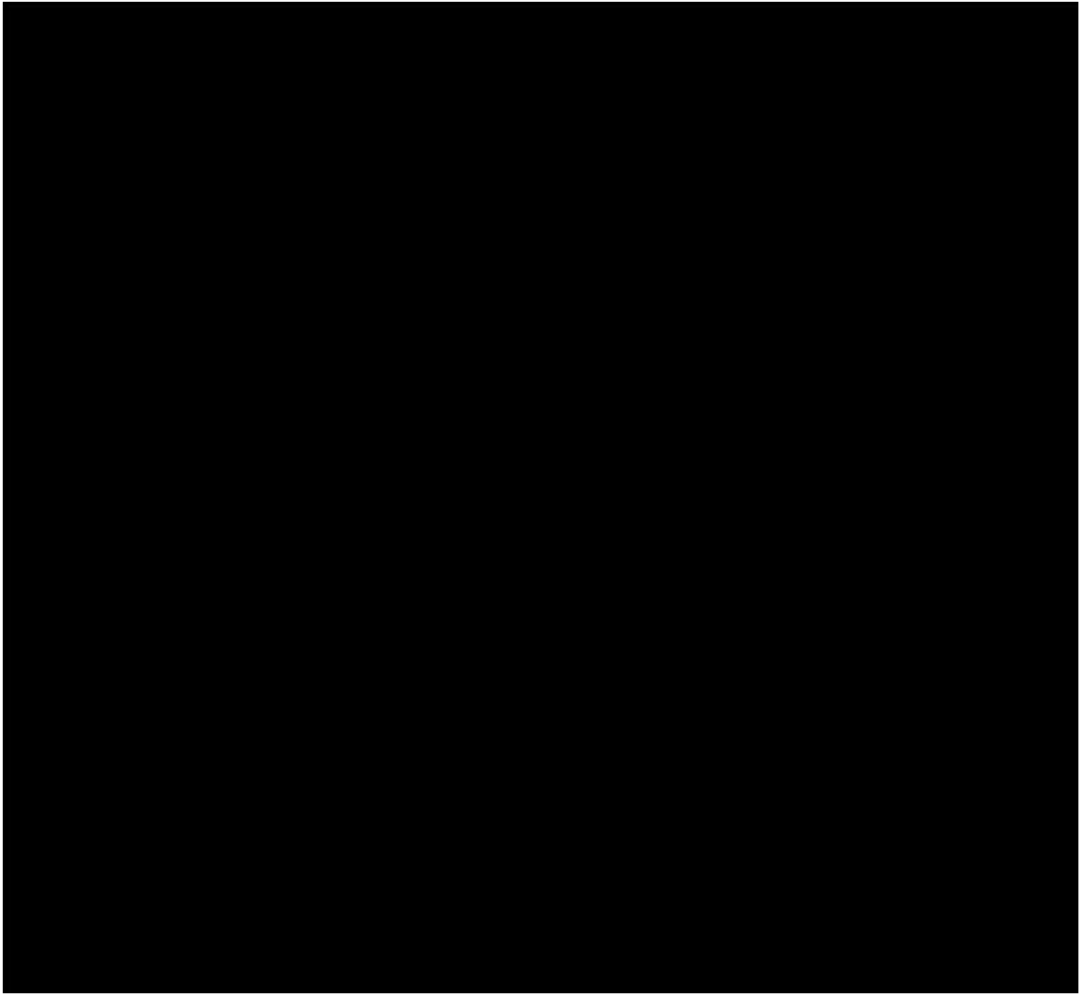
Mutta millainen ideaaliobjekti Maria lopultaikin oli?

Sananmukaisesti ja totuudellisesti julistamme, että Pyhä Neitsyt on Jumalansynnyttäjä, sillä niin kuin hänestä syntynyt on totinen Jumala, niin hänkin, joka itsestänsä synnytti lihaksitulleen totisen Jumalan, on totinen Jumalansynnyttäjä. Sanomme, että hänestä syntyi Jumala, ei niin että sanan jumaluus olisi saanut alkunsa hänestä, vaan niin että itse Jumala, Sana, joka on ennen kaikkia aikoja syntynyt Isästä ajattomasti ja aluttomasti ja on iankaikkisesti Isän ja Hengen kanssa, viimeisinä päivinä asui meidän pelastuksemme tähden hänen kohdussaan ja tuli sieltä muuttumatta lihaksi ja syntyi. Sillä pyhä Neitsyt ei synnyttänyt pelkkää ihmistä, vaan totisen Jumalan, ei sellaisenaan, vaan lihaksi tulleen; ei niin että Hän olisi ottanut ruumiin taivaasta ja kulkenut ikään kuin jonkin putken kautta Neitseeseen läpi, vaan Hän otti Neitseestä meidän kanssamme yksiolennollisen lihan ja liitti sen omaan persoonaansa.

Sillä jos ruumis olisi tuotu taivaasta eikä otettu meidän luontomme mukaisesti, niin mikä tarve olisi ollut tulla ihmiseksi? Jumalan, Sanan, ihmiseksi tuleminenhan tapahtui siksi, että syntiä tehnyt ja turmeltunut luonto voitaisi petkutuksen hirmuvaltiaan ja siten vapautuisi turmeluksesta, niin kuin jumalallinen apostoli sanoo: Sillä koska kuolema on tullut ihmisen kautta, niin on myöskin kuolleitten ylösnousemus tullut ihmisen kautta. Jos edellinen on totta, niin on myös jälkeimmäinen.¹¹³

Tämän tekstin kirjoitti ikonoklasmin aikana kahdeksannella vuosisadalla pyhien kuvien kiivaana apologeettana tunnettu Johannes Damaskolainen. Bysanttilaisessa ortodoksisuudessa Marian aseman määrittäminen on aina olennaisella tavalla liittynyt kristologiaan, kysymykseen Kristuksen jumalallisesta ja/tai inhimillisestä olemuksesta. Johannes Damaskolaisen julistus onkin raju hyökkäys 400-luvulla elänyttä arkkipiispa Nestoriosta vastaan, jonka mielestä Kristusta ei voitu kutsua lihaksi tulleeksi Jumalaksi eikä näin ollen myöskään Mariaa Jumalan vaan Kristuksen tai peräti ihmisen synnyttäjäksi. Miten vakavasta asiasta todella oli kysymys, käy hyvin ilmi Johannes Damaskolaisen 300 vuotta Nestorion kuoleman jälkeen kirjoittamien sanojen kiivaudesta:

Emme kutsu Neitsyttä Kristuksensynnyttäjäksi, sillä poistaakseen sanan Jumalansynnyttäjä saastainen, inhottava juutalaismielinen Nestorios, kunniattomuuden astia, keksi sen hävöistäkseen ainoaa todella yli kaiken luomakunnan kunnioitettavaa Jumalansynnyttäjä, vaikka hän sitten isänsä Saatanan kanssa repeäisi. Olihan kuningas Daavidkin Kristus eli voideltu, samoin Aaron (sillä niin kuninkaat kuin papitkin voideltiin), ja jokaista jumalankantajaimmistä voidaan sanoa kristukseksi, mutta ei luonnoltaan Jumalaksi. Tuo Jumalan vainoama Nestorioshan pauhasi kutsua Neitseestä syntynyttä jumalankantajaksi! Mutta älköön tapahtuko, että me sanoisimme tai ajattelisimme Häntä jumalankantajaksi, vaan lihaksi tulleeeksi Jumalaksi. Sillä itse Sana tuli lihaksi, Neitsyt Hänet kanto, ja sikiämi-



Kuva 20: Hellyyden Jumalanäiti. Ns. Tokali-kirkon fresko, 900-luku. Kappadokia, Görem.

*sen jälkeen Hän tuli Jumalana esiin. Liban Hän jumaloitti jo silloin, kun se tuli olemaan. Siis kaikki kolme, sikiäminen, oleminen ja jumaloituminen, tapahtui yhdessä Sanan toimesta.*¹¹⁴

Nestorios tuomittiin harhaoppiseksi – tosin joidenkin tutkijoiden mielestä pikemminkin muutaman sanan tulkintaeron kuin todellisen oppiriidan vuoksi.¹¹⁵ Selvää kuitenkin on, etteivät ”tulkintaerosta” voineet puhua ne, jotka näkivät Sanan lihaksi tulemisessa ihmisen

jumaloitumisen mahdollisuuden ja Sanan synnyttäjässä Sanan lihaksi tulemisen olennaisen osapuolen: koko heidän kosmologiansa, ihmiskuvansa ja identiteettinsähän oli tähän lähtökohtaan kiinnittynyt. Ainakin osittain Nestorioksen toimintaan liittyen Efesoksen kirkolliskokous vuonna 431 kanonisoi Kristuksen äidin Jumalansynnyttäjäksi (*Theotokos*). Maria-kuvan teologinen aspekti nousi historiallista tärkeämmäksi, ja tämä vaikutti myös kuvatyyppeiden vakiinnuttamiseen. Kirkko toisensa jälkeen omistettiin nyt kaikkein pyhim-

mälle Jumalansynnyttäjälle ja koristettiin hänen kuvillaan, joita säädetyt kanonit tarkasti sitoivat.¹¹⁶

Johannes Damaskolainen päättää todistelunsa Kristuksen jumalallisesta luonnosta toteutukseen: ”Siksi Pyhää Neitsyttä on pidettävä ja sanottava Jumalansynnyttäjäksi, ei vain Sanan luonnon takia, vaan *ihmisluonnon jumaloitumisen takia*.”¹¹⁷ Sanan lihaksi tuleminen, inkarnaatio, merkitsi Jumalan ihmiseksi tulemistä ja samalla kääntäen ihmisen uudelleen jumaloitumisen mahdollisuutta syntiinlankeemuksen jälkeen; Sanan synnyttäjä oli ihmisten joukosta valittu inkarnaation toteutumisen olennaiseksi välikappaleeksi. Yksi Jumalansynnyttäjän vanhatestamentillisistä ennuskuvista onkin tikas maasta taivaaseen. Tässä ennuskuvassa on kysymys kahden substanssin yhdistymisestä, inhimillisen ja jumalallisen, ja se on peräisin ensimmäisen Mooseksen kirjan kohdasta, jossa Jaakob matkalla Beersebasta Harraniin nukkuu kivi päänaluseenaan ja näkee unen: ”Niin hän näki unta, ja katso, maan päälle oli asetettu tikapuut, joiden pää ulottui taivaaseen, ja katso, Jumalan enkelit kulkiivat niitä ylös ja alas.”¹¹⁸ Tästä ja muista Jumalansynnyttäjän vanhatestamentillisistä ennuskuvista puhutaan enemmän tämän kirjan seuraavassa osassa.

Päättäessään Jumalansynnyttäjistä ja hänen kuvistaan bysanttilaiset päättivät ja kertoivat myös paljon omasta itsestään. Paitsi Jumalan ihmiseksi tulon ja ihmisten jumaloitumisen välikappale Maria oli myös heidän edustajansa ja puolestapuhujansa, heidän rukoustensa kuuntelija ja välittäjä,¹¹⁹ heidän kaupunkinsa suojelija, heidän lohdutuksensa surun ja kuoleman hetkellä, heidän esikuvansa nöyrytyksen hetkellä ja voimansa voimien puuttuessa, heidän äitiin, valtiattareen ja neitseeseen kohdistamiensa toiveiden ja tarpeiden täyttymys. Hän tarjosi sijoituskohteen minäihanteelle mutta myös mielikuvalle ideaalisesta äidistä, joka kestää ja hoitaa lapsensa pahan olon, antaa hoivan niin maailman Vapahtajalle kuin jokaiselle sitä häneltä anovalle. Ja tämän kaiken lisäksi hän itse oli viaton kuin pieni lapsi.

Nämä kollektiivisesti omaksutut mielikuvat implikoituvat kiinnostavalla tavalla niissä

erilaisissa kanonisoidun *Theotokoksen* kuvatyypeissä, jotka hahmottuivat jo varhaisbysanttilaisella kaudella ja rikastuivat varsinkin ikonoklasmin jälkeen ja Venäjälle levittyään erilaisilla alatyypeillä ja varianteilla. Yksi tärkeä distinktiivinen, kuvatyyppejä toisistaan erottava tekijä on äidin ja lapsen välinen suhde kuvan kompositiossa. Tällöin kysymys ei ensisijaisesti ole esteettisestä ratkaisusta vaan siitä, miten Kristuksen ja Marian roolia pelastushistorian toteuttajana halutaan painottaa.¹²⁰ Luonnollisesti tämä vaikuttaa vahvasti myös kuvan tunnelmaan ja sitä katsovan tai sen äärellä rukoilevan tunnetilaan.

Usein, varsinkin kirkkojen kookkaissa apsis kuvissa, Maria nähdään voimallisena esirukoilijana tai valtaistuimelleen asettuneena majesteettina (*kuva 19 sivulla 69*).¹²¹ Analogisesti *Akatistoshymnin* yhteydessä Marialle osoitetaan rukous:

*Oi kaikkein pyhin Valtiatar, puhtain Jumalansynnyttäjä Neitsyt, Herrani ja Jumalani Jeesuksen Kristuksen Äiti. Minä lankean eteesi ja rukoilen Sinua kuningasmainen Äiti: Ota rukoukseni vastaan ja kannu se kuningasten Kuningaan ja kaikkien Herran, Sinun Poikasi ja meidän Jumalamme eteen. – – Kaikkivoimallisen Kuningaan äitinä sinulle on kaikki mahdollista.*¹²²

Myös Averil Cameronin kääntämä ja kommentaarein varustama käsikirjoitus, joka on kirjoitettu 600-luvun alussa (mahdollisesti vuonna 619) Konstantinopolin pelastuttua avaarien hyökkäykseltä, päättyy Jumalansynnyttäjälle osoitettuun ylistykseen: ” – – for you have power to do anything.”¹²³

Näin Marian – ihmisen – olemukseen liitetään myös ominaisuus, joka uskonnollisessa ajattelussa yleensä kuuluu vain jumalolennoille mutta joka kautta vuosituhsien on niin hallitsijoiden kuin hallittavienkin mielikuvissa oikeuttanut autoritaarista ja absoluuttista vallankäyttöä ja joka liittyy myös lapsen vanhempiinsa kohdistamiin pelkoihin ja toiveisiin: meidän kohtalomme on ja sen tuleekin olla niiden käsissä, joille meidän näkökulmastamme ”on kaikki mahdollista”.

Bysanttilaiset saattoivat nähdä Mariassa myös lapsensa hellyyteen kietovan kaiken-antaja-äidin (*Eleusa, Glykofilousa, kuva 20 sivulla 71 ja 34 sivulla 111*), joskin nämä kuvatyytit yleistyivät vasta ensimmäisen ja toisen vuosituhannen vaihteessa ja nousivat varsinaiseen kukoistukseensa ortodoksisen uskon vakiinnutettua asemansa Venäjällä.¹²⁴ Ruokkivaa äitiä bysanttilaiset eivät kanonien mukaan saaneet Mariassa nähdä. Imettävän Marian kuva jätettiin Bysantissa kanonisoimatta, sillä kirkkoisät pitivät sitä liian naturalistisena, Kristuksen lihasta syntymistä ja lihallista muotoa turhaan korostavana.¹²⁵ Kuva olisi ollut liiaksi ”tästä maailmasta”, ”ilmiöiden maailmasta”; Aristoteleen sanoin se olisi käsitellyt yksittäisoliota eikä yleistä ideaa. Sen sijaan imettävän Marian kuvia on kyllä koptilaisessa ja areiolaisessa Maria-ikonografiassa; näitähän kanoni Jumalansynnyttäjästä ei sitonut, sillä näkemysero Kristuksen jumalallisesta ja/tai inhimillisestä olemuksesta oli erottanut areiolaiset Bysantin kirkosta jo 300-luvulla ja koptilaiset 400-luvulla. Koptilaisen imettävän Marian yhdeksi ikonografiseksi esikuvaksi on esitetty mm. muinaisegyptiläistä Isis-jumalatarta, joka ruokkii rinnoillaan poikaansa Horusta.¹²⁶ Imettävä Maria tuli suosituksi 1500-luvulla myös kreetalais-venetsialaisen koulukunnan kuvissa.¹²⁷

Maria, suojamuuri

Bysanttilaisessa Jumalansynnyttäjän kuvassa saa hahmonsä sekä inhimillisen täydellisyyden että hoivan kaipuun täyttymys; se on idean ja ideaalin ruumiillistuma, joka eksplikoii minäihanteistaan erkaantuneen ihmisen paremman itsen uudelleen kohtaamisen mahdollisuutta. Mutta se on myös kuva, joka sulkee ulkopuolelleen kaiken katsojaansa uhkaavan, särkevän ja häiritsevän. Se on kuva kaikkein puhtaimmasta valtiattaresta ja ainaisesta neitseestä, joka on yhtä turvallinen ja koskematton kuin suojelemansa kaupunki, sortumattomin muurein vahvistettu. Juuri hän antoi Konstantinopolin asukkaille mahdollisuuden

uskoa yhtä aikaa äitiin ja neitseeseen, kaupunkiin ja muuriin, niin että ne monta kertaa sulivat samaksi asiaksi. *Akatistoshymnissä kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle* veisaataan:

*Sinä olet neitseitten ja kaikkien luoksesi kii-ruhtavien suojamuuri. / – – / Iloitse, Kirkon sortumaton torni; iloitse, valtakunnan kukistumaton muuri. Iloitse Sinä, jonka kautta vihamiehet kukistuvat.*¹²⁸

Aivan Konstantinopolin vanhan maamuurin (*kuva 15 sivulla 46*) vieressä sijaitsevan Khoran kirkon 1300-luvun alussa maalattujen freskojen joukossa on kuva, jossa enkeli lyö maahan Jerusalemia uhkaavan sotajoukon. Enkelin takana kohoavat kaupungin murit, ja muurin portin päällä on Jumalansynnyttäjän kuva (*kuva 50 sivulla 126 ja 51 sivulla 127*). Kyseessä on jälleen Marian neitseellisen synnyttämisen ennuskuva, mutta itse enkeli-kuva yksityiskohtineen viittaa joko Kuningasten kirjaan tai Jesajan kirjaan, joissa molemmissa on profeetta Jesajan Assyrian kuninkaasta lausuma ennustus:

*Hän ei tule tähän kaupunkiin eikä siihen nuolta ammu, ei tuo sitä vastaan kilpeä eikä luo sitä vastaan vallia. / Samaa tietä, jota hän tuli, hän palajaa ja tähän kaupunkiin hän ei tule, sanoo Herra. / Sillä minä varjelen tämän kaupungin ja pelastan sen itseni tähden ja palvelijani Daavidin tähden.*¹²⁹

Sen sijaan Jumalansynnyttäjän kuva kaupungin portin päällä liittyy profeetta Hesekielin ennustukseen, joka sisältönsä ja sanamuotonsa takia on yhdistetty edellä siteerattuun profetiaan:

*Niin Herra sanoi minulle: ”Tämä portti on oleva suljettuna: sitä ei saa avata, eikä kenkään saa käydä siitä sisälle, sillä Herra, Israelin Jumala, on käynyt siitä sisälle. Se on oleva suljettu. / Ruhtinas ainoastaan saakoon ruhtinaana istua siellä ja aterioida Herran edessä; käyköön hän sisään porttieteen kautta ja tulkoon ulos samaa tietä.”*¹³⁰

Jälkimmäisessä profetiassa on tosiasiallisesti kysymys Jerusalemin temppelin itäportista eikä kaupunginmuurin portista, kuten Khoran kirkon parekklesionin freskossa. Epäilemättä kuva joka tapauksessa liittyy Marian suljetun portin metaforaan, johon palataan seuraavassa esseessä, mutta tämän ohella kuva saattaa viitata läheiseen Theodosiuksen muuriin (kuva 15 sivulla 46), Konstantinopolin suljettuihin portteihin. Mariahan oli muurin varsinainen suojelija, eikä ainoastaan suojelija vaan omalla tavallaan myös muuri itse – ja kaupunki¹³¹. Suljetun portin tavoin muuri merkitsi neitsyyttä, kaupunki äitiä. Muuri äiti-kaupungin ympärillä teki siitä pyhän ja koskemattoman.

Mielikuvat muurin ympäröimästä kaupungista ja lapsensa tarpeet tyydyttävästä äidistä saattoivat kietoutua toisiinsa myös sekulaareissa yhteyksissä; siitä kertovat mainiolla tavalla nämä konstantinopolilaisen runoilijan 1100-luvulla koti-ikäväissään kirjoittamat säkeet, joihin – toisin kuin Maria-metaforiin – sisältyy paitsi eroottisävyisesti ilmaistu haave ”sisällä olosta” myös unelma ruokkivista rinnoista:

*Oi Bysantiumin maa, Oi kolmesti autuas kaupunki, maailmankaikkeuden silmä, maan koristus, kaukana loistava tähti, tämän matalan maailman majakka. Olisinpa sinun sisälläsi, nauttimassa sinusta täysin siemauksin! Älä karkota minua äidilliseltä poveltasi.*¹³²

Kun vihollinen uhkasi kaupunkia, tuotiin Jumalanäidin kuva sen muureille. Tiukan paikan tullen Marian kerrottiin itse näyttäneen muureilla sekä kaupungin puolustajille että sitä piirittäneille vihollisille. Yhdessä nämä kaksi, muuri ja Maria, suojelivat kaupunkia tuhanen vuotta niin että Mariasta vihdoinkin tuli muuri ja muurista Maria. Erityisen tärkeä oli keisarinna Eudokia Athenaisin 400-luvulla Palestiinasta Konstantinopoliin tuoma *Theotokos Hodegetria* -kuvan prototyyppi, joka perimätiedon mukaan oli evankelista Luukkaan maalaama. Mehmed II:n valloittettua Konstantinopolin vuonna 1453 kuva välittömästi katosi jäljettämiin. Myös piirittäjä tunsikin sen merkityksen kaupungin puolustajille.¹³³

Bysanttilaista ideaalikuva Jumalansyntyttäjä-neitsytäidistä ja hänen kaikkivaltiaasta lapsestaan ei uhkaa mikään muu kuin kuolema – ja kristinuskon ydinajatuksen mukaisesti ei itseasiassa sekään. Toisaalta ristinkin äärelä Maria täyttää bysanttilaisen ylevyyden, harmonian ja jaloryhtisyyden ihanteen; toisaalta eräissä Hellyyden Jumalanäidin kuvissa¹³⁴ (kuva 20 sivulla 71 ja 34 sivulla 111) luopumisen tuska on yhtä riipaisevalla tavalla läsnä kuin hautaan laskemisen kuvissa.

Molemmat ovat täynnä intensiivistä mutta purkautumatonta murhetta, joka ei avaudu kohti katsojaa vaan kuvien muutoinkin käännetyn perspektiivin tavoin kohti itseään, tuonpuoleista. Vahva tunnelataus ei purkaudu ulos kuvista, jotka ikään kuin imevät katsojan surun itseensä ja lohduttavat sen sijaan että siirtäisivät oman surunsa katsojaan ja tekisivät hänet murheelliseksi. Jälleen Maria on se vahva äiti, joka antaa lapselleen hoivan mutta myös kuuliaisesti ja katkeroitumatta luopuu lapsestaan ”muiden lasten”, koko ihmiskunnan pelastumisen takia. Tässä suhteessa mm. bysanttilaiset ristiinnaulitsemisen, ristiltä ottamisen ja hautaan laskemisen kuvat poikkeavat olennaisella tavalla lännen kirkon piirissä ja varsinkin Pohjois-Euroopassa myöhäiskeskiajalla omaksutusta perinteestä. Läntinen traditio tuntee paljon ristiinnaulitsemisen, ristiltä oton ja hautaan laskemisen kuvia, joissa rajut tunteet vahvalla volyyymilla syöksähtelivät ristiin rastiin. Yksittäisen taiteilijan tarkoituksia ja henkilökohtaista mielenlaatua, aikakauden ja kulttuurin mentaliteettia ja esteettisiä normeja myötäillen läntinen traditio eri tavoin korostaa monenlaisten menetyksen tuskaan liittyvien tunteiden rajua purkautumista: uhman, kauhun, ja apatian. Toinen läntisten ja bysanttilaisten ristiinnaulitsemis- ja hautaamiskuvien erilaisuuteen vaikuttava tekijä on se edellä korostettu lähtökohtaero, ettei bysanttilainen kuva pyri ilmaisemaan tunnetta ja tapahtumaa totuusillusiona, näköhavainnon jäljitelmänä. Myöhäiskeskiajan pohjoiseurooppalaisissa kuvissa kuollut Kristus kuvataan usein hyvin, hyvin kuolleeksi, ja hänen runneltu ruumiinsa on monien pateettisten speaktaakkeleiden makaaberin keski-

piste.¹³⁵ Tämä näyttää heijastavan sitä myöhäiskeskiajan pohjoiseurooppalaisen ihmisen elämäntuntoa, jota vahvasti hallitsi kuoleman ajatus – erityisesti silloin, kun se ilmeni maallisen kauneuden katoamisena ja ihmisruumiin lahoamisena¹³⁶.

Jumalanäidin kuolonuneen nukkumisen (*Koimeesis*) bysanttilaisessa kuvassa puolestaan on kiinnostava käänteinen analogisuus niiden Jumalansynnyttäjän kuvien kanssa, joissa Maria hellästi pitelee sylissään joko pientä Kristus-lastaa tai ristillä kuollutta Vapahtajaa. Siinä Kristus laskeutuu taivaalliselta valtaistuimeltaan apostolien ympäröimän Marian ruumiin äärelle viedäkseen ikuisen kirkkauteen äitinsä viattoman sielun, joka nyt vuorostaan on kuin puhtaanvalkoisiin kapaloihin kääritty pieni vauva hänen käsivarrellaan (*kuva 21 seuraavalla aukeamalla*).

Ihmislunnon jumaloitumisen takia

Bysanttilaisten pyhäinkuvien historia ja esteetikka kietoutuvat olennaisella tavalla varhaisen kirkkoisien opetukseen ikonien teologisesta tehtävästä. Tämä opetus perustuu varhaiskeskiajan patristiseen kosmologiaan, opii maailmankaikkeuden rakenteesta, joka puolestaan on perinyt eräitä keskeisiä lähtökohtia esikristillisestä kosmologiasta, erityisesti kreikkalaisilta ajattelijoilta. Platonin ja uusplatonistien tavoin bysanttilaiset kirkkoisat jakoivat maailman aistein havaittavaan, sensibiiliin, näennäiseen todellisuuteen ja aistein havaitsemattomaan, intelligiibiliin, varsinaiseen todellisuuteen. Jälkimmäisen yläpuolella oli yksin Jumala, kaiken syy ja alku. Todellinen tieto saattoi koskea vain aistein havaitsematonta varsinaista todellisuutta, joka toisin kuin aistein havaittava todellisuus oli absoluuttista ja muuttumatonta ja jonka ominaisuuksia olivat puhtaus, kauneus, harmonia, hyvyys ja totuus. Tätä olemisen ulottuvuutta ilmaisivat pyhät kuvat, joiden tehtävänä kaatoavaisen perustuvan totuusilluusion luomisen sijasta oli ilmentää ihmisaistein havaitsematonta mutta silti ihmiseen itseensä kätkeytyä ja siksi myös hänen ulottuvillaan olevaa

absoluuttista ja ikuista hyvää.

Patristisen kosmologian ihmiskäsitys korosti ihmisen alkuperäistä jumaluutta. Jumalan kaltaiseksi luotu oli pelastussuunnitelman mukaisesti paitsi oikeutettu myös velvollinen syntiinlankeemuksen jälkeenkin etsimään omaa ”vapautteen liittyvää alkuperäistä arvokkuuttaan”. Patristisessa diskurssissa tämä tarkoitti pyhittymistä, puhdassydämysyyttä ja vihdoin osallisuutta Jumalasta, ”Jumalan näkemistä”. Mutta voidaan puhua myös tyhjäan heitetyn, ulkopuolisten ja keskenään ristiriitaisten voimien repimän ihmisen oikeudesta omaan itseyteensä, hyvään minäkuvaan, mielen eheyteen, ”Jumalan näkemiseen” ihmisessä itsessään – sen hyvän sisäistämiseen osaksi minää, joka muutoin olisi sijoitettavissa vain minän ulkopuolelle, mielikuvaan erehtymättömästä Jumalasta. Näin aktualisoituu myös kysymys sen pahan sisäistämisestä osaksi ihmistä itseään, joka muutoin olisi nähtävä vain ulkopuolelta uhkaavina demoneina – ja niin vihdoin myös kysymys ihmisen omasta vastuusta tekemistään ratkaisuista.

Eheytyminen edellytti hyveen harjoittamista, hyveen harjoittaminen ihanteiden mukaista elämää, johon kuuluivat mielen puhtaus, sävyisyys, nöyryys, viettien hallinta, itsehillintä ja sisäinen harmonia. Näyttää kuitenkin siltä, että käytäntö oli kaukana ihanteesta, ja mitä ylevämpiä olivat ihanteet, sitä ongelmallisempi oli ihmisen osa. Paha pyrki olemaan tässä, hyvä toisaalla.

Mutta ihmisen tehtävä oli selvittää suhtensa niin näkyvään kuin näkymättömään maailmaan, ja myös näkymättömällä maailmalla oli pimeä ulottuvuutensa, joka veti ihmistä kohti paha, pois ikuisten totuuksien ääreltä. Sekä kuvallisessa että sanallisessa ilmaisussaan bysanttilaiset näyttivät peilanneen itseyytään niin pyhien kuin demonien kahtia jakautuneesta maailmasta; tässä tarkoituksessa pyhäinkuvilla oli pahasta kohti hyvää opastava tehtävä. Niissä saivat visuaalisen hahmonsamat ihanteet, joita edellytettiin hyveellistä elämäältä: selkeys, puhtaus, tyyneys, viettien hallinta, itsehillintä, rytminen harmonia ja jaloryhtisyys. Edellä ”puhdassydämisten” pyhien ihmisten kuvia on luonnehdittu ihmi-

sen hyvää itseyyttä heijastaviksi peileiksi, ihanneminän kollektiiviseksi kiinnittymiskohdiksi. Basileios Suuri vertasi ”hyvin vaeltaneiden” elämänhistoriaa majakan valoon. Johannes Damaskolainen puhui toistuvasti pyhistä kuvista todistuskappaleina ihmisluonnon jumaloitumisen mahdollisuudesta. ”Aistihavainnon kautta syntyy jonkinlainen ajatuskuva aivojen etukammiossa, josta se siirtyy arviointikykyyn ja joutuu muistin säilytettäväksi”, kirjoitti Johannes Damaskolainen ensimmäisessä puheessaan ikonien syyttäjiä vastaan ja jatkoi:

Ja jumalallinen Gregorioskin sanoo, että mieli ei paljon vaivaakaan nähden kerta kaikkiaan pysty irrottautumaan ruumiillisesta; mutta maailman luomisesta asti on ollut mahdollista nähdä luoduissa viittauksia Jumalan näkymättömiin ominaisuuksiin.¹³⁷

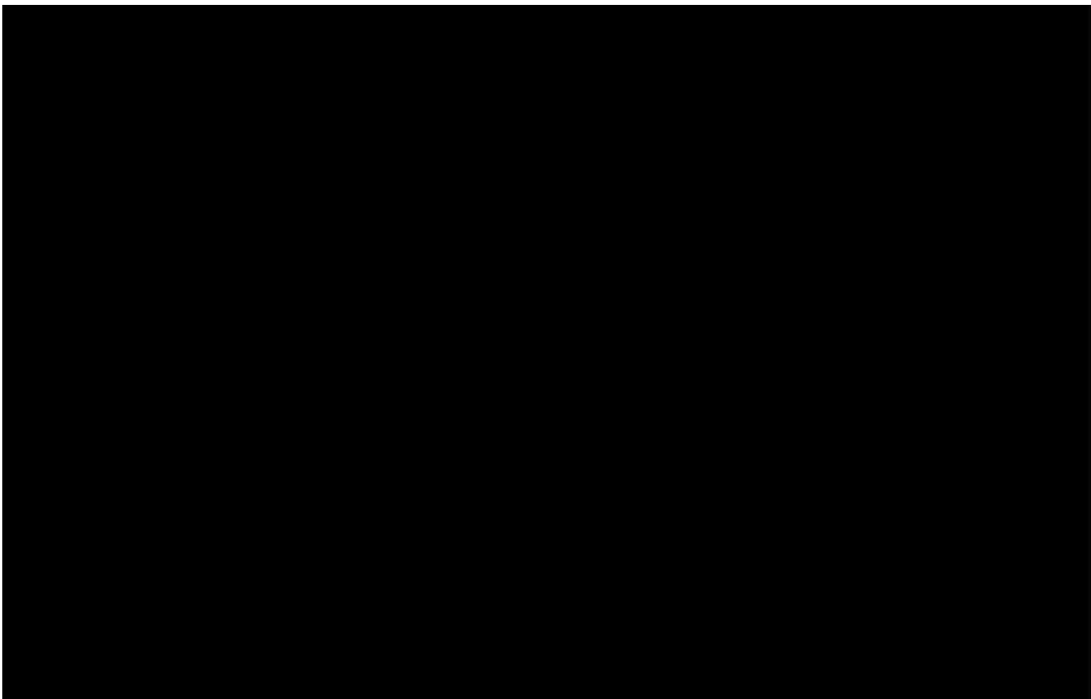
Marian persoonassa ihmisluonnon jumaloitumisen mahdollisuus huipentui kahdenlaisella tavalla. Toisaalta hänen osakseen langennut jumalallinen huomionosoitus oli ainutlaatuinen kaikkien luotujen joukossa; toisaalta hän, luotu ja ihminen, antoi tehdä omassa ruumiissaan mahdolliseksi Jumalan ihmiseksi tulemisen, Sanan inkarnaation. Tätä pelastushistorian kannalta keskeistä merkitystä ilmentävät kuvat ja mielikuvat Jumalansyntyjästä tikkaina maasta taivaaseen, joita pitkin Jumalan enkelit kulkivat ylös ja alas.

Mutta Jumalansyntyttäjän kuva oli bysanttilaisille myös toisella tavalla rakkain ja tärkein. Hänen kuvansa näyttää bysanttilaisen naisihanteen täydelliseltä visuaaliselta projektiolta. Toisaalta – ja ennen kaikkea – ”ihmisluonnon jumaloitumisen takia” *Theotokoseksi* kutsutun kuvatyypeissä, visuaalisissa metaforissa ja attribuuteissa, neitseessä ja lohduttavassa äidissä, voimallisessa esirukoilijassa ja lempeässä majesteetissa, opastajassa ja lapsensa ympäröivässä suojamuurissa, näyttää heijastuvan joukko sellaisia äiti-ideaaliin kohdistuvia toiveita ja pelkoja, joiden kulttuurinen merkitys ulottuu kauaksi Bysantin historian, valtakunnan- ja kulttuurirajojen ulkopuolelle. Tyhjiin katoamisen kauhulta pelas-

tavana kaikkivoivana suojelijana Jumalansyntyttäjä voidaan hyvin asettaa Anatolian varhaisten kulttuurien mahtavien äiti-kulttien rinnalle, mutta sitä maagista kuoleman ulottuvuuden hallintaa, joka elämänhallinnan ohella liittyi vahvana arkaasiin *Magna Mater*-mielikuviin, ei bysanttilaisten Maria-mielikuvista näytä löytyvän¹³⁸. Vertailukohteita voimme etsiä myös omasta ajastamme ja omista aktuelleista mielensisällöistämme.

Mutta oliko Jumalansyntyttäjän kuvien kunnioittamiseen liittyvillä kokemuksilla lopultakin tukahduttava vai terapeuttinen merkitys, oliko kysymys kehityksessään pysähtyneen ihmisen minuutta ulkoapäin pönkittävästä funktionaalisesta objektisuhteesta¹³⁹ vaiko tyhjään maailmaan yksin heitetyn ihmispoloisen pyrkimyksestä asteittain kasvaa kohti eheämpää itseyyttä? Visualisoiko Jumalansyntyttäjän kuva objetisuhdemielikuvien ”hyvää äitiä”, jonka hoivan kohteena ihminen sai ansiottaankin kokea olevansa ja jonka ideaaliset ominaisuudet hän sai sisäistää myös omiksi ominaisuuksikseen, vai oliko se heijastuma kaikesta siitä ylivoimaisesta, jonka hoivaamaksi avuton ihmislapsi voi toki anoa pääsevänsä mutta jonka veroiseksi ja kaltaiseksi hän ei koskaan itse pysty kasvamaan?

Näyttää siltä, että bysanttilainen kosmologia, ihmiskuva ja etenkin naiskuva oli lähtökohdiltaan perin kaksijakoinen, mikä heijastui monin tavoin yhteiskunnallisissa ja uskonnollisissa ajattelussa – myös Maria-mielikuvissa. Platonin maailma oli selkeästi jakautunut näkymättömään ideaaliseen tosiolemaan ja näkyvään mutta näennäiseen todellisuuteen, johon ihmisolennot kuuluivat. Uusplatonilainen estetiikka ja teologia implikoivat jo eräänlaisia integraation merkkejä: idea saattoi saada muotonsa materiassa, ja varhaisten kirkkoisien opetuksen mukaan ihmisellä oli mahdollisuus joko kontemplaation tai mystisen kokemuksen kautta lähestyä Jumalaa ja näin paljastaa alkuperäinen jumalankaltaisuus myös omassa itsessään. Kuvat ja kertomukset pyhistä ihmisistä ja heidän kilvoittelustaan heijastivat kosmologisen integraation pyrkimystä, joka tietysti huipentui Sanan inkarnaatioissa, Jumalan maailmaan tulemisessa ihmisen koh-



Kuva 21: Koimeesis eli Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkuminen, yksityiskohta. Kontantinopolilaisen Khoran kirkon mosaiikki, 1315-1321.

dun kautta. Pyhien ihmisten kuvat ja elämäkerrat tarjosivat mahdollisuuden peilata hyvää itseyttä, mutta jakautuneesta itseystestä kertoo toinen peili, demonien pimeä maailma.

Kaiken kaikkiaan Jumalansynnyttäjän kuvatyypit ja niihin liittyvät metaforiset attributit näyttävät kertovan luottamuksesta Mariaan hoitavana äitinä, joka kestää lapsen pahan olon, sulattaa sen ahdistumatta itseensä ja palauttaa lapsen ahdistavatkin mielensällöt hänelle itselleen siedettävässä ja rakentavassa muodossa¹⁴⁰. Omasta puolestaan hän antaa lapselle mahdollisuuden tuntea järkähämättömän voimansa ja tulla siitä osalliseksi. Averil Cameron korostaa Maria-kultin merkitystä vaikeina kriisiaikoina *poliittisen ja sosiaalisen integraation* vahvistajana sekä hänen rooliaan yhteisöllisten tarpeiden suodattajana ja välittäjänä – ihmisten puolestapuhujana Jumalan edessä¹⁴¹. Myös kollektiivisen *mentaalisen integraation* kannalta pidän tär-

keänä Marian roolia ”tikkaana maasta taivaaseen” ja tässä roolissa nimenomaan sitä, että hän oli ihminen ihmisten joukosta, ”yksi meistä” – ei jumaluus vaan Jumalan ihmiseksi tulon välikappale: toisaalta Jumalan valitsema, toisaalta ihmiskunnan edustaja hänen edessään.

Entistä kiinnostavammaksi ja ongelmallisemmaksi kysymyksen tekee se, että Mariaa on idealisoitu sekä äitinä että neitseenä. Äiti-idealisaatioon näyttää liittyneen monia integroivia ja terapeutisia piirteitä, mutta äidin näkeminen neitseenä voidaan tulkita useammallakin tavalla defensiiviseksi idealisoinniksi. Toisaalta kysymys voi olla miehen oman seksuaalisen ahdistuksen projisioitumisesta naiseen, toisaalta naisen piilotajuisesta haaveesta saada lapsi ilman miestä tai saada lapsi isänsä kanssa. Toisaalta mielikuvassa neitsyt-äidistä voidaan nähdä ”syntymältään puolittiehen jääneen” aikuisen primitiivinen halu kieltää oman

äidin seksuaalisuus, joka lapsessa herättää ahdistusta ja hämmennystä.

Vaikka itse olen taipuvainen näkemään bysanttilaisessa Maria-kuvassa enemmän idealisoivan osapuolen elämäntunteen jatkuvuutta ja hyvään itseyyteen kasvamista tukevia kuin tukahduttavia piirteitä tai ainakin pyrkimystä itsen integraatioon, jätän lopullisen vastauksen edelleen pohdittavaksi. Valtiollisena entiteettinä Bysantti lakkasi olemasta vuonna 1453, mutta sen kulttuurinen traditio jatkaa elämäänsä uusissa olosuhteissa ja uusilla merkitysulottuvuuksilla kyllästettynä. Ja jos lähdemme siitä perusolettamuksesta, että historiallisen muutoksen prosessissa ihmisessä itsessään jää kuitenkin jotain muuttumatta, voimme yrittää täyttää historiallisessa tiedossamme olevia aukkoja myös tutkimalla itseämme ja ympäristöämme.

Joka tapauksessa Jumalansynnyttäjään liittyvien mielikuvien matriisi tuotti upean joukon kuvia ja kielikuvia, ikonografian ja hymnografian, joita tarkastellaan lähemmin seuraavassa esseessä.

Lähdeviitteet:

- ¹ Litzen 1981; Virtanen 1987; Virtanen 1993; Immonen 1996, 26–28.
- ² Braudel 1969, 41–83.
- ³ Vrt. Siltala 1990, 26.
- ⁴ Virtanen 1993, 16.
- ⁵ Vrt. Virtanen 1993, 14; vrt. Immonen 1996, 26–30.
- ⁶ Siltala 1992, 22. Toki historian tutkijan aika-laissidonnaisuuden merkitystä niin kysymyksenasettelussa kuin tulkintaulottuvuuksien hahmottamisessa sekä menneisyyden läsnäoloa nykyisyydessä on painokkaasti problematisoitu muuallakin kuin psykohistorian piirissä. Ks. esim. Litzen 1993, 97, 99–102; vrt. Immonen 1996, 16–21, laajemmin 15–33.
- ⁷ Ks. esim. Winnicott 1971, 1–30, 101–111; Davis – Wallbridge 1984, 71–75; Kohut 1971; Tähkä 1996, 35–207. Vrt. Hyrcck 1995 (13–15, 42–45, 59 et passim), joka tarkastelee psykoanalyysin näkökulmasta kiinnittymistä jumalamielikuviin, sekä Kurkela 1993 (195–301 et passim), jonka tarkastelun kohteena on musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynamiikka. Vrt. Siltala 1992, 13.
- ⁸ Teoksessaan *The Cult of the Virgin Mary – Psychological Origins* Michael P. Carroll keskittyy ensisijaisesti roomalaiskatolisen kirkon Maria-kultin psykologisoiuviin tulkeihin. Carrollin esiin tuomat psykoanalyttiset hypoteesit ja niiden arviointi perustuvat kokonaisuudessaan Freudin oipipaali-teoriaan. Ne keskittyvät ”poissaolevan isän mallin” omaksuneisiin Välimeren alueen machismo-kulttuureihin, joissa miesten kiinnittyminen Maria-kulttiin yhdistetään pojan äitiinsä kohdistamaan mutta vahvasti torjuttuun seksuaaliseen kaipuuseen. Naisten kiinnittymisen taustalta puolestaan löytyy tyttären piilotajuinen haave synnyttää lapsi omalle isälleen. Carroll 1986, 49–74 et passim.
- ⁹ Siltala 1992, 12; vrt. Siltala 1990, 9–29.
- ¹⁰ Ks. esim. Hyrcck 1995, 11 ja saman sivun alaviite 2.
- ¹¹ Fromm 1986, 30–31. Frommin kursivointi.

- ¹² Hyrck 1995.
- ¹³ Siltala 1992, 12; vrt. Hyrck 1995, 59 et passim.
- ¹⁴ Braudel 1969, 6. Braudelin kursivointi. Vrt. Burke 1986, 439.
- ¹⁵ Braudel 1969, 21.
- ¹⁶ Braudel 1969, 11. Marja Tuomisen kursivointi.
- ¹⁷ Virtanen 1993, 12.
- ¹⁸ Kavarnos 1987, 36.
- ¹⁹ Kavarnos 1987, 36.
- ²⁰ Ks. esim. Hunger 1981, 35; vrt. Mullett – Scott 1981; vrt. Benakis 1982, 75–86, joka mainitussa artikkelissaan keskittyy *universalia*-kysymykseen mutta suhtautuu kriittisesti ajatukseen bysanttilaisen ajattelun läpikäyvästä substantiaalisesta riippuvuus-suhteesta uusplatonilaiseen ajatteluun.
- ²¹ Bolgar 1981, 7–8; vrt. Pyykkö 1991a ja 1991b; vrt. O’Meara 1982.
- ²² Annala 1993, 29–33 et passim; vrt. Pelikan 1971, 27–41, 45, 54–55; vrt. Niarchos 1981, 127–128.
- ²³ Pyhä Basileios Suuri 1994, 64–74; vrt. Callahan 1958, 53–55 et passim.
- ²⁴ Aristoteles, Runousoppi, IX luku. Pentti Saarikosken suomennos.
- ²⁵ Platon, Faidon 79 d. Marja Itkonen-Kailan suomennos, Teokset, osa 3.
- ²⁶ Platon, Pidot 211 d, e. Marianna Tynin suomennos, Teokset, osa 3.
- ²⁷ Platonin estetiikan suhteesta ideaoppiin, tietoteoriaan ja yhteiskuntateoriaan ks. esim. Kuisma 1991, 2–3 ja 62–68; Louth 1985, 10–17; Thesleff 1977, 40–41; Thesleff – Sihvola 1994, 118–120.
- ²⁸ Annala 1993, passim; Louth 1985, xiii–xviii et passim; Pelikan 1971, 47–54; O’Meara 1982.
- ²⁹ Vrt. Ladner 1983, 73–111.
- ³⁰ Panofsky 1968, 26–32, laajemmin 11–32; Kuisma 1991, 134–149, laajemmin 69–149; Ladner 1983, 73–111.
- ³¹ Mango 1981, 49–50, 57; vrt. Cameron 1978, 102–103; vrt. Meyendorff 1995, 95, 100 et passim.
- ³² Annala 1993, 71–72, 109–110; keskiplatonismista ks. myös Louth 1985, xiii, 18–35 ja Thesleff – Sihvola 1994, 396–406.
- ³³ Annala 1993, 73–74, 94–95, laajemmin 51–99; vrt. Louth 1985, 73–74, laajemmin 52–74.
- ³⁴ Meyendorff 1987, 24–26.
- ³⁵ Louth 1985, 75–97; Annala 1993, 22–24, 86–87, 107–130, 171–173; vrt. Callahan 1958, passim.
- ³⁶ Saksalainen taidehistorioitsija Hans Belting tiivistää platonilaiseen filosofiaan perustuvan bysanttilaisen kuvakäsityksen kolmeen keskeiseen käsitteeseen, jotka ovat *Urbild*, *Abbild* ja *Bild*. Ihmiseksi tullessaan Kristus teki näkyväksi Jumalan, joka siis oli Kristuksen taivaallinen, näkymätön alkukuva (*Urbild*). Näin Kristus itse oli alkukuvan ”kuvallistuma” (*Abbild*), ja hänestä maalattu ikoni Kristuksen kuva (*Bild*). Belting 1990, 173.
- Johannes Damaskolainen puolestaan toteaa puheessaan ikonien syyttäjiä vastaan: ”Kuva siis esittää ja muistuttaa alkukuvaa [*prototypon*] mutta on kuitenkin erilainen kuin alkukuva. Sillä eihän kuva kaikessa ole alkukuvan kaltainen. Näkymättömän Jumalan elävä, luonnollinen ja tarkka (*aparallaktos*) kuva on siis Poika, joka kantoi itsessään koko Isän, koska on kaikessa sama kuin Hän, ainoana erona alkusyy.” Johannes Damaskolainen 1986, 14. Toisaalla hän toteaa: ”Siis kuninkaan kuva on kuningas ja Kristuksen kuva Kristus ja pyhän kuva pyhä, eikä valta repeydy eikä kunnia jakaudu, vaan kuvan kunnia tulee kuvatun kunniksi.” Tämä on ote Johannes Damaskolaisen kommentista pyhän Dionysos Areiopagiitan kirjeeseen Titokselle, jossa mm. sanotaan: ”Sillä niin kuin meidän hallitusvaltamme on yksi, samoin on ylistyksemmekin yksi eikä monta, sillä kuvan kunnia kohdistuu alkukuvaan. Mitä ikoni on täällä jäljennöksenä, sitä Poika on luonnostaan. Ja niin kuin taideteoksissa kaltaisuus perustuu muotoon, niin yhdistymisen jumalalliseen ja osista koostumattomaan luontoonkin tapahtuu yhteydessä jumaluuteen.” Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, 29–30.
- Beltingin terminologiaa käyttäksenne Johannes Damaskolainen näyttää tar-

- koittavan, että jumalallisen alkukuvan (Ur-bild) ja sen Kristuksessa nähdyn ”kuvallistuman” (Abbild) suhde on olennaisella tavalla toinen kuin alkukuvan ja kuvan (Bild), joita on tehty paitsi Kristuksesta myös pyhistä ihmisistä ja heidän joukossaan erityisaseman saaneesta Jumalansynnyttäjästä. Johannes Damaskolaiselle alkukuva siis tarkoittaa ylipäätään kuvattavaa, häntä, jota kuva ”esittää”. Pyhien ihmisten kuvien alkukuva ei ole itse Jumala vaan ”Jumalan nähnyt”, pyhäksi tullut ihminen. Kuitenkin myös näiden kuvien kunnioittamisessa on pohjimmiltaan kysymys jumalanpalveluksesta, ei ihmisen tai kuvan palvonnasta.
- Ks. myös Ladner 1983, 73–111.
- ³⁷ Pyhä Gregorios Palamas 1959, 27; vrt. Meyendorff 1987, 25.
- ³⁸ Gal. 5:22.
- ³⁹ Markus Askeetin kirjoituksesta ”Niille, jotka arvelevat vanhurskautuvansa teoista (226 kohtaa)”, Filokalia I 1981, 191.
- ⁴⁰ Pyhä Basileios Suuri 1994, 65–70.
- ⁴¹ ”Pyhän Basileioksen puheesta marttyyri Gordiokselle”, sisältyy Johannes Damaskolaisen puheeseen ”Vanhojen ja koeteltujen pyhien isien todistuksia ikoneista”, Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, 31.
- ⁴² Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, passim.
- ⁴³ Evdokimov 1972, 19.
- ⁴⁴ Platon, Valtio 401 c, d. O.E. Tudeerin suomentos.
- ⁴⁵ Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, 11.
- ⁴⁶ Patlagean 1981, 108–118.
- ⁴⁷ Kurkela 1993, 229–232.
- ⁴⁸ Patlagean 1981, 108–118.
- ⁴⁹ Filokalia II 1986, 135.
- ⁵⁰ Lähde: Meyendorff 1987, 26.
- ⁵¹ Hyrck 1995, 15.
- ⁵² Schmemmann 1982, 37, 40.
- ⁵³ Mango 1988, 151–165 et passim; vrt. Ariès – DUBY 1992, 559–564; vrt. Cameron 1978, 107; vrt. Cameron – Herrain 1984, passim; vrt. Norwich 1988, 62–79.
- ⁵⁴ Mango 1988, 152–153. Tosin myös Konstantinopolin Kultainen portti kirjaimellisesti oli kultainen. Ks. esim. Cameron 1979, 49.
- ⁵⁵ Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, 56; vrt. sama 22.
- ⁵⁶ Diehl 1929, 106–107. Lauri Hirvensalon suomennoksen mukaan.
- ⁵⁷ Cameron – Herrain 1984, 242–245; Norwich 1988, 62–79.
- ⁵⁸ Ks. esim. Kuban 1996, 32–35, laajemmin 28–49.
- ⁵⁹ Ks. esim. Norwich 1988, 204.
- ⁶⁰ Ks. esim. Diehl 1929, 113–116; vrt. Cameron – Herrain 1984, passim.
- ⁶¹ Pellikka 1992b, 5–8; Tuominen 1992; vrt. Pellikka 1992a, 40–44.
- ⁶² Norwich 1988, 40–43, 78–79.
- ⁶³ Ahlqvist 1990, 67–83, 137–148, 213–217 et passim.
- ⁶⁴ Ks. esim. Litzen 1993, 324; vrt. Norwich 1988, 42–43; vrt. Ahlqvist 1990, 44–45, 216.
- ⁶⁵ Suistola 1988, 30.
- ⁶⁶ Vrt. Freytag 1985, 372–373, 418; vrt. Jääskinen 1971, 89–92.
- ⁶⁷ Ks. esim. Rice 1989, 102–104.
- ⁶⁸ Vrt. Mango 1988, 218–223. Mango ei edes problematisoi sitä lähtökohtaa, että bysanttilainen keisarinimbus on nimenomaan kristillisessä kontekstissa pyhyiden attribuutti. Vrt. Ladner 1981, 107–111.
- ⁶⁹ Jaakobin protevankeliumi, luvut IX–XVI ja Pseudo-Matteuksen evankeliumi, luvut VII–XII.
- ⁷⁰ Jaakobin protevankeliumi, XV luku; ks. myös Pseudo-Matteuksen evankeliumi, VI luku.
- ⁷¹ Ks. erityisesti Laiou 1985.
- ⁷² Laiou 1981, passim; vrt. Nicol 1994, passim.
- ⁷³ Garland 1988, 362–364, 371.
- ⁷⁴ Laiou 1981, 236–253, 257–260; vrt. Nicol 1994, 1–10 et passim.
- ⁷⁵ Englanninkielinen editio: Psellus Michael, Fourteen Byzantine Rulers 1987 (vastedes Psellus 1987), 138. Marja Tuomisen suomentos. *Mainadit* olivat naisia, jotka hurmiotilassa osallistuivat kreikkalaisen Dionysosjumalan palvontamenoihin; heidän roomalainen vastineensa olivat Bacchus-kultin papparet, hurjamaineiset *bakkantit*.
- ⁷⁶ Laiou 1981, 249, 252.

- ⁷⁷ Psellus 1987, 372.
- ⁷⁸ Englanninkielinen editio: *The Alexiad of Anna Comnena* 1987, (vastedes Anna Comnena 1987), 375.
- ⁷⁹ Garland 1988, 372; vrt. Psellus 1987, passim; vrt. Ariès – Duby 1992, 565–568.
- ⁸⁰ Vrt. Laiou 1981, 250.
- ⁸¹ Psellus 1987, 155–271 et passim.
- ⁸² Psellus 1987, 155. Marja Tuomisen suomennos.
- ⁸³ Psellus 1987, 262, 269. Marja Tuomisen suomennos.
- ⁸⁴ Psellus 1987, 345–349.
- ⁸⁵ Psellus 1987, 187–188, 238–239, 345–349 et passim; vrt. esim. Cameron 1979, 52–54. Cameron on kääntänyt kreikasta englanniksi ja varustanut kommentaarein 600-luvun alun käsikirjoituksen, joka kuvaa avaa-rien piirityksen jälkeen Konstantinopolissa vietettyä kirkollista juhlaa. Juhlan aiheena oli Jumalansyntyttäjän viitan siirtäminen takaisin Blahernain kirkkoon Hagia Sofiasta, jonne se oli viety turvaan piirittäjiltä.
- ⁸⁶ Niiniluoto 1984, 36.
- ⁸⁷ Psellus 1987, 79–80, 187–188.
- ⁸⁸ Psellus 1987, 144–271, 345–349.
- ⁸⁹ Lähde: Garland 1988, 375–378.
- ⁹⁰ Anna Comnena 1987, 117–118.
- ⁹¹ Anna Comnena 1987, 120–122.
- ⁹² Anna Comnena 1987, 110–111. Marja Tuomisen suomennos.
- ⁹³ Laiou 1981, 253–254.
- ⁹⁴ Vrt. Carroll 1986, 55–59.
- ⁹⁵ Cecaumeni Strategikon et incerti scriptoris de officiis regiis libellus 1965, 42–55; vrt. Garland 1988, 369–370; vrt. Ariès – Duby 1992, 574–573.
- ⁹⁶ Hakkarainen 1994, 133.
- ⁹⁷ Garland 1988, 370; vrt. Laiou 1981, 259.
- ⁹⁸ Englanninkielinen editio: *Procopius, The Secret History* 1987 (vastedes Procopius 1987).
- ⁹⁹ Procopius 1987, 89.
- ¹⁰⁰ Procopius 1987, 77–81 et passim.
- ¹⁰¹ Procopius 1987, 81–88, 94–129 et passim.
- ¹⁰² Norwich 1988, 191–194, 197.
- ¹⁰³ Procopius 1987, 41–67.
- ¹⁰⁴ Ks. esim. Williamson 1987, 12–15; vrt. Norwich 1988, 198–200; vrt. Diehl 1927, passim.
- ¹⁰⁵ Ks. esim. Norwich 1988, 366–382.
- ¹⁰⁶ Lähde: Mango 1988, 164.
- ¹⁰⁷ Ks. myös Psellus 1987, 180–189.
- ¹⁰⁸ Pyhä Basileios Suuri 1994, 7–60.
- ¹⁰⁹ Vrt. Mango 1988, 151–165.
- ¹¹⁰ *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers* 1976, 2. sarja, 5. osa, 356. Pia Koskinen-Launoson suomennos.
- ¹¹¹ Lähde: Hyrcck 1995, 11.
- ¹¹² Fromm 1986, 49–51.
- ¹¹³ Pyhän Johannes Damaskolaisen kirjoituksesta ”Pyhä Neitsyt on Jumalansyntyttäjää”, joka sisältyy Ortodoksisen uskon tarkkaan esitykseen, osa III. Pyhä Johannes Damaskolainen 1987, 51–52. Johannes Seppälän suomennos.
- ¹¹⁴ Pyhä Johannes Damaskolainen 1987, 53–54. Johannes Seppälän suomennos.
- ¹¹⁵ Anastos 1962, 119–140; vrt. Freytag 1985 I, 64–65.
- ¹¹⁶ Ks. esim. Freytag 1985 I, 87–88, 92, 100–107, 155–161, 164; vrt. Cameron 1978, 80.
- ¹¹⁷ Pyhä Johannes Damaskolainen 1987, 54. Marja Tuomisen kursivointi.
- ¹¹⁸ I Moos. 28:12.
- ¹¹⁹ Ks. esim. Cameron 1978, 104 et passim. Averil Cameronin mielestä Marian tärkein merkitys erityisesti Konstantinopolin asukkailla 500- ja 600-luvulla monien piiritysten aikana oli juuri hänen ylivoimainen ja ainutlaatuinen asemansa ihmisten puolesta puhujana Jumalan edessä, ”the most potent intercessor before God”.
- ¹²⁰ Autonomisten Maria-kuvien (Maria Kristus-lapsen kanssa tai yksinään) eri kuvatyyppejen ja niiden varianttien täsmällinen määrittely ja kategorisointi ei ole mikään yksinkertainen tehtävä. Johtopäätöksiin vaikuttaa mm. se, onko näkökulma esim. taidehistorian vai teologian, tarkastellaanko vain varhaisbysanttilaista ja esi-ikonoklastista Maria-kuvaa vaiko myös sen myöhempiä vaihteita, ovatko tarkastelussa mukana koptilaiset ja arciolaiset kuvat ja ulotetaanko se koskemaan myös myöhempiä, esim. venäläisiä kuvatyyppejä lukuisine variantteineen, kiinnitetäänkö huomio

ensisijaisesti kuvan kompositioon, tekniseen toteutukseen, tekohetkeen vai teologiseen sanomaan jne..

Tutkimuksessaan *Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte* taidehistorioitsija Richard Lukas Freytag erottaa varhaisbysanttilaiset Maria-kuvan perustyyppit toisistaan ensisijaisesti sen perusteella, mikä on Marian asento sekä Marian ja Kristuksen keskinäinen suhde kuvan kompositiossa. Näin tutkimuksen dispositio jakautuu teemoihin: 1) Jumalansynnyttäjä lapsi keskellä edessään, 2) Jumalansynnyttäjä lapsi sivullaan, 3) Jumalansynnyttäjä-lapsi -motiivi (äidillinen), 4) Jumalansynnyttäjä valtaistuimella, 5) mandorla/clipeustyyppi. Freytag 1985 I–II.

Istanbulin yliopiston arkeologian ja taidehistorian laitoksen edesmennyt professori Philippe Schweinfurt taas jakaa bysanttilaiset Maria-kuvat yksinkertaisesti hieraattisiin ja äidillisiin. Schweinfurt (s.a.) 2, 9 et passim.

Herderin *Lexikon der christlichen Ikonographie* erottaa varhaiskristillisestä autonomisesta Maria-kuvasta seuraavat perustyyppit: 1) Maria valtaistuimella, 2) Maria kuningatar (roomalainen), 3) imettävä Jumalanäiti, 4) rukoileva Maria, 5) seisova Maria Kristus käsivarrellaan (näiden joukossa *Hodegetria*), 6) Maria, Kristus mandorlan sisällä, 7) Maria clipeuksen sisällä (*imago clipeata*). *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1971, palstat 156–161. Kuvariidan jälkeiseltä ajalta sama teos erottaa seuraavat autonomiset Maria-kuvan päätyypit: 1) Maria valtaistuimella (aksiaali-frontaali, *Kathedra Christi*), 2) seisova Maria ja Kristus (aksiaali-frontaali, *Kyriotissa* ja *Nikopoia*), 3) Maria orantti-asennossa ilman lasta (*Blaberni(o)tissa*), 4) Maria orantti-asennossa rintansa edessä Kristus clipeuksen sisällä (*Platytera*), 5) Maria kantaa lasta vasemmalla käsivarrellaan (*Hodegetria*), 6) Maria kantaa lasta oikealla käsivarrellaan (*Deksiokratusa*), 7) lapsi painaa poskensa äidin poskea vasten (*Eleusa* ja *Glykofilusa*), 8) Maria sylissään leikkivä lapsi (*Pelagonitissa*), 9) imettävä Jumalan-

äiti (*Galaktrofusa*), 10) Maria lapsen kanssa, enkelit ojentavat Kristuksen piinavälineitä (nk. Kärsimyksen Jumalanäiti), 11) rukoileva Maria ilman lasta (puoliprofiili, *Hagiosoritissa*), 12) Maria (ilman lasta) kädessään kirjoituskäärö (puoliprofiili, *Paraklesisis*), 13) Marian puolifiguuri lähteen (maljan muotoisen kaivorakennelman) yllä (*Zoodokos Pege*). *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1971, palstat 161–177.

Venäläistä Jumalansynnyttäjän kuvaa käsittelevässä tutkimuksessaan Ivan Bentshev erottaa toisistaan 13 myöhäisbysanttilaista kuvatyyppeä: 1) Maria valtaistuimella, 2) seisova Maria lapsen kanssa (*Nikopoia*, *Kyriotissa*), 3) orantti (rukoileva) Maria ilman lasta (*Blaberniotissa*) 4) orantti Maria rinnallaan Kristus aureolan/mandorlan (tässä Bentshev käyttää termiä *Clipeus Christi*) keskellä (*Platytera*) 5) Maria kantamassa lasta vasemmalla käsivarrellaan (*Hodegetria*), 6) Maria kantamassa lasta oikealla käsivarrellaan (*Deksiokratusa*), 7) lapsi painaa poskensa äidin poskea vasten (*Eleusa*, *Glykofilusa*), 8) Maria leikkivän lapsen kanssa (*Pelagonitissa*), 9) imettävä Maria (*Galaktotrofusa*), 10) Maria ja lapsi, sivuillaan Kristuksen piinavälineitä kantavat enkelit, 11) rukoileva Maria ilman lasta, puoliprofiili (*Hagiosoritissa*), 12) Maria ilman lasta kirjoituskäärön kanssa, puoliprofiili (*Paraklesisis*), 13) Marian puolivartalokuva lähteen (maljan muotoisen kairon) yllä. Bentshev 1985, 17, 117 et passim.

Aune Jääskinen tarkastelee *Deksiokratusaa* *Hodegetrian* peilivariaationa. Jääskinen 1976, 20, 22.

Nämä esimerkit valottavat vain kapeasti Jumalansynnyttäjän kuvatyypin kategorisointiin liittyviä ulottuvuuksia ja ongelmia. Koska tämän tutkimuksen keskeisenä kiinnostuksen kohteena ovat toisaalta kuvassa projisoituvat ja toisaalta kuvatradition vaikutukselle altistuvat kulttuuriset ja mentaaliset tekijät, ei kuvatyypin kategorisointiongelmiin ole tässä tarkoituksenmukaista kovinkaan perusteellisesti uppoutua. Eräitä Jumalansynnyttäjän ku-

- vatyyppejä käsitellään hiukan tarkemmin tämän kirjan viimeisessä osassa.
- ¹²¹ Ks. esim. Freytag 1985 I, 364–472 ja II, abb.71–abb.103. Vaikka ajatus Mariasta majesteettisena hallitsijattarena implikoituu myös idän kirkon valtaistuin-kuvissa ja Jumalansynnyttäjälle kirjoitetussa hymnografiassa, on Marian kuvallinen esittäminen konkreettisesti kuningattarena kaikkine asiaankuuluvine vallan attribuutteineen (nk. *Maria Regina*) Rooman kirkon perinne. Idän kirkon piirissä Jumalansynnyttäjä valtaistuimella nivoutuu myös ajatukseen Mariasta itsestään Kristuksen valtaistuimena. Tästä lähemmin kirjan kolmannessa osassa. Ks. esim. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palsta 158; vrt. Cameron 1978, 84; vrt. Cameron 1979, 53; vrt. Jääskinen 1971, 90–92; vrt. Freytag 1985 I, 404–409.
- ¹²² Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle, 1. rukous. Itse Akatistoshymnistä enemmän tämän kirjan kolmannessa osassa.
- ¹²³ Cameron 1979, 56.
- ¹²⁴ Ks. esim. Freytag 1985 I, 296–299, 311–336; vrt. Jääskinen 1971, 96–102.
- ¹²⁵ Ks. esim. Freytag 1985 I, 350–351.
- ¹²⁶ Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palsta 158–159; vrt. Freytag 1985 I, 299–311, 337–363 ja II, abb.66–abb.69; vrt. Benko 1993, 43–53.
- ¹²⁷ Ks. esim. Angiolini Martinelli 1982, 25–28, 155–197.
- ¹²⁸ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle, 10. ja 12. iikossi.
- ¹²⁹ II Kun. 19:32–34; Jes. 37:33–35.
- ¹³⁰ Hes. 44:2–3.
- ¹³¹ Konstantinopolin Maria-dedikaatiosta Cameron 1978; Cameron 1979; Cameron – Herrain 1984, 240 ja Parastaseis-tekstiosa Chap. 53; Forlov 1944.
- ¹³² Lähde: Mango 1988, 74. Marja Tuomisen suomennos.
- ¹³³ Konstantinopolin Maria-dedikaatiosta ks. viite 131; Luukas-ikonista ks. esim. Jääskinen 1976, 18–22 ja Jääskinen 1971, 94–96.
- ¹³⁴ Ks. esim. Grabar 1930, 42.
- ¹³⁵ Ks. esim. Evdokimov 1972, 261–263; vrt.

- Kalokyres 1972, kuvasivut 89–96, 224–245; vrt. van Os 1995, 104–105, 120–129; vrt. Angiolini Martinelli 1982, 248–249.
- ¹³⁶ Ks. esim. Huizinga 1989, 181–197 et passim.
- ¹³⁷ Pyhä Johannes Damaskolainen 1986, 15.
- ¹³⁸ Vrt. tämän kirjan ensimmäinen essee; ks. myös Hyrc 1995, 145, 177–178, 256–257.
- ¹³⁹ Funktionaalaisesta objektsuhteesta tarkemmin ks. Tähkä 1996, 35–207.
- ¹⁴⁰ Ns. *container-funktio*, luo objektsuhteen jota kutusutaan hoitavaksi symbioosiksi; vrt. esim. Hyrc 1995, 130–134.
- ¹⁴¹ Cameron 1978, 104–108 et passim.

Kirjallisuus:

- Ahlqvist Agneta, Tradition och rörelse – Nimbusikonografin i den romerskantik och fornkristsna konsten. Suomen Historiallisen Seuran Historiallisia Tutkimuksia 155. Helsinki 1990.
- Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle. Teoksessa Viisi akatistoshymniä. (Suomentajaa ei mainittu.) Joensuu 1981.
- The Alexiad of Anna Comnena. (Alkuperäisteos Alexiad. Kreikasta englanniksi kääntänyt E.R.A. Seweter.) Harmondsworth 1987.
- Anastos Milton V., Nestorius was Orthodox. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 16, 1962.
- Angiolini Martinelli Patrizia, Le icone della collezione classense di Ravenna. Bologna 1982.
- Annala Pauli, Antiikin teologinen perintö. Kristillisen platonismin viisi vuosisataa. Helsinki 1993.
- Ariès Philippe – Duby Georges (ed.), A History of Private Life. 1: From Pagan Rome to Byzantium. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1992.
- Aristoteles, Runousoppi. (Kreikasta suomentanut Pentti Saarikoski.) Keuruu 1977.
- Pyhän Basileios Suuren opetuspuheita. (Kreikasta suomentanut sisar Kristoduli.) Jyväskylä 1994.

- Belting Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- Benakis Linos, The Problem of General Concepts in Neoplatonism and Byzantine Thought. Teoksessa O'Meara Dominic (ed.), Neoplatonism and Christian Thought. International Society for Neoplatonic Studies, New York 1982.
- Benko Stephen, The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology. Leiden – New York – Köln 1993.
- Bentchev Ivan, Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnabenbilder – Legenden – Darstellungen. Bonn 1985.
- Bolgar Robert, The Classical Tradition: Legend and Reality. Teoksessa Mullet Margaret – Scott Roger (ed.), Byzantium and The Classical Tradition. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham 1981.
- Braudel Fernand, Écrits sur l'histoire. Paris 1969.
- Burke Peter, Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities. History of European Ideas, Vol. 7, No 5, 1986.
- Callahan John F., Greek Philosophy and the Cappadocian Cosmology. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 12, 1958.
- Cameron Averil – Herrain Judith (ed.), Constantinople in the Early Eighth Century: The *Parastaseis Syntomoi Chronikai*. Introduction, Translation and Commentary. Leiden 1984.
- Cameron Averil, The Theotokos in Sixth-Century Constantinople. The Journal of Theological Studies, New Series, Vol. XXIX. Oxford 1978.
- Cameron Averil, The Virgin's Robe: An Episode in the History of Early Seventh-Century Constantinople. Byzantion. Revue internationale des études byzantines, Tome 49. Bruxelles 1979.
- Carroll Michael P., The Cult of the Virgin Mary. Psychological Origins. Princeton 1986.
- Cecaumeni strategicon et incerti scriptoris de officiis regis libellus (ed. by B. Wassiliewsky – V. Jernstedt). Amsterdam 1965.
- Davis Madeleine – Wallbridge David, Äidin ja lapsen mysteeri. Winnicottin psykoanalyttinen ajattelu. (Alkuperäisteos Boundary and Space: An Introduction to the Work of D.W. Winnicott, 1981. Suom. Stig Hägglund ja Leena Ketola.) Espoo 1984.
- Diehl Charles, Bysantti. Suuruuden aika ja rappeutuminen. (Suom. Lauri Hirvensalo.) Helsinki 1929.
- Diehl Charles, Teodora. (Suomentajaa ei mainittu.) Helsinki 1927.
- Evdokimov Paul, L'art de l'icône. Théologie de la beauté. Desclée de Brouwer (Belgique) 1972.
- Filokalia, osa I. Kokoelma pyhien kilvoittelijaisien kirjoituksia. Koonneet pyhät Makarios Notaras ja Nikodeemos Athosvuorelainen. (Vanhasta kreikasta suomentanut sisar Kristoduli ja toimittanut Irinja Nikkanen.) Pieksämäki 1981.
- Filokalia, osa II. Kokoelma pyhien kilvoittelijaisien kirjoituksia. Koonneet pyhät Makarios Notaras ja Nikodeemos Athosvuorelainen. (Vanhasta kreikasta suomentanut sisar Kristoduli ja toimittanut Irinja Nikkanen.) Pieksämäki 1986.
- Forlov A., La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine. Revue de l'histoire des religions, Tome 127, 1944.
- Freytag Richard Lukas, Die Autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte I–II. Augsburg 1985.
- Fromm Erich, Psykoanalyysi ja uskonto. (Alkuperäisteos Psychoanalysis and Religion. Suom. Riitta Sirola.) Juva 1986.
- Garland Lyndia, The Life and Ideology of Byzantine Women: A Further Note on Conventions of Behaviour and Social Reality as Reflected in Eleventh and Twelfth Century Historical Sources. Byzantion. Revue internationale des études byzantines, Tome 58, Bruxelles 1988.
- Grabar Igor, Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa. Teoksessa Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Paris 1930.
- Pyhä Gregorios Palamas, Triads. I osa (ed. by John Meyendorff). Louvain 1959.

- Hakkarainen Jarmo, Ajaton Bysantti. Joensuun yliopiston teologisen laitoksen julkaisuja N:o 11. Joensuu 1994.
- Huizinga Johan, Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla. (Alkuperäisteos Herfsttij der Middeleeuwen. Suom. J.A. Hollo.) Juva 1989.
- Hunger Herbert, The Classical Tradition in the Byzantine Literature: The Importance of Reticence. Teoksessa Mullett Margaret – Scott Roger (ed.), Byzantium and the Classical Tradition. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham 1981.
- Hyrck Matti, Mielen kuvat Jumalasta. Psykoanalyttisen objektiiviteorian näkökulma jumalasuhteen mielikuvamaailmaan Suomen ev.lut. kirkon v. 1948 Kristinopin tarjoaman aineiston valossa. Pieksämäki 1995.
- Immonen Kari, Historian läsnäolo. Turun yliopiston historian laitos, julkaisuja n:o 26. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:51. Turku 1996.
- Jaakobin protevankeliumi. Teoksessa Apokryfiset evankeliumit. (Kreikasta ja latinasta suomentanut Johannes Seppälä.) Joensuu 1980.
- Pyhä Johannes Damaskolainen, Ikoneista. Kolme puhetta ikonien syyttäjiä vastaan. (J.P. Mignen Patrologia Graecan mukaan suomentanut Johannes Seppälä.) Pieksämäki 1986.
- Pyhä Johannes Damaskolainen, Ortodoksisen uskon tarkka esitys III. (Kreikasta suomentanut Johannes Seppälä.) Joensuu 1987.
- Jääskinen Aune, The Icon of the Virgin of Konevitsa. A Study of the "Dove Icon" and its Iconographical Background. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia n:o 85, 1971.
- Jääskinen Aino, The Icon of the Virgin of Tikhvin. A Study of the Tikhvin Monastery Palladium in the Hodegetria Tradition. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia n:o 100, 1976.
- Kalokyres Konstantinos, He Theotokos eisten Eikonografian Anatoles kai Dyseos. Tessalonika 1972.
- Kavarnos Konstantinos, Bysanttilainen taide. Esseitä ja tutkielmia. (Valikoiden koottu teoksista Plato's Theory of Fine Art, Byzantine Thought and Art ja Orthodox Iconography. Suom. Pia Koskinen-Launonen.) Pieksämäki 1987.
- Kohut Heinz, The Analysis of the Self. A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders. New York 1971.
- Kuban Doğan, Istanbul, an Urban History. Byzantium, Constantinopolis, Istanbul. Istanbul 1996.
- Kuisma Oiva, Platon, Aristoteles ja Plotinos taiteellisesta mimesiksestä. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 20. Estetiikan lisensiaatintutkimus 1991.
- Kurkela Kari, Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka. Helsinki 1993.
- Ladner Gerhart B., Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art. Roma 1983.
- Laiou Angeliki E., Observations on the Life and Ideology of Byzantine Women. Byzantinische Forschungen, Vol. 9, 1985.
- Laiou Angeliki E., The Role of Women in Byzantine Society. Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, Vol. 31 (1), 1981.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. (Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum.) Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971.
- Litzen Veikko, Jumaluudet keisari Konstantinus Suuren propagandassa. Teoksessa Tuhkanen – Pispala – Virtanen (toim.), Keskusteluja professorin kanssa. Veikko Litzen 60 vuotta 1.12.1993. Turun yliopisto, historian laitoksen julkaisuja n:o 28. Turku 1993.
- Litzen Veikko, Keskiajan ymmärtämisestä. Teoksessa Tuhkanen – Pispala – Virtanen (toim.), Keskusteluja professorin kanssa. Veikko Litzen 60 vuotta 1.12.1993. Turun yliopisto, historian laitoksen julkaisuja n:o 28. Turku 1993.
- Louth Andrew, The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys.

- Oxford 1985.
- Mango Cyril, *Byzantium. The Empire of the New Rome. History of Civilisation.* London 1988.
- Mango Cyril, *Discontinuity with the Classical Past in Byzantium.* Teoksessa Mullet Margaret – Scott Roger (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition.* Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981.
- Meyendorff John, *Bysantin teologia. Opillisia kysymyksiä.* (Alkuperäisteos Byzantine Theology. Suom. Ritva Orfanos.) Pieksämäki 1987.
- Meyendorff John, *Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Century.* Teoksessa Underwood Paul A. (ed.), *The Kariye Djami, Vol. IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background.* New Jersey 1975.
- Mullett Margaret – Scott Roger (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition.* Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981.
- Niarchos Constantine, *The Philosophical Background of the Eleventh-Century Revival of Learning in Byzantium.* Teoksessa Mullet Margaret – Scott Roger (ed.), *Byzantium and the Classical Tradition.* Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981.
- Nicol Donald M., *The Byzantine Lady. Ten portraits 1250–1500.* Cambridge 1994.
- Niiniluoto Ilkka, *Totuuden rakastaminen.* Teoksessa Saarinen – Alanen – Niiniluoto (toim.), *Rakkauten filosofia.* Juva 1984.
- Norwich John Julius, *Byzantium. The Early Centuries.* Harmondsworth 1988.
- O'Meara Dominic (ed.), *Neoplatonism and Christian Thought.* International Society for Neoplatonic Studies, New York 1982.
- van Os Henk, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500.* Amsterdam 1995.
- Panofsky Erwin, *Idea. A Concept in Art Theory.* New York – Hagerstown – San Francisco – London 1968.
- Patlagean Evelyn, *Ancienne hagiographie byzantine et histoire sociale. Structure sociale, famille, chrétienté à Byzance IVe–XIe siècle.* Various reprints, London 1981.
- Pelikan Jaroslav, *The Christian Tradition. A History of the Development of Doctrine. Vol. I, The Emergence of the Catholic Tradition (100–600).* Chicago – London 1971.
- Platon, *Teokset. Osa 3.* (Suom. Holger Thesleffin johtama työryhmä.) Keuruu 1979.
- Platon, *Valtio.* (Suom. O.E. Tudeer.) Keuruu 1972.
- Procopius, *The Secret History.* (Alkuperäisteos Anekdota. Englanniksi kääntänyt G.A. Williamson.) Harmondsworth 1987.
- Psellus Michael, *Fourteen Byzantine Rulers.* (Alkuperäisteos Kronografia. Englanniksi kääntänyt E.R.A. Seweter.) Harmondsworth 1987.
- Pseudo-Matteuksen evankeliumi. Teoksessa *Apokryfiset evankeliumit.* (Kreikasta ja latinasta suomentanut Johannes Seppälä.) Joensuu 1980.
- Pyykkö Vappu, *Die Griechischen Mythen bei den grossen Kappadokiern un bei Johannes Chrysostomos.* Turun yliopiston julkaisuja, sarja B, osa 193. Turku 1991. (1991a)
- Pyykkö Vappu, *Suuret kappadokialaiset isät ja Johannes Krysostomos kulttuurinsuojelijoina.* Ortodoksia n:o 41, 1991. (1991b)
- Rice David Talbot, *The Art of Byzantine Era.* London, Thames and Hudson 1989.
- Schmemmann Alexander, *Suuri paasto.* (Alkuperäisteos Great Lent. Suom. Maria Iltola ja Matti Sidoroff.) Pieksämäki 1982.
- A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers.* Michigan 1976.
- Siltala Juha, *Psykohistorian muutosulottuvuus.* Helsinki 1990.
- Siltala Juha, *Suomalainen ahdistus. Huoli sielun pelastumisesta.* Keuruu 1992.
- Suistola Jouni, *An Attempt to Interpret Yazilikaya.* Oulun yliopisto, historian laitos, eripainossarja n:o 186. Oulu 1988.
- Thesleff Holger, *Platonin estetiikasta.* Teoksessa Kinnunen Aarne – Oksala Teivas (toim.), *Antiikin estetiikka.* Suomen estetiikan seuran vuosikirja 2. Porvoo 1977.
- Thesleff Holger – Sihvola Juha, *Antiikin filosofia ja aatemaailma.* Juva 1994.

Tuominen Marja, Tulin kärsimättömäksi ja halusin nähdä... Keskiaikainen venäläinen pyhiinvaelluskertomus avaa näkökulman kansan mentaliteettiin. Kaleva 17.4.1992.

Tähkä Veikko, Mielen rakentuminen ja psyykoanalyttinen hoitaminen. Juva 1996.

Underwood Paul, The Kariye Djami, Vol I. Description of the Mosaics and Frescoes. London 1966.

Williamson G.A., Introduction. Esipuhe teokseen Procopius, The Secret History. Harmondsworth 1987.

Winnicott Donald Woods, Playing and Reality. London 1971.

Virtanen Keijo, Kulttuurihistoria humanistisena tieteenä. Teoksessa Kaartinen – Mäkinen – Rossi – Tuhkanen (toim.), Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:16. Turku 1993.

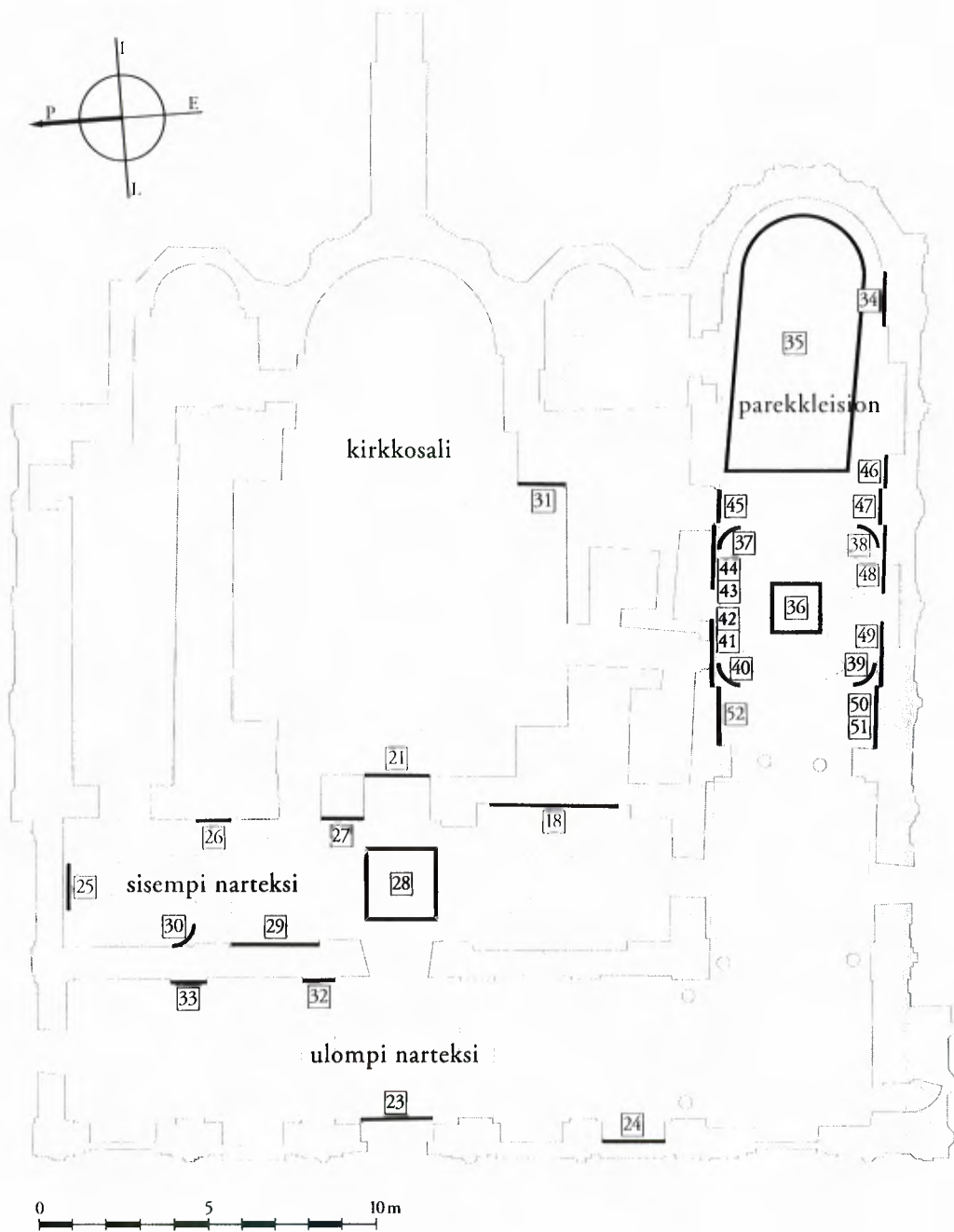
Virtanen Keijo, Kulttuurihistoria – tie kokonaisvaltaiseen historiaan. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 60. Turku 1987.

Painamattomat lähteet:

Pellikka Ismo, Näkemisestä kokemiseen. Rakennepolyyttinen tutkimus Venäjän ortodoksisen kirkon pyhiinvaelluskertomuksista n. 1100 – n. 1700. Julkaisematon lissensiaatintutkimus, Helsingin yliopisto, uskontotieteen laitos 1992. (1992a.)

Pellikka Ismo, Venäläiset pyhiinvaelluskertomukset. Julkaisematon käsikirjoitus ja esitelmä Bysantin kirkko ja kulttuuri -seminaarissa Uudessa Valamossa Heinävedellä 14.3.1992. (1992b.)

Schweinfurt Philippe, Die Gottesmutter in der byzantinischen Ikonographie. Julkaisematon käsikirjoitus. Istanbul (s.a.).



Kuva 22: Konstantinopolilaisen Khoran kirkon pohjakaava. Pohjakaavaan on merkitty tässä kirjassa olevien kuvien sijainti (numerointi tämän kirjan kuvien numeroiden mukaan). (Pohjakaava Paul A. Underwoodin mukaan: Riitta Niinimäki ja Juha Tahvonen.)

”Maa tarjoaa luolan
lähestymättömälle”

JUMALANSYNNYTTÄJÄN KUVA JA ENNUS- MERKIT KONSTANTINOPOLILAISEN KHORAN KIRKON KUVAOHJELMASSA

Paikan henki

Khoran luostarinkirkko sijaitsee Istanbulin vanhan kaupungin länsireunalla, aivan lähellä Konstantinopolia mantereen puolelta suojannutta Theodosiuksen maamuuria (kuva 15 sivulla 46). Muuri rakennettiin vuonna 413, mutta luostarin on arveltu olleen samalla paikalla jo sitä ennen. Tätä olettamusta on perusteltu mm. kirkon kreikankielisellä nimellä, joka tarkoittaa paitsi paikkaa ja sijaa myös maaseutua, niittyä ja kaupungin ulkopuolella olevaa kylää. Kirjallisten dokumenttien perusteella luostarin rakentamisajankohdasta voidaan kuitenkin pitää vasta 500- tai 600-lukua. Uskottavammat lähteet puhuvat jälkimmäisen puolesta, mutta kirkon perustusten vanhimmat rakennuskerrokset on ajoitettu 500-luvulle.¹ Sanalla *khora*, joka lienee

vanhin tuntemamme paikkaa ilmaiseva käsite, on jo antiikin Kreikassa ollut toinenkin ulottuvuutensa. Aristoteleen omaksumassa merkityksessä paikka rajautui ympäristöstään vain fyysisesti, ilman erityistä ”paikan sisältöä”. Sen sijaan Platon näki myös *khoran* käsitteessä kaksi aspektia, silmille näkyvän (fyysisen) ja näkymättömän (metafyysisen), joka syntyi paikkaan liittyvistä sisällöllisistä merkityksistä.² Tämä on kiinnostava lähtökohta myös Khoran luostarinkirkon nimeä koskeville tulkinnoille, joissa toponymisen lisäksi myös metafyysiset ja metaforiset ulottuvuudet näyttävät kerrostuvan toistensa päälle.

Monet maanjäritykset ja lännen kristittyjen neljäs ristiretki (nk. latinalaismiehitys 1204–1261) olivat tuhoisia koettelemuksia

niin Khoralle kuin monelle muullekin Konstantinopolin kirkolle; tämänhetkinen kirkkorakennus (kuva 22) koostuu useista eri aikaisista rakenteista, joista vanhimmat, kuten sanottu, ovat peräisin 500-luvulta. Luostaria ja sen kirkkoa ovat jälleenrakennuttaneet ja koristaneet mm. keisarinna Irene Doukainan äiti Maria Doukaina, hänen tyttärenpoikansa, keisari Aleksios Komnenoksen (hallitsi 1081–1118) ja Irene Doukainan poika Isak Komnenos sekä keisari Mikael Paleologoksen (hallitsi 1295–1320) avioton tytär Maria, (myöhemmin nunnana Melanie), joista kahden viimemainitun votiivikuvat löytyvät kirkon sisemmän narteksin *Deisis*-kuvasta. Keisari Manuel Komnenoksen (hallitsi 1143–1180) siirrettyä keisarillisen residenssin Blahernain palatsiin Theodosiuksen muurin kupeeseen sen läheisyydessä sijaitsevan Khoran kirkon merkitys kasvoi entisestään – erityisesti latinalaismiehityksen jälkeen, Paleologos-keisarien aikana.

Ne mosaiikit ja freskot, jotka tänä päivänä tekevät Khorasta ainutlaatuisen kaikkien Konstantinopolin kirkkojen joukossa, on logoteetti Theodoros Metokhites teettänyt omalla kustannuksellaan. Työ ilmeisesti aloitettiin vuonna 1315, ja sen arvellaan kestäneen runsaat viisi vuotta. Theodoros Metokhites oli korkea-arvoinen ja poikkeuksellisen sivistynyt virkamies Bysantin keisarin hovissa, ja ainoastaan keisarin kerrotaan kyenneen kilpailemaan hänen kanssaan maallisessa rikkauksessa. Jouduttuaan jättämään valtiolliset virkatehtävänsä Theodoros Metokhites itse vetäytyi Khoran luostariin, jonne hänet vuonna 1331 myös haudattiin.³

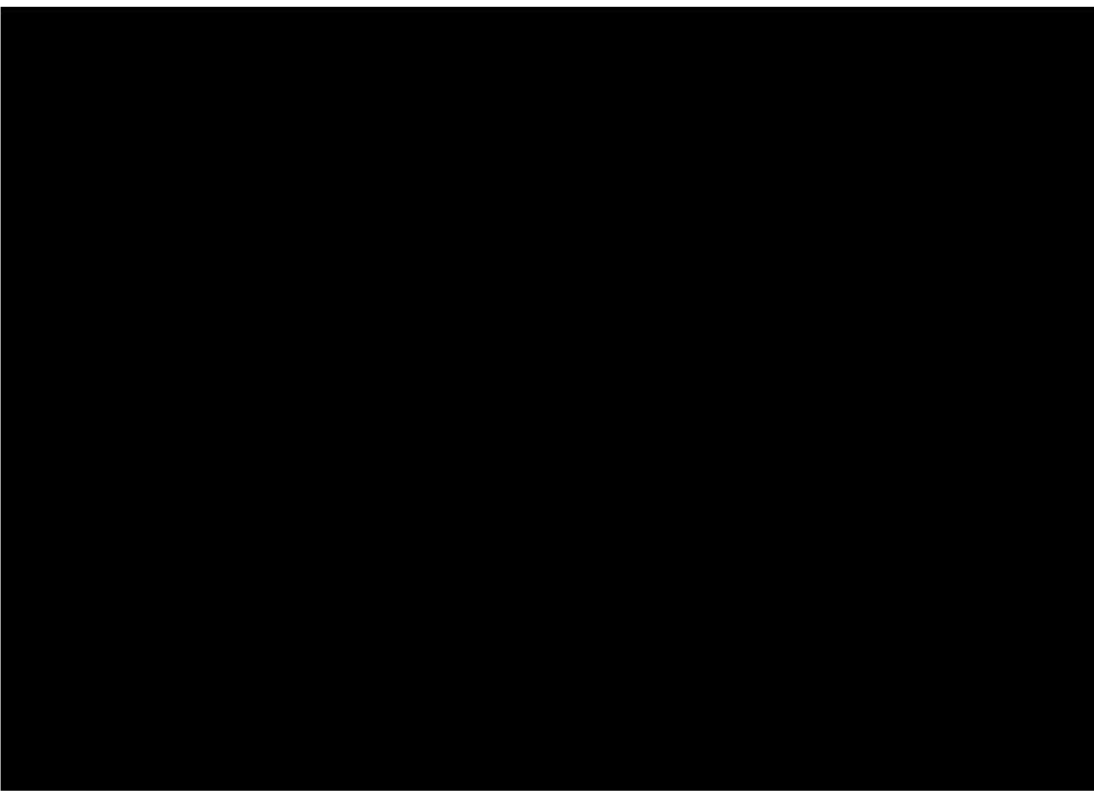
Tämän jälkeen kirkko on kokenut maanjäristysten lisäksi Konstantinopolin valloituksen vuonna 1453 ja muuttamisen moskeijaksi vuonna 1510, minkä jälkeen suurin osa mosaiikeista ja freskoista peitettiin. Vuonna 1948 yhdysvaltalainen Byzantine Institute Inc. aloitti yli kymmenen vuotta kestäneet restaurointi-, konservointi- ja tutkimustyöt, joihin vuodesta 1950 lähtien osallistui myös Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies ja joiden päätyttyä kirkko muutettiin museoksi. Työtä johti professori Paul A. Underwood.⁴

Maa tarjoaa luolan lähestymättömälle

Kirkon pääovesta ulompaan narteksiin astuva kohtaa ensimmäiseksi Kristus Kaikkivaltiaan järkähtämättömän katseen. Se kohdistuu tulijaan ulommasta narteksista sisempään johtavan oven yläpuolelta, mosaiikista, johon kuuluu inskriptio: *Khora ton zonton*. Kirjoitus viittaa psalmirunoilijan säkeisiin: ”Minä saan vaeltaa Herran kasvojen edessä elävien maassa.”⁵

Jo tässä sana *khora* saa paikkaa, maata ja maaseutua moniulotteisemman, metafyysemmän merkityksen, joka vielä syvenee vastapäisen seinän Jumalansyntyttäjän mosaiikissa (kuva 23). Ulos johtavan pääoven yläpuolella frontaaliasennossa oleva Jumalansyntyttävä kohottaa molemmat kätensä rukousasentoon (nk. *orantti*-kuva), ja hänen rintansa edessä on ympyrämuotoisen medaljongin sisään kuvattu *Kristus Immanuel* oikea käsi kohotettuna siunausasentoon, kirjoituskäärö vasemmassa kädessään. Puolivartalokuvan molemmilla sivuilla on Mariaa kohti ojentuva enkeli. Mosaiikkiin kuuluva inskriptio *Khora tou akhoretou* siteeraa Romanos Melodoksen kirjoittaman Kristuksen syntymäjuhlan kontakin veisua: ”Tänä päivänä Neitsyt yliolennollisen synnyttää, / ja maa tarjoaa luolan lähestymättömälle – .”⁶ Inskripti- on voidaan kaikkein konkreettisimmalla tasolla päätellä viittaavan apokryfisten evan- geliumitekstien julistukseen Jeesuksen syntymästä erämaaluolassa:

*Kun enkeli oli sanonut tämän, hän käski juh-
taa pysähtymään, sillä synnytyksen aika oli
koittanut. Ja hän käski autuasta Mariaa las-
keutumaan eläimen selästä ja astumaan luolan
onkaloon, jossa ei ollut koskaan valoa,
vaan aina pimeää, koska se ei kyennyt otta-
maan päivän valoa. Kun autuas Maria oli as-
tunut sinne, se alkoi kirkastua kovasti, ikään
kuin olisi ollut päivän kuudes hetki. Jumalal-
linen valo valaisi luolan niin, ettei valo vä-
hentynyt siellä päivällä eikä yöllä, niinkauan
kuin autuas Maria oli siellä. Ja Maria synnytti
pienen pojan, jonka enkelit heti syntymän*



Kuva 23: Jumalansynnyttäjä Platytera (Underwoodin mukaan Blahernitissa). Konstantinopolilaisen Khoran kirkon ulomman narteksin dedikaatiomosaiikki (yksityiskohta), 1315–1321.

*jälkeen ympäröivät. Ja he kumarsivat Häntä, joka oli syntynyt ja tuskin seisoi omilla jaloillaan, ja sanoivat: "Kunniä Jumalalle korkeuksissa ja maassa rauha, ihmisten kesken, joita kohtaan hänellä on hyvää tahto."*⁷

Toisaalta inskriptio viittaa tietysti luostarin ja kirkon nimeen, joka on ollut käytössä ainakin 600-luvulta lähtien. On epävarmaa, milloin Khoran-nimen metafysiset tulkinnat ovat tulleet toponymisen rinnalle, mutta Underwoodin mukaan monitasoinen merkityksenanto on ollut vallalla ainakin Theodoros Metokhitesin aikana 1300-luvulla.⁸ Tämä on selvästi aistittavissa myös kirkon kuvaohjelmasta.

Toisessa Mooseksen kirjassa — pilvi peitti ilmestysmajan, ja Herran kirkkaus täytti asu-

muksen; / eikä Mooses voinut mennä ilmestysmajaan, sillä pilvi oli laskeutunut sen päälle, ja Herran kirkkaus täytti asumuksen”.⁹ Kuningasten kirjassa Salomon viettäessä Jerusalemin temppelin vihkijuhlaa pilven hahmoinen ”Herran kirkkaus täytti temppelin”¹⁰, ja profeetta Hesekielin näyssä ”Herran kunniä täytti temppelin”¹¹. Nämä *Vanhan testamentin* kohdat on Bysantin kirkossa nähty sen tapahtuman ennusmerkkeinä, josta evankelista Luukas kirjoittaa: ”Enkeli vastasi ja sanoi hänelle: ‘Pyhä henki tulee sinun päällesi, ja Korkeimman voima varjoaa sinut; sen tähden myös se pyhä, mikä syntyy, pitää kutsuttaman Jumalan pojaksi’”¹². Sitä, miten bysanttilaiset käyttivät juutalaisten temppeliä Marian ennusmerkinä ikonografiassa ja hymnografiassa,

tarkastellaan tuonnempana perusteellisemmin.

Inskription monimerkityksellisessä sanaleikissä voidaan nähdä myös ajatus Mariasta itse kristillisenä kirkkona, joka pyhien mysteerien kautta oli bysanttilaisille paljon enemmän kuin fyysinen tila. Se oli toki fyysinen ja konkreettinen, seinien rajaama ja ympäristöstään erottama, mutta noiden seinien sisällä toimitettu jumalanpalvelus teki siitä myös pyhyiden kokemuksen, ”virtuaalin taivaan”, jossa katoava sai kosketuksen ikuiseen ja inhimillinen jumalalliseen.¹³

Luola taas voidaan nähdä Marian kohdun metaforana, fyysisenä ja inhimillisenä tilana, joka tarjoaa asuinsijan jumalalliselle ja ei-fyysiselle. Niinpä Marian kohtu-luolaan asettessaan Sana tulee lihaksi, käsittämätön käsitettäväksi, käsin koskematon käsin koskettavaksi, käsitteellinen konkreettiseksi, ”lähestymätön” lähestyttäväksi, *sijoittumaton sijoittuneeksi*, yliolennollinen olennolliseksi. ”Sinä, vanhurskauden aurinko – Kristus / olet syntynyt Neitseestä, / ja tähti osoitti Sinut Sijoittumaton, luolaan sijoittuneeksi”,¹⁴ lauletaan Kristuksen syntymäjuhlan suuren ehtoopalveluksen troparissa – ja aamupalveluksen katismatroparissa: ”Kuinka mihinkään sijoittumaton Jumala sijoittui kohtuun?”¹⁵ *Akatistos-hymnissä* Jumalansynnyttäjälle kuvataan luolan tapahtumia:

*Kaikki enkelvoimat hämmästyivät lihaksittomisen suurta tapahtumaa, sillä he näkivät lähestymättömän Jumalan kaikille lähestyttävänä ihmisenä, joka asui meidän keskellämme ja jolle kaikki suurella äänellä veisaavat: Halleluja!*¹⁶

Neitsyen kohtu on nyt taivaita avarampi

Inskription tarkastelu johtaa kysymykseen uloskäynnin päällä olevan Maria-kuvan identifikaatiosta. Bysanttilaisessa hymnografiassa luolan tapahtuman eli siis Kristuksen syntymän yhteydessä Maria saa mm. attribuutin ”taivaita avarampi”. Attribuutti viittaa neitseelliseen kohtuun, joka sulkee sisäänsä kaik-

keuden täyttävän jumaluuden. Kristuksen syntymäjuhlan suuren ehtoonjälkeisen palveluksen litaniastikiirassa lauletaan: ”Neitsyt on nyt taivaita avarampi, / sillä pimeydessä oleville on koittanut Valkeus, / joka ylentää alhaiset. / Enkelten kanssa veisatkaamme mekin: / Kunnia olkoon Jumalalle korkeuksissa!”¹⁷ Basileios Suuren liturgiassa sama kielikuva toistuu; kohdun sijasta liturgisessa käytössä oleva suomennos puhuu ”helmasta” ja ”povesta”: ”Sinun helmasi hän teki istuimekseen ja Sinun povesi avarammaksi taivasta.”¹⁸

Ortodoksinen traditio tuntee useitakin erilaisia Jumalansynnyttäjän kuvia, joita vaihtelevien käytäntöjen mukaan kutsutaan nimellä Taivaita avarampi (*Platytera*). Tätä nimeä on käytetty mm. kookkaista apsis kuvista, joissa Jumalansynnyttäjä istuu valtaistuimella (*kuva 19*) tai seisoo frontaaliasennossa käsivarrellaan Kristus Immanuel. Tällöin lienee kysymyksessä eräänlainen kansanomoinen yleisattribuutti (samaa tapaan kuin *Megale Panhagia*, ”Suuri Kaikkein pyhin”) ilman erityisiä ikonografisia tai teologisia korostuksia.¹⁹ Ikonografisessa ja teologisessa tarkastelussa *Platytera* sijoitetaan ennusmerkki-kuvien joukkoon, kun taas apsis-kuvien Jumalansynnyttäjä valtaistuimella nähdään paitsi taivaan kuningattarena ja enkelten valtiattarena myös itsensä Kristuksen valtaistuimena (*Kathedra Christi*).²⁰ Toisaalta hymnografiassa molempien kuvatyypin metaforiset attribuutit voivat myös kietoutua toisiinsa. Edellä mainittu kielikuva ”Sinun helmasi hän teki istuimekseen ja Sinun povesi avarammaksi taivasta” löytyy myös *Akatistos-hymnin* 1. iikossista: ”Iloitse, sillä Sinä olet Kuninkaan istuin; iloitse, sillä Sinä kannat kaikkeuden kantajaa.”²¹ Molemmissa Jumalan istuin -metafora ja ajatus kaikkeutta avaramman jumaluuden itseensä sulkevasta kohdusta esiintyvät yhdessä, toisiinsa liittyen.

Platyteraksi Richard Lukas Freytag tunnistaa myös Khoran ulomman narteksin dedikaatiokuvan – eikä suinkaan *Blaherni(o)tissaksi*, kuten mm. Underwood sen identifioi ja kuten sitä useimmiten nimitetään.²² Freytag esittää kahdenlaisia perusteluja. Ensinnäkin hänen käsityksensä mukaan *Blaherniotissa*-ku-

van kuuluisa Blahernain kirkon prototyyppi (tässä Freytag käyttää termiä ”Urbild”, alkukuva, joka on harhaanjohtava²³) on ollut Jumalansynnyttäjä rukousasennossa yksinään, ilman lasta. Tästä on sekä tutkijoiden että muiden tulkitsijoiden joukossa vallalla myös toisenlaisia näkemyksiä²⁴, minkä Freytag uskoo johtuvan siitä, että Blahernain Jumalansynnyttäjän kirkossa on kunnioitettu monia toisistaan poikkeavia Jumalansynnyttäjän kuvia.²⁵

Toiseksi Freytagin tulkinta implikoi lähtöolettamusta, jonka mukaan alkuperäinen Blahernain Jumalanäiti, siis Maria yksin ilman lasta, ei eksplikoi Sanan (*Logoksen*) inkarnaation ideaa niin korostetusti kuin Khoran kirkon kuvan inskriptio *Khora tou akhoretou* edellyttäisi.²⁶ Tässä kuvassa Jumalansynnyttäjän rinnan edessä on myös medaljongin sisään kuvattu Kristus Immanuel; sekä medaljonki että tämä nimenomainen Kristuksen kuvaamisen tapa viittaavat lupaukseen Vapahtajan syntymästä.

Kristus Immanueliksi kutsutaan kuvaa, jossa Kristus on joko yksin tai Marian kanssa lapsen hahmossa esittämättä kuitenkaan lasta. Yleensä hänet kuvataan frontaaliasennossa, toinen käsi siunaavaan eelseen kohotettuna ja kirjoituskäärö toisessa kädessään. Jos Maria on läsnä, ei lapsen ja äidin välillä ole inhimillistä kontaktia, vaan Kristus näyttää itsenäiseltä, lapsen hahmon saaneelta aikuiselta Vapahtajalta, jonka olomuoto on ”toisesta maailmasta” kuin äidin. Viimemainittua ominaisuutta usein korostetaan medaljongilla, jonka sisään Kristus Immanuelin kuva kokonaisuudessaan rajautuu. Usein, kuten esimerkiksi nyt puheena olevassa Khoran kirkon mosaiikissa, Maria ei edes pitele medaljonkia käsissään, vaan se ikään kuin leijuu hänen rintansa edessä, mikä edelleen korostaa, ettei tarkoituksena ole kuvata äitinsä syliin asettunutta lasta.²⁷

Kuva ja nimi viittaavat ennustukseen, jonka profetta Jesaja lausui rohkaisuksi kuningas Aahaalle: ”Sentähden Herra itse antaa teille merkin: Katso, neitsyt tulee raskaaksi ja synnyttää pojan ja antaa hänelle nimen Immanuel.”²⁸ Tähän profetiaan viittaavat evan-

keliumiteksteissään sekä Matteus että Luukas. Selvityksensä Jeesuksen Kristuksen sikiämisestä ja syntymisestä evankelista Matteus päättää sanoihin:

*Tämä kaikki on tapahtunut, että kävisi toteen, minkä Herra on puhunut profetaan kautta, joka sanoo: ”Katso, neitsyt tulee raskaaksi ja synnyttää pojan, ja tälle on annettava nimi Immanuel”, mikä käännettynä on: Jumala meidän kanssamme.”*²⁹

Kristus Immanuel ei siis ole syntynyt Kristus, ei vielä lihaksi tullut Sana vaan lupaus siitä, inkarnaatiota edeltävässä olomuodossaan. Sitä visualisoi Kristusta rajaava soikea tai pyöreä kehä, josta käytetään monia eri nimityksiä. Merkitykseltään se lähestyy *nimbusta*, pyhyiden attribuuttia, josta edellä on ollut puhetta, mutta käyttöyhteys on selvästi eriytenyt. Puhuttakoonpa sitten *aureolasta*, *mandorlasta* (mantelin muotoinen aureola), *gloriolasta*, *tondosta* tai *clipeuksesta*, Kristus Immanuelin yhteydessä kysymys on niistä taivaan sfääreistä, jotka ympäröivät Kristuksen hänen jumalallisessa olomuodossaan. Kuten nimbuksen myös clipeuksen ikonografiset juuret löytyvät antiikin muotokuvamedaljongeista (*imago clipeata*), joissa se saattoi viitata esimerkiksi edesmenneen keisarin apoteosiin. Clipeus voi myös ympäröidä sekä Marian että lapsen, jolloin kuva saa jossain määrin muotokuvamedaljonkimaisen formaatin.³⁰ On kuitenkin pantava merkille, että latinan kielessä clipeus ei tarkoita ainoastaan medaljonkia ja kilpeä vaan myös auringonkehrää ja taivaankantta.

Taivaan sfäärejä ja Kristuksen inkarnaatiota edeltävää olomuotoa kuvatessaan Marian rinnan eteen asetettu aureola – kutsuttakoonpa sitä millä nimellä hyvänsä – myös muistuttaa Marian inhimillisen kohdun ihmeellisesti kätkenneen sisäänsä kaikkeuden täyttävän, rajattoman jumaluuden. Tähän viittaa myös hymnirunoilijoiden Jumalansynnyttäjälle antama attribuutti ”taivaita avarampi”.

Taivaita avarammaksi Freytag siis identifioi myös puheena olevan Khoran kirkon orantti-Jumalansynnyttäjän, joka täyttää kaikki

kolme hänen *Platyteralle* asettamaansa ehto: Maria on siinä frontaaliasennossa, kädet kohotettuina, ja Kristus medaljongin sisällä on hänen rintansa edessä. Aiheellisesti Freytag myös muistuttaa, että erityisesti Venäjällä myöhemmin levinnyt Jumalansynnyttäjän Ennuskuvaa-ikoni (*Znamenie*), jossa Maria niin ikään frontaaliasennossa kohottaa kätensä rukousasentoon rinnallaan Kristus Immanuel ja joka nimenomaan visualisoi profeetta Jesajan ennustusta, varioi samaa kuvatyyppejä.³¹

En tässä ota kantaa kysymykseen, mikä on ”ainoa oikea” *Platytera* tai ”ainoa oikea” *Blaherniotissa* tai onko sellaisia lopulta olemassaakaan. Freytag itsekin toteaa, että tällä ”äräyttävällä sekaannuksella” on pitkä ja mutkikas historia. Hän pitääkin puheena olevaa kuvatyyppejä ”alkuperäisen” *Blaherniotissan* (Maria yksinään rukousasennossa) ja *Ennuskuvan* (Maria clipeus käsissään) myöhempänä yhteensulautumana ja toteaa, että rajanveto tyyppien välillä on lopultakin äärimmäisen vaikeaa.³²

Tässä pitkään pohditun kuvan identifikaatiokysymys voidaan liittää myös kysymykseen kirkon dedikaatiosta, omistuksesta. Yleensä puhutaan Vapahtajankirkosta, mutta ainakin Theodoros Metokhites ilmeisesti halusi omistaa kirkon sekä Kristukselle että hänen äidilleen. Näin voidaan päätellä paitsi logoteetin itsensä Jumalansynnyttäjälle kirjoittamista ylistyslauluista, joissa hän viittaa sekä kirkon nimeen että dedikaatioon³³, myös Marian keskeisestä asemasta kirkon koko kuvaohjelmassa, joka erityisesti korostaa hänen inkarnaation mahdollistavaa rooliaan pelastushistoriassa. Edempänä tarkasteltava Marian elämäkertasykli on periaatteessa luonteeltaan narratiivinen, mutta siitä löytyy myös viittauksia metaforiseen ulottuvuuteen. Sen yksittäisiin kuvakokonaisuuksiin joudutaan useaan kertaan palaamaan myöhemmin tarkasteltaessa täysin metaforisella ja allegorisella tasolla kulkevaa sivukirkon Maria-typologiaa. Kun Maria-typologian rinnalla systemaattisesti tarkastellaan myös Maria-hymnografiaa, voidaan huomata sen korostavan ja syventävän dedikaatiokuvan *Platytera*-identifikaatioon liittyviä metafori-

sia ulottuvuuksia: Neitsyen kohtu on nyt ”taivaita avarampi” ja hänen helmansa ”Jumalan istuin”. Samalla se korostaa ja syventää dedikaatiokuvan inskription merkitysulottuvuuksia, joissa sana *kbora* saa niin maata ja luuraa kuin kohtua ilmaisevan merkityksen ja joissa Marian maallinen ruumis saa metaforakseen niin juutalaisen temppelin kuin kristillisen kirkon.

Kerubeja kunnioitettavampi, serafeja verrattomasti jalompi

Keskellä ulomman narteksin länsiseinän eteläpuolimmaisen hautakomeron holvikaarta on orantti-tyyppinen Jumalansynnyttäjän fresko (*kuva 24*).³⁴ Kuva on tunnistettavissa ennusmerkin Jumalansynnyttäjäksi, jonka teologinen sanoma liittyy profeetta Jesajan aiemmin mainittuun ennustukseen neitseellisestä sikiämisestä ja poikalapsen syntymästä. Maria ja Kristus Immanuel ovat puolivartalokuvassa frontaaliasennossa; Marian kädet ovat rukousasennossa, Kristuksen molemmat kädet on kohotettu siunausasentoon, ja sekä äitiä että lasta ympäröi kuusikulmainen, terävänurkkainen taivaan sfääri, jonka takana neljän kerubin osittain näkyvät siivet muodostavat ympyrän kaaren. Kerubin läsnäolo viittaa Jumalansynnyttäjän poikkeukselliseen asemaan, josta hymnirunoilija kirjoittaa: ”Me ylistämme Sinua, joka olet kerubeja kunnioitettavampi ja serafeja verrattomasti jalompi, Sinua, puhdas Neitsyt, Sanan synnyttävä, Sinua totinen Jumalansynnyttävä.”³⁵ Holvikaaren sivuille Jumalansynnyttäjän alapuolelle on pyöreiden medaljongien sisään maalattu kirjoituskääröä kädessään pitävät hymnografit Kosmas Melodos ja Johannes Damaskolainen.³⁶ Heistä ja heidän hymnituotannostaan vähän tarkemmin tuonempana.

Niin ikään ulomman narteksin länsiseinällä, välittömästi pääsisäänkäynnin pohjoispuolella, on Khoran kirkon haudoista nuorin, ilmeisesti juuri ennen Konstantinopolin luhistumista rakennettu. Ajoitusta voidaan perustella freskofragmentilla, josta on jäljellä vain alaosa; yläosa on täysin tuhoutunut. Kuvassa

Kuva 24: Ennusmerkin Jumalanäiti, “kerubeja kunnioitettavampi ja serafeja verrattomasti jalompi”. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon ulomman narteksin hautafresko, 1315–1321.

Jumalansynnyttäjä valtaistuimella ja tunnistamattoman haudan todennäköisesti naispuolinen vainaja ovat Underwoodin mukaan ”fyysisesti ja psykologisesti” epätavallisen läheisessä kontaktissa keskenään. Tämän lisäksi molempien hahmojen kolmiulotteinen, veistomainen kuvaustapa sekä vainajan vaatteiden poimutus ja koristelu kertovat läheisestä yhteydestä pikemminkin myöhäiskeskiajan tai renessanssin läntiseen kuin bysanttilaiseen kuvaperinteeseen.³⁷

Sisemmän narteksin pohjosipäädyn hautakomeron seinässä on mosaiikkifragmentti *oranti*-Jumalansynnyttäjästä, jossa Maria on yksin rukousasennossa, ilman lasta (kuva 25). Marian ympärillä on symmetrisesti sijoitettu inskriptio ”Jumalansynnyttäjä, elävöittävä lähde”, ja kuvan alapuolella on fragmentti

hautakirjoituksesta, jossa Mariaa kutsutaan mm. ”elämän lähteeksi”.³⁸ Marian yläpuolella hautakomeron holvikaareessa on vähäinen fragmentti Kristuksesta; jäljellä on vain pieni pätkä nimbuksen kaarta, molempien käsien siunaavat sormet ja osia inskriptiosta *Khora ton zonton*. Bysanttilaisessa kirkkotaiteessa kompositio, jossa Kristus Kaikkivaltias kuvataan *oranti*-asentoisen Marian yläpuolella, liittyy yleensä Kristuksen taivaaseenastumisen kuvaan.

Elävöittävä lähde -kuvan edessä sisemmän narteksin pohjoispäädystä kohoaa kupoli, jonka kultaisina säihkyvät mosaiikit kertovat Kristuksen sukupuusta. Kupolin huipulla olevassa medaljongissa on Jumalansynnyttäjän puolivartalokuva (*Kyriotissa*- tai *Nikopoia*-tyypin variantti); siinä Maria ja Kristus Im-

Kuva 25: Jumalansynnyttäjä Elävöittävä lähde. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemmän narteksin hautamosaiikki, 1315–1321.

manuel ovat frontaaliasennossa, Maria pitelee molempia käsiään Kristuksen olkapäillä, Kristuksen vasemmassa kädessä on kirjakäärö, ja oikea käsi kohoaa siunausasentoon.

Kupolin alla levittäytyy sisemmän narteksin pohjoispuolen kattoholveja, lynettejä ja pendenttiivejä kiertävä Jumalansynnyttäjän elämäkertasykli. Bysantissa nämä syklit noudattivat apokryfisiä evankeliumitekstejä, erityisesti *Jaakobin Protevankeliumia*. Näissä teksteissä Marian elämänvaiheita kuvataan paljon seikkaperäisemmin kuin Raamatun evankeliumeissa. *Jaakobin Protevankeliumi* on kirjoitettu kreikaksi ilmeisesti Egyptissä kolmannen vuosisadan alkupuolella.³⁹

Paul A. Underwoodin työryhmään kuulunut Jacqueline Lafontaine-Dosogne luonnehtii Khoran kirkon sykliä joksikin konser-

vatiiviseksi, Paleologosten ajan konstantinopolilaista perinnettä edustavaksi, mutta näkee siinä myös joitakin uusia, itsenäisiä piirteitä samoin kuin eräitä itäisiä vaikutteita, jotka ilmenevät lähinnä syklin narratiivisissa korostuksissa. Vertailukohtia voidaan etsiä mm. Makedonian, Serbian ja Athos-vuoren kirkkojen vastaavista kuvaohjelmista sekä Keski-Anatolian ylätasangolta Kappadokian kivierämaan lukuisista luolakirkoista.⁴⁰ Kappadokian kirkkojen freskot ovat Khoran mosaiikkisykliä jopa 400 vuotta vanhempia, peräisin ikonoklasmia välittömästi seuranneelta ajalta ennen vuosituhannen vaihdetta. Toteutustavaltaan ne ovat arkaaisempia ja usein poikkeavat puheena olevasta syklistä jonkin verran myös narratiivisissa painotuksissaan.

Ja hän sai ravintonsa enkelin kädestä

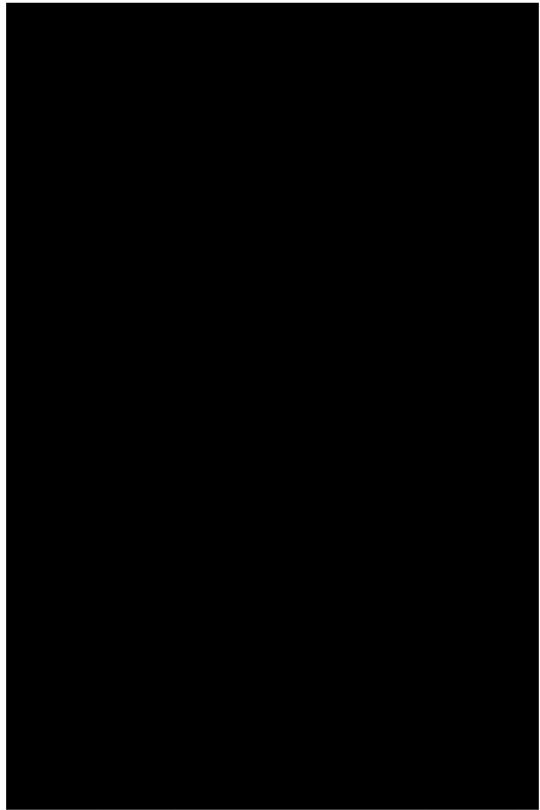
Sykli alkaa edellä mainitun *orantti*-kuvan yläpuolelta, sisemmän narteksin pohjoispäädyn lännenpuoleisesta pendentiivistä ja ikkunasyvennyksen lynetistä. Pendenttiivissä vielä syntymättömän Marian isä, *Jaakobin protevankeliumin* mukaan ”Joakim, sangen rikas, joka toi lahjansa kaksinkertaisina”, saapuu jälleen kerran lahjoineen temppeliin ja joutuu Ruben-nimisen papin torjumaksi: ”Sinun ei ole lupa tuoda lahjojasi, koska et ole antanut siementä Israelille.”⁴¹ Pendenttiivin kuvassa on vain pappi, joka kohottaa molemmat kätensä torjuvaan eleeseen; lapsettomuutensa vuoksi nöyryytetty Joakim lähtee murtuneena temppelistä ja pakenee erämaahan murehtimaan kohtaloaan. Paluumatkasta on vain fragmentti jäljellä pohjoisen päätyseinän lynetissä.

Itäseinän pohjoisimmassa lynetissä Joakimin niin ikään lapsettomuuttaan sureva puoliso Anna on suihkukaivon äärellä kotinsa puutarhassa. Hänen takanaan puussa on linnunpesä, jonka kahta poikasta emolintu ruokkii. Tämä pieni yksityiskohta viittaa *Jaakobin protevankeliumin* kuvaukseen Annan epätoivoisesta valituksesta: ”Ja hän katsoi taivaalle ja näki varpusparven laakeripuussa ja valitti itskseen sanoen: ‘– En ole, niin kuin taivaan linnutkaan, sillä taivaan linnutkin ovat hedelmällisiä Sinun edessäsi, Herra.’”⁴² Fyyssinen miljöö ilmentää ”sangen rikkaan” Joakimin ja Annan yhteiskunnallista asemaa; heidän kotinsa saa arkkitehtonisen hahmonsia Bysantin keisarillisesta tai aristokraattisesta asumuksesta.⁴³ Linnunpesän yllä on enkeli, joka saapuu ilmoittamaan Annalle Herran kuulleen hänen rukouksensa. *Jaakobin protevankeliumin* mukaan Anna lupaa antaa lapsensa ”lahjaksi Herralle” eli luovuttaa hänet temppeliin.⁴⁴ Lynetin eteläpuolella olevassa pendenttiivissä Joakim murehtii erämaassa kohtaloaan.

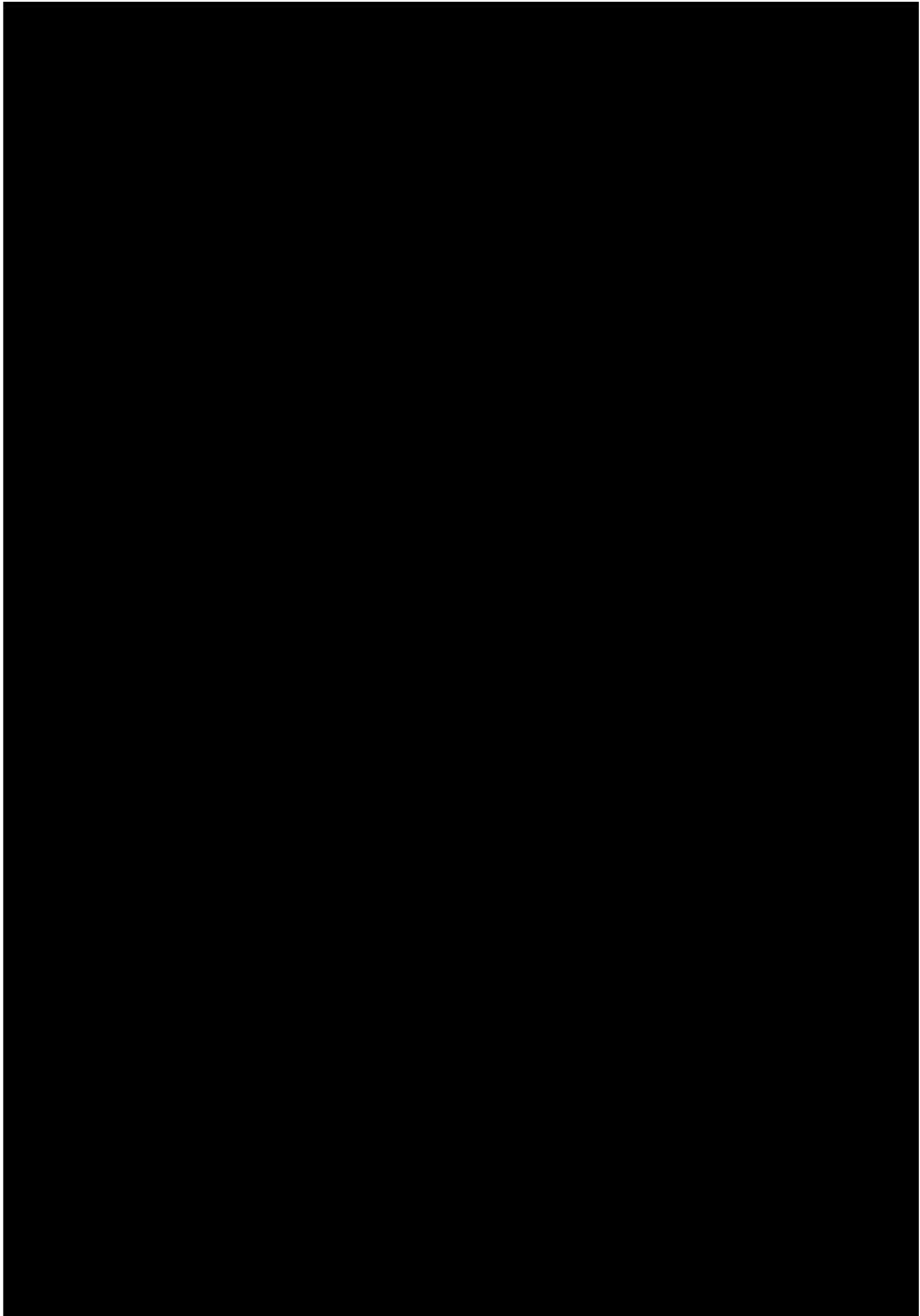
Pendenttiivin eteläpuoleisessa holvikaressa niin ikään enkeliltä ilouutisen kuullut Joakim ja häntä vastaan saapunut Anna kohtaavat toisensa; heidän takanaan on komeiden

rakennusten muodostama kaupunkimiljöö (kuva 26). Joakim ja Anna halaavat toisiaan hellästi ja suutelevat; tämän suudelman on bysanttilaisessa kuvaperinteessä tulkittu merkitsevän Marian sikiämistä⁴⁵. Kuvan alaosa on tuhoutunut, joten siitä valitettavasti puuttuu tähän muutoinkin hellään kohtaamiseen olennaisesti kuuluva pieni suloinen yksityiskohta; ikonografisen perinteen mukaan vaimoiaan syleilevä Joakim myös painaa vasemman jalkansa varpaat hellästi Annan oikean jalan varpaiden päälle.

Vaikka Marian rooli inkarnaatioprosessissa varsinaisesti alkaakin hänen sikiämisestään, on seuraavan lynetin tapahtumilla huomatta-



Kuva 26: Herran esivanhempien Joakimin ja Annan kohtaaminen. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemmän narteksin Marian elämäkertasyklin mosaiikki, 1315–1321.



Kuva 27: Marian seitsemän ensimmäistä askelta. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemän narteksin Marian elämäkertasyklin mosaikki, 1315-1321.

vasti tärkeämpi liturginen merkitys; syyskuun kahdeksantena vietettävä Jumalansynnyttäjän syntymä on yksi bysanttilaisen kirkkovuoden kahdestatoista suuresta juhlasta. Syntymän ulkoiset puitteet näyttävät ylellisiltä. Palvelijattaret kylvettävät vastasyntynyttä Maria-vauvaa, joka – loogista kyllä muttei aivan tavanomaisista – on tässä alastomana; Joakim kurkistelee ujana ovensuusta kauan kaivattua aarrettaan.

Seuraavassa kuvassa lynetin eteläpuoleisessa holvikaaressa Maria ottaa seitsemän ensimmäistä askeltaan (*kuva 27*); tämän kuvamotiivin samoin kuin sen poikkeuksellisen viehättävän toteutuksen juuria voidaan etsiä antiikin kuvataiteesta⁴⁶, mutta kuten Marian elämäkertasyklin teologinen referenssi edellyttää, seitsemästä askeleesta on myös maininta *Jaakobin protevankeliumissa*:

Päivä päivältä lapsi vahvistui, ja kun hän oli kuuden kuukauden ikäinen, hänen äitinsä pani hänet maahan, nähdäkseen, seisoiko hän. Ja hän käveli seitsemän askelta ja tuli hänen helmaansa. Ja hän otti hänet syliinsä ja sanoi: "Herra, minun Jumalani elää! Et ole kävelevä tällä maalla, ennenkuin vien sinut Herran temppeliin." Ja hän pyhitti hänen huoneensa eikä laskenut sen kautta kulkemaan mitään saastaista. Ja hän kutsui saastattomia hebrealaistyttöjä hoitamaan häntä.

Marian palatsimaisessa kodissaan saamasta ylenpalttisesta hoiivasta kertoo kattoholvin itäpuolinen mosaiikki, jossa Joakim ja Anna itse yhdessä hellivät lastaan. Mutta äsken siteerattu *Jaakobin protevankeliumi* jatkuu:

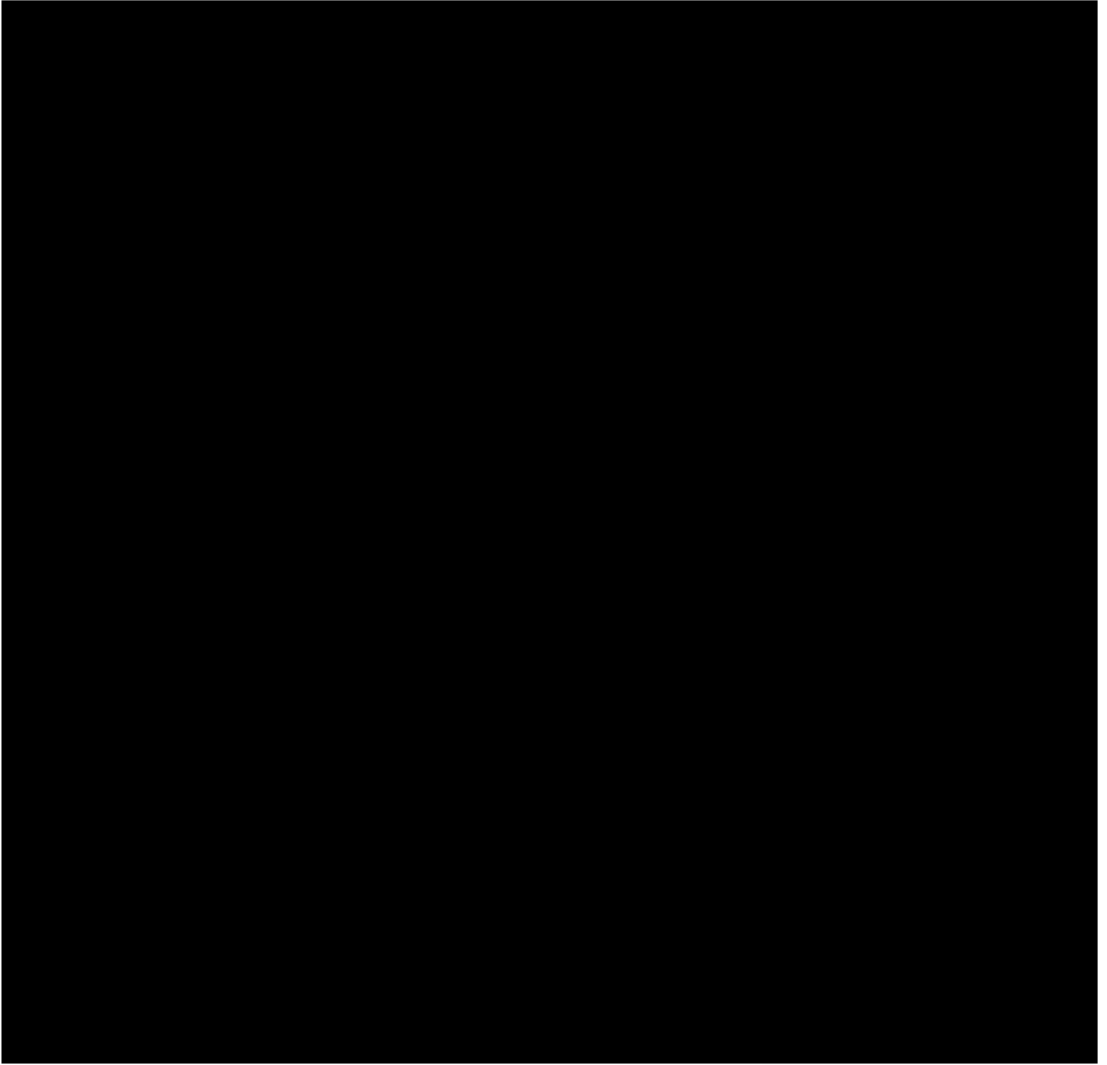
Kun lapsi oli vuoden vanha, Joakim piti suuret kutsut ja kutsui papit ja kirjanoppineet ja neuvoston ja kaikki israelilaiset. Ja Joakim antoi lapsen papeille ja siunasi häntä sanoen: "Meidän isiemme Jumala, siunaa tätä lapsukaista ja anna hänen nimensä tulla kuuluksi iankaikkisesti, kaikissa sukupolvissa." Ja kaikki sanoivat: "Tapahtukoon, tapahtukoon, amen." Ja hän antoi hänet ylipapeille, jotka siunasiivat lasta sanoen: "Korkeuksien Jumala, katso tämän lapsukaisen puoleen ja siunaa

häntä suurimmalla siunauksella, jota korkeampaa ei ole."⁴⁷

Marian siunaaminen kuvataan Marian hoivaimisen länsipuolella samassa kattoholvissa.

Seuraavassa lynetissä sisemmästä narteksista kirkkosaliin johtavan oven yläpuolella logoiteetti Theodoros Metokhites ojentaa Kristukselle koristamaansa kirkkoa. Samalla kohdalla kattoholvissa Marian elämäkertasykli jatkuu; Anna ja Joakim täyttävät Herralle annetun lupauksen ja luovuttavat kolmivuotiaan Marian temppeliin, jossa pappi Sakarias (Johannes Edelläkävijän isä) ottaa hänet vastaan (*kuva 28*). Kuten "seitsemässä ensimmäisessä askeleessa" Maria on tässä kooltaan pikkuruinen mutta vaatetukseltaan kuin aikuinen, kiireestä kantapäähän hunnutettu. *Jaakobin protevankeliumin* mukaisesti tahrattomat hebrealaistytöt seuraavat pientä saattuetta; jokainen heistä kantaa palavaa lampua (tai soihtua) Joakimin ohjeen mukaan "– ettei lapsi kääntyisi takaisin ja hänen sydämensä jäisi vangiksi Herran temppelin ulkopuolelle"⁴⁸. Marian temppeleintuominen on Khoran kirkon kuvasyklissä asetettu keskeiselle paikalle; se täyttää kirkkosaliin ja ulompaan narteksiin johtavien ovien väliin jäävän kattoholvin kokonaan. Tälläkin kuvalla on erityinen liturginen merkityksensä; Jumalansynnyttäjän temppeleinkäynti on yksi Bysantin kirkon Marian kunniaksi viettämistä suurista juhlista.

Samassa kuvassa Marian, hänen vanhempinsa ja pappi Sakariaan takana on kolmiaskelmainen rakennelma, jota kattaa neljän pilarin varaan pystytetty kaareva katos. Katoksen alla ylimmällä askelmalla istuu aikuiselta näyttävä kolmivuotias Maria ja ojentaa kätensä kohti lähestyvää enkeliä (*kuva 28*). Tämä simultaanikuva viittaa Marian temppeleintuomisen lisäksi kahteen muuhunkin *Jaakobin protevankeliumin* kohtaan, jotka liittyvät temppeleintuomiseen: "Ja hän [pappi Sakarias] pani hänet alttarin kolmannelle askelmalle, ja Herra Jumala lasi armonsa häneen ja hän karkeloitsi. – Ja Maria oli Herran huoneessa ikäänkuin valittu kyyhky, ja hän sai ravintonsa enkelin kädestä."⁴⁹ Tässä kuvassa Maria on siis asetettu temppelin kaikkeinpyhimpään.

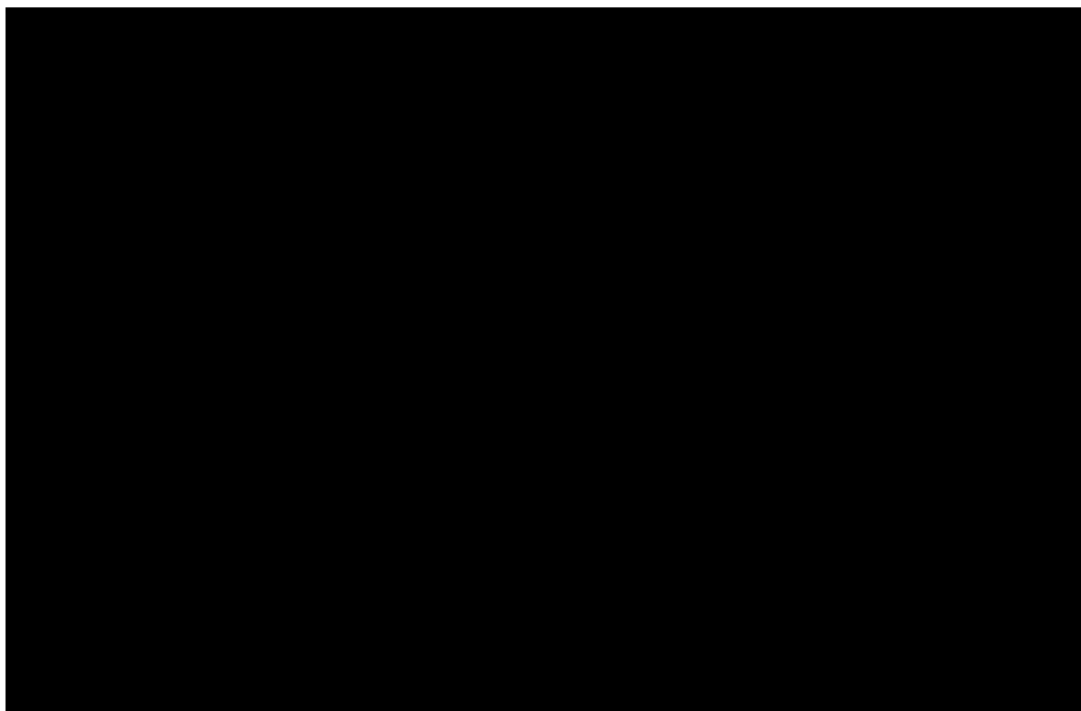


Kuva 28: Jumalansynnyttäjän temppeliinkäynti. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemmän narteksin Marian elämäkertasyklin mosaiikki, 1315-1321.

Myös kattoholvin etelänpuoleisen holvikaaren itäpäässä Maria saa ravintonsa enkelin kädestä; holvikaaren länsipuolen mosaiikki on pahoin tuhoutunut, mutta inskriptio on tallessa. Sen mukaan Maria ”sai opetusta temppelissä”⁵⁰.

Sykli jatkuu narteksin länsiseinällä. Ulompaan narteksiin johtavan oven yläpuolella ole-

vassa lyetissä pappi Sakarias ojentaa Marialle kehrättäväksi purppuraisen langan Jerusalemin temppelin esirippua varten. Itse asiassa tämä kohta on ”väärässä paikassa”, sillä *Jaakobin protevankeliumissa* lanka kehrätään vasta sen jälkeen, kun Maria on jo luovutettu temppelistä Joosefille. Pappi kutsuttaa luokseen ”saastattomia neitseitä Daavidin suvusta” ja sanoo:



Kuva 29: Ylipappi Sakarias luovuttaa Marian Joosefille. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemmän narteksin Marian elämäkertasyklin mosaiikki, 1315–1321.

”Valitkaa, kuka kebrää kultaisen, amiantuksen värisen, kirsikan värisen, silkisen, hyasintin värisen, punaisen ja todellisen purppura langan.” Ja Marialle osui todellinen purppura ja punainen, ja sen ottaen hän meni kotiinsa. — Ja ottaen punaisen Maria kebräsi.⁵¹

Joosefin kotiin muutettuaankin hän oli siis ”saastaton” ja näin ollen kelvollinen kebräämään lankaa Jerusalemin temppelin esirippua varten.

Ennen tätä Marian elämässä on kuitenkin tapahtunut ratkaiseva muutos. Marian täytettyä kaksitoista vuotta (*Pseudo-Matteuksen* mukaan neljätoista) papit alkavat huolestua: ”Mitä teemme hänen kanssaan, ettei hän vain saastuttaisi Herran pyhäkköä.” Ylipappi Sakarias saa enkeliltä ohjeen koota kansan leskimiehet temppeliin. Jokaisen on tuotava tullessaan sauva, ”— ja kenelle I lerra antaa mer-

kin, hän saakoon hänet vaimoksi”. Leskimiehet noudattavat kutsua, Sakarias kerää heidän sauvasa, menee pyhäkköön rukoilemaan ja tulee takaisin: ”Ja Joosef sai viimeisen sauvan, ja katso, kyyhkynen lähti sauvesta ja pysähtyi Joosefin päälle.”⁵²

I holvikaareissa ulompaan narteksiin johtavan oven pohjoispuolella ylipappi Sakarias ruokoilee temppelissä merkkiä Jumalalta. Sauvat on asetettu kaikkeinpyhimpään alttaripöydälle, jonka takana seisoo pieni Maria. Seuraavassa lynetissä holvikaaren pohjoispuolella ylipappi ojentaa Joosefille tämän sauvan, jonka päästä työntyy pieniä vihreitä versoja; kyyhkystä sen sijaan ei tässä näy (*kuva 29*). Toista kättään Sakarias pitää suojelevasti Marian päällä. Hämmästyneen Joosefin takana on joukko yhtä hämmästyneitä leskimiehiä, jotka kaikki näyttävät iäkkäiltä. Mutta Joosef ei ole ainoastaan hämmästynyt vaan

myös vastahakoinen: ”Minulla on poikia ja olen vanha, mutta tämä on nuori. Tulenhan naurettavaksi Israelin lasten edessä.”⁵³ *Pseudo-Matteus* on *Jaakobin protevankeliumia* suorasukaisempi: ” – ja kun hän vanhukse-
na oli jo niin voimaton, ettei voinut ottaa itselleen Mariaa, ei hän halunnut ottaa vastaan oksaansakaan.” Niin Joosef päättää ryhtyä Marian ”vartijaksi”, kunnes Jumala ilmoittaa, kuka hänen pojistaan voi ottaa lapsukaisen vaimokseen.⁵⁴

Jacqueline Lafontaine-Dosogne huomauttaa, että sauvojen asettaminen kaikkeinpyhim-
pään on ikonografisesti poikkeava ratkaisu. Hän toteaa sekä sauvojen että alttarin tässä viittaavan pappi Aaroniin, hänen sauvaansa ja hänen toimittamaansa alttaripalvelukseen Mooseksen valmistamassa ilmestysmajassa. Tässä Khoran kirkon kuvasykli muuttuu Lafontaine-Dosognen mielestä olennaisella tavalla narratiivisesta symboliseksi.⁵⁵ Toinen merkille pantava seikka on Marian sijoittaminen jälleen kaikkein pyhimpään. Kombinaatioon Maria/alttari/Aaron joudumme vielä paneutumaan perusteellisemmin.

Niin leskimies vie suojatin kotiinsa. Seuraavassa holvikaaressa Joosef ja Maria kipit-
tävät sinne peräperää, Joosef edellä pää hiukan hullunkurisesti 180 astetta taaksepäin kiertyneenä, Maria perässä pienenä ja huolella hunnutettuna. Taustalla Marian toivottaa käsiensä eleellä tervetulleeksi nuori mies, todennäköisesti yksi Joosefin pojista. Tympa-
nonissa oven yläpuolella on pieni Jumalansynnyttäjän rintakuva.

Mutta tuskin on kotiin saavuttu, kun Joosef jo sanoo Marialle: ”Katso, olen ottanut sinut Herran temppelistä, ja nyt jätän sinut kotiini ja lähden rakennustöihin, ja palaan sitten luoksesi. Herra varjelkoon sinua.”⁵⁶ Jääh-
hyväiset on sijoitettu kotiintulokuvan viereen, holvikaaren pohjoispuoleisen lynetin eteläosan.

Nyt on kuitenkin palattava askel taaksepäin, lynetin eteläpuoleiseen pendenttiiviin, jossa on syklin liturgisesti tärkein kuva: bysanttilais-ortodoksisen kirkon suuriin juhliin kuuluu myös Jumalansynnyttäjän ilmestys (kuva 30). Sekä *Jaakobin protevankeliumissa*

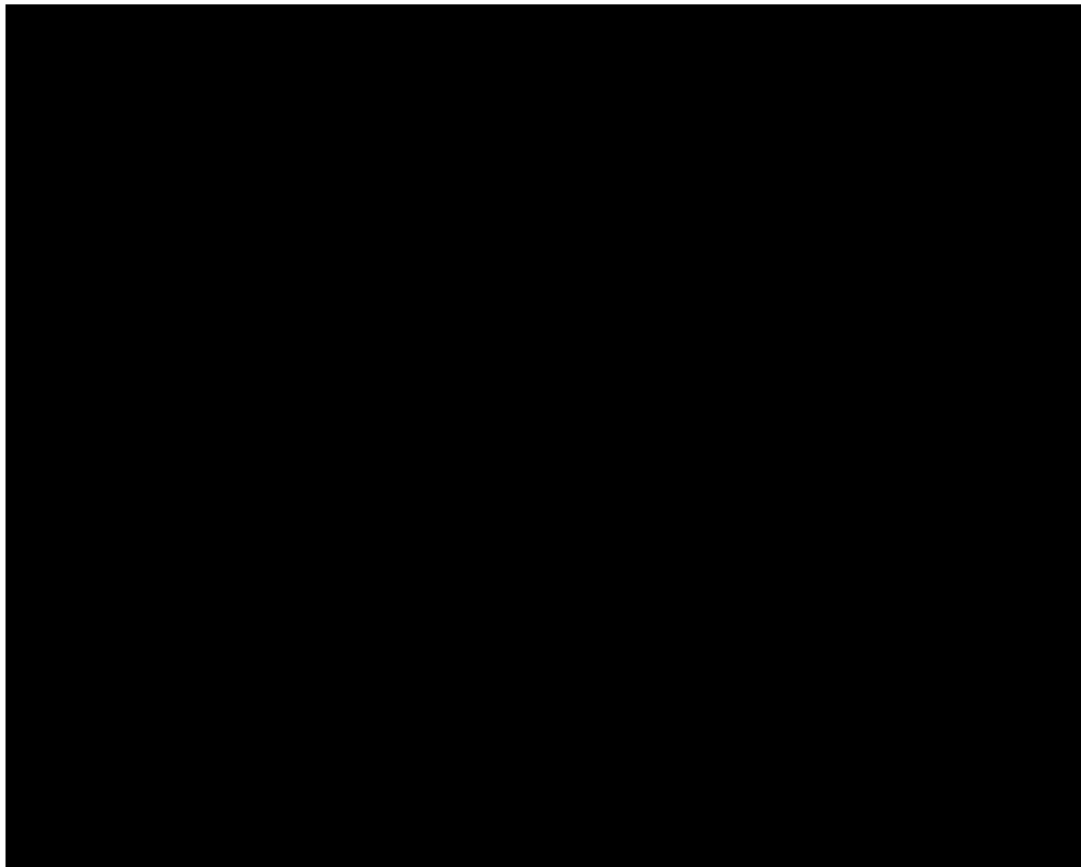
että *Pseudo-Matteuksen evankeliumissa* Maria kehää purppuralangan vasta Joosefin jäähyväisten jälkeen. *Pseudo-Matteuksessa* Maria on juuri kehäämässä, kun enkeli ilmestyy hänelle.⁵⁷ Tämä versio esiintyy toisinaan myös Jumalansynnyttäjän ilmestymisen ikoneissa. *Jaakobin protevankeliumi* kuitenkin kertoo Marian ilmestyksen näin:

Ja hän otti astian ja lähti hakemaan vettä, ja katso, ääni sanoi: ”Iloitse, armoitettu, Herra on sinun kanssasi, siunattu olet sinä naisten joukossa.” Ja hän katsoi oikealle ja vasemmalle, mistä ääni kuului. Ja peloissaan hän meni kotiinsa ja pani pois astian, ja ottaen purppuran hän istuutui istuimelle ja kebräsi.”⁵⁸

Pendenttiivin kuva-ala ei ole kovin suuri, mutta itse kuva on erittäin vahvatunnelmainen. *Jaakobin protevankeliumin* mukaisesti Maria on siinä kaivon äärellä – aivan kuten äitinsä Anna saadessaan enkeliltä tiedon tulevasta lapsestaan. Enkeli, jota kohti Maria kääntää kasvonsa vasemman olkansa yli, on hänen takanaan. Marialla on vesiruukku oikeassa kädessään, ja vasemman kätensä hän on nostanut kohti enkeliä ikään kuin torjuakseen tai häit-
tääkseen tämän pois. Marian oikea jalka on kai-
vorakennelman toisella askelmalla, ja vasen jalka on ilmassa aivan kuin Maria olisi juuri horjahtamassa. Käden, jalan ja pään liike luovat yhdessä kiihkeän ja säikähtäneen vaikutelman.

Pendenttiivin pohjoispuoleisessa lynetissä jäähvyäisspektaakkelin jatkona on Joosefin kotiinpaluu ja hänen Marialle osoittamansa nuhtelu. Näin Marian raskauden paljastuminen Joosefille kuvataan *Jaakobin protevankeliumissa*:

Ja tuli kuudes kuukausi ja katso, Joosef palasi rakennuksiltaan, ja mennessään kotiinsa hän löysi hänet raskaana. Ja hän löi kasvoihinsa ja heittäytyi maahan säkkikankaalle, ja hän itki katkerasti sanoen: ”Miten voisin katsoa Herraan, Jumalaani? Miten rukoilisin tämän tyttösen puolesta. Sillä sain hänet neitsyenä Herran temppelistä, enkä varjellut häntä. Kuka on tehnyt minulle tämän kavalan teon? Kuka teki tämän pahuuden huoneelleni ja



Kuva 30: Marian ilmestys. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sisemmän narteksin Marian elämäkertasyklin mosaiikki, 1315-1321.

saastutti neitsyen? Toistuuko minussa Aadammin tarina? Sillä olihan Aadam ylistysrukouksessa, kun käärme tuli ja tapasi Eevan yksinään ja petti hänet. Niin on tapahtunut minullekin.” Ja Joosef nousi säkkikankaalta ja kutsui Mariaa ja sanoi hänelle: ”Jumalan hohokki, miksi teit tämän ja kätkeydyit Herralta, Jumalaltasi? Miksi nöyryyit sielusi, sinä joka kasvoit kaikkeinpyhimmässä ja sait ravintosi enkelin kädestä?” Mutta hän iki katkerasti ja sanoi: ”Minä olen puhdas enkä tunne miestä.” Ja Joosef sanoi hänelle: ”Mistä sitten on tullut se, mikä on kohdussasi?” Ja hän sanoi: ”Herra minun Jumalani elää! En tiedä, mistä se on tullut.”⁶⁰

Tässä Joosef ei pura petetyn aviomiehen tuskaa vaan kauhistuu ajatusta, että hänen huostaansa uskottu neitsyt – jonka hän itsekin on jättänyt koskematta – olisi tullut turmelluksi hänen omassa talossaan.

Tämän jälkeen Joosef ja Maria apokryfisissä evankeliumeissa viedään pappien eteen tuomittavaksi. Molemmat joutuvat juomaan ”Herran tutkimuksen vettä” eli ”kirovettä”, joka paljastaa heidän syyllisyytensä tai syyttömyytensä. Molemmat osoittautuvat puhtaaksi synnistä, josta heitä syytetään. Tutkintaa seuraa jakso, jossa keisari Augustus käskää kirjoittaa verolle kaikki ihmiset, kukin kotipaikallaan.⁶⁰

Joosefin ja Marian tutkinta ja kiroveden juominen on varsin yleinen kohtaaminen mm. Kappadokian luolakirkkojen kuvaohjelmissä, mutta Khoran kirkon kuvasyklistä se puuttuu. Tapahtumat jatkuvat ulomman narteksin pohjoispäädyssä, josta alkaa Kristuksen elämäkertasykli: Maria ja Joosef lähtevät verolle pantaviksi Beetlehemiin, ja Maria synnyttää lapsen luolassa. Syklissä on myös useita kohtauksia itämaan viisaiden vierailusta Beetlemissä sekä Beetlehemin lastenmurhasta. Se kiertää ulomman narteksin eteläpäädyn kautta takaisin pohjoispäädyyn ja päättyy ulos johtavan pääoven pohjoispuolella olevan lynetin kuvaan Marian ja Joosefin paosta Egyptiin. Muut ulomman ja sisemmän narteksin mosaiikit kertovat Jeesuksen myöhemmistä elämänvaiheista ja hänen ihmeteostaan. Sisemmästä narteksista kirkkosaliin johtavan oven pohjoispuolella on apostoli Pietarin ja eteläpuolella apostoli Paavalin mosaiikkikuva. Sisemmän narteksin eteläpäädyssä kohoaa kupoli, jonka laella on Kristus Kaikkivaltiaan mosaiikkikuva.

Pelasta meidät kaikista vaaroista

Edellä on tarkasteltu kolmea nk. autonomista Jumalansynnyttäjän kuvaa sekä kahta elämäkertasykliä, joissa Maria on osa tapahtumaa, laajempaa narratiivista kokonaisuutta. Itse asiassa kertomuksen Jumalansynnyttäjän elämänvaiheista päättääkin vasta kirkkosalin länsiseinällä, sisempään narteksiin johtavan oven yläpuolella oleva Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkumisen mosaiikki (*Koimeesis*, kuva 21 sivulla 77). Siinä Kristus, jota ympäröivä mandorla taivaallisine saattojoukkoineen kertoo hänen laskeutuneen alas jumalallisista sfääreistä, seisoo apostolien hyvästelemän Marian ruumiin äärellä ja kannattelee vasemmalla käsivarrellaan äitinsä sielua, joka näyttää kapaloidulta pikkuvauvalta. Kuvan aihe toistuu useaan kertaan Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkumisen juhlan veisuissa, mm. aamupalveluksen kiitosstikierassa: ”Enkelit, hallitukset ja voimat / sekä apostolit, profetat ja koko luomakunta saat-

tavat Sinua, / ja Poikasi ottaa viattoman sielusi puhtaisiin käsiinsä.”⁶¹

Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkuminen on merkittävin niistä neljästä kirkkovuoden suuresta juhlasta, joita ortodoksinen kirkko viettää Marian muistoksi. Kaikkiaan nk. suuria juhlia on kaksitoista, joten niistä kolmannes on omistettu Jumalansynnyttäjälle. Bysantissa Marian syntymän juhlaa lienee vietetty jo 400-luvun lopussa tai seuraavan vuosisadan alussa, kuolonuneen nukkumisen ja ilmestymisen juhlaa 500-luvulta ja temppeliinkäymisen juhlaa 700-luvulta lähtien.⁶² Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkumisen muistopäivään liittyvää perimätietoa on käsitelty tämän kirjan ensimmäisessä osassa ja *Koimeesis*-kuvaa toisessa osassa. Tämä mosaiikki on kuvatyypin upea edustaja ja yksi Khoran kirkon parhaiten säilyneistä. Sen loisto luonnollisesti korostaa se valitettava tosiseikka, että kahta lukuun ottamatta kirkkosalin kaikki muut kuvat ovat tuhoutuneet.

Sisemmän narteksin itäseinällä, kirkkosaliin johtavan oven eteläpuolella, on vielä yksi ei-autonominen Jumalansynnyttäjän mosaiikkikuva. Se on tyyppiä *Deisis* (Esirukous-ryhmä). Yleensä tässä kuvassa Kristus Kaikkivaltiaan oikealla puolella (katsojan näkökulmasta vasemmalla) on Maria ja vasemmalla (katsojan näkökulmasta oikealla) Johannes Edelläkävijä (*Prodromos*, lännen kirkossa Johannes Kastaja), jotka suuntaavat anovan eleen kohti Kristusta. Tästä kuvasta Johannes Edelläkävijä kuitenkin puuttuu; sen sijaan Marian ja Kristuksen jalkojen juuressa ovat kirkon aikaisemmat rakentajat ja koristajat, keisari Isak Komnenos ja keisari Mikael Paleologoksen avioton tytär Maria (myöhemmin nunna Melanie), joka tunnetaan myös lähellä Khoran kirkkoa sijaitsevan Mongolian despotian Marian kaikkipyhän Jumalansynnyttäjän kirkon (*Mugliotissa*) rakentajana.⁶³ Jumalansynnyttäjän olemus henkii harmoniaa, rauhaa, hiljaisuutta ja sisäistä voimaa (kuva 18 sivulla 66). Tämän kuvan Maria on paitsi bysanttilaisen hyveen myös bysanttilaisen kauneusihanteen täydellinen ruumiillistuma. Se on yksi niistä Konstantinopolin kirkkojen Jumalansynnyttäjän kuvista, joissa näyttää visuaalisesti toteutuvan se, mitä

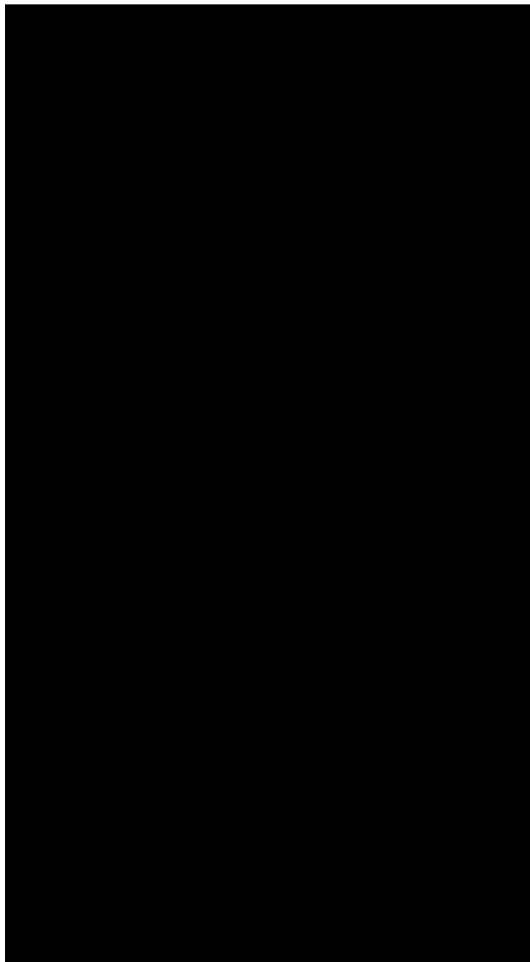
Anna Komnena kirjan edellisessä osassa siteeratussa kuvauksessaan kirjoitti äidistään Irene Doukainasta: ”Hän seisoi kuin nuori puu, suora ja ikivihreä...” Toinen vaikuttava *Deisiksen* Maria löytyy Hagia Sofian etelägalleriasta; tosin siitä on jäljellä vain pieni mutta tunnelmallaan äärimmäisen intensiivinen fragmentti.

Deisiksen teologinen sanoma liittyy Kristuksen toiseen tulemiseen ja viimeiseen tuomioon; Maria osoittaa siinä kaikkivaltiaalle tuomarille rukouksensa maailman ihmisten puolesta. Tämän näkymän kokonaisuudessaan tapaamme Khoran kirkon sivukappelissa (kuva 35 sivulla 113).

Mutta ensin takaisin kirkkosaliin. Kuten edellä todettiin, sen mosaiikeista on *Koimeisiksen* lisäksi jäljellä vain kaksi muuta. Itäseinällä *beman* (apsiksen alttaritilan) pohjoispuolella on kokovartalokuva Kristuksesta. Suurin osa kultaisesta taustamosaiikista on tuhoutunut, ja vain väivon siitä voi erottaa inskription *Khora ton zonton*. Kristuksen oikea käsi on siunausasennossa, ja vasemmalla hän pitelee evankeliumikirjaa, joka on auki Matteuksen evankeliumin kohdasta: ”Tulkaa minun tyköni kaikki työtä tekevät ja raskautetut, niin minä annan teille levon.”⁶⁴

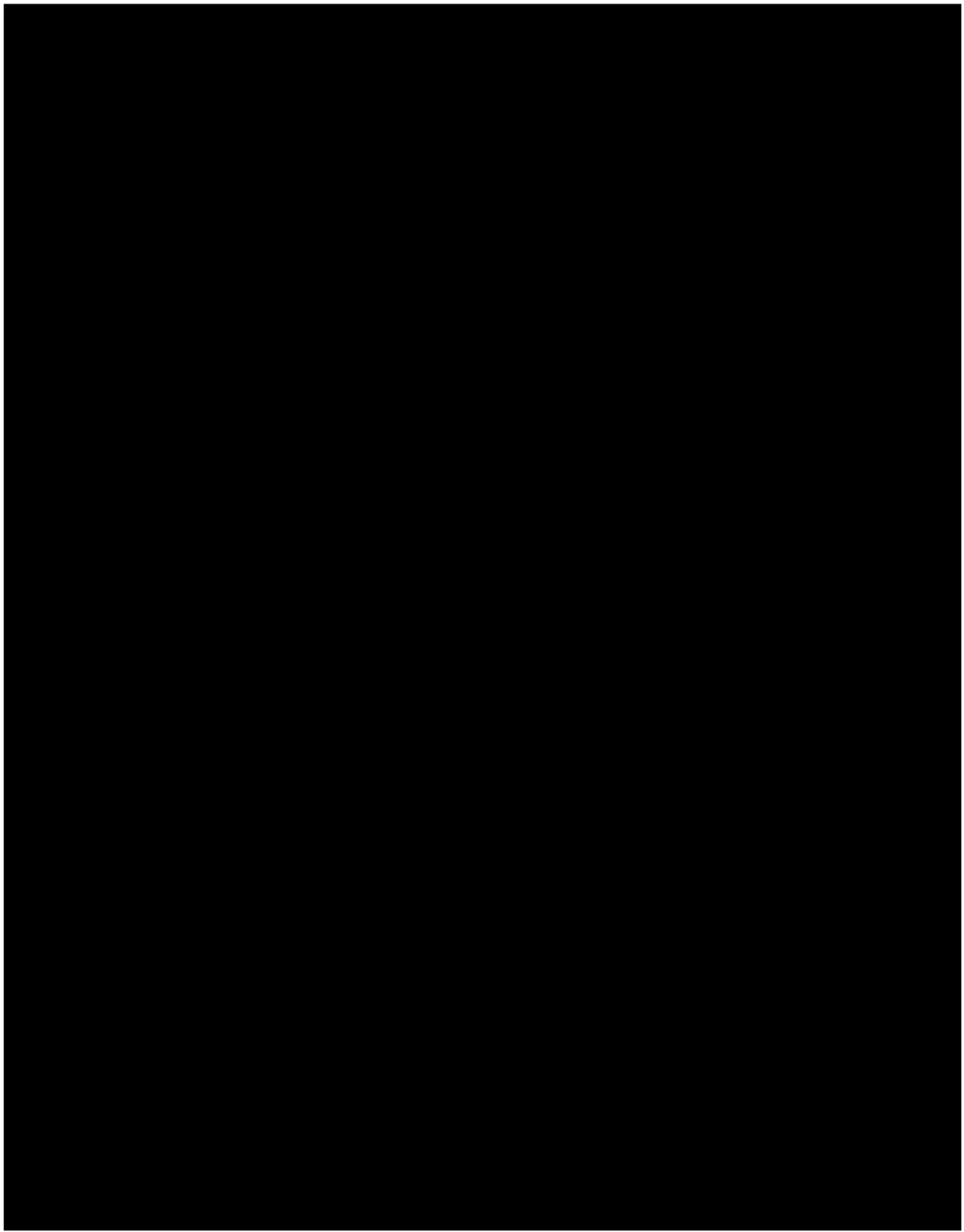
Vastapäätä Kristusta, kirkkosalin itäseinässä *beman* eteläpuolella, on Jumalansyntyttäjän kokovartalokuva *Hodegetria* (tai *Deksiokratusa*, vrt. edellisen esseen viite 120 ja tämän esseen viite 75, kuva 31). Kristus on kääntynyt kohti alttaria, samoin Maria. Heidän välissään mutta hiukan taempana, syvempänä *bemassa*, on todennäköisesti aikoinaan ollut ikonostaasi⁶⁵.

Hodegetria-kuvatyyppistä on edellä jo ollut puhetta. Perimätiedon mukaan keisarinna Eudokia toi 400-luvulla Palestiinasta Konstantinopoliin kuvan prototyypin, jota pidettiin evankelista Luukkaan maalaamana. Nimen viittaussuhde ei ole aivan yksiselitteinen; suomeksi käännettynä se tarkoittaa johdattajaa, tiennäyttäjää tai opastajaa⁶⁶. Yhden tulkinnan mukaan nimi tulee Marian käden eleestä, jolla hän ”osoittaa” tai ”näyttää” poikaansa. Toisen tulkinnan mukaan nimi on toponyminen eli viittaa ikonin sijoituspaikkaan lähellä keisarinpalatsia sijainneella alueella, jo-



Kuva 31: Jumalansyntyttävä Hodegetria (tarkemmin Deksiokratusa). Konstantinopolilaisen Khoran kirkon kirkkosalin mosaiikki, 1315–1321.

hon puolestaan liittyy monenlaista perimätietoa. Usein puhutaan Hodegon-luostarin kirkosta tai palatsikirkosta, mutta Hans Beltingin mukaan kyseessä oli sokeain hoitolaitos, jonka nimen mukaan (*Hodegoi*, ’Tiennäyttävä’) ikoni sai nimensä.⁶⁷ Luonnollisesti hoitolaitos saattoi toimia ja luultavimmin toimikin luostarin yhteydessä, mutta Beltingin tulkinnassa ikonin toponymisen nimen alkuperää saa myös funktionaalisen selityksen.



Kuva 32: Jumalansynnyttäjä Hodegetria. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon ulomman narteksin mosaiikki, 1315-1321.

Joinakin juhlapyhinä ja vihollisen uhatessa kaupunkia Luukas-ikoni tuotiin muureille ja asetettiin Khoran kirkkoon. Tuhannen vuoden aikana siitä tuli kaikkein tärkein Konstantinopolin kaupungin suojelija ja näin ollen myös sotaa käyvän keisarin henkilökohtainen ”opastaja” ja ”tiennäyttävä”. Tässä jälleen yksi selitys ikonin saamalle nimelle.⁶⁸ Marian rooliin ”strategien strategina” viitataan myös *Akatisoshymnin* johdantosäkeissä:

*Sinulle, oi Jumalansynnyttävä, / voitolliselle sotajoukkojen johtajalle, / me, Sinun palvelijasi, vaaroista päästyämme / kiitokseksi veisaamme voittovirren. / Pelasta meidät kaikista vaaroista, / sillä Sinulla on valta voittamaton, / että huutaisimme Sinulle: / Iloitse, Morsian, aviota tuntematon.*⁶⁹

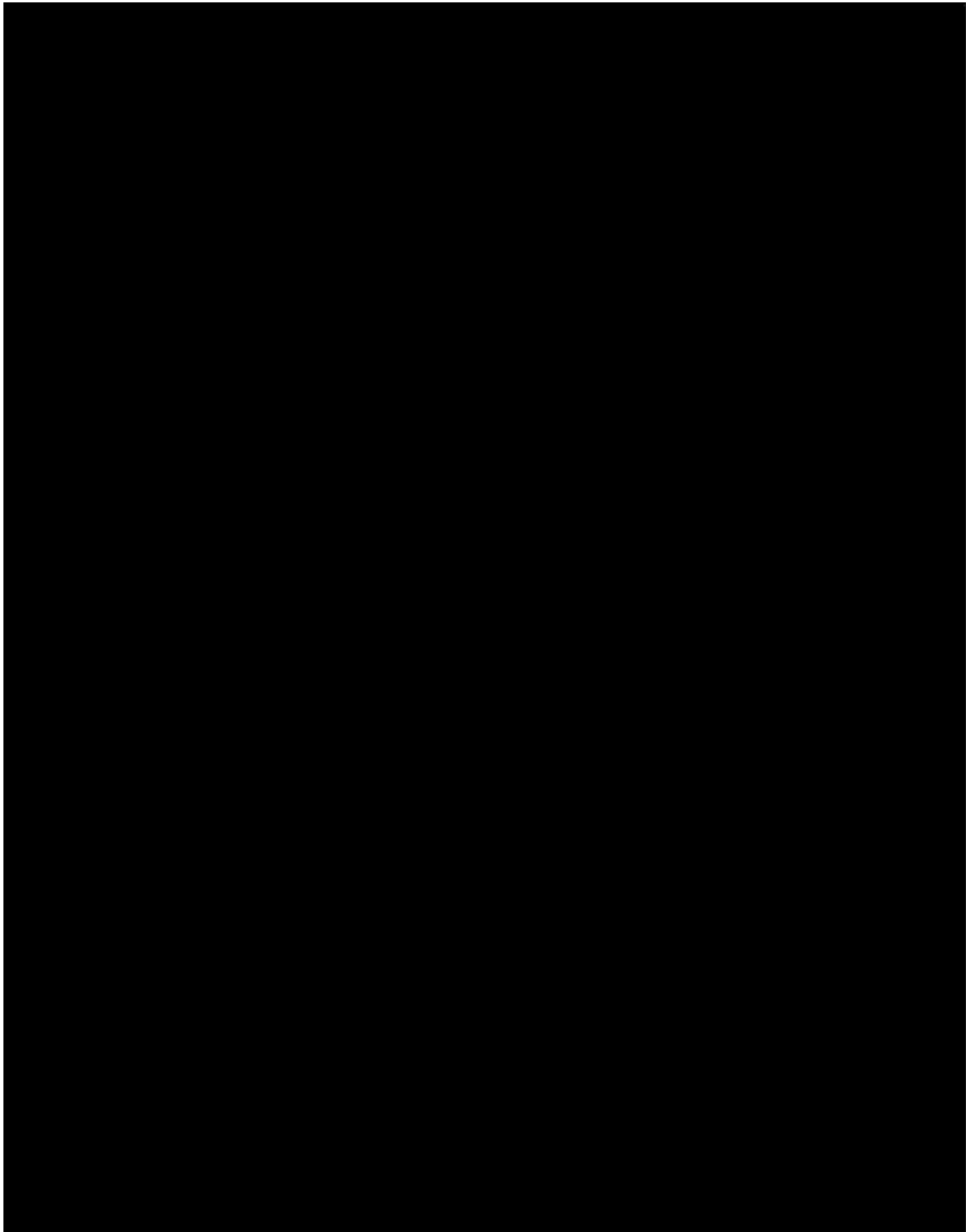
Hymnin kirjoittajaa ja kirjoittamisen ajankohdtaa ei tähänastinen tutkimus lopullisesti kyennyt ratkaisemaan; olettamukset vaihtelevat Efesoksen kirkolliskokouksen (431) ajoista 400-luvun loppuun tai 500-luvun alkuun, mutta tämä nimenomainen kohta (*prooimon*, hymnin johdanto-osa) on lisätty siihen myöhemmin, todennäköisesti 600-luvulla Konstantinopolia piirittäneistä avaareista saatujen voittojen jälkeen.⁷⁰ Niinpä *prooimonin* kohta ”me, Sinun palvelijasi, vaaroista päästyämme / kiitokseksi veisaamme voittovirren” kuului alkuperäisessä konstantinopolilaisessa muodossaan: ”minä, Sinun kaupunkisi vaaroista päästyäni – –”⁷¹. Vuoden 626 piirityksen päätyttyä konstantinopolilaisille onnellisesti patriarkka Sergios järjesti Blahernain kirkossa kiitosjumalanpalveluksen, jossa hymni Jumalansynnyttäjälle laulettiin *a kathistos*, ”eistuen” eli siis seisten. Tämän jälkeen *Akatisoshymniä* ilmeisesti veisattiin myös muissa piirityksissä saatujen voittojen jälkeen, ja aikojen kuluessa sen ympärille on versonnut kokonainen hymnografinen lajityyppi.⁷² *Akatisoshymni* on siis Luukas-ikonin tavoin lähes tuhannen vuoden ajan ollut osa konstantinopolilaisten mentaalista puolustusstrategiaa. Mehmed Valloittajan piirittäessä Konstantinopolia vuonna 1453 Luukas-ikonin oletetaan olleen muurien läheisyydessä Khoran kir-

kossa, jonne turkkilaisotilaat heti kaupunkiin tunkeuduttuaan kiiruhtivat ja löivät palasiksi kaupungin tuhatvuotisen suojelijan.⁷³ Toisen olettamuksen mukaan ikoni oli jo ennen piiritystä viety turvaan Venäjälle.⁷⁴

Luukas-ikonissa Maria lienee pidellyt Kristus Immanuelia vasemmalla käsivarrellaan.⁷⁵ Khoran kirkkosalin mosaiikissa (*kuva 31*) Kristus on Marian oikealla käsivarrella; äidin vasen käsi ojentuu kohti lasta ja koskettaa kevyesti tämän jalkaterää. Kristus Immanuel pitää vasemmassa kädessään kirjoituskääröä ja kohottaa oikean kätensä siunauseleeseen. Äiti ja lapsi katsovat kiinteästi toisiaan; katsekontakti on vakava ja intensiivinen. Marian lasta kohti taipunut pään asento, hänen silmiensä mielteliäs ilme ja lapsen jalkaterää hiihaisevan vasemman kätensä ele luovat kuvaan tunnelman, joka oikeastaan on tyyppillisempi Hellyyden Jumalanäidille kuin *Hodegetrialle* tai *Deksiokratusalle*.

Richard Lukas Freytag näkeekin jo varhain kehittyneen kaksi erilaista *Hodegetria*-kuvatyyppiä, joiden toisistaan eroavat ominaispiirteet olivat hieraattisuus ja inhimillinen äidillisyyttä.⁷⁶ Kysymys on tietysti pitkälle reseptiosista, kuvan vastaanottamisen tavasta, mutta on selvää, että kuvan tunnelmaan ja todennäköisesti myös sitä katsovan kokemukseen ja/tai tulkintaan kuvan ideologiasta on vahva vaikutuksensa sillä, millaiseksi äidin ja lapsen välinen suhde kuvan kompositiossa muodostuu. Tämä on helppo havaita siirtymällä kirkkosalista takaisin ulompaan nartekisiin, sen sisempään nartekisiin johtavan oven pohjoispuolelle sijoittuvan *Hodegetria*-mosaiikin äärelle (*kuva 32*).

Tämän kokovartalokuvan alaosa on täysin tuhoutunut ja yläosakin aika pahoin. Jäljelle jääneet fragmentit ovat kuitenkin selkeitä ja valaisevia. Maria seisoo lähes frontaaliasennossa, vain kevyesti vasemmalle kääntyneenä, silmät kohti katsojaa. Kristus Immanuel hänen vasemmalla käsivarrellaan kääntää alavartalonsa oikealle mutta ylävartalonsa lähes suoraan kohti katsojaa. Kristuksen kasvot ovat melkein kokonaan tuhoutuneet, mutta molempien asennosta päätellen äiti ja lapsi eivät tässä katso toisiaan. Oikean kätensä Maria suuntaa



Kuva 33: Pyhä Anna ja Neitsyt Maria lapsena. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon ulomman narteksin mosaiikki, 1315-1321.

kohti Kristusta, mutta tämä ele on huomattavasti ”eleettömämpi” kuin äskeisen kuvan, jossa Maria näyttää pyrkivän koskettamaan lasta. Kirkkosalin *Hodegetrian* (tai *Deksiokratustan*) rinnalla narteksin *Hodegetriaa* voisi luonnehtia jopa ankaraksi.

Viereisessä seinäpaneelissa sen sijaan on ilmeisesti ollut vahvatunnelmainen hellyydenkuva, josta enää on jäljellä vain pieni osa mutta onneksi melko valaiseva (*kuva 33*). Lapsen päästä säilynyt pienenpieni fragmentti paljastaa, ettei hänen nimbuksessaan ole ristiä kuten Kristuksen nimbuksessa tulisi olla ja kuten on myös viereisessä *Hodegetriassa*. Lapsi näyttää kantavan sinistä päällysviittaa, jonka helmasta on jäljellä pieni kaistale; myös hänen päätään peittää sinipunainen vaate. Kysymyksessä ei siis ole Kristus – eikä poikalapsi ensinkään.

Khoran elämäkertasykliin Maria on puettu kauttaaltaan siniseen. Kirkon muissa kuvissa (*Deisis, Koimeesis* ja autonomiset kuvat) hänen päällysviittansa on sininen, tumman sinipunainen tai purppura (*kuvat 18, 21, 23, 24, 25, 31, 32, 34 ja 36*). Sen sijaan Marian elämäkertasyklissä hänen äidillään, pyhällä Annalla, on sinisen aluspuvun päällä heleänpunainen päällysviitta (*kuvat 26–28*). Niin on myös tämän hellyydenkuvan äidillä.

Kuvassa ovat siis pyhä Anna ja hänen tyttärensä Maria. Se vähä, mitä mosaiikista on jäljellä, henkii hellyyttä, lämpöä ja kiintymystä; tällä tavalla se on kauniissa sopusoinnussa niiden Marian elämäkertasyklin kuvien kanssa, joissa Anna ja Joakim hellivät ja hemmottelevat ainokaistaan.

Ja myös sinun sielusi lävitse on miekka käyvä

Koptilaisia Hellyyden Jumalanäidin kuvia tunnetaan jo esi-ikonoklastiselta ajalta, mutta Konstantinopolissa kuvatyyppejä lienee yleistynyt vasta ikonoklasmin jälkeen, vuosituhaten vaihteessa ja erityisesti toisen vuosituhaten alussa.⁷⁷ Levinnein Hellyyden Jumalanäidin kuvista on *Eleusa*; nimi tarkoittaa armahtavaa, armollista, säällivää tai myötäelävää. Toinen ra-

kastettu Hellyyden Jumalanäiti on *Glykofylusa*, jonka nimi tarkoittaa hellästi syleilevää.⁷⁸

Richard Lukas Freytag pitää myös imettävää Jumalansynnyttäjää hellyydenkuvana; tyyppikriteerinään hänellä on nimenomaan äidin ja lapsen välinen suhde kuvan kompositiossa.⁷⁹ Kuten aiemmin on todettu, Bysantin kirkko ei pitänyt tätä lähinnä koptilaisessa, areiolaisessa ja kreetalais-venetsialaisessa ikonografiassa käytettyä kuvatyyppeä liturgisesti aiheellisena tai edes oikeutettuna; kirkkoisien mielestä se korosti liikaa Jeesuksen ihmisyyttä hänen transkendentin jumalallisen luontonsa kustannuksella. Tätä tulkintaa vasten kuvatyypin esiintyminen monofysiittisessä ikonografiassa vaikuttaa tietysti ristiriitaiselta; monofysiitihän näkivät Kristuksessa vain yhden luonnon, jumalallisen. Tätä dilemmaa on ratkottu etsimällä koptilaisen imettävän Marian ikonografisia juuria mm. Lähi-Idän muinaisista imettävistä naisjumaluksista ja ennen kaikkea jumalallista poikaansa Horusta imettävän Isiksen kultista.⁸⁰

Khoran kirkon *parekkesionin* (sivukirkon) eteläseinän itäpäässä, aivan apsiksen oikealla puolella, on kaunis ja herkkä Hellyyden Jumalanäidin fresko (*kuva 34*). Koska tila on palvellut hautakappelina, ei siinä ilmeisesti ole toimitettu liturgiapalvelusta eikä näin ollen myöskään eukaristiaa. Niinpä ikonostaasia-kaan ei ole ollut, ja apsiksen vieressä oleva fresko on käytännössä korvannut ikonostaasin Jumalansynnyttäjän kuvaa. Ikoninomaiseen käyttötarkoitukseen viittaavat myös freskon alaosassa erottuvat värimuutokset, jotka ovat tulen ja noen aiheuttamia. Tämä tarkoittaa sitä, että kuvan edessä on poltettu tuohuksia ja/tai lampukoita. Sijoittelultaan sivukappelin *Eleusa*-fresko vastaa kirkkosalin *Hodegetria*- (tai *Deksiokratusa*-)mosaiikkia. Oletettavasti myös sitä vastapäätä sivukappelin pohjoisseinällä apsiksen vasemmalla puolella on ollut Kristuksen kuva, joka kuitenkin on täysin tuhoutunut.⁸¹

Hellyyden Jumalanäidin fresko sen sijaan on alaosan nokijäljistä huolimatta erittäin hyvin säilynyt. Tässä kauniissa kokovartalo-kuvassa pitkäjäseninen Maria pitelee lasta ojennetuin käsivarsin – ”ikäkään kuin hän an-

taisi uhria”, Paul A. Underwood huomauttaa. Hellyyden rinnalla, kuten tässä kuvatyypissä usein, toinen hallitseva tunne on suru. ”Hänen ilmeensä”, Underwood kirjoittaa Mariasta, ”hellyydestä huolimatta on surun ilmaus, täynnä ennakkoaavistuksia hänen jumalallisen Poikansa tulevasta tehtävästä”.⁸² Kuvalla näyttää olevan sisällöllinen yhtymäkohta Luukkaan evankeliumin toiseen lukuun, jossa Jeesus pian syntymänsä jälkeen viedään temppeleihin ja hurskas Simeon lausuu Marialle: ”Katso, tämä on pantu lankeemukseksi ja nousemukseksi monelle Israelissa ja merkiksi, jota vastaan sanotaan / – ja myös sinun sielusi lävitse on miekka käyvä – että monen sydämen ajatukset tulisivat ilmi.”⁸³

Marian asento on hiukan eriskummallinen. Hänen aluspukunsa helmasta esiin työntyvät jalkaterät ovat niin edessä verrattuna ylävartaloon, että hänen periaatteessa pitäisi nojata johonkin ollakseen kellahtamatta selälleen. Marian pitkä hoikka kaula kumartuu kohti lasta niin, että hänen oikea poskensa koskettaa kevyesti lapsen vasenta poskea. Lapsi on taivuttanut päänsä taakse asentoon, jossa hänen suunsa on aivan lähellä äidin suuta. Oikealla kädellään, joka on jopa vauvamaisten pullea, hän puristaa äitinsä hartialta alas laskeutuvan purppuraisen päällysviitan kangasta. Vasemmassa kädessään, joka on melkein äidin oikeassa kainalossa, hän puristaa kirjoituskääröä. Myös lapsen pulleet posket ja pään muoto ovat vauvamaiset. Silmät ovat hiukan vuoriotuneet, mutta katseensa hän näyttää suuntaavan kohti äidin kasvoja. Maria – siitä huolimatta, että hänen tunteensa eleistä päätellen näyttävät intensiivisesti keskittyvän lapseen – ei katso kohti Kristusta. Hänen katseensa suuntautuu kulmien yli kaukaisuuteen, joka on tämän kuvan ulkopuolella mutta yhtä aikaa voimakkaasti läsnä. Sama vähäeleinen mutta voimakas yksityiskohta antaa kaikkien aikojen ehkä tunnetuimmalle ja rakastetuimmalle Jumalansynnyttäjän kuvalle *Vladimirin Jumalanäidille*⁸⁴ sen erityislaatuisen herkkyyden ja koskettavuuden, josta Igor Grabar haltioituneena kirjoittaa:

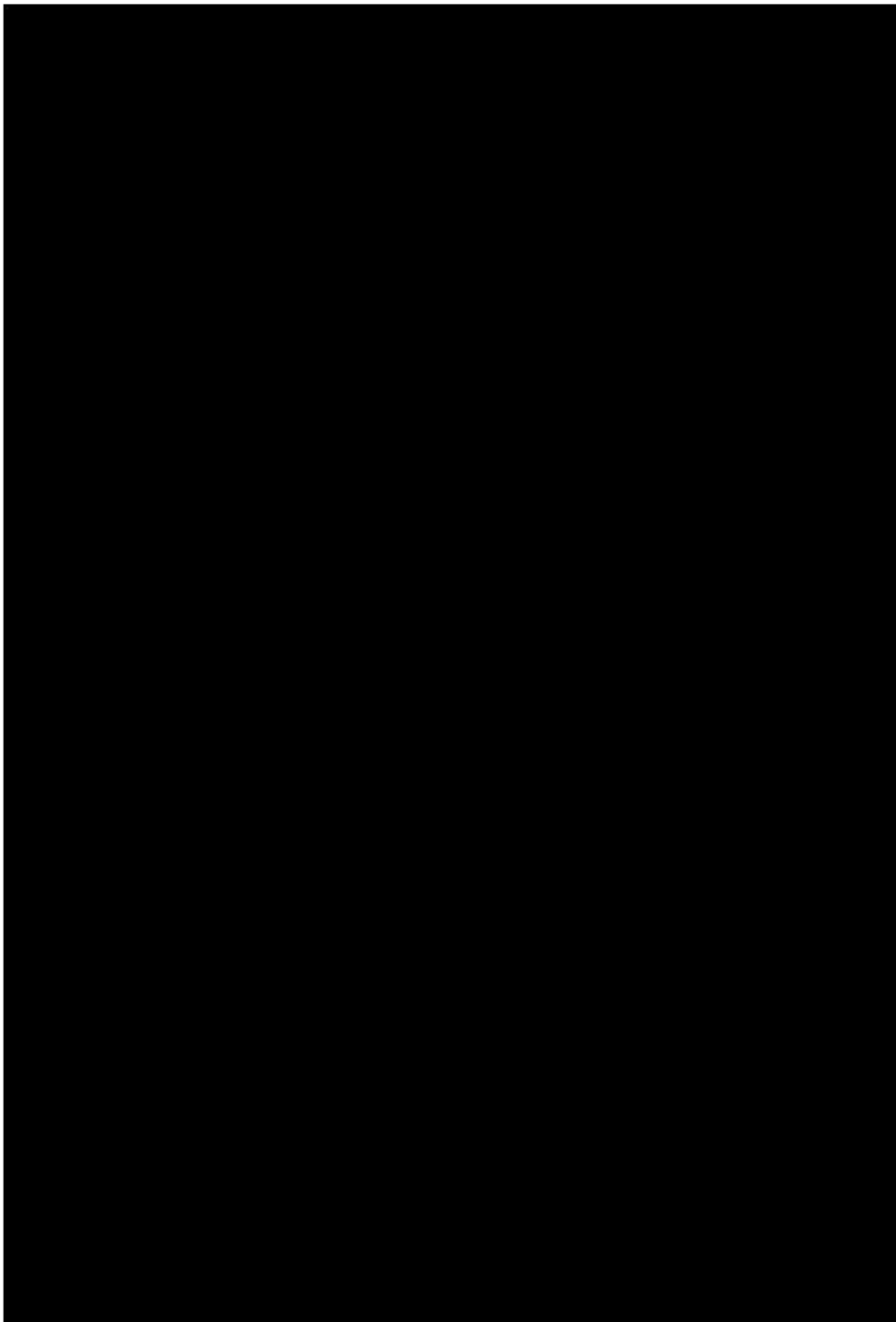
Huolimatta muutoksista, joiden vuoksi alkuperäisestä kuvasta on säilynyt ainoastaan Neit-

syen ja lapsen kasvot, olemme tekemisissä taiteelliselta arvoltaan erittäin huomattavan teoksen kanssa, jolla ei ole montakaan vertaista taiteen historiassa. Jos tämä siis on ainoastaan kopio, niin millainen onkaan ollut alkuperäiskappale, sillä jopa tässä Vladimirin ikonissa äidin silmien ilme, täynnä rakkautta ja rajatonta tuskaa, on sen laatuinen, ettei sitä kukaan kopioitsija kykene toteuttamaan!

*Vertaansa vailla, ikuinen, upea ylistyslaulu äitiydelle, hellälle ja tuskaisalle äidinrakkaukselle lastaan kohtaan! Tätä ensimmäistä kertaa taiteessa toteutunutta bysanttilaista kompositiota, jonka varhaisimmat variantit ja parafrasit löytyvät jo yhdenmeltätoista vuosisadalta, ei ole koskaan taiteessa ohitettu. Ei renessanssin sen paremmin kuin myöhäisemmässäkään taiteessa ole tavoitettu tyyliä, joka olisi yhtä voimakas, yhtä innoittunut ja täydellisen hienostunut. Vladimirin neitsyen konstantinopolilaisen prototyypin taiteellisen arvon mittavuutta voi vain arvailla.*⁸⁵

Vladimirskajan prototyyppi on Grabarin mukaan tehty Konstantinopolissa 800- tai 900-luvulla; siinä Maria Khoran hellyydenkuvan tavoin on pidellyt Kristusta oikealla käsivarrellaan. Kappadokialaisessa luolakirkossa (Göremen nk. Tokali-kirkossa) on 900-luvulla maalattu Hellyyden Jumalanäidin fresko (*kuva 20 sivulla 71*), jossa Maria pitää Kristusta vasemalla käsivarrellaan. Oikealla kädellään hän kevyesti koskettaa Kristuksen vasenta polvea. Marian vasemman käden sormet ovat Kristuksen niskan takana aivan kuin hän juuri aikoisii painaa lapsen pään vieläkin tiiviimmin poskeaan vasten; etu- ja keskisormen päällä hän hipaisee Kristuksen hiuksia. Kristuksen suu on melkein kiinni Marian suussa; vasemmalla kädellään, jonka sormet ovat pitkät ja hoikat, hän puristaa Marian päällysviitan reunaa. Marian katse suuntautuu suoraan katsojaan; sen mieteliäs syvyys näyttää kertovan, että Maria on perillä lapseensa liittyvästä mysteeristä⁸⁶. Kuva on maalattu alttarin vasemmalla puolella olevaan pieneen seinäkomeroon, Jumalansynnyttäjän kuolonuneen nukkumisen freskon alapuolelle.

Vladimirin kopio ajoitetaan 1100-luvulle ja



Kuva 34: Hellyyden Jumalanäiti. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, 1315-1321.

seuraavat variantit 1200-luvulle. Khoran fresko siis lienee parisataa vuotta meille säilynyttä Vladimirskajaa ja nelisensataa vuotta Göremen freskoa nuorempi. Ajan kulku näkyy kuvassa. Se ei näy Jumalanäidin pitkässä hoikassa vartalossa, ei hänen siroissa ja kapeissa sormissaan eikä ikuisuusiensa ulottuvan katseen surumielisessä mieteliäisyydessä; se ei näy edes hänen aluspukunsa pomujen rytmisissä. Sen sijaan ajan kulku näkyy Marian päällysviitan tuhlailevissa poimuissa ja ennen kaikkea sen teräväkärkisessä liepeessä, joka tekee hänen selkensä takana ”turhan”, siros-televan kiemuran. Samanlainen kuvan herkkää ankaruutta rikkova kiehkura on Kristuksen päällysvaipan helmassa.

Toinen Eeva

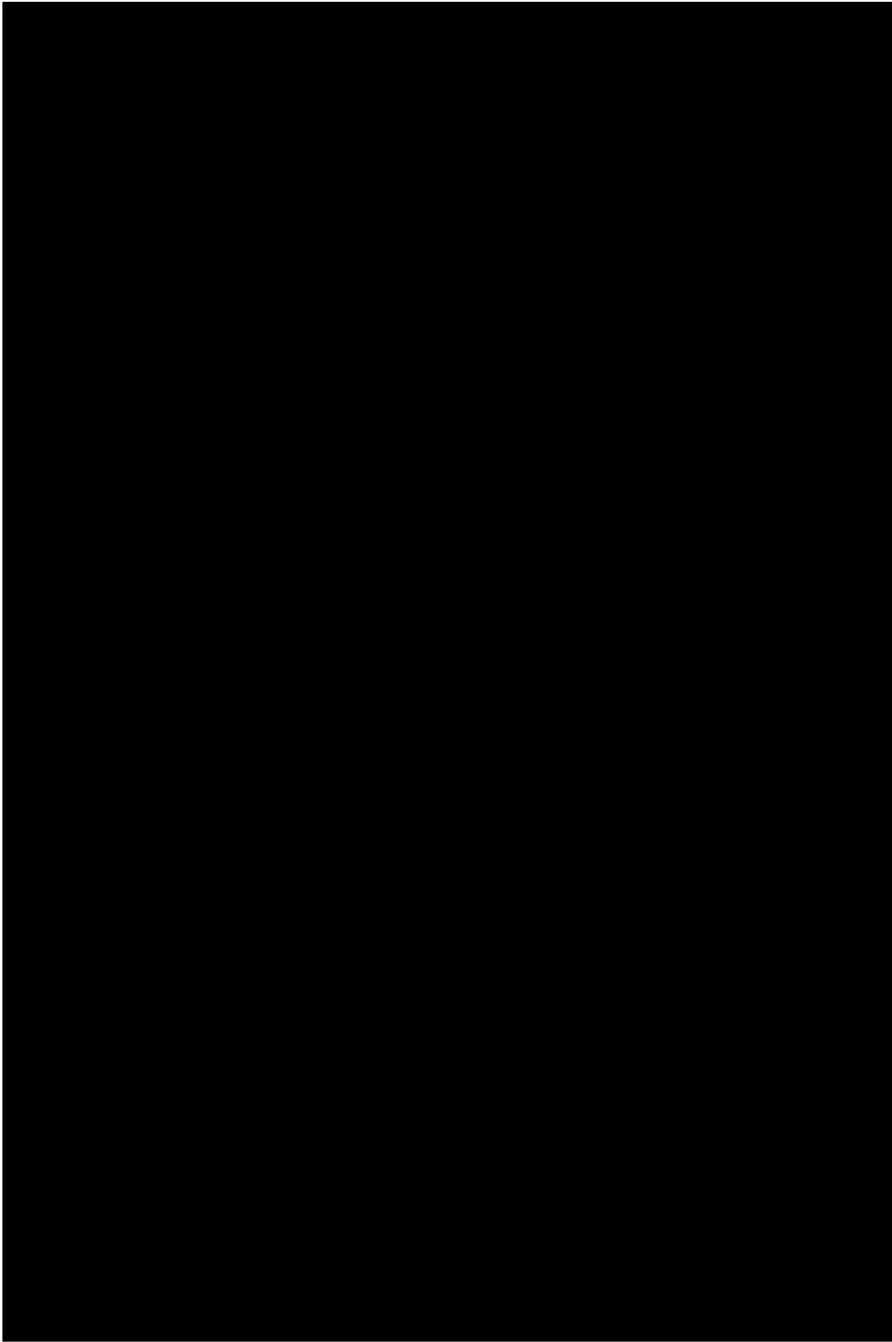
Parekklesion on kauttaaltaan koristettu freskoin (*kuva 35*). Apsiksen kaareissa on varhaisen kirkkoisien rivi, ja sen puolikupolia hallitsee upea Ylösnousemus-fresko, jossa tuonelaan laskeutunut mandorlan ympäröimä Kristus nostaa ylös haudasta Aadamin ja Eevan. Jumalallisen pelastussuunnitelman lopullinen toteutuminen kuvataan itäpäädyn kattoholvissa, jossa Kristus viimesenä tuomarina lähettää ikuisen elämään vanhurskaat, mutta toiset heitetään tuliseen järveen⁸⁷. Aureolan ympäröimä Kristus levittää molemmat kätensä niin, että niiden naulanjäljet näkyvät; Maria Kristuksen oikealla (katsojan näkökulmasta vasemmalla) ja Johannes Edelläkävijä vasemmalla (katsojan näkökulmasta oikealla) puolella osoittavat hänelle esirukouksensa tuomiolle joutuvien puolesta (vrt. *Deisis*). Kristuksen ja hänen taivaallisen saattueensa länsipuolella lentää enkeli, joka molemmin käsin kantaa spiraalille kiertyvää maailmankaikkeutta kuineen, aurinkoineen ja tähtineen. Viimeinen tuomio jatkuu kattoholvin alapuolissa lyneteissä ja pendentiveissä; paratiisi levittäytyy pohjoiselle ja tulinen järvi eteläiselle seinälle. Seinäpinnoissa ja holvikaarissa on pyhien ja enkeleiden kuvia. Hellyyden Jumalanäidin yläpuolella apsiksen edessä olevan holvikaaren eteläpäässä on Jairuksen tyttären

kuolleista herättäminen, ja sitä vastapäätä holvikaaren pohjoispäässä Jeesus herättää kuolleista lesken pojan. Parekklesionin itäpäätyä hallitsee vahvasti kuoleman ja ylösnousemuksen tematiikka.

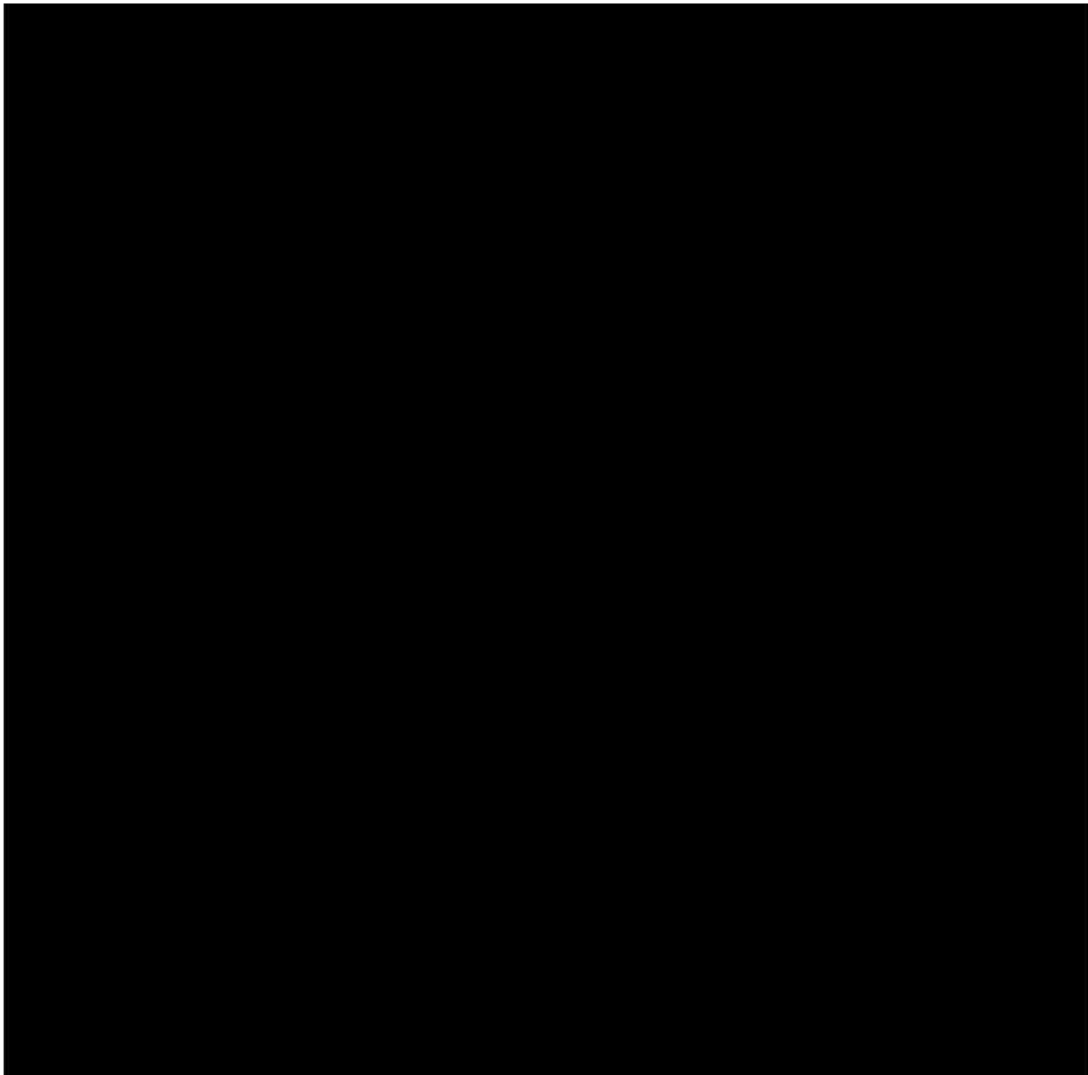
Parekklesionin länsiosaa hallitsee pelastushistorian alku, inkarnaation lupaus – samoin kuin narteksin säilyneitä autonomisia Maria-kuvia, dedikaatiokuva mukaan luettuna. Tämä kupoliin ja sen alapuolisiin lynetteihin, pendentiveihin ja holvikaariin sijoittuva kuvaohjelma, jossa Maria on läsnä ennen kaikkea metaforisella tasolla, korostaa Jumalansyntyttäjän roolia pelastussuunnitelman toteutumisessa. Sommittelussa voidaan nähdä myös tyypologinen viittaussuhde apsisikaaren Ylösnousemus-freskoon: tässä kokonaisuudessa Maria näyttyy myös ”toisena Eevana”⁸⁸, joka ihmiskunnan puolesta jälleenrakentaa sen, minkä ensimmäinen Eeva oli turmellut.

Kupolista katsovat alas Jumalansyntyttäjää ja Kristus Immanuel (*kuva 36*). Ornamentein koristellun clipeuksen sisään maalatussa puolivartalofreskossa Maria on frontaaliasennossa; hänen vasen kätensä on Kristuksen vasemmalla olkapäällä ja oikea tämän edessä rinnan korkeudella. Myös Kristus on frontaaliasennossa, molemmat kädet kohotettuna siunausasentoon. Kuva kuuluu siihen tyyppiin, joka korostaa inkarnaation lupausta ja viittaa profetia Jesajan ennustukseen: ”Katso, neitsyt tulee raskaaksi ja synnyttää pojan ja antaa hänelle nimen Immanuel.” Kupolimedalionki on hyvin samankaltainen kuin sisemmän narteksin kupolin mosaiikki, jonka alapuolella on *Vanhan testamentin* henkilöitä Kristuksen sukupuusta. Parekklesionin kupolissa medaljongin alapuolella on 12 loisteliaaseen hoviasuun puettua enkeliä ja arkkienkeliä – kuin Valtiattaren keisarillinen henkivartiokaarti.

Enkeleiden alla, kupolin pendentiveissä, ovat ”hovirunoilijat” eli Jumalansyntyttäjälle hymnejä kirjoittaneet Johannes Damaskolainen, Kosmas Melodos, munkki Joosef ja Theofanes Graptos. Formaalisesti nämä neljä kirjoittavaa miestä helposti assosioituvat neljään evankelistaan, mutta hymnografeiksi heidät voidaan tunnistaa paitsi hyvin säilyneiden



Kuva 35: Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon (parekklesionin) freskoja. Katossa Viimeinen tuomio, apsiksessa Ylösnousemus, jossa Kristus Tuonclassa nostaa haudasta Aadamin ja Eevan, 1315–1321.



Kuva 36: Jumalansynnyttäjä (Ennuskuva). Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon kupolin freskomedaljonki, 1325-1321.

inskriptioiden myös heidän kirjoituskääröissään olevien tekstien perusteella⁸⁹. Kaikki neljä ovat kääntyneet kohti kuoleman ja ylösnousemuksen tematiikan hallitsemää itäosaa.

Koillispendentiivissä on jo edellä useaan kertaan mainittu, 700-luvulla elänyt suuri ikonien puolustaja, teologi ja hymnografi Johannes Damaskolainen (*kuva 37*), jonka kirjoit-

tamasta viisirivisestä katkelmasta on jäljellä vain osa, mutta se voidaan tunnistaa maallikkovainajan hautauspalvelukseen kuuluvaksi veisuksi: ”Mikä elämän nautinto voisi olla surusta vapaa.”⁹⁰

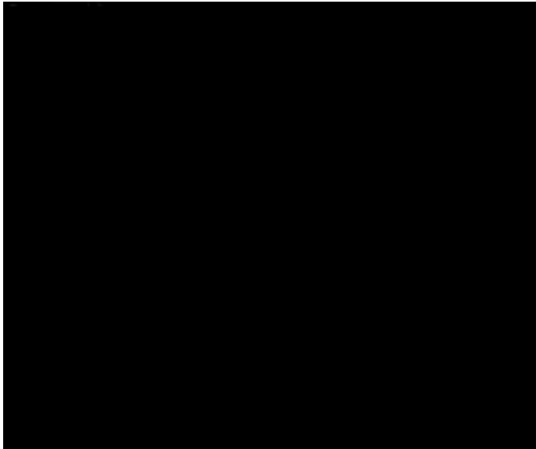
Kaakkoispendentiivissä on 700-luvulla elänyt Maiuman piispa Kosmas Melodos (myös Hierosolymitanus, s.o. Jerusalemilainen, *kuva*



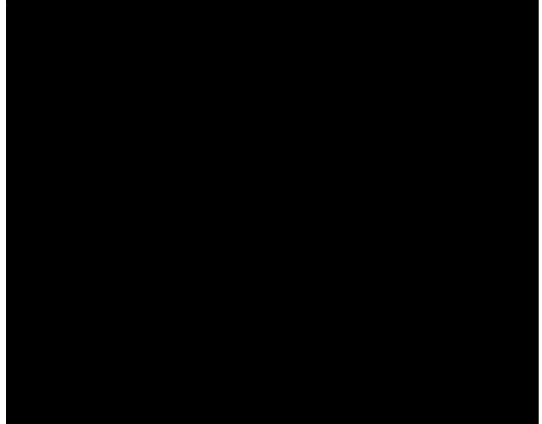
Kuva 37: Hymnografi Johannes Damaskolainen. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon pendenttiivifresko, 1315-1321.



Kuva 38: Hymnografi Kosmas Melodos. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon pendenttiivifresko, 1315-1321.



Kuva 39: Hymnografi munkki Joosef. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon pendenttiivifresko, 1315-1321.



Kuva 40: Hymnografi Teofanes Graptos. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon pendenttiivifresko, 1315-1321.

38). Kuvassa hänen edessään on vielä kirjoittamaton kirjan sivu, mutta hän on juuri ryhtymässä työhön. Elämänsä aikana Kosmas kirjoitti useita hymnejä Jumalansyntyttäjälle.⁹¹

Lounaispendentiivin munkki Joosef (kuva 39) on heikoiten säilynyt, mutta teksti, jota 800-luvulla elänyt hymnografi tarkastelee, voidaan tunnistaa *Akatistoksen* kanoniksi: "Iloitse, maailman armahdus, puhdas Valtiatar. Iloitse portaat, jotka armossa kohottavat kaikki maan päältä. Iloitse silta, joka totisesti viet kuo-

lemasta elämään kaikki ylistystäsi veisaavat."⁹²

Luoteispendentiivin Theofanes Graptos (kuva 40) nimitettiin Nikean metropoliitaksi ikonoklasmin päättymisen jälkeen vuonna 843. Kaksi vuotta myöhemmin hän kuoli, ja hänet haudattiin Khoran luostariin. Luostarikirkon hautakappelin pendenttiiviin vajaan 500 vuotta myöhemmin maalatussa freskossa hän näyttää parhaillaan laativan tekstiä, joka on katkelma hautauskanonin Jumalansyntyttäjälle omistetusta säkeestä (*Theotokion*): "Ju-

malan pyhän käskyn rikottuamme me maaksi jälleen tulimme – –.”⁹³

Nämä kolme hymnikatkelmaa etabloivat Underwoodin mielestä hymnografien kaksitasoisen suhteen parekklesionin ikonografiseen ohjelmaan. Ensinnäkin Johannes Damaskolaisen ja Theofanes Graptosin säkeet viittaavat parekklesionin käyttötarkoitukseen hautakappelina. Munkki Joosefin kuvassa *Akatistoksen* kanonin katkelma korostaa Marian roolia maallisen ja taivaallisen yhdistävänä välittäjänä, joka ”kohottaa kaikki maan päältä” ja vie häntä ylistävät ”kuolemasta elämään”. Underwoodin mielestä tähän viittaa myös Theofanes Graptosin teksti, vaikka se liittyykin hautauspalvelukseen ja puhuu Jumalan käskyn rikkoneiden ”maaksi tulemisesta”. Jos kuvan Jumalansyntyttäjälle omistettu tekstikatkelma olisi ollut hiukan pitempi, se olisi jatkunut: ”– – mutta Sinun kauttasi, oi Neitsyt, me olemme ylennetyt maasta taivaaseen, kuoleman turmeluksesta vapautuneina.”⁹⁴

Khoran kirkon parekklesionin kuvaohjelmaa on mahdoton tulkita ottamatta huomioon Marian kanonista asemaa bysanttilaisessa kirkossa – jota puolestaan on mahdoton ymmärtää tuntematta varhaiskristillistä maailmankuvaa ja maailmanhistorian selitysmallia. Siinä maailmanhistoria tarkoittaa samaa kuin pelastushistoria: Jumala loi ihmisen Paratiisiin, omaksi kuvakseen, ja rakkaudesta luomiaan kohtaan antoi heille vielä lankeemuksen jälkeenkkin mahdollisuuden pelastumiseen tulemalla itse ihmiseksi heidän keskelleen. Aikojen lopussa ihmiskunnan lunastaja oli saattava langenneen luomakunnan siihen alkuperäiseen olotilaan, johon se oli tarkoitettu, ja viimeisellä tuomiolla lähettävä uskovat Paratiisiin mutta uskottomat ikuisen kadotukseen. Tämän pelastussuunnitelman toteutumisessa Marian rooli oli ratkaiseva ja täysin poikkeuksellinen kaikkien luotujen joukossa.

Miten ihmiskunta sitten sai tiedon tästä kaikesta? *Vanhaan testamenttiin* oli kirjoitettu pelastushistorian alku ja lupaus lunastuksesta, jumalallisen pelastussuunnitelman lopullisesta toteutumisesta. *Uusi testamentti* puolestaan vahvisti sen, mitä *Vanhan testamentin* profetioissa ja muissa kirjoituksissa

oli sanottu. Näin toista ei voinut ymmärtää ilman toista: *Vanhalla ja Uudella testamentilla* oli yhteinen ”juoni”, ja jälkimmäinen toteutti edellisen lupaukset. Tähän kosmologiseen ja maailmanhistorialliseen lähtökohtaan perustuu *typologinen eksegeesi*, tulkinta, joka osoittaa *Uuden testamentin* tapahtumille ja henkilöille vanhatestamentilliset mallit, esikuvat tai ennusmerkit, *typokset*. Kysymyksessä on siis eräänlainen allegorinen suhde, *Vanhan testamentin* lukeminen *Uuden testamentin* allegoriana.⁹⁵ Eriyisen paljon *Uuden testamentin* typoksia – joiden kuvallisia tulkintoja tässä kutsun *prefiguraatioiksi* – löydettiin ymmärrettävästikin *Vanhan testamentin* profetioista.

Edellä on ollut puhetta Jesajan profetias- ta, jonka mukaan neitsyt oli tuleva raskaaksi ja synnyttävä poikalapsen; nimekseen tämä oli saava Immanuel, joka tarkoittaa ”Jumala meidän kanssamme”. Tämän suorasanaisen ennustuksen lisäksi varhaiskristillinen kirkko löysi typologisia viittauksia neitseelliseen sikiämiseen ja Marian tulevaan osuuteen jumalallisessa pelastussuunnitelmassa lukuisista *Vanhan testamentin* kohdista, joita Bysantin kirkossa siteerattiin sekä sanallisesti että kuvallisesti; ensin hymnografiassa, sitten myös ikonografiassa. Näistä inkarnaation vanhatestamentillisista ennuskuva-motiiveista koostuu kuvaohjelma, jonka freskomalari on sijoittanut Khoran kirkon parekklesionin länsipäädyn kupolin alapuolisiin lynetteihin ja holvi- kaariin (*kuvat 41-52*).

Jumalan taivaasta kulkema porras

Luoteispendentiivin idänpuoleiseen lynettiin, aivan Teofanes Graptosin kuvan viereen, freskomalari on kuvannut simultaanitapahtuman, jossa Jaakob sekä painii enkelin kanssa että näkee unessa maasta taivaaseen ulottuvat tikkaat (*kuva 41*). Freskon vasemmassa alareunassa Jaakob makaa maassa pitkällään kivi päänalusenaan. Hän näyttää nukkuvan. Kiven takaa, lynetin kaarta lähes myötäillen, kohoavat kohti taivasta portaat, jotka päättyvät nel-




Kuva 41: Jaakobin uni (tikkaat maasta taivaaseen) ja Jaakobin paini. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

jän samankeskeisen puolikaaren sisään maalattuun Jumalansynnyttäjän puolivartalokuvaan (kuva 42). Aureolan siniharmaat puolikaaret erottavat frontaaliasennossa olevan äidin ja lapsen kuvan muista, ”maallisista” ja ”realistisista” tapahtumista toiseen, tuonpuoleiseen ulottuvuuteen. Kysymyksessä on jälleen ennusmerkin Jumalansynnyttäjää, joka viittaa inkarnaation lupaukseen ja profetia Jesajan ennustukseen. Neljä enkeliä kulkee portaissa, kaksi ylös ja kaksi alas. Ylimmäksi kiivennyt enkeli ojentaa kätensä kohti Jumalansynnyttäjää ympäröivää puolikaarta; tämän jäljessä tuleva enkeli suuntaa katseensa alas vaikka ojentaa vasemman kätensä kohti taivaankaaria. Portaita alas laskeutuvat enkelit suuntaavat katseensa taakse. Näin neljän enkelin hahmot aikaansaavat voimakkaan liikkeen vaikutelman maan ja taivaan, Jumalansyn-

nyttäjän ja maassa makaavan Jaakobin välille.

Kuvan esittämä kohtausta ja sen inskriptiot⁹⁶ viittaavat ensimmäisen Mooseksen kirjan tapahtumiin:

Ja hän osui erääseen paikkaan, johon yöpyi, sillä aurinko oli laskenut; ja hän otti sen paikan kivistä yhden, pani sen päänsä alaiseksi ja asettui nukkumaan siihen paikkaan. / Niin hän näki unta, ja katso, maan päälle oli asetettu tikapuut, joiden pää ulottui taivaaseen, ja katso, Jumalan enkelit kulkivat niitä myöten ylös ja alas. / Ja katso, Herra seisoi hänen edessään ja sanoi: ”Minä olen Herra, sinun isäsi Aabrahamin Jumala ja Iisakin Jumala. Tämän maan, jonka päällä sinä makaat, minä annan sinulle ja sinun jälkeläisillesi. / Ja sinun jälkeläistesi paljous on oleva kuin maan tomu, ja sinä leviät länteen ja itään, pohjoit-



Kuva 42: Jaakobin uni, tikkaat maasta taivaaseen, yksityiskohta. Puolikaaren sisällä Jumalansynnyttäjä (Ennuskuva). Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typpoligiaa, 1315-1321.

seen ja etelään, ja sinussa ja sinun siemenessä tulevat siunatuiksi kaikki sukukunnat maan päällä. / Ja katso, minä olen sinun kanssasi ja varjelen sinua, missä ikinä kuljet, ja saatan sinut takaisin tähän maahan; sillä minä en jätä sinua, ennenkuin olen toteuttanut sen, minkä olen sinulle puhunut. / Silloin Jaakob heräsi unesta ja sanoi: "Herra on totisesti tässä paikassa, enkä minä sitä tiennyt". / Ja pelko valtasi hänet, ja hän sanoi: "Kuinka peljättävä onkaan tämä paikka! Tässä on varmasti Jumalan huone ja taivaan portti."⁹⁷

Tätä *Vanhan testamentin* kohtaa ilmeisesti luettiin bysanttilaisissa kirkoissa Marian syntymän, ilmestymisen ja kuolonuneen nukkumisen juhlapäivien jumalanpalveluksissa.⁹⁸ Marian merkitykseen taivaan ja maan, inhimillisen ja jumalallisen yhdistävänä portaana on viittaus myös *Akatisoshymnin* 2. ja 10. iikos-

sin metaforissa: "Iloitse, Jumalan taivaasta kulkema porras; iloitse, ihmiset taivaaseen saattava silta. / -- / -- iloitse Sinä, joka yhdistät uskovat Herran kanssa."⁹⁹ Samoin Jumalansynnyttäjän ilmestyksen juhlan aamu-palveluksen kanonin 9. veisun troparissa: "Pyhät kirjoitukset salaisesti puhuvat Sinusta, oi Korkeimman Äiti! Esi-isä Jaakob näki muinoin unessa Sinua kuvaavat tikapuut ja sanoi: "Tämä on Jumalan tie." Sen tähden Sinulle ansiosi mukaan veisataan: Iloitse, Armoitettu, Herra on Sinun kanssasi."¹⁰⁰

Aivan nukkuvan Jaakobin viereen, hänen oikealle puolelleen, on simultaanisti kuvattu toinen Jaakobin elämään liittyvä episodi (*kuva 41*):

Ja Jaakob jäi yksinään toiselle puolelle. Silloin painiskeli hänen kanssaan muuan mies aamuun saakka. Ja kun mies huomasi, ettei

hän voittanut, iski hän häntä lonkkaluuhun, niin että Jaakobin lonkka nyrjähti hänen painiskellessaan hänen kanssaan. / Ja mies sanoi: "Päästä minut, sillä päivä koittaa". Mutta hän vastasi: "En päästä sinua, ellet siunaa minua". / Ja hän sanoi hänelle: "Mikä sinun nimesi on?" Hän vastasi: "Jaakob". / Silloin hän sanoi: "Sinun nimesi älköön enää olko Jaakob, vaan Israel [nimi muistuttaa hebrealaisia sanoja "jisra", joka tarkoittaa "hän taisteli", ja "eel", joka tarkoittaa Jumalaa], sillä sinä olet taistellut Jumalan ja ihmisten kanssa ja olet voittanut". / Ja Jaakob kysyi ja sanoi: "Ilmoita nimesi." Ja hän vastasi: "Miksi kysyt nimeäni?" Ja hän siunasi hänet sinä. / Ja Jaakob antoi sille paikalle nimen Penuel [merkitsee "Jumalan kasvot"] "sillä", hän sanoi, "minä olen nähnyt Jumalan kasvoista kasvoihin, ja kuitenkin on minun henkeni pelastunut."¹⁰¹

Tästä *Vanhan testamentin* kohdasta ei ole inskriptiota freskossa, eikä sitä todennäköisesti ole luettu Jumalansynnyttäjän juhlapäivien palveluksissa. Sirarpie der Nersessian kuitenkin korostaa, että juuri Jumalansynnyttäjän tehtävänä pelastussuunnitelmassa oli olla se yhdysside taivaallisen ja maallisen välillä, jonka kautta kaikille ihmisille tuli mahdolliseksi "nähdä Jumala". Niinpä Maria, Jaakobin jälkeläinen, oli Israelin lapsista juuri hän, joka sai saattaa päätökseen valitulle kansalle uskotun tehtävän.¹⁰²

Tulessa kulumaton orjantappurapensas

Samanaikainen kuva niin ikään on simultaanikuva. Freskossa on samanaikaisesti kaksi Moosesta, joista taaempi seisoo pensaan vierellä ja etummainen kuvan alareunassa kumartuu riisumaan sandaalejaan (kuva 43). Eläimet hänen ympärillään ja sauva hänen vierellään maassa antavat ymmärtää, että Mooses on parhaillaan paimenessa. Kuvan tapahtumat ja siihen liittyvä inskriptio¹⁰³ viittaavat *Vanhan testamentin* kohtaan, jossa edellisen tavoin Jumala ilmestyy päänhenkilölle:

Ja Mooses kaitsi appensa Jetron, Midianin pappin, lampaita. Ja kun hän kerran ajoi lampaita erämaan tuolle puolen, tuli hän Jumalan vuoren, Hoorebin juurelle. / Silloin Herran enkeli ilmestyi hänelle tulen liekeissä keskellä orjantappurapensasta; ja hän näki, että pensas paloi ilmitulessa, mutta pensas ei kuitenkaan kulunut. / Niin Mooses sanoi: "Minä käyn tuonne ja katson tätä suurta näkyä, miksi pensas ei pala poroksi". / Kun Herra näki hänen tulevan katsomaan, huusi hän, Jumala, hänelle pensaasta ja sanoi: "Mooses, Mooses!" Hän vastasi: "Tässä olen". / Hän sanoi: "Älä tule tänne! Riisu kengät jalastasi, sillä paikka, jossa seisot, on pyhä maa." / Ja hän sanoi vielä: "Minä olen sinun isäsi Jumala, Abrahamin Jumala, Iisakin Jumala ja Jaakobin Jumala". Ja Mooses peitti kasvoensa, sillä hän pelkäsi katsoa Jumalaa."¹⁰⁴

Toisen Mooseksen kirjan kolmannen luvun kahdeksaa ensimmäistä jaetta (edellä näistä on siteerattu vain kuusi) on todennäköisesti luettu Bysantin kirkkoissa Jumalansynnyttäjän ilmestymisen juhlapäivän jumalanpalveluksissa.¹⁰⁵ Jo 300-luvulla elänyt Gregorios Nysalalainen ilmeisesti ensimmäisenä tai ainakin ensimmäisten joukossa tulkitsti palavan mutta kulumattoman pensaan Marian neitseellisen synnyttämisen ennuskuvaksi, profetaaliseksi *typokseksi*¹⁰⁶, joka pian alkoi Marian metaforana toistua sekä hymneissä että homilioissa.

Temaattisen analogian vuoksi sillä luonnollisesti on sijansa Jumalansynnyttäjän ilmestymisen juhlapäivän bysanttilaisissa kirkkolauluissa; tässä katkelma aamupalveluksen kanonin 4. veisun troparista, jossa enkeli puhuu Marialle kerrottuaan syntyvästä lapsesta:

Orjantappurapensas, joka muinoin paloi tulessa, mutta ei silti kuitenkaan kulunut, oli Sinussa tapahtuvan ihmeellisen salaisuuden ennuskuvana, sillä Sinä, oi Armoitettu, kaikkien ylistämä, tulet synnyttämisen jälkeenkin pysymään ainaisena neitseenä.¹⁰⁷

Samanaikaisen palveluksen kanonin 9. veisun troparissa lauletaan:



Kuva 43: Mooses ja palava pensas. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.



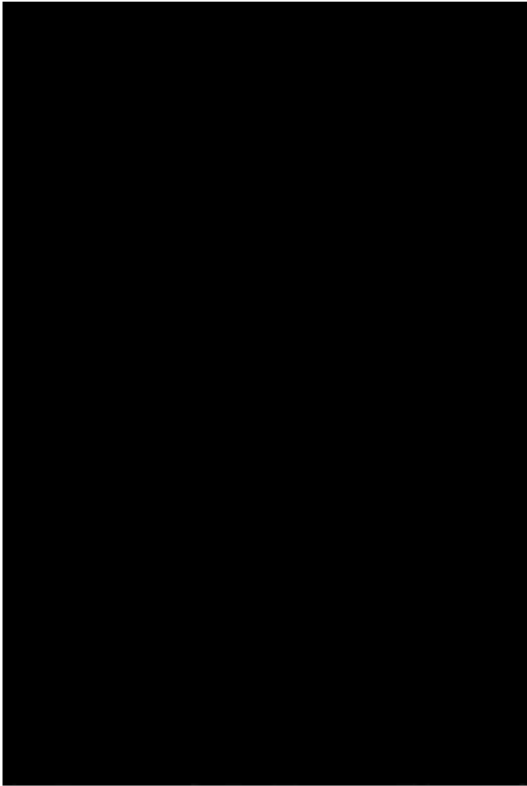
Kuva 44: Mooses ja palava pensas, yksityiskohta. Pensaankeskellä medaljongin sisällä Jumalansynnyttäjä (Ennuskuva). Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

Tulesa kulumaton orjantappurapensas osoitti jumalannäkijälle Moosekselle oudon ihmeen. Hän etsi ennustuksen toteutumista aikojen kuluessa ja sanoi: "Luo silmäsi puhtaiseen Neitseeseen, jolle sanotaan kuin Jumalansynnyttäjälle: Iloitse, Armoitettu, Herra on Sinun kanssasi!"¹⁰⁸

"Vuorella tulesa palava orjantappurapensas" esiintyy myös Jumalansynnyttäjän syntymäjuhlan aamupalveluksen I. kanonin 7. veisun irrossissa, jossa neitseellisen sikiämisen ihme ilmaistaan poikkeuksellisen vahvana metaforana: "– sillä Sinä otit aineelliseen helmaasi aineettoman jumalallisen tulen, / joka ei Sinua kuitenkaan polttanut."¹⁰⁹ Tässä voidaan nähdä tietty analogisuus kirkon dedikaatiokuvan ja sen inskription metaforisen ulottuvuuden kanssa.

Aiemmin siteeratussa toisen Mooseksen kirjan kohdassa Jumala lähestyi Moosesta *enkelinä* keskellä ilmitulessa palavaa orjantappurapensasta. Tästä huolimatta – Sirarpie der Nersessianin mukaan tämä maalaustapa vakiintui vasta Paleologosten ajan konstantinopolilaisessa kirkkotaiteessa¹¹⁰ – freskomaalari on siirtänyt enkelin sivuun Jumalansynnyttäjän tieltä. Keskellä pensasta sen sijaan on harmaan medaljongin sisään maalattu rintakuva frontaaliasennossa olevasta Mariasta ja Kristus Immanuelista (kuva 44). Jälleen on kysymyksessä ennusmerkin Jumalansynnyttäjä, jonka (samoin kuin Jaakob-freskossa) sekä kompositio että maalaustapa näyttävät siirtävän aivan toiseen ulottuvuuteen kuin se, johon kuuluvat itse pensas, Mooses ja hänen appensa lampaat. Enkeli puhuttelee Mooses-ta sivumpaa, ikään kuin hyppäisi esiin pensaankansasta.

Edellä oleva sitaatti Mooseksen kokemuksesta erämaassa päättyy sanoihin: "Ja Mooses peitti kasvonsa, sillä hän pelkäsi katsoa Jumalaa." Tämä tapahtuma kuvataan lynetinin itäpuolella olevan holvikaaren pohjoispäässä (kuva 45). Mooses on edelleen pensaankansassa mutta kääntää päänsä vastakkaiseen suuntaan oikean olkansa yli. Inskriptio viittaa nimenomaan kasvojen kätkemiseen¹¹¹, mutta tämäkin on simultaanikuva, vaikka



Kuva 45: Mooses ja palava pensas. Mooses kätkee kasvonsa, kädessään sauvaa, joka muuttuu käärmeeksi. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

Mooseksia on vain yksi. Mooses nimittäin pitää kädessään sauvaa, joka alaosastaan näyttää käärmeeltä. Yksityiskohta viittaa myöhempään kohtaukseen, jossa Mooses edelleen seisoo palavan pensaan äärellä ja keskusteleo Jumalan kanssa:

Herra sanoi hänelle: "Mikä sinulla on kädessäsi?" Hän vastasi: "Sauva". / Hän sanoi: "Heitä se maahan". Ja hän heitti sen maahan, ja se muuttui käärmeeksi; ja Mooses pakeni sitä. / Mutta Herra sanoi Moosekselle: "Ojenna kätesi ja tartu sen pyrstöön". Niin hän ojensi kätensä ja tarttui siihen, ja se muuttui sauvaksi hänen kädessään."¹²

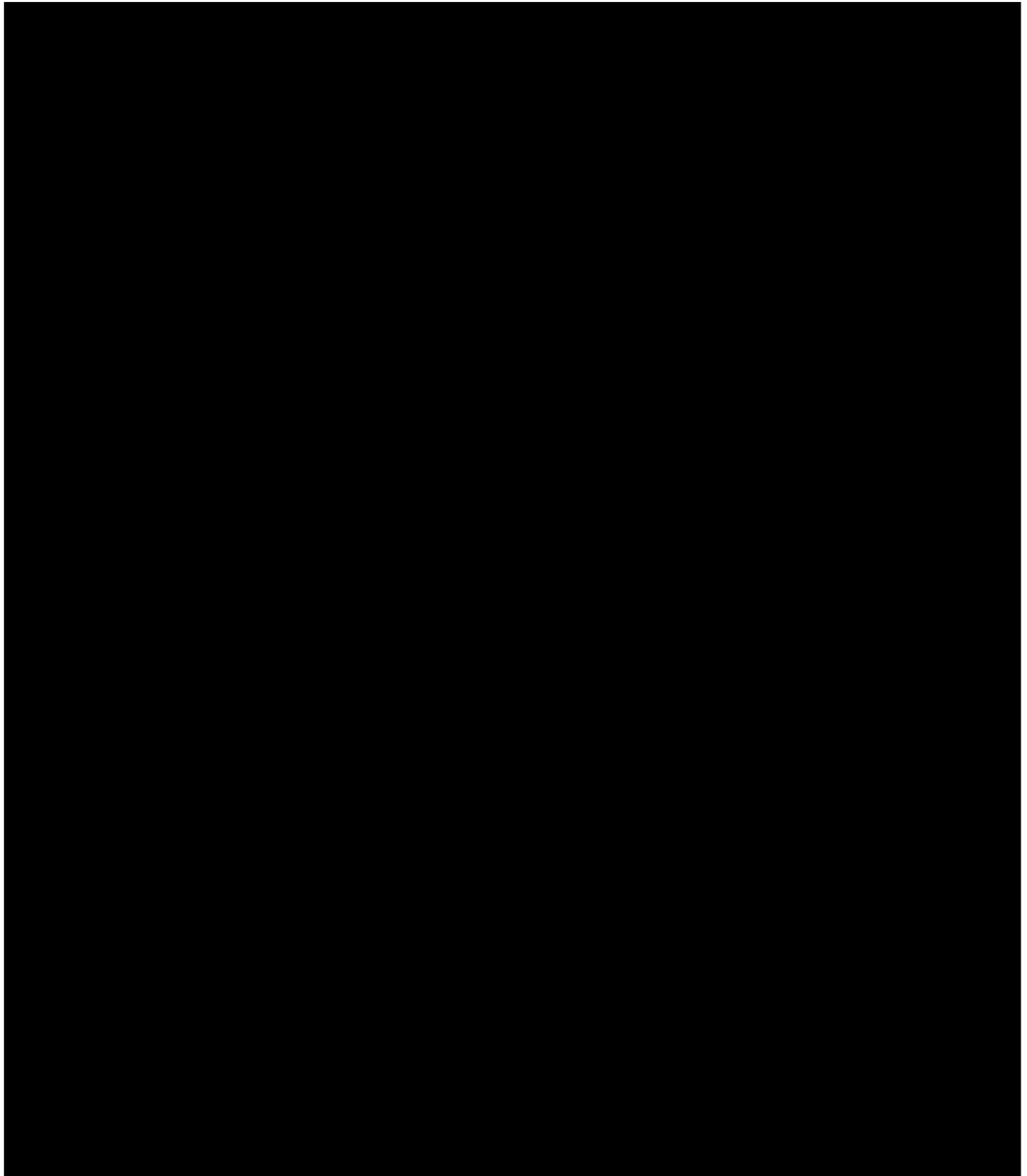
Holvikaaren freskossa enkeli on pensaasi sällä eikä sen latvuksessa, mutta pensaasi sällä on jälleen kerran myös Marian ja Kristus Immanuelin frontaaliasentoinen rintakuva, harmaan medaljongin sisään maalattu ennumerkin Jumalansynnyttäjä.

Hengen kultaama arkki, aineettoman tulen lamppu

Eteläseinällä vastapäisen holvikaaren itäpuolella olevassa lynetissä kolme pappia kantaa olkapäillään hauta-arkkia muistuttavaa liitonarkkia laskettavaksi kuningas Salomon rakennuttaman Jerusalemin temppelin kaikkeinpyhimään "kerubin siipien alle" (kuva 46). Arkin päädyssä on pyöreä medaljonki, mutta ainakaan enää sen sisältä ei erotu Jumalansynnyttäjän kuvaa. Lynetin lännenpuoleisen holvikaaren eteläpäässä, vastapäätä Moosesta käärmesauvoineen, kantaa edellä kulkeva pappi käsissään kookasta astiaa ja jäljessä tuleva seitsenhaaraisista kynttelikköä (kuva 47). Arkkia ja temppelin kalustoa kantavien pappien edellä, holvikaaren lännenpuoleisen lynetin itäpäässä, kuningas Salomo itse johtaa seremoniakulkuetta (kuva 48). Hänen perässään, niin ikään kantajien edellä, kulkee joukko vanhoja miehiä – "koko Israelin kansa". Salomo itse on mielenkiintoinen. Hänen kantamastaan Bysantin keisarin seremonia-asusta ja purppurasaappaista sekä kruunattua päätä ympäröivästä nimbuksesta on ollut puhetta kirjan edellisessä osassa. Oikeassa kädessään Salomo kantaa kynttelikköä ja vasemmalla suitsutusastiaa. Näine attribuutteineen kuva muistuttaa bysanttilaisten käsikirjoitusten luomia mielikuvia niistä liturgisista kulkueista ja sekulaareista seremonioista, joihin keisari otti osaa.¹³ Pyrkimys keisariuden ja pyhyden samastamiseen vaikuttaa ilmeiseltä.

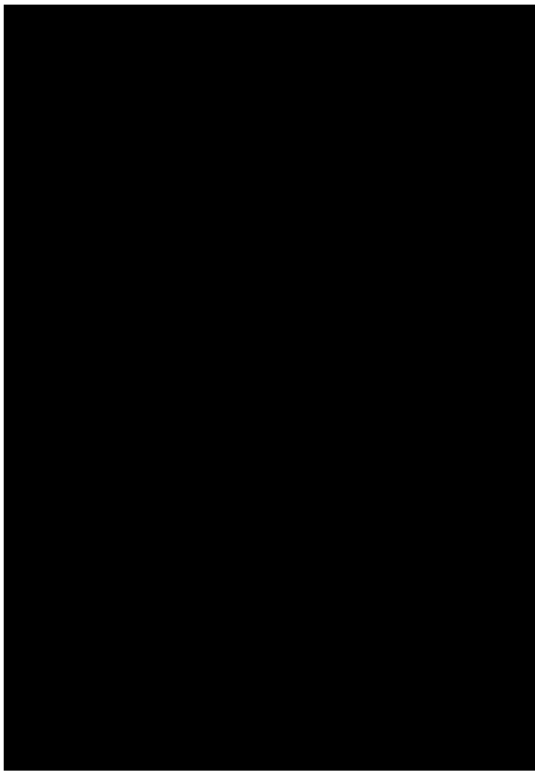
Ikonografinen traditio ja osittain tuhoutu- neet inskriptiot¹⁴ johtavat tämän kolmiosaisen kuvan tulkitsijan Kuningasten kirjan äärelle:

Sitten Salomo kokosi Israelin vanhimmat ja kaikki sukukuntien johtomiehet, israelilais- ten perhekunta-päämiehet, kuningas Salo-



Kuva 46: Liiton arkki kannetaan kulkuessa kuningas Salomon rakennuttamaan Jerusalemin temppeliin. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-tytologiaa, 1315-1321.

mon luo Jerusalemiin, tuomaan Herran liitonarkkia Daavidin kaupungista, se on Siionista. / Niin kokoontuivat kuningas Salomon luo kaikki Israelin miehet juhlapäivänä eetanin-kuussa, joka on seitsemäs kuukausi. / Ja kun kaikki Israelin vanhimmat olivat tulleet saapuville, nostivat papit arkin, / ja he veivät Herran arkin ja ilmestysmajan sinne, sekä kaiken pyhän kaluston, joka oli majassa; papit ja leeviläiset veivät ne sinne. / Ja kuningas Salomo seisoi arkin edessä ja hänen kanssaan koko Israelin kansa, joka oli kokoontunut hänen luoksensa; ja he ubrasivat lampaita ja raavaita niin paljon, että niitä ei voitu lukea, ei laskea.¹¹⁵



Kuva 47: Seitsenhaarainen lamppu ja manna-astia (stannos) kannetaan kulkueessa kuningas Salomon rakennuttamaan Jerusalemin temppeliin. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

Tätä tekstiä sekä sitä seuraavia kuutta jaetta (joista kohta enemmän) on ilmeisesti luettu Bysantin kirkoissa Marian temppeliintuomisen juhlan palveluksissa.¹¹⁶ Niin liitonarkki kuin ilmestysmajan kalusteet, seitsenhaarainen kynttelikkö ja stannos (astia, jossa manna säilytettiin)¹¹⁷, ovat bysanttilaisessa ikonografiassa osa Maria-typologiaa.¹¹⁸ Niinpä vanhan liiton arkin esiintyy Marian, ”uuden liiton arkin” metaforana myös Jumalansynnyttäjän temppeliinkäymisen juhlan bysanttilaisissa kirkkolauluissa, mm. suuren ehtoopalveluksen avuksihuutostikiirassa:

Uskovaiset, viettäkäämme tänään juhlaa, / veisatkaamme Herralle psalmeja ja lauluja / ja kunnioittakaamme Hänen pyhitettyä majaansa, / elävää liitonarkkia, / joka on sijoittanut itseensä sijoittumattoman Sanan, / sillä tämä maja tuodaan Herran eteen lapsukaisena / ja ylimmäinen pappi Sakarias iloiten vastaanottaa hänet niin kuin Jumalan asumuksen.¹¹⁹



Kuva 48: Kuningas Salomo ”ja koko Israelin kansa”. Salomo johtaa seremoniakulkueita Jerusalemin temppeliin, yllään Bysantin keisarin seremonia-asu ja jalassaan Bysantin keisarin purppurasappaat. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

Myös tästä metaforasta näyttää löytyvän yhtymäkohta dedikaatiokuvan inskription.

Aamupalveluksen 2. kanonin 6. veisun troparissa ”Jumalanäiti, pyhä arkki, on ruumiiltaan lapsukainen, mutta sielultaan täysikasvuinen, kun hän astuu Herran huoneeseen nauttiakseen siellä jumalallista armoa”.¹²⁰ *Akatistoshymnin* 12. iikossissa Jumalansyntyttäjää ylistetään: ”Iloitse, Hengen kultama arkki; iloitse elämän loppumaton aarre”.¹²¹

Jumalansyntyttäjän kuolonuneen nukkumisen juhlan aamupalveluksen 1. kanonin 4. veisun troparissa ”taivaan portit aukenivat ja enkelit veisasivat ylistystä, kun Kristus otti vastaan Äitinsä, puhtauden arkin”.¹²² Saman juhlapäivän homiliassa Johannes Damaskolainen nekee typologisen viittaussuhteen tempeliin siirrettävän liitonarkin ja Neitsyt Marian ruumiin sekä arkkiä kantavien Israelin pappien ja Marian kuolinvuoteen äärelle kerääntyneiden apostolien välillä.¹²³

Seitsenhaaraiseen kynttelikköön viitataan *Akatistoshymnin* 11. iikossissa, jossa pyhää Neitsyttä ylistetään: ”Iloitse, häviämättömän Valkeuden kajastus”.¹²⁴ Jumalansyntyttäjän tempeliinkäymisen juhlan aamupalveluksen 1. kanonin 8. veisun troparissa pappi Sakarias ylistää tempeliin saapunutta lasta hänen äidilleen Annalle: ”Maailmaan on syttynyt valaiseva kynttilä, joka loisteellaan kirkastaa koko tempelin”.¹²⁵

Arkin tavoin siis lamppu mutta myös manna-astia ja kaikki muutkin kaikkeinpyhimpiin kannetut esineet on tulkittu tempeliin saapuvan Marian *typoksiksi*, ennusmerkeiksi. Tähän tulkintaan perustuvat Jumalansyntyttäjän kuolonuneen nukkumisen juhlan aamupalveluksen 1. kanonin 6. veisun troparin metaforat:

*Oi neitsyt, totisesti asetti synnyttämäsi Kristus Sinut asumaan kaikkeinpyhimpiin kuin aineettoman tulen lampun, jumalallisen huilen, kultaisen suitsutusastian, maljan, saunan ja Jumalan kirjoittaman taulun, pyhän arkin ja elämän Sanan pöydän.*¹²⁶

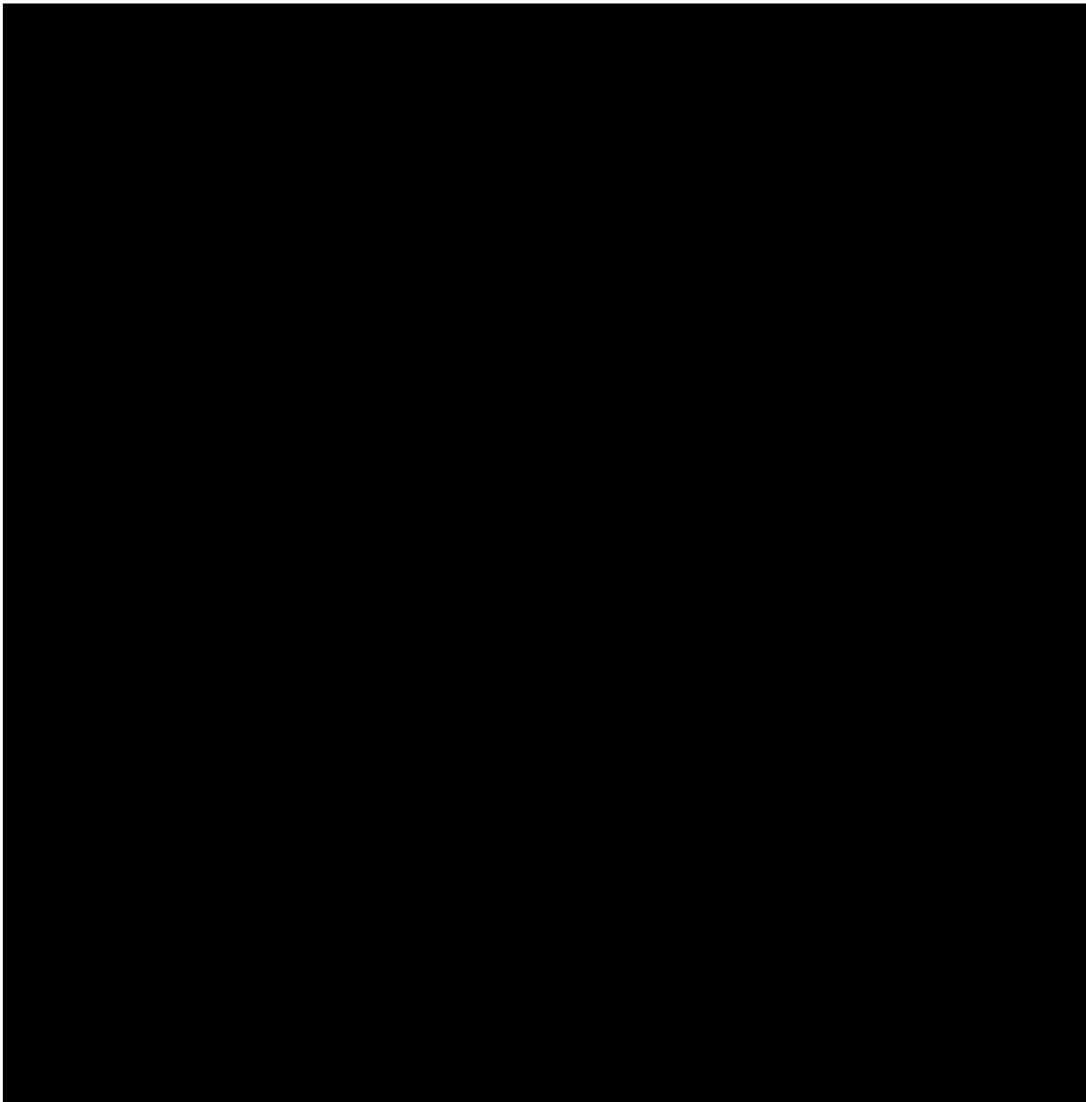
Tässä hymnissä mainittu sauva tarkoittaa pappi Aaronin sauva¹²⁷, johon edellä on viitattu

Marian elämäkertasyklin yhteydessä. Siinä ylioppi Sakarias asettaa leskimiesten sauvat alttarille kaikkeinpyhimpiin ja rukoilee Jumalalta merkkiä voidakseen valita Marialle puolison. Edellä siteeratussa troparissa Aaronin sauva on Marian *typos*. Mm. tähän typologiseen suhteeseen Jacqueline Lafontaine-Dosogne ymmärtääkseni viittaa kiinnittäessään erityistä huomiota Marian elämäkertasyklissä ikonografisesti epätavalliseen ratkaisuun asettaa leskimiesten sauvat alttarille. Kuten edellä on todettu, hänen mielestään juuri tämä yksityiskohta Khoran kirkon syklissä siirtää kuvan narratiiviselta tasolta symboliselle. Sauvan lisäksi Lafontaine-Dosogne mainitsee Aaronin alttaripalveluksen, johon palataan tuonnempana.

Kynttelikkö voitaisiin periaatteessa tulkita myös niiden lamppujen ennuskuviksi, joita *Jaakobin protevankeiumin* mukaan ”tahrattomat hebrealaistyttävät” kantoivat saattaessaan kolmivuotiaan Marian tempeliin (*kuva 28 sivulla 100*). Tämä neitseiden kulkue, josta edellä on jo ollut puhetta, saa huomattavan tilan narteksin elämäkertasykliin kuuluvassa Marian tempeliinkäymisen mosaiikissa. Protevankeiumiin viittaava yksityiskohta mainitaan myös Jumalansyntyttäjän tempeliinkäymisen juhlapäivän bysanttilaisissa jumalanpalveluksissa. Suuren ehtoopalveluksen avuksihuutostikiiras-sa veisataan:

*Tänään neitseet iloitsevat / ja saattavat lamput käsissään hengellisen valon, Jumalan lapsukaisen Marian, papillisesti kaikkein pyhimpiin. / Näin he ennalta julistavat sanomaton-ta jumalallista kirkkautta, joka koittaa hänestä ja valistaa hengessä ne, / jotka pimeydessä vaeltavat.*¹²⁸

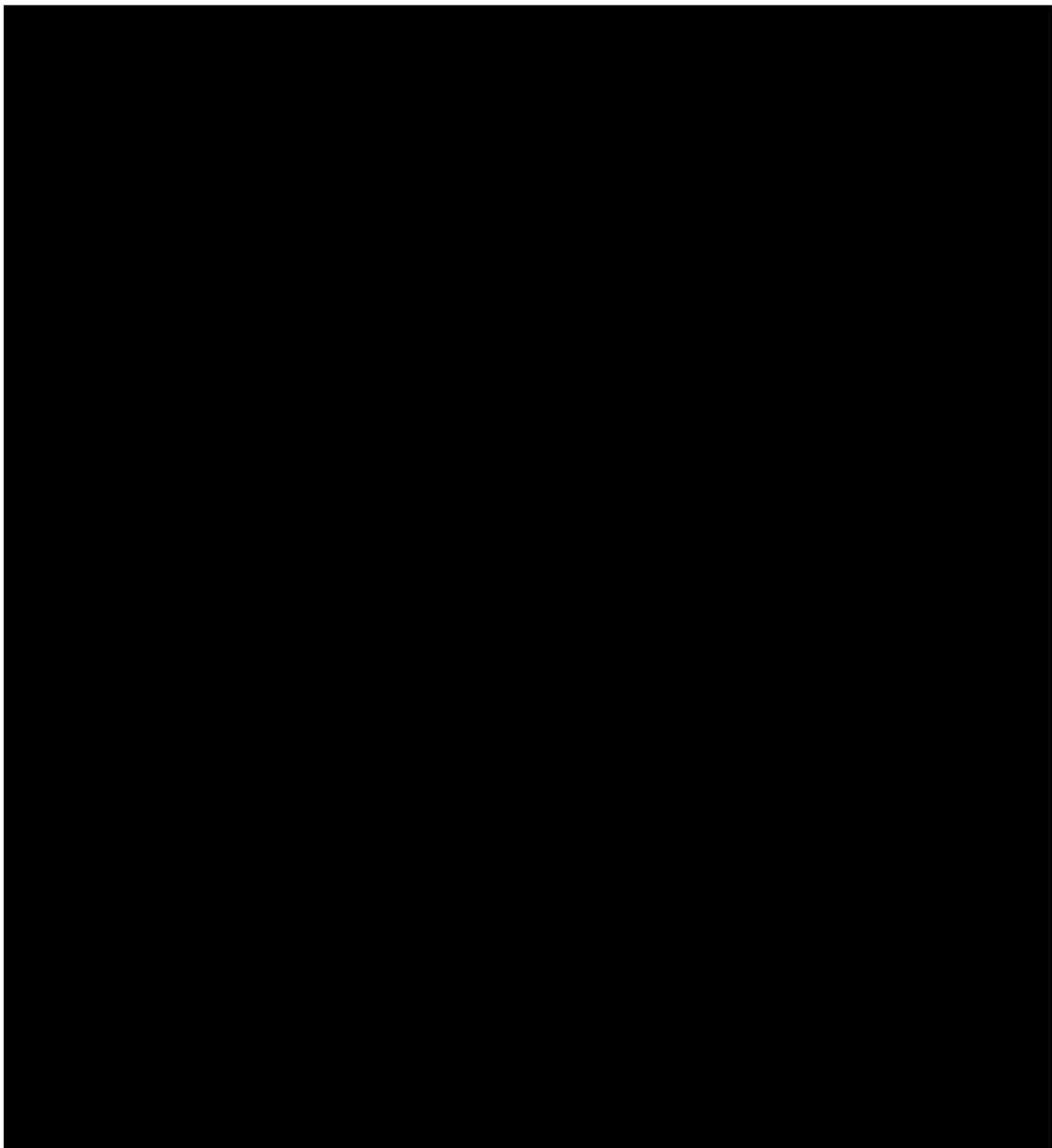
Tässä neitseiden lampuilla on erityisen tärkeä merkitys, sillä niiden kautta he ”ennalta julistavat” sitä ”hengellistä valoa” ja ”jumalallista kirkkautta”, joka on Marian itsensä ominaisuus. Saman palveluksen litaniastikiirroissa ”puhtaan Neitseen edellä valaisevat lampuillaan tietä neitseet” ja ”Jumalan tempeliin astuu nyt Jumalan itseensä sijoittanut hengellinen temppli, kaikkein pyhin Neitsyt, /



Kuva 49: Liiton arkin asettaminen Jerusalemin temppelin kaikkien pyhimpään. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

ja hänen edellään käyvät lamput käsissään neitseet.¹²⁹ Saman juhlan aamupalveluksen 2. kanonin 1. veisun troparissa lauletaan: ”Karkeloikaa nyt neitseet ja lamppuja kantaen joltakaa juhlakulkue temppeliin. Äidit, veisatkaa ylistystä Jumalanäidille, joka saapuu Kristuksen, Kuninkaan temppeliin.”¹³⁰ Lamppuja

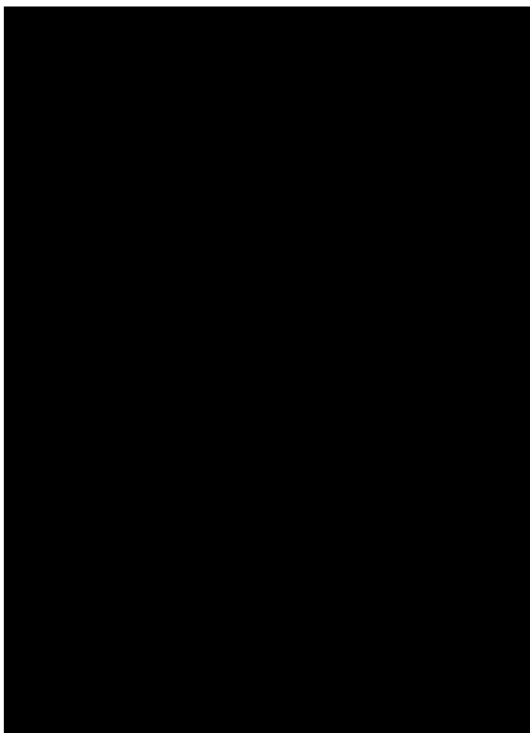
kantavien neitseiden kulkue saattoi siis Marian temppeliin ja sen kaikkeinpyhimpään; tässä kynttelikkö kuuluu kulkueeseen, joka saattaa liitonarkin, Marian keskeisen *typoksen*, temppelin kaikkeinpyhimpään.



Kuva 50: Enkeli lyö kuoliaaksi Assyrian kuninkaan sotajoukot. Profetetta Jesajan ennustus. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-typologiaa, 1315-1321.

Neitsyt kasvatetaan asumukseksi Hänelle

Saman lynetin länsipäässä papit jo saapuvat temppeliin ja laskevat liitonarkin kaikkeinpyhimpään sille tarkoitettulle paikalle (kuva 49). Vasemmalla ylhäällä Israelin vanhimmat työntyvät temppelin portista sisään. Ylhäällä oikealla näkyy osa monikehäisestä aureolasta, jonka kehä leikkaavat toisen, kärjekkään aureolan terävät kulmat: ikään kuin vahva valonsäde lankeaisi alas läpi taivaan sfääriin. Etualalla keskellä on punaisella ja kullalla päällystetty nelikulmainen pöytä, jolle papit ovat juuri asettamassa liitonarkkia. Myös tässä kuvassa



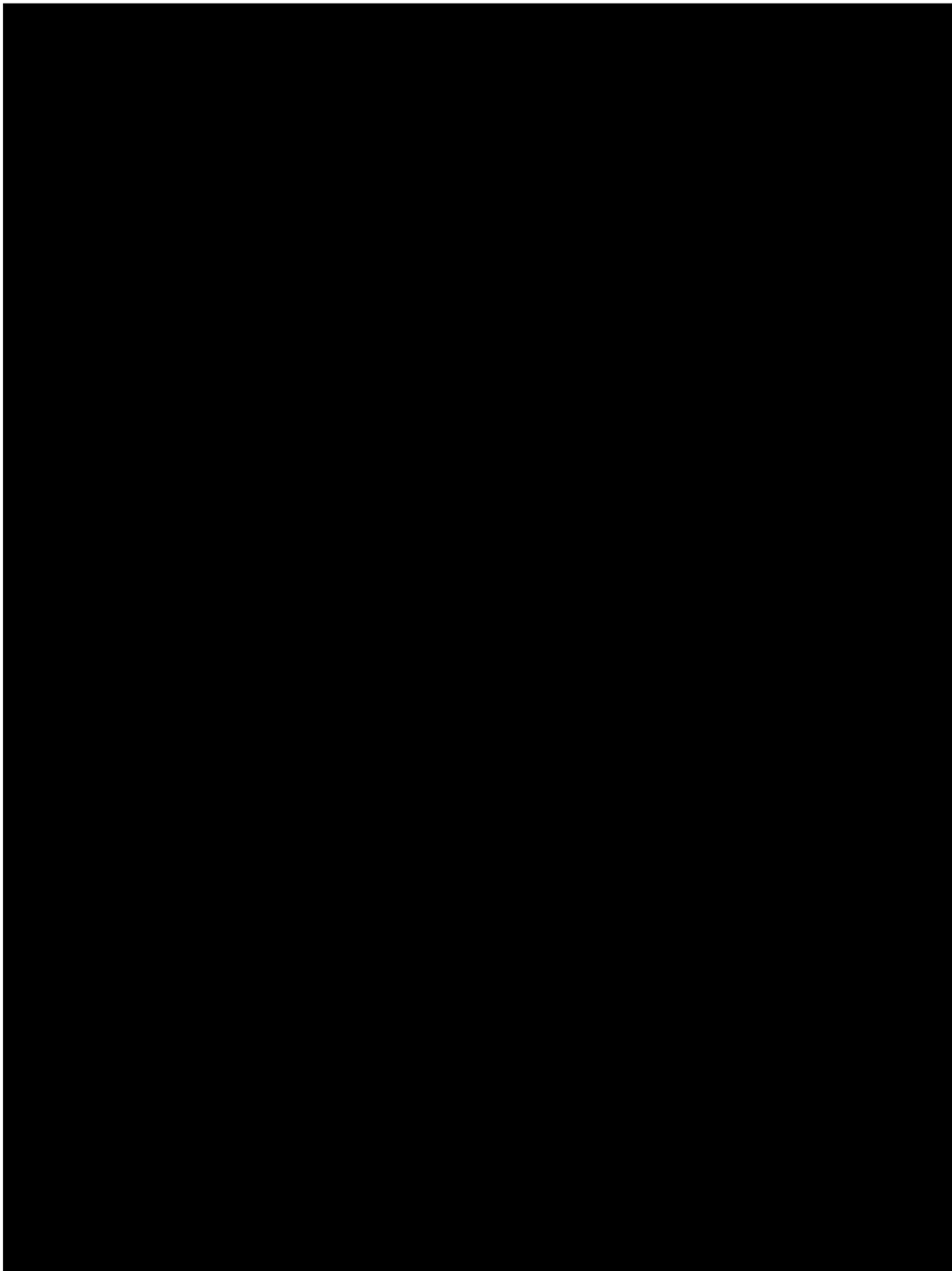
Kuva 51: Enkeli lyö kuoliaaksi Assyrian kuninkaan sotajoukot, yksityiskohta. Kaupungin suljetun portin tympanonissa orantti-asetoinen Jumalansynnyttäjän kuva. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, osa Maria-topologiaa, 1315-1321.

arkin päädyssä on harmaa pyöreä medaljonki, mutta Jumalansynnyttäjän kuvaa siinä ei enää ole, jos joskus on ollut¹³¹. Pöydän takana on etummaiselta sivultaan aukinainen, nelikulmainen seinärakennelma; eräänlainen ”komeero”. Sen ja arkin välissä on kultasiipinen kerubi; toisesta kerubista näkyy vain osa koko rakennelman takaa. Kuva inskriptioineen¹³² viittaa äsken siteerattua Kuningasten kirjan kohtaa välittömästi seuraaviin jakeisiin:

Ja papit toivat Herran liitonarkin paikoilleen temppelin kuoriin, kaikkeinpyhimpään, kerubien siipien alle. / Sillä kerubit levittivät siipensä sen paikan yli, missä arkki oli, ja kerubit suojasivat ylhäältä päin arkkia ja sen korentoja. Ja korennot olivat niin pitkät, että niiden päät voi nähdä kaikkeinpyhimmästä, kuorin edestä; mutta ulkoa niitä ei voinut nähdä. Ja ne jäivät sinne, tähän päivään asti. / Arkissa ei ollut muuta kuin ne kaksi kivitaulua, jotka Mooses oli pannut sinne Hoorebilla, kun Herra teki liiton israelilaisten kanssa, heidän lähdettyään Egyptin maasta. / Ja kun papit lähtivät pyhäköstä, täytti pilvi Herran temppelin, / niin että papit eivät voineet astua toimittamaan virkaansa pilven tähden; sillä Herran kirkkaus täytti Herran temppelin.¹³³

Aiemmin Kuningasten kirjassa on kuvattu Salomon temppelin interiööriä, joka mahdollisimman tarkoin muistutti Mooseksen Herralta saamiensa ohjeiden mukaan erämaassa rakentamaa ilmestysmajaa:

Temppelin sisään hän laittoi kaikkeinpyhimmän, pannakseen sinne Herran liitonarkin. / — / Koko temppelin hän päällysti sisältä kullalla, koko temppelin yltyleensä. Myöskin koko sen alttarin, joka oli kaikkeinpyhimmän edessä, hän päällysti kullalla. / Ja hän teki kaikkeinpyhimpään kaksi kerubia öljyjuustasta, kymmenen kyynärän korkuista —. / Ja hän pani kerubit temppelin sisempään osaan, ja kerubit levittivät siipensä niin, että toisen siipi kosketti toista seinää ja toisen kerubin siipi kosketti toista seinää; ja temppelin keskikohdalla koskettivat niiden toiset siivet toisiaan.¹³⁴



Kuva 52: Pappi Aaron poikineen toimittaa suitsutusuhria ilmestysmajassa. Konstantinopolilaisen Khoran kirkon sivukirkon fresko, Maria-typologian viimeinen kuva, 1315-1321.

Kuvan kompositiossa eivät kerubien ja esineiden sijoittelu ja keskinäiset suhteet aivan täsmällisesti noudata tekstiä, mikä johtunee ikkunan ja lynetin yläpuolisen holvikaaren väliin jäävän pienehkön seinäpinnan asettamista rajoituksista.

Tässä kuvassa huipentuu Marian temppeliinkäymisen vanhatestamentillinen prefiguraatio. Edellä on jo viitattu sen seikan merkittävyyteen ja oikeastaan merkillisyyteenkin, että Maria sai istua ja nauttia enkelin kädestä ravintonsa Jerusalemin temppelin kaikkein pyhimmässä, jonne muilla kuin papistolla ei pitänyt olla mitään asiaa. Khoran sisemmän narteksin elämäkertasyklissä kyseinen kohtaus levittäytyy kaikkein keskeisimmälle paikalle; Marian temppeliin tuominenhan täyttää koko kirkkosaliin ja ulompaan narteksiin johtavien ovien väliin jäävän kattoholvin, ja tämän lisäksi yksityiskohta, jossa Maria istuu temppelin kaikkeinpyhimmässä ja ottaa ravintonsa vastaan enkelin kädestä, toistuu kirkkosaliin johtavan uloskäynnin eteläpuoleisessa holvikaaressa. Niin ikään Maria on sijoitettu kaikkeinpyhimpään kuvassa, jossa pappi Sakarias rukoilee merkkiä Jumalalta.

Kerubi-istumelle asetettu liitonarkki ei tässä siis esitä ainoastaan häntä, joka tuotiin temppeliin, vaan ennen kaikkea häntä, joka sai viettää aikansa kaikkeinpyhimmässä Herran kasvojen edessä. Jumalansyntyttäjän temppeliinkäymisen juhlan suuren ehtoopalveluksen litaniastikiirassa lauletaan:

Neitseet ja läheiset ystävät saattavat Hänet Kuninkaan tykö Jumalan majaan, / Hänen alttarihuoneeseensa. / Siellä Neitsyt kasvatetaan asumukseksi Hänelle, / joka on ennen kaikkia aikoja syntynyt Isästä meidän sieluillemme pelastukseksi.¹³⁵

Haluan kiinnittää huomiota kohtaan ”Neitsyt kasvatetaan asumukseksi Hänelle”. Maria siis viedään tässä temppeliin, Jumalan asumukseen, jossa hänet itsensä kasvatetaan asumukseksi Jumalalle. Jälleen on viitattava Khoran kirkon dedikaatiokuvan inskriptioon *Khora tou akhoretou*, jonka yksi tulkintaulottuvuus perustuu ajatuksen temppelistä ja kirkosta Marian omina metaforana. Kaikkeinpyhimmässä kasvat-

tusta itsestään tulee inkarnaation vuoksi kaikkeinpyhin, Sanan asumus, ruumiillinen tempeli uuden liiton hengelliselle arkille.

Kaikkeinpyhimmän yllä pyöreän aureolan sisältä särmikkään aureolan terävät kärjet suuntautuvat valonsäteen tavoin kohti alttaria ja armoistuinta. Antaessaan määräyksiä Moosekselle ilmestysmajan rakentamisesta Jumala neuvoi: ”Ja aseta armoistuin arkin päälle ja pane arkkiin laki, jonka minä sinulle annan. / Ja minä ilmestyn sinulle ja puhun sinulle armoistumelta, niiden kahden kerubin välistä, jotka ovat lain arkin päällä – –.” Mooseksen toimittua Herran ohjeiden mukaan ja temppelin tultua valmiiksi ”pilvi peitti ilmestysmajan, ja Herran kirkkaus täytti asumuksen”.¹³⁶ Myös kuningas Salomo rakensi temppelinä Mooseksen saamien ohjeiden mukaan, ja pappien tuotua liitonarkin sen kaikkeinpyhimpään ”täytti pilvi Herran temppelin, / niin että papit eivät voineet astua toimittamaan virkaansa pilven tähden; sillä Herran kirkkaus täytti Herran temppelin”. Profeetta Hesekiel puolestaan kuvaa näkyään uudesta Herran temppelistä: ”Ja Herran kunnia kulki tempeliin sen portin kautta, jonka etupuoli oli itää kohden. / Ja henki nosti minut ja vei sisempään esipihaan. Ja katso: Herran kunnia täytti temppelin.”¹³⁷

Sama on merkinä neitseellisestä sikiämisestä Marian kysyessä enkeliltä, kuinka hän voi synnyttää lapsen, kun kerran ei ”miehestä mitään tiedä”. Enkeli vastaa Marialle: ”Pyhä henki tulee sinun päällesi, ja Korkeimman voima varjoaa sinut.”¹³⁸ Jos siis *Vanhan testamentin* kuvaukset jumalallisen hengen laskeutumisesta alas Herran temppeliin nähdään Pyhän Hengen Mariaan laskeutumisensa ennuskuvana¹³⁹, voidaan tästä Jumalansyntyttäjän temppeliinkäymisen prefiguraatiosta löytää myös neitseellisen sikiämisen, sijoittumattoman Sanan ihmiseen sijoittumisen prefiguraatio, jossa Maria enää ei olekaan vain fyysisen tempeliin tuotu spirituaali arkki¹⁴⁰ vaan myös itse spirituaalin Sanan sisäänsä kätkevä ruumiillinen tempeli.

Mariaa puhutellaan temppeliksi myös *Akattistoshyminin* samassa 12. iikossissa, jossa häntä kutsutaan ”hengen kultaamaksi arkiksi”:

”Ylistäessämme synnyttämäsi me kaikki veisui kiitämme Sinua, Jumalansynnyttäjää, elävää temppeleä, sillä asuttuaan Sinussa Herra, joka pitää kaiken kädessään, pyhitti Sinut – –.”¹⁴¹ Samoin Jumalansynnyttäjän syntymäjuhlan suuren ehtoopalveluksen virreilmästiköissä:

Neitseeseen täydellinen puhtaus on tehnyt hänet Jumalan eläväksi temppeleksi / ja totiseksi Jumalansynnyttäjäksi. /¹⁴² -- / Hän on pyhä temppele, Jumaluuden asuinsija, / Herran neitseellinen palvelija, / kuninkaallinen maja, / jossa totentui Kristuksen kahden luonnon sanoin selittämätön yhdistymisen ihmeellinen salaisuus.¹⁴³

Portti, josta Jumala kulki sitä avaamatta

Liiton arkin temppeleihin tuomisen länsipuolella olevan holvikaaren eteläpäädyssä on fresko, joka ensi katsomalla voi tuntua varsin vieraalta inkarnaation ennuskuvien ja niihin liittyvien Jumalansynnyttäjän metaforien joukossa. Kuvassa enkeli lyö miekalla kuoliaaksi sotilaita; hänen selkensä takana on muuri- en ympäröimä kaupunki, ja hänen oikealla puolellaan (katsojan näkökulmasta vasemmalla) seisoo profeetta, joka osoittaa toisella kädellään enkeliä ja pitelee toisessa kädessään avointa kirjoituskääröä (*kuva 50*). Fresko on melko huonossa kunnossa, ja sen yläosassa mahdollisesti aikoinaan ollut inskriptio on kokonaan kadonnut, mutta kuvan tapahtumien ja profeetan kirjoituskäärön tekstistä säilyneiden fragmenttien perusteella se voidaan identifioida¹⁴⁴. Enkelin tuhoama sotajoukko kuuluu Jerusalemia uhkaavalle Assyrian kuninkaalle Sanheribille, ja profeetta Jesaja pitelee kädessään omaa tekstiään, jossa hän ennustaa Assyrian kuninkaan häviön ja Jerusalemin pelastumisen.

Fragmentit ovat peräisin kahdesta Jesajan kirjan jakeesta, joista ensimmäinen esittelee tilanteen: ”Niin Jesaja, Aamoksen poika, lähetti Hiskialle tämän sanan: ‘Näin sanoo Herra, Israelin Jumala: Koska sinä olet rukoillut mi-

nua avuksi Sanheribia, Assurin kuningasta vastaan, – –.’” Toisessa Jesaja välittää Jumalan antaman lupauksen: ”Sentähden näin sanoo Herra Assurin kuninkaasta: Hän ei tule tähän kaupunkiin eikä siihen nuolta ammu, ei tuo sitä vastaan kilpeä eikä luo sitä vastaan vallia.” Kuvan tematiikan kannalta on tärkeää tässä siteerata vielä äskeistä seuraavat kolme jaetta, jotka kuuluvat kyllä kuvaan vaikka eivät olekaan mahtuneet tekstiin:

”Samaa tietä, jota hän tuli, hän palajaa, ja tähän kaupunkiin hän ei tule, sanoo Herra. / Sillä minä varjelen tämän kaupungin ja pelastan sen itseni tähden ja palvelijani Daavidin tähden.” / Niin Herran enkeli lähti ja löi Assurin leirissä sata kahdeksankymmentä viisi tuhatta miestä, ja kun nousiin aamulla varhain, niin katso, he olivat kaikki kuolleina ruumiina.¹⁴⁵

Toisin kuin kaikkia muita Khoran kirkon parakklesionin prefiguratioihin liittyviä *Vanhan testamentin* kohtia tätä tekstiä ei tiettävästi luettu Jumalansynnyttäjän juhlien jumalanpalveluksissa.¹⁴⁶ Inkarnaatioon viittaava tulkintatulottuvuus on kuitenkin löydettävissä Jumalansynnyttäjän metaforien kautta. Jesajan viestissä kuningas Hiskialle kutsutaan Jerusalemia myös ”Neitsyeksi” ja ”tytär Siioniksi”.¹⁴⁷ Muuri ympäröi kaupunkia joka puolelta, portti on suljettu, ja Jumalan enkeli miekkoineen suojelee sen koskemattomuutta. On vielä pantava merkille, että enkelin selän takana, kaupunginmuurin suljetun portin tympanonissa, on orantti-asetoinen Jumalansynnyttäjän kuva (*kuva 51*). Keskellä kaupunkia muiden rakennusten yläpuolelle kohoaa kookas basilikarakennus.

On ilmeistä, että Jesajan kirjan jakeita kuvittavan kohtauksen liittää Jumalansynnyttäjän ennuskuvien joukkoon suljetun portin metafora.¹⁴⁸ Bysantin kirkon kaikkien Jumalansynnyttäjän juhlien jumalanpalveluksissa oli tapana lukea neitseellisen sikiämisen ennusmerkiksi tulkittu Hesekielin kirjan kohta, joka tosin koskee profeetan näkyä Jerusalemin temppelein eikä kaupunginmuurin itäportista:

Sitten hän vei minut takaisin pyhäkön uloim-
malle portille, sille, joka antoi itään päin; mut-
ta se oli suljettu. / Niin Herra sanoi minulle:
”Tämä portti on oleva suljettuna: sitä ei saa
avata, eikä kenkään saa käydä siitä sisälle, sillä
Herra, Israelin Jumala, on käynyt siitä sisäl-
le. Se on oleva suljettu. / Ruhtinas ainoastaan
saakoon ruhtinaana istua siellä ja aterioida
Herran edessä; käyköön hän sisään porttietei-
sen kautta ja tulkoon ulos samaa tietä.” / Sit-
ten hän vei minut pohjoisportin kautta temp-
pelin edustalle, ja minä näin, ja katso: Her-
ran kunnia täytti Herran temppelein. Niin
minä lankesin kasvoilleni.¹⁴⁹

Ympärysmuuri, suljettu portti ja Herran kun-
nian täyttämä temppele; tässä ne keskeiset me-
taforiset elementit, jotka antavat avaimen myös
puheena olevan freskon tylogiselle tulkinnal-
le. Muuri- ja porttivertauksia löytyy runsaasti
myös bysanttilaisesta hymnografiasta. Jumalan-
synnyttäjän syntymän juhlan suuren ehtoopal-
veluksen avuksihuutostikiirat aloittavat tuon
runsaana versoavan kielikuvien sarjan: ”Sillä
katso, Valon häämaja, elämän Sanan kirja syn-
tyi, / ja itäinen portti maailmaan päin auettu-
aan odottaa suuren Papin sisäänkäyntiä. / – – /
Hän on Jumalan ainosyntyisen pojan ainoa
portti, / josta Jumala kulki sitä avaamatta.”¹⁵⁰
Saman juhlan aamupalveluksen hypakoessa
Hesekielin näkemä portti on Maria: ”Profeetta
nimitti pyhää Neitsyttä suljetuksi portiksi, /
joka oli varattu yksin Jumalalle. / Sen kautta
kävi Herra, / sinettejä murtamatta tuli siitä ulos
kaikkein Korkein.”¹⁵¹ Jumalansynnyttäjän
temppeleinkäymisen juhlan suuren ehtoopave-
luksen litaniastikiirassa Mariaa kutsutaan ”itään
johtavaksi portiksi”¹⁵², ja aamupalveluksen 1.
kanonin 9. veisun troparissa viitataan kuningas
Salomon temppeleihin: ”Kun Salomo ennalta tun-
si Sinut Jumalansynnyttäjäksi, vertasi hän Si-
nua Kuninkaan porttiin ja elävään sinetöityyn
lähteeseen – –.”¹⁵³

Akatistoshymnin 4., 8., 10. ja 12. iikossissa
neitseellinen Äiti saa osakseen lukuisia ylis-
tyksiä, joissa häntä verrataan kukistumatto-
maan muuriin ja sortumattomaan torniin
mutta puhutellaan myös Jesajan ennustuksen
enkelin kaltaisena ylimaallisen pelastajana:

*Iloitse, näkymätön vihollisten karkoittaja;
iloitse, paratiisin porttien avaaja. / – – / Iloit-
se, äärettömän Jumalan sija; iloitse, kunniak-
kaan salaisuuden ovi. / – – / Jumalansynnyt-
tāja Neitsyt, Sinä olet neitseitten ja kaikkien
luoksesi kiuruhtavien suojamuuri, sillä sellai-
seksi teki Sinut, oi Puhdas, taivaan ja maan
Luoja asuessaan olemuksessasi ja opettaessaan
meidät kaikki laulamaan Sinulle: / Iloitse,
kunniakas neitsyyden pylväs; iloitse, pelastuk-
sen portti. / – – / Iloitse, Kirkon sortumaton
torni; iloitse, valtakunnan kukistumaton muu-
ri. / Iloitse, Sinä, jonka kautta kohotetaan
voitonmerkki; iloitse Sinä, jonka kautta viha-
miehet kukistuvat.*¹⁵⁴

Aiemmin on jo todettu, että *Akatistoshymnin*
alkuun liitettiin todennäköisesti vuonna 626
Konstantinopolia piirittäneistä avaareista ja
slaavilaisista saadun voiton jälkeen johdanto-
säkeet, joissa Jumalansynnyttäjää kutsutaan
”voitolliseksi sotajoukkojen johtajaksi”, kii-
tetään häntä pelastumisesta ja pyydetään tur-
vaa jatkossakin ”– – sillä Sinulla on valta voit-
tamaton”.

Vaikka Jesajan kirjan kohta Assyrian kunin-
kaan sotajoukkojen kukistumisesta ei kuulu-
nutkaan Jumalansynnyttäjän suurten juhlien
jumalanpalveluksiin, sitä tietävästi luettiin ai-
nakin vuonna 619 Konstantinopolia piirittä-
neistä avaareista saadun voiton kunniaksi jär-
jestetyissä jumalanpalveluksissa. Myös muita
600- ja 700-luvulla kaupunkia piirittäneistä
avaareista, slaavilaisista ja arabeista saatuja
voittoja konstantinopolilaiset pitivät seurauk-
sena Jumalansynnyttäjän puuttumisesta tapah-
tumien kulkuun. *Rukouskanonissa kaikkein-
pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle sodan uha-
tessa* rukoillaan Valtiatarta kätensä voimalla
hajoittamaan kaupunkia piirittävien barbaari-
en sotavoima samalla tavalla kuin kuningas
Sanheribin sotajoukot tuhottiin aikoinaan¹⁵⁵.
Tämä kaikki samoin kuin Jumalansynnyttäjän
ikonien tuominen muureille piirityksen aika-
na kertoo konstantinopolilaisten luottamuk-
sesta Mariaan, hänen voimaansa ja haluunsa
suojella onnettomuksilta erityisesti juuri tätä
kaupunkia.¹⁵⁶ Niinpä, kuten aiemmin tässä kir-
jassa on todettu, tämän nimenomaisen freskon

voidaan nähdä sisältävän myös sellaisia konnotaatioita, jotka liittyvät erityisellä tavalla aikaan ja paikkaan: Khoran kirkon sijaintiin aivan Konstantinopolin kaupunginmuurin vierustalla Paleologosten ajan lopun alkua enteilevässä poliittisessa ilmapiiressä.

Sinä, joka kannoit kerubi-istuimella olevaa

Samana holvikaaren pohjoispäässä, välittömästi Jaakobin unen länsipuolella, on Khoran kirkon parekklesionin prefiguraatioista viimeinen. Kuvassa kolme miestä lähestyy kumartaen valtaistuimen näköistä rakennelmaa (*kuva 52*). Nopeasti katsoen heidät voisi tunnistaa kolmeksi itämaan viisaaksi lähestymässä Mariaa ja Kristusta, jotka syystä tai toisesta puuttuvat kuvasta. Tällaiseen virhepäätelmään lankeaa vieläkin helpommin konstantinopolilaisen *Theotokos Pammakaristos* -kirkon vastaavan kuvan fragmentin äärellä, jossa jäljellä ovat vain kumartaen lähestyvät miehet mutta se, mitä he lähestyvät, on lähes kokonaan tuhoutunut.

Kuvan miehillä on hyvin samankaltainen asu kuin Marian elämäkertasyklin papeilla (*kuva 28 sivulla 100 ja 29 sivulla 101*). Heistä etummainen harmaine kiharoineen näyttää kahta muuta vanhemmalta; hän kantaa nelikulmaista kultaista rasiaa oikeassa kädessään ja heiluttaa vasemmalla kädellään suitsutusastiaa. Myös molemmat taaempina tulevat kantavat ojennetuissa käsissään kultaista rasiaa. Suurta nojatuolia muistuttava rakennelma, joka on asetettu kaksipuolaiselle korokkeelle, koostuu kahdesta osasta. Ympärillä on pii-kirjaimen muotoinen, yhdeltä sivultaan avoin marmorinen ”komo”, jonka päätyseinä on tasakorkea mutta sivuseinät porrastuvat avoimesta päästä ja ovat näin tukevan L-kirjaimen muotoiset. ”Komon” sisällä on sivuseinien alemman osan korkuinen pöytä, joka on peitetty punaisella, kultakirjaillulla vaatteella. Kaikkineen rakennelma on lähes identtinen eteläseinän freskossa kuvatun Salomon tempelin kaikkeinpyhimpään asetetun alttarirakennelman kanssa (*kuva 49 sivulla 125*). Pap-

pien ja alttarin lisäksi kolmas kuvan keskeinen elementti ovat yläoikealta pyöreään aureolan sisältä kohti alttaria suuntautuvat särmikkään aureolan kärjet, jotka näyttävät alas lankeavilta valonsäteiltä. Tämäkin yksityiskohta on lähes identtinen liitonarkin asettamisen kuvan kanssa.

Inskriptioteksti on melkein kokonaan tuhoutunut, mutta kaksi sanaa on jäänyt jäljelle: ”alttari” ja ”polttohri”¹⁵⁷. Tämä antaisi syyn olettaa, että teksti on peräisin toisesta Mooseksen kirjasta, jossa Herra antaa ohjeet ilmestysmajan rakentamisesta ja ilmestysmajaan otetaan käyttöön:

”Tee myös alttari suitsutuksen polttamista varten; tee se akasiapuusta. / – / Ja aseta se lain arkin edessä olevan esiripun eteen, niin että se tulee armoistuimen kohdalle, joka on lain arkin päällä ja jossa minä sinulle ilmestyn. / Ja Aaron polttakoon sen päällä hyvänhajuista suitsutusta; joka aamu, kun hän laittaa lamput kuntoon, hän polttakoon sitä. / Samoin myös, kun Aaron iltahämärässä nostaa lamput paikoilleen, hän polttakoon sitä. Tämä olkoon teillä jokapäiväinen suitsutusuhri Herran edessä sukupolvesta sukupolveen. / Älkää uhratko sen päällä vierasta suitsutusta älkääkään vuodattako juomauhria sen päällä.” / – / ”Ja sijoita kultainen suitsutusalttari lain arkin eteen ja ripusta uudin majan oveen / Ja polttouhrialttari sijoita asumuksen, ilmestysmajan, oven eteen.”¹⁵⁸

Tätä ennen Herra on käskenyt vihkiä papiksi Aaronin ja hänen kaksi poikaansa. Ilmestysmaja pystytetään Herran ohjeiden mukaan; Mooses, Aaron ja tämän kaksi poikaa peseytyvät mennäkseen ilmestysmajaan: ”Sitten pilvi peitti ilmestysmajan, ja Herran kirkkaus täytti asumuksen; / eikä Mooses voinut mennä ilmestysmajaan, sillä pilvi oli laskeutunut sen päälle, ja Herran kirkkaus täytti asumuksen.”¹⁵⁹

Kuva on identtinen tekstin kanssa: Aaron poikineen lähestyy suitsutusalttaria – ei polttouhrialttaria, joka on ilmestysmajan ulkopuolella. Alttari on armoistuimen kohdalla,

”joka on lain arkin päällä ja jossa minä sinulle ilmestyn”. Taivaan kaaren lävistävä säde kertoo jumalallisen hengen täyttävän ilmes-
tysmajan – kuten kuvassa, jossa liitonarkki asetetaan paikalleen Salomon temppeliin. Myös Salomo rakensi temppelinä ja toimi muutoinkin Mooseksen Herralta saamien ohjeiden mukaan; ja kun temppeli vihittiin ja liitonarkki asetettiin kaikkeinpyhimpään, eivät papit voineet toimittaa virkaansa, koska pilvi laskeutui temppeliin ja ”Herran kirkkaus täytti Herran temppelin”.

Vaikka prefiguraatioista viimeinen näyttää todellakin kuvaavan pappi Aatoria poikineen suitsutusalttarin ääressä ja vaikka toisen Mooseksen kirjan 40. lukua luettiin Bysantin kirkoissa Jumalansynnyttäjän temppeliinkäymisen juhlan jumalanpalveluksissa¹⁶⁰, ei inskriptiota ehkä sittenkään pitäisi identifioida edellä siteeratun Mooseksen kirjan fragmentiksi. Mutta mikä se sitten on – ja miksi siinä mainitaan polttouhri, vaikka kuvassa selvästi on kysymys suitsutusalttarista?

Niin Sirarpie der Nersessian kuin Gudrun Engberg löytävät vastauksen Hesekielin kirjan 43. luvusta: ”Niiden päivien kuluttua papit kahdeksantena päivänä ja aina edelleen uhratkoot alttarilla polttouhrejansa ja yhteyshuhjeensa. Ja niin minä teihin mielistyn, sanoo Herra, Herra.”¹⁶¹ Kyse on profeetta Hesekielin näystä, jossa Jumala näyttää hänelle uudelleen rakennettavan Jerusalemin temppelin. On syytä erityisesti korostaa, että tätä jaetta seuraavat välittömästi edellä siteeratun 44. luvun ensimmäiset jakeet, joissa Herra vie profeetan temppelin itäportille ja sanoo sen olevan suljettu. Heti tämän jälkeen ”Herran kunnia täytti Herran temppelin”. Kuten edellä on todettu, kaikkia näitä jakeita, myös viimeisen kuvan inskriptioksi identifioitua 43. luvun viimeistä jaetta, luettiin Bysantin kirkoissa kaikkien Jumalansynnyttäjälle omistettujen suurten juhlien jumalanpalveluksissa.

Näyttää siis siltä, että kuvan oletettu inskriptioteksti kietoutuu läheisesti edellisen kuvan sisältämään suljetun portin metaforaan, mikä luonnollisesti perustelisi sen paikan juuri tässä kuvassa. Sirarpie der Nersessian myös muistuttaa, että Khoran kuvaa vanhemmassa Pam-

makaristos-kirkon vastaavassa kuvassa taustalla olevan rakennuksen suljetun oven päällä on *orantti*-asentoinen Jumalansynnyttäjän kuva, mikä mitä ilmeisimmin viittaa edellä mainittuihin Hesekielin kirjan jakeisiin ja suljetun portin metaforaan¹⁶².

Molempien mainittujen tutkijoiden mukaan Hesekielin ennustus tämän kuvan yhteydessä kuitenkin ensisijaisesti viittaa siihen tulevaan kirkkoon, jonka Kristus perustaa ja jossa polttouhri muuttuu symboliseksi. Näin myös suitsutusalttari, jonka takana olevalla armoistuimella (tai kerubi-istuimella) Jumala ilmestyi Moosekselle ja puhui hänelle, viittaa kuvassa kristillisen kirkon alttaripöytään, jonka ääressä symbolinen uhri uhrataan.¹⁶³

Mutta missä on Maria, missä Jumalansynnyttäjän ennuskuva? On selvää, että Maria metaforisesti ruumiillistuu ilmestysmajassa, alttarissa, liitonarkissa ja kerubi-istuimessa. Valoisa pilvi laskeutuu alas, ja Herran henki täyttää temppelin; Pyhä Henki laskeutuu neitsyen päälle, ja Korkeimman voima varjoaa hänet. Kuten edellä on käynyt ilmi, temppelin kaikkeinpyhimpään asetettu liitonarkki on yksi keskeisistä Marian *typoksisista*, ja alttaripöytä on sijoitettu ”lain arkin edessä olevan esiripun eteen, niin että se tulee armoistuimen kohdalle, joka on lain arkin päällä ja jossa minä sinulle ilmestyn”.

Akatistoshymnin 8. iikossissa Marialle osoitetaan ylistys: ”Iloitse Sinä, joka kannoit kerubi-istuimella olevaa; iloitse Sinä serafien loistava asumus.”¹⁶⁴ Kerubi-istuimella oleva on Jumala, joka puhui Moosekselle. Dedikaatiokuvan yhteydessä on ollut puhetta hymnimetaforista, joissa Marian helma on ”Kristuksen istuin” ja Mariaa itseään ylistetään ”Kuninkaan istuimeksi”. Metafora esiintyy myös Jumalansynnyttäjän syntymäjuhlan suuren ehtoopalveluksen avuksihuutostikiirassa: ”Jumala, jolla on hengellinen valtaistuin taivaassa, on nyt varustanut itselleen pyhän istuimen maan päälle.”¹⁶⁵ Samoin virreilmästikiirroissa: ”Sinä olet taivas ja Jumalan istuin – –.”¹⁶⁶

Jos siis Maria on metaforisesti läsnä ilmes-
tysmajassa, alttarissa, arkissa ja kerubi-istui-
messa, mikä on pappien osuus prefiguraation

kokonaisuudessa? Nyt on palattava siihen, millaisia ohjeita Herra antoi Moosekselle ilmestysmajan rakentamisesta ja käyttöönnotosta. Ensin Herra neuvoo pyhän voiteluöljyn valmistamisen ja sanoo sitten:

Voitele sillä ilmestysmaja, lain arkki / ja pöytä kaikkine kaluineen, seitsenhaarainen lampu kaluineen, niin myös suitsutusalttari, / poltoubrialttari kaikkine kaluineen ynnä allas ja lustoineen. / Ja pyhitä ne, niin että ne tulevat korkeasti-pyhiksi. Jokainen, joka niihin koskee, tulee pyhäksi. / Voitele myös Aaron ja hänen poikansa ja pyhitä heidät pappeina palvelemaan minua.¹⁶⁷

Pappeus siis edellytti mirhavoitelua, mutta myös kaikkeinpyhin kaikkine varusteineen, liitonarkkeineen ja alttareineen voideltiin. Tämän jälkeen Herra neuvoo Moosesta suitsukkeen valmistamisessa ja määrää sen käytöstä: ”Ja hienonna osa siitä jauhoksi ja pane sitä lain arkin eteen ilmestysmajaan, jossa minä ilmestyn sinulle.”¹⁶⁸ Niin alttarit kuin kaikkeinpyhimmän koko kalusto olivat kultaa.¹⁶⁹ Näin siis Aaronin ja hänen poikiensa pappisviran toimitukseen olennaisesti liittyivät nämä kolme elementtiä: kultaa, suitsuke ja pyhä voide. Kultaa, suitsuketta ja mirhaa myös kolme itämaan tietäjää toivat lahjoinaan saapuessaan kumartamaan vastasyntyntä Kristusta.¹⁷⁰ Näin joudumme palaamaan aiheeseen, joka alussa todettiin puheena olevan freskon mahdolliseksi virhetulkinnaksi. Kuvan kolme miestä eivät toki olekaan kolme itämaan tietäjää; sen sijaan suitsutusalttarin ääressä palvelustaan toimittavan Aaronin ja hänen poikiensa voidaan nähdä *ennaltajulistavan* tietäjien saapumista Kristuksen ja hänen äitinsä luokse.

On muistettava, että *Jaakobin Protevanke-liumin* mukaan myös Kristuksen syntymäluolan peitti ”valoisa pilvi”.¹⁷¹ *Pseudo-Matteuksen evankeliumissa* ”jumalallinen valo valaisi luolan – – niin kauan kuin autuas Maria oli siellä”.¹⁷² Edellä on jo ollut puhetta luolan ja tempppelin viittaussuhteesta Marian fyysiseen ruumiiseen. On myös todettava, että useimmiten bysanttilaisessa ikonografiassa itämaan

viisaiden yhteydessä Maria edustaa tyyppiä Jumalansynnyttäjää valtaistuimella, ja tämän kuvatyyppin mm. Richard Lukas Freytag liittää juuri metaforaan Mariasta ”Jumalan istuimena”¹⁷³. Tässä esitetyt lisäargumentit näyttävät tukevan tulkintaa¹⁷⁴, jonka mukaan papit ovat itämaan tietäjien, itse asiassa ”ensimmäisten kristittyjen” *typos*. Aaronin ja hänen poikiensa tavoin itämaan viisaat ojentavat kullan, suitsukkeen ja mirhan ”Jumalan istuimella” olevalle. Näin kokonaisuuden viimeinen kuva luontevalla tavalla päättää prefiguraatioiden sarjan viittaamalla *typologisesti* siihen tapahtumaan, jossa ennusmerkkien aika päättyy, koska niiden toteutuminen on jo alkanut.

Merkitysten kerrokset

Tämän kirjan ensimmäisessä osassa on tarkasteltu bysanttilaisen Jumalansynnyttäjän kuvan kulttuuri- ja kulttihistoriallista taustaa Anatolian niemimaalla. Toisessa osassa on kulttuurihistoriallista tarkastelua laajennettu tapa-, sosiaali-, psyko- ja mentaliteettien historian alueelle pyrittäessä selvittämään, millaisia yksilöllisiä ja kulttuurisia, tiedostettuja ja piilotajuisia projektioita – aikaan sidottuja ja ajatelmia – bysanttilaisesta Jumalansynnyttäjän kuvasta voidaan löytää.

Ensimmäinen essee on jossain määrin kronologinen, toinen on analyttisempi; tämä kolmas sen sijaan on eräänlainen demonstraatio bysanttilaisen Jumalansynnyttäjän kuvan lukutavasta sen liturgisessa, ennen muuta hymnografisessa kontekstissa. Esimerkkitaupauksena on konstantinopolilainen Khoran luostarin kirkko 1300-luvun alussa tehtyine kuvineen. Vastaavanlaisia, osittain vanhempia-kin kuvakokonaisuuksia olisimme voineet etsiä mm. Kappadokian kivistä maasta Anatolian ylätasangoilta, Balkanilta, Etelä-Venäjältä, Athokselta tai Kyprokselta; sen sijaan vanhan Konstantinopolin säilyneistä kirkkoista Khora on ainoa, jossa näin perusteellisesti voimme tarkastella Marian keskeistä, monitasoista ja monimerkityksellistä roolia kuvaohjelman kokonaisuudessa.

Tässä Khoran kirkon Jumalansyntyttäjän kuvia pyritään katsomaan paitsi ohjelmallisen kokonaisuutena myös yksitellen, erillisinä kuvatyyppeinä edustajina; samalla joudutaan sivuamaan kuvatyyppeiden kategorisointiin liittyviä ongelmia. Minkäänlainen ”ikonien Linne-luokitus” ei kuitenkaan ole tämän lähestymistavan kannalta keskeinen eikä edes kovin kiinnostava tehtävä. Keskeiseksi sen sijaan nousee sellaisten kielellisten ja visuaalisten ulottuvuuksien hahmottaminen ja yhteen nivominen, jotka yhdessä antavat bysanttilais-ortodoksiselle sakraalille kuvalle sen erityislaadun ja kyllästävät sen merkitysten kerrostumilla.

Henkilökohtaisesti pidän kiinnostavimpana kokonaisuutena parekklesionin prefiguraatioita, neitseellisen sikiämisen ennuskuvia, joissa bysanttilaisen ajattelun monimuotoisuus ja monimutkaisuuskin ilmenee kiehtovalla, usein hyvin lyyrisellä joskin hetkittäin piinallisen vaikeaselkoisella tavalla. Tämä kokonaisuus ilmentää vakuuttavasti myös sitä bysanttilaisen sakraalin kuvan ulottuvuutta, josta tämän triptyykin ”keskimmäisessä kuvassa” on ollut puhetta: sen liturgista referenssiä, sisäänpäin kääntyneisyyttä ja ei-esittävyttä, pyrkimystä välittää katsojalle ilmiön sijasta idea. Toisin kuin esimerkiksi Kristuksen ja Marian elämäkertasyklit tai Kristuksen ihmetekojen kuvaukset tämä typologinen kuvasarja on luonteeltaan ehdottoman epänaratiivinen; kuvalliset ja kirjalliset metaforat kiertyvät siinä sekä toistensa että itsensä ympärille, kerrostuvat ja haarautuvat. Tulkitsija aukoo itselleen tietä viittausten, metaforien ja kielikuvien viidakossa, joka välistä tuntuu jopa tukahduttavalta mutta samalla äärimmäisen houkuttelevalta. Ilman noiden puoliksi piilotettujen merkitysten tuntemusta nämä kuvat jäävät helposti ”vain kuviksi” – kauniiksi ja kiinnostaviksi kyllä mutta vaille kosketusta siihen kulttuuriseen, mentaaliin, psykologiseen ja ideologiseen substansiin, johon nämä kuvat jo syntyessään ovat juurtuneet ja jota ilman niitä ei olisi olemassa.

Lähdeviitteet:

- ¹ Underwood 1966a, 3–4; vrt. Hotz 1978, 61.
- ² Ks. esim. Stenros 1995, 86–87.
- ³ Underwood 1966a, 3–16.
- ⁴ Underwood 1966a, v–viii et passim. Underwood toimitti ja osittain itse kirjoitti Khoran kirkon restaurointi- ja konservointitöistä seikkaperäisen neliosaisen teosarjan, jonka ensimmäisessä osassa (Underwood 1966a) hän itse tarkastelee rakennuksen historiaa, mosaiikkeja ja freskoja. Toinen osa on mosaiikkeja ja kolmas osa freskoja käsittelevä kuvaliite (Underwood 1966b ja Underwood 1966c); vuonna 1975 ilmestyneeseen neljanteen osaan Paul A. Underwood on koonnut Khoran kirkkoa koskevia artikkeleita eri alojen, mm. arkeologian, arkkitehtuurin, taidehistorian ja teologian tutkijoilta.
- ⁵ Ps. 116:9; vrt. Underwood 1966a, 39–40.
- ⁶ Pyhän Romanos Melodoksen Kristuksen syntymän kontakki 1986, 3; suomennos Johannes Seppälän, kursivoitu Marja Tuomisen, kursivoitu kohta inskriptionissa; vrt. Underwood 1966a, 40–41.
- ⁷ Pseudo-Matteuksen evankeliumi, XIII luku.
- ⁸ Underwood 1966a, 27. Tässä kohden Underwood itse käyttää metafyyssisen sijasta omituista ja harhaanjohtavaa ilmaisua mystinen. Vrt. Ogan – Mirmiroğlu 1955, 39–42.
- ⁹ II Moos. 40:34–35.
- ¹⁰ I Kun. 8:10–11.
- ¹¹ Hes. 43:5.
- ¹² Luuk. 1:35.
- ¹³ Ks. esim. Nyssen 1962, 89–90; vrt. Benko 1993, 229–235.
- ¹⁴ Juhlaminea 1987, 48. Suomalainen juhlaminea ei ilmoita hymnien tekijöitä eikä suomentajia. Kokonaisuus on muotoutunut pitkän ajan kuluessa ja useiden kääntäjien työnä. Huomattavan osan tästä työstä on tehnyt rovasti Johannes Seppälä. Tiedot tässä siteerattujen hymnien tekijöistä olen saanut Johannes Seppälältä ja apulaisprofessori Hilikka Seppälältä sekä juhlaminean englanninkielisestä laitoksesta. Hilikka ja Johannes Seppälän kirje Marja Tuomisen...

- miselle 24.8.1995; The Festal Menaion 1969.
- ¹⁵ Juhlaminea 1987, 50.
- ¹⁶ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 73–74. Akatistoshymnistä enemmän Hodegetria-kuvan ja Khoran sivukappelin prefiguraatioiden yhteydessä.
- ¹⁷ Juhlaminea 1987, 48.
- ¹⁸ Pyhän isämme Basileios Suuren Jumalallinen Liturgia 1985, 136.
- ¹⁹ Ks. esim. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 167–168; vrt. Kalokyres 1972, kuvasivut 3–4, 21–22, 24–25 ja 311–312.
- ²⁰ Freytag 1985 I, 446–453; Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 162 ja 165; Jääskinen 1971, 89–91.
- ²¹ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 64; vrt. Freytag 1985 I, 513.
- ²² Underwood 1966a, 40–41. Underwood käyttää muotoa Blachernitissa. Vrt. Freytag 1985 I, 513–515.
- ²³ Vrt. edellisen esseen alaviite 36.
- ²⁴ Ks. esim. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 166–167.
- ²⁵ Freytag 1985 I, 509–517; vrt. Kondakov 1915, 55–123.
- ²⁶ Freytag 1985 I, 480–522. Teologisesta näkökulmasta katsoen jokainen Jumalansynnyttäjän kuva luonnollisesti eksplikoi inkarnaation ideaa.
- ²⁷ Ks. esim. Freytag 1985 I, 486–488.
- ²⁸ Jes. 7:12.
- ²⁹ Matt. 1:23; vrt. Luuk. 1:31.
- ³⁰ Freytag 1985 I, 486–507.
- ³¹ Freytag 1985 I, 507–522. Myös sekä Herderin Lexikon der christlichen Ikonographie että Bentchev tyypittelevät Blaherni(o)tissan Mariaksi rukousasennossa ilman lasta ja Platyteran Mariaksi rinnallaan Clipeus Christi. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 166–167; Bentchev 1985, 17 ja 117. Vrt. edellisen esseen viite 120.
- ³² Freytag 1985 I, 515, 518. Saman yhteensulautumisen olettamuksen esittää Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 167–168. Ks. myös Cameron 1979, 47–48.
- ³³ Ks. Underwood 1966a, 27–30.
- ³⁴ Underwood 1966a, 280–288. Underwoodin mukaan tämä ”hauta E” on rakennettu Irene Paleologinalle, ja myös tässä olevaa orantti-Jumalansynnyttäjän kuvaa hän kutsumuu nimellä Blachernitissa.
- ³⁵ Hymnin tekijää ei tunneta. Ks. esim. Jumalallinen liturgia 1985, 119.
- ³⁶ Ks. Underwood 1966a, 281.
- ³⁷ Underwood 1966a, 295–299, ”hauta G”.
- ³⁸ Underwood 1966a, 295–299. ”Hauta H” on identifioitu ”Demetrioksen haudaksi”; inskriptiosta Underwood 1966a, 297. Elävöittävän lähteen kuvasta ks. esim. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 176–177.
- ³⁹ Ks. esim. Lafontaine-Dosogne 1975, 167. Stephen Benkon mukaan Jaakobin protevankeliumin kirjoittajan tausta oli ”pakanallinen” ja hän tunsu vain pinnallisesti juutalaista uskontoa ja historiaa. Benko jopa arvelee kirjoittajan olleen lähempänä Kybele-kulttia ja halunneen vanhoihin pakanallisiin jumalattariin viittaavien analogioiden kautta apologisessa tarkoituksessa korottaa Marian asemaa varhaisessa kristillisyydessä. Benko 1993, 202. Jaakobin protevankeliumin suomentaja Johannes Seppälä puolestaan vertaa tekstiä ”nykyaikaisiin romaaneihin tai novelleihin, jotka kertovat muinaisista ajoista”. Seppälä 1980, 9.
- ⁴⁰ Lafontaine-Dosogne 1975, 163–167; 192–194; vrt. esim. Giovannini 1971, passim.
- ⁴¹ Jaakobin protevankeliumi, I luku.
- ⁴² Jaakobin protevankeliumi, III luku.
- ⁴³ Vrt. Lafontaine-Dosogne 1975, 172.
- ⁴⁴ Jaakobin protevankeliumi, IV luku.
- ⁴⁵ Ks. esim. Lafontaine-Dosogne 1975, 173.
- ⁴⁶ Ks. Lafontaine-Dosogne 1975, 177; vrt. Underwood 1966a, 68–69.
- ⁴⁷ Jaakobin protevankeliumi, VI luku.
- ⁴⁸ Jaakobin protevankeliumi, VII luku.
- ⁴⁹ Jaakobin protevankeliumi, VII–VIII luku.
- ⁵⁰ Lafontaine-Dosogne 1975, 182–183.
- ⁵¹ Jaakobin protevankeliumi, X luku.
- ⁵² Jaakobin protevankeliumi, VIII–IX luku; vrt. Pseudo-Matteuksen evankeliumi, VIII luku.
- ⁵³ Jaakobin protevankeliumi, XI luku.

- ⁵⁴ Pseudo-Matteuksen evankeliumi, VIII luku.
- ⁵⁵ Ks. Lafontaine-Dosogne 1975, 185–186.
- ⁵⁶ Jaakobin protevankeliumi, IX luku.
- ⁵⁷ Pseudo-Matteuksen evankeliumi, VIII–IX luku.
- ⁵⁸ Jaakobin protevankeliumi, XI luku.
- ⁵⁹ Jaakobin protevankeliumi, XIII luku.
- ⁶⁰ Jaakobin protevankeliumi, XV–XVII luku; Pseudo-Matteuksen evankeliumi, XII–XIII luku.
- ⁶¹ Juhlaminea 1987, 138.
- ⁶² Freytag 1985 I, 107–120.
- ⁶³ Ks. esim. Underwood 1966a, 45–47; vrt. de Fresne 1729, 92.
- ⁶⁴ Matt. 11:28; vrt. Underwood 1966a, 168.
- ⁶⁵ Underwood 1966a, 168; vrt. Hotz 1978, 62.
- ⁶⁶ Freytag 1985 I, 271; Jääskinen 1971, 93–94; Jääskinen 1976, 18–22.
- ⁶⁷ Belting 1990, 87–89; vrt. Freytag 1985, 253, 271; vrt. Jääskinen 1971, 89, 93; vrt. Jääskinen 1976, 19.
- ⁶⁸ Freytag 1985 I, 271–275; vrt. Cameron 1978, 101.
- ⁶⁹ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 63.
- ⁷⁰ Peltomaa 1997; Peltomaa 1995, 2–3; Carpenter 1973, 297; Pätzold 1989, 2–4.
- ⁷¹ Ks. esim. der Nersessian 1975, 344.
- ⁷² Ks. esim. Pätzold 1989, 2–8.
- ⁷³ Freytag 1985 I, 277; Belting 1990, 89.
- ⁷⁴ Jääskinen 1971, 94.
- ⁷⁵ Lexikon der christlichen Ikonographie kategorisoiikin *Hodegetriaksi* vain ne kuvat, joissa Kristus Immanuel on Marian vasemmalla käsivarrella. Oikealla käsivarrellaan Kristusta kantava Maria, *Hodegetrian* ”peilikuva”, saa tyyppinimen *Deksiokratusa*. Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 168–170; vrt. Freytag 1985, 264; vrt. Jääskinen 1976, 19–20.
- ⁷⁶ Freytag 1985 I, 265.
- ⁷⁷ Ks. esim. Freytag 1985 I, 315–322.
- ⁷⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, palstat 170–172; vrt. Freytag 1985 I, 311–315, 333–337. Freytag korostaa nimenomaan Marian poikaansa kohdistaman säälän ja myötäelämisen aspektia *Eleusa*-kuvasa; Lexikon der christlichen Ikonographie huomauttaa myös hellyyden-teemaan olennaisesti sisältyvästä teologisesta aspektista.
- ⁷⁹ Freytag 1985 I, 337–363.
- ⁸⁰ Freytag 1985 I, 95–99, 138, 347–353, 356–357; Benko 1993, 52.
- ⁸¹ Underwood 1966a, 248; vrt. der Nersessian 1975, 319.
- ⁸² Underwood 1966a, 248; vrt. Belting 1990, 321, 324.
- ⁸³ Luuk. 2:34–35.
- ⁸⁴ 1100-luvulle ajoitettua Vladimirskajaa säilytetään nyt Tretjakovin galleriassa Moskovassa. Ks. esim. Tretjakovin galleria 1988, kuva 1 teksteineen. Vladimirskajasta ks. myös esim. Belting 1990, 321, 324.
- ⁸⁵ Grabar 1930, 42. Marja Tuomisen suomenos.
- ⁸⁶ Vrt. Belting 1990, 319, 321.
- ⁸⁷ Ilm. 19:11–15.
- ⁸⁸ ”Toisen Eevan” käsitteen tulkinnoista enemmän mm. Peltomaa 1997, 101–102; Peltomaa 1995, 6–8; Meyendorff 1987, 37–40; der Nersessian 1975, 217–222; Benko 1993, 5, 205–206, 235–245; Warner 1976, 50–67.
- ⁸⁹ Ks. Underwood 1966a, 217–222.
- ⁹⁰ Hautaustoimitus 1959, 35; vrt. Underwood 1966a, 217, 218, 219–220.
- ⁹¹ Underwood 1966a, 217, 218, 220.
- ⁹² Käännöstä ei ole julkaistu suomeksi. Tässä käytetty suomennos on Johannes Seppälän; Hilikka ja Johannes Seppälän kirje Marja Tuomiselle 24.8.1995; vrt. Underwood 1966a, 217, 218, 220–221.
- ⁹³ Hautaustoimitus 1959, 26; vrt. Underwood 1966a, 217, 219, 221.
- ⁹⁴ Hautaustoimitus 1959, 26; vrt. Underwood 1966a, 219.
- ⁹⁵ Ks. esim. Peltomaa 1997, 99–100; Bolgar 1981, 15; Meyendorff 1987, 11–40.
- ⁹⁶ Ks. Underwood 1966a, 224.
- ⁹⁷ I Moos. 28:11–17.
- ⁹⁸ Juhlaminea 1987, 10, 78, 129; vrt. der Nersessian 1975, 334.
- ⁹⁹ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 65, 76.
- ¹⁰⁰ Juhlaminea 1987, 85. Johannes Damaskolaisen hymni.
- ¹⁰¹ I Moos. 32: 24–30.
- ¹⁰² der Nersessian 1975, 335; vrt. Juhlaminea 1987, passim.

- ¹⁰³ Ks. Underwood 1966a, 226.
- ¹⁰⁴ II Moos 3:1–6.
- ¹⁰⁵ The Festal Menaion 1969, 441. (Puuttua suomenkielisestä juhlamineasta; luetaan vain silloin, kun Marian ilmestymisen juhla sattuu lauantaiksi, sunnuntaiksi tai pääsiäisviikoksi.) Vrt. der Nersessian 1975, 336.
- ¹⁰⁶ der Nersessian 1975, 336.
- ¹⁰⁷ Juhlaminea 1987, 82. Johannes Damaskolaisen hymni.
- ¹⁰⁸ Juhlaminea 1987, 85. Johannes Damaskolaisen hymni.
- ¹⁰⁹ Juhlaminea 1987, 17. Johannes Damaskolaisen hymni.
- ¹¹⁰ der Nersessian 1975, 336–337.
- ¹¹¹ Ks. Underwood 1966a, 227.
- ¹¹² II Moos. 4:2–4.
- ¹¹³ der Nersessian 1975, 340; vrt. Underwood 1966a, 230–231.
- ¹¹⁴ Ks. Underwood 1966a, 228, 230.
- ¹¹⁵ I Kun. 8:1–5.
- ¹¹⁶ Juhlaminea 1987, 32; vrt. der Nersessian 1975, 338.
- ¹¹⁷ Herran käskyjen mukaan Mooses oli säilyttänyt manna-astian ilmestysmajassa lain arkin edessä ja käskenyt Aaronin ottaa mannaa ”goomerin täysi säilytettäväksi sukupolvesta sukupolveen, että he näkisivät sen leivän, jolla minä olen ravinnut teitä erämaassa, johdataessani teitä erämaasta”; II Moos. 16:32–36. Kynttelikön valmistamisesta Mooses oli niin ikään saanut Jumalalta tarkat ohjeet; II Moos. 25:31–37.
- ¹¹⁸ Vrt. der Nersessian 1975, 338–340; vrt. Underwood 1966a, 228–230.
- ¹¹⁹ Juhlaminea 1987, 31.
- ¹²⁰ Juhlaminea 1987, 40. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Basileios, mahdollisesti Byssantin keisari Basileios Makedonialainen (kuollut vuonna 867). Vrt. Pseudo-Matteuksen evankeliumin kohta, jossa Maria kolmi vuotiaana on saapunut temppeliin ja asetettu kaikkeinpyhimpään: ”Ja ikäänkuin ei olisi ollutkaan lapsukainen, vaan noin kolmikymmenvuotias aikuinen, niin kestävä oli hänen rukouksensa. – Rukouksesta hän ei luopunut ennenkuin hänelle ilmestyi Jumalan enkeli, jonka kädestä hän sai ruokaa.” Pseudo-Matteuksen evankeliumi, VI luku. Marian elämäkertasyklin yhteydessä on ollut puhetta siitä, miten Maria kuvassa on kooltaan kuin lapsi mutta habitukseltaan kuin aikuinen.
- ¹²¹ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 78.
- ¹²² Juhlaminea 1987, 133. Johannes Damaskolaisen hymni.
- ¹²³ S. Jean Damascène, Homélie sur la Nativité et la Dormition 1961, ensimmäisen homilian 12. luku (sivu 115) ja toisen homilian 12. luku (sivu 153) sekä jälkimmäisen viite 1 (sivu 152).
- ¹²⁴ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 77. ”Häviämättömän Valkeuden kajastus” on liturgisessa käytössä olevan suomennoksen mukainen metafora; Leena Mari Peltomaa sanatarkka suomennos on ”katoamattoman valon lampunjalka”. Peltomaa 1995, 4.
- ¹²⁵ Juhlaminea 1987, 42. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Georgios.
- ¹²⁶ Juhlaminea 1987, 134. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Kosmas, ajoitetaan 700-luvulle.
- ¹²⁷ Mainitaan erikseen mm. englanninkielisessä laitoksessa; ks. The Festal Menaion 1969, 519.
- ¹²⁸ Juhlaminea 1987, 31.
- ¹²⁹ Juhlaminea 1987, 32.
- ¹³⁰ Juhlaminea 1987, 35. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Basileios.
- ¹³¹ Vrt. Underwood 1966a, 229, 232; vrt. der Nersessian 1975, 339–340.
- ¹³² Ks. Underwood 1966a, 231.
- ¹³³ I Kun. 8:6–11.
- ¹³⁴ I Kun. 6:19, 22–23, 27; vrt. II Moos. 25:9–22.
- ¹³⁵ Juhlaminea 1987, 32. Georgios Nikomedialaisen hymni 800-luvulta.
- ¹³⁶ II Moos 25:21–22 ja 40:34.
- ¹³⁷ Hes. 43:4–5.
- ¹³⁸ Luuk. 1:35.
- ¹³⁹ der Nersessian 1975, 340–341.
- ¹⁴⁰ Vrt. der Nersessian 1975, 317–318.
- ¹⁴¹ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 78.
- ¹⁴² Juhlaminea 1987, 10. Hymnin tekijä on pat-

- riarkka Germanos (645–740).
- ¹⁴³ Juhlaminea 1987, 11. Hymnin tekijä on Sergios Hagiopolites (Jerusalemilainen), elänyt 800-luvulla.
- ¹⁴⁴ Ks. Underwood 1966a, 233–234.
- ¹⁴⁵ Jes. 37:21, 33–36. Freskon kirjoituskäärön fragmentit ovat jakeista 21 ja 33. Ks. Underwood 1966, 233.
- ¹⁴⁶ Juhlaminea 1987, passim; vrt. der Nersessian 1975, 343.
- ¹⁴⁷ Jes. 37:22.
- ¹⁴⁸ Vrt. der Nersessian 1975, 343; vrt. Underwood 1966a, 234.
- ¹⁴⁹ Hes. 44:1–4; vrt. Juhlaminea 1987, 10, 32, 78, 129; vrt. der Nersessian 1975, 343.
- ¹⁵⁰ Juhlaminea 1987, 9. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Sergios.
- ¹⁵¹ Juhlaminea 1987, 14.
- ¹⁵² Juhlaminea 1987, 32. Georgios Nikomedialaisen hymni.
- ¹⁵³ Juhlaminea 1987, 44. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Georgios.
- ¹⁵⁴ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 67, 73, 75–76, 78–79.
- ¹⁵⁵ Rukouskanoni kaikkeinpyhimmälle Jumalansynnyttäjälle sodan uhatessa, 1. veisun 4. tropari. Kanonin tekstin on suomentanut Johannes Seppälä, ks. Ortodoksinen kulttuuri 1/1991, 18–21. (Vrt. Eukhologion to Mega 1972, 562–567.) Rukouskanonia pidetään Johannes Damaskolaisen tekemänä; ks. Trepela 1949, 304.
- ¹⁵⁶ Ks. esim. Cameron 1978 ja Cameron 1979; vrt. der Nersessian 1975, 343–345; vrt. Engberg 1967, 281.
- ¹⁵⁷ Ks. Underwood 1966a, 235.
- ¹⁵⁸ II Moos. 30:1, 6–9; II Moos. 40:5–6; vrt. Underwood 1966a, 236; vrt. Engberg 1967, 281; vrt. der Nersessian 1975, 348.
- ¹⁵⁹ II Moos 40:31–35.
- ¹⁶⁰ Juhlaminea 1987, 32; vrt. Engberg 1967, 281.
- ¹⁶¹ Hes. 43:27; vrt. der Nersessian 1975, 346; vrt. Engberg 1967, 281.
- ¹⁶² der Nersessian 1975, 348; vrt. Engberg 1967, 282.
- ¹⁶³ der Nersessian 1975, 348–349; Engberg 1967, 282.
- ¹⁶⁴ Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle 1981, 73.
- ¹⁶⁵ Juhlaminea 1987, 10. Hymnin tekijä tunnetaan nimellä Sergios.
- ¹⁶⁶ Juhlaminea 1987, 10. Patriarkka Germanoksen hymni.
- ¹⁶⁷ II Moos. 30:23–30.
- ¹⁶⁸ II Moos. 30:34–36.
- ¹⁶⁹ II Moos. 25 ja 26 luku.
- ¹⁷⁰ Matt. 2:11.
- ¹⁷¹ Jaakobin protevankeliumi, XIX luku.
- ¹⁷² Pseudo-Matteuksen evankeliumi, XIII luku.
- ¹⁷³ Freytag 1985 I, 416–428, 446–448 ja Freytag 1985 II, kuvat Abb 16a, Abb 16b ja Abb 17; vrt. Jääskinen 1971, 86–93.
- ¹⁷⁴ Ks. esim. Engberg 1967, 282.

Kirjallisuus

- Akatistoshymni kaikkein pyhimmälle Jumalansynnyttäjälle. Teoksessa Viisi akatistoshymniä. (Tiedot suomentajasta puuttuvat.) Joensuu 1981.
- Belting Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- Benko Stephen, The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology. Studies in the History of Religions, Vol. LIX. Leiden – New York – Köln 1993.
- Bentchev Ivan, Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnabenbilder – Legenden – Darstellungen. Bonn 1985.
- Bolgar Robert, The Classical Tradition: Legend and Reality. Teoksessa Mullet Margaret - Scott Roger (ed.), Byzantium and the Classical Tradition. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham 1981.
- Cameron Averil, The Theotokos in Sixth-Century Constantinople. The Journal of Theological Studies, New Series, Vol. 29. Oxford 1978.
- Cameron Averil, The Virgins's Robe: An Episode in the History of Early Seventh-Century Constantinople. Byzantion. Revue internationale des études byzantines, Tome

49. Bruxelles 1979.
- Carpenter Marjorie, Appendix – Akathistos. Kontakia of Romanos, Byzantine Melodist II: On Christian Life. (Translated and annotated by Marjorie Carpenter.) Columbia 1973.
- Engberg Gudrun, Aron and his Sons. A Prefiguration of the Virgin? Dumberton Oaks Papers, Vol. 21, 1967.
- Eukhologion to Mega. Athenai 1972.
- The Festal Menaion. (Translated from original Greek by Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware.) London 1969.
- de Fresne Carlo, *Historiae Byzantinae. Duplici commentario illustrata I: Familias ac stemmata imperatorum Constantinopolitanorum, cum eorum Augustorum, Nomisbatibus et aliquot Iconibus; praeterea Familias Dalmaticas et Turcicas complectitur. Venetiae 1729.*
- Freytag Richard Lukas, *Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte I–II. Augsburg 1985.*
- Giovannini Luciano (ed.), *Arts of Cappadocia. Genova 1971.*
- Grabar Igor, *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa. Teoksessa Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance, deuxième volume. Paris 1930.*
- Hautausoimitus. (Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto. Tiedot suomentajista puuttuvat.) Pieksämäki 1959.
- Hotz Walter, *Byzans, Konstantinopel, Istanbul. Handbuch der Kunstdenkmäler. München – Berlin 1978.*
- Jaakobin protevankeliumi. Teoksessa Apokryfiset evankeliumit. (Kreikasta ja latinasta suomentanut Johannes Seppälä.) Joensuu 1980.
- S. Jean Damascène, *Homélie sur la Nativité et la Dormition. Texte grec. Introduction, traduction et notes par Pierre Voulet. Paris 1961.*
- Juhlaminea. Suomen ortodoksisessa kirkkokunnassa vietettävien 12 suuren juhlan ja 23 muun juhlan jumalanpalvelusten tekstit. (Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto. Suomentajista mainitaan ainoas-
- taan Johannes Seppälä.) Pieksämäki 1987.
- Jumalallinen liturgia. (Ortodoksisen kirjallisuuden julkaisuneuvosto. Tiedot suomentajista puuttuvat.) Pieksämäki 1985.
- Jääskinen Aune, *The Icon of the Virgin of Konevitsa. A Study of the "Dove Icon" and its Iconographical Background. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia n:o 85. Helsinki 1971.*
- Jääskinen Aune, *The Icon of the Virgin of Tikhvin. A Study of the Tikhvin Monastery Palladium in the Hodegetria Tradition. Suomen kirkkohistoriallisen seuran toimituksia n:o 100. Joensuu 1976.*
- Kalokyres Konstantinos, *He Theotokos eisten Eikonografian Anatoles kai Dyseos. Tessalonika 1972.*
- Kirkkovuoden pyhät I. (Venäjänkielisestä pyhien mineasta suomentanut Agina Okulov.) Joensuu 1979.
- Kondakov I. B., *Ikonografija Bogomateri II. St. Petersburg 1915.*
- Lafontaine-Dosogne Jacqueline, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin. Teoksessa Underwood Paul A. (ed.), The Kariye Djami, Vol IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. New Jersey 1975.*
- Lexikon der christlichen Ikonographie. (Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum.) Rom – Freiburg – Basel – Wien 1971.
- Meyendorff John, *Byzantin teologia. Opillisia kysymyksiä. (Alkuperäisteos Byzantine Theology. Suom. Ritva Orfanos.) Pieksämäki 1987.*
- der Nersessian Sirarpie, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion. Teoksessa Underwood Paul A. (ed.), The Kariye Djami, Vol IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. New Jersey 1975.*
- Nyssen Wilhelm, *Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzans. Breisgau 1962.*
- Ogan Azuz – Mirmiroğlu V., *Kaariye Camii eski Hova Manasteri. Ankara 1955.*
- Peltomaa Leena Mari, *Zur Interpretation des Hymnos Akatistos. Byzantium and the North. Acta Byzantina Fennica, Vol. VIII, 1997.*

- Pseudo-Matteuksen evankeliumi. Teoksessa Apokryfiset evankeliumit. (Kreikasta ja latinasta suomentanut Johannes Seppälä.) Joensuu 1980.
- Pyhän isämme Basileios Suuren Jumalallinen Liturgia. Teoksessa Jumalallinen Liturgia. (Suomentajaa ei mainittu.) Pieksämäki 1985.
- Pyhä Raamattu. Pieksämäki 1968.
- Pätzold Alexandra, Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzykeln in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Stuttgart 1989.
- Pyhä Romanos Melodos, Kristuksen syntymän kontakki. (Suom. Johannes Seppälä.) Joensuu 1986.
- Rukouskanoni kaikkeinpyhimmälle Jumalansynnyttäjälle sodan uhatessa. (Kreikasta suomentanut Johannes Seppälä.) Ortodoksinen kulttuuri 1/1991.
- Seppälä Johannes, Johdanto Apokryfisten evankeliumien suomenkieliseen laitokseen. Teoksessa Apokryfiset evankeliumit. (Suom. Johannes Seppälä.) Joensuu 1980.
- Stenros Anne, Paikan fenomenologia. Arkkitehti 2/1995.
- Trempela Panagiotou N., Ekloge Hellenikes Ortodoksou Hymnografias. Athenai 1949.
- Tretjakovin Galleria (toim. L.I. Iovleva). (Suom. Helena Tuominen-Aliferenko.) Leningrad 1988.
- Underwood Paul A., The Kariye Djami, Vol. I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. London 1966. (1966a.)
- Underwood Paul A., The Kariye Djami, Vol II. The Mosaics. London 1966. (1966b.)
- Underwood Paul A., The Kariye Djami, Vol III. The Frescoes. London 1966. (1966c.)
- Warner Marina, Alone of all her sex. The myth and cult of the Virgin Mary. London 1985.

Painamattomat lähteet:

- Peltomaa Leena Mari, Netsyt Marian kuva Akatistoshymnissä; ”kuvan” tulkinnasta ja analyysistä. Kreikan kielen ja kirjallisuuden tutkijaseminaari Helsingin yliopistossa 19.9.1995. Julkaisematon seminaariesitelmä.
- Hilkka ja Johannes Seppälän kirje Marja Tuomiselle 24.8.1995.

